# ARQUITECTURA & CERÂMICA

## O espaço da tradição mural na contemporaneidade

**Ricardo José Valente Amaral**

Dissertação de Mestrado em Arquitectura, apresentada
à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
sob orientação da Professora Arquitecta Graça Correia

Por opção do autor, a presente prova foi escrita segundo as normas anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990.

*«*[...] *Portugal encontrou, definitivamente, a sua marca, o seu símbolo, o seu sinal identificativo: O AZULEJO.* [...] *se o azulejo é signo identificativo, se é marca que nos distingue, se é uma das expressões artísticas portuguesas mais apreciadas pelos estrangeiros, é lícito perguntar: qual tem sido e qual é a estima do Porto pelo azulejo?»*[1]

1 MARTINS, Fausto S. *Azulejaria portuense*. Lisboa: INAPA, [2001], pp.185/186.

## Agradecimentos

À professora Graça Correia, pelo infinito bom gosto.

Ao Museu Nacional do Azulejo, nomeadamente à directora Maria Antónia Matos e a Lurdes Esteves, pela extensa visita às instalações.

À Sofia Beça, que acedeu tão prontamente ao meu pedido de colaboração.

À minha família, pelo incansável apoio.

À Filipa e ao Toni, pela boa companhia durante estes meses.

Aos *Amigos Lumière*, pelos momentos de menor seriedade.

À Filipa, à Joana, ao Mário, à Rafaela e à Sara, por serem constantes.

À Magui, à Rita, ao Diogo e ao Ricardo, companheiros nesta e noutras viagens.

À Alice, com quem voltaria a fazer tudo de novo.

## Abstract

The traditional ceramic tiles *[azulejos]* are one of the main elements in the definition of Portuguese culture. Thinking upon the specific nature of their influence in the city of Porto is the underlying reason for a practical architecture experience. The project that we propose, a Mural for Wall Ceramics located in Porto, is therefore the object of study of this dissertation. It allows the discussion to further develop on themes related to the formal conception of the project itself.

As a result, the main body of the work is divided into two different parts. The first one questions the relevance of the ceramics as the project's program, through a historical study that provides a grounded actual view on this art. The other one refers to the themes developed throughout the design process, addressed on an extensive, referenced memoir that explores such questions as the site, the intervention on historical context, the design method, and the importance of construction.



**Keywords:** Mural Ceramics; Azulejo; Preservation; Heritage; Tradition; Culture; Identity; Porto.



## Resumo

A azulejaria constitui um dos elementos essenciais na definição da cultura portuguesa. A reflexão sobre a especificidade da sua influência na cidade do Porto serve de base para uma experiência prática de arquitectura. O projecto proposto, um Centro de Cerâmica Mural para o Porto, apresenta-se então como objecto de estudo desta dissertação, a partir do qual se abre a discussão a temas relacionados com a própria concepção formal do projecto.

O corpo do trabalho encontra-se, assim, organizado em duas partes distintas. A primeira questiona a pertinência da cerâmica mural enquanto programa, através de um percurso histórico que proporciona uma visão actual fundamentada sobre esta arte. A outra é dedicada aos temas de projecto, abordados ao longo de uma extensa e referenciada memória descritiva que explora questões como o lugar, a intervenção em contexto histórico, o método de projecto, e a importância da construção.



**Palavras-chave:** Cerâmica Mural; Azulejo; Preservação; Património; Tradição; Cultura; Identidade; Porto.

# Índice


INTRODUÇÃO

13 Tema

16 Objecto e objectivo

18 Método e estrutura

PARTE I | *A cerâmica mural*

23 1. A construção de uma tradição portuguesa

41 2. O século XX: entre a tradição e a modernidade

61 3. O caso do Porto

87 4. A cerâmica mural na actualidade

97 5. A (in)definição do programa

PARTE II | *O projecto*

107 1. O espaço de São Lázaro: caracterização do lugar

125 2. Intervir em contexto histórico *[Implantação e volumetria]*

137 3. O desenho como método *[Organização e espacialidade]*

149 4. A importância da construção *[Estrutura e detalhe]*

155 Implantação, escala 1:500

157 Axonometria

159 Plantas, cortes e alçados, escala 1:200

179 Pormenores construtivos, escala 1:20

183 Imagens do projecto

187 CONCLUSÃO

191 Fontes e referências bibliográficas

195 Referências iconográficas

ANEXOS

201 Anexo I: Entrevista a M.ª Antónia Pinto de Matos, directora do MNAz

207 Anexo II: Entrevista a Sofia Beça, ceramista contemporânea

## Introdução

A prova de dissertação que aqui se apresenta integra-se no programa de Mestrado Integrado em Arquitectura, ciclo de estudos que, pela natureza da disciplina, tem um carácter essencialmente prático. A opção de realizar uma prova final de natureza teórico-prática decorre, por isso, da consciência adquirida de que, em arquitectura, a teoria surge — ou idealmente deve surgir — como resultado natural de uma prática arquitectónica e construtiva.

Defende-se no presente trabalho a ideia de que o arquitecto deve, acima de tudo, contribuir activamente para o enriquecimento e desenvolvimento da cidade através da revitalização de espaços mortos ou abandonados, propondo novos programas e novas soluções arquitectónicas a partir de uma análise urbana. Assim, e tendo como foco a cidade do Porto, o projecto que aqui se propõe surge do confronto entre o que existe e o que está em falta na cidade. O tema da cerâmica mural, pela sua relevância arquitectónica, serve então de base para o desenvolvimento do trabalho.

TEMA

A cerâmica mural tem, em Portugal, uma longa tradição que está inevitavelmente associada à história da azulejaria. Apesar da sua origem árabe, o azulejo recebeu um tratamento privilegiado por parte dos portugueses uma vez que foi, durante mais de cinco séculos, e de um modo mais ou menos constante, um dos materiais de eleição para o revestimento e a decoração de paredes, o que permitiu explorar, como em nenhum outro país europeu, as suas potencialidades plásticas.

Embora a sua utilização seja frequente em países tão distintos como Espanha, Holanda ou Marrocos, é em Portugal que o azulejo adquire verdadeiramente uma identidade de vertente artística, sendo entendido não só como elemento decorativo mas também, e sobretudo, como *«suporte de registo do imaginário»*[1], através do qual se documenta a evolução de um gosto. A sua recorrente utilização como suporte artístico fez com que se tornasse um *«elemento caracterizador de uma forma de entender a arte»*[2], constituindo «*uma das expressões mais fortes da Cultura em Portugal e uma das contribuições mais originais do génio dos portugueses para a Cultura*

1 Instituto Camões. *A Arte do Azulejo em Portugal*. Disponível em: <http://goo.gl/5pbLif>.

2 MONTEIRO, João Pedro. *O azulejo no Porto*. Lisboa: Estar, 2001, p.11.

*Universal»*[3]. A importância do azulejo em Portugal é, aliás, comprovada pelo facto de algumas das melhores produções europeias ao longo dos séculos terem sido aplicadas neste país.

O azulejo português, tal como o conhecemos hoje, surgiu como resultado da escassez de recursos num país pautado pela falta de matérias-primas e de sistemas de produção. Estes condicionalismos, que impuseram que em Portugal as abordagens artísticas fossem diferentes das correntes europeias, proporcionou uma maior abertura para as influências vindas dos mais variados sítios. Assim, e na impossibilidade de se usarem materiais nobres, a criatividade foi o factor que potenciou as possibilidades plásticas dos materiais considerados pobres, como o barro e os materiais cerâmicos, já de longa tradição porque herdados da presença muçulmana. O azulejo, de custo moderado e fácil produção artesanal, compensou então a escassez de recursos, através dos ritmos, das cores e dos cenários que concedeu aos edifícios. É, aliás, característico da azulejaria portuguesa o facto de esta não se apresentar como obra independente; pelo contrário, a sua interpretação deve estar sempre em estreita relação com a arquitectura e com as restantes artes decorativas, porque foi a partir da perfeita integração na arquitectura e da combinação das diferentes artes que o azulejo português adquiriu o carácter único que o define.



*00. Conjunto de edifícios na Ribeira, Porto.*

As próprias características da arquitectura tradicional portuguesa, em função da sua localização geográfica, facilitaram esta condição do azulejo enquanto complemento arquitectónico. A volumetria densa, as paredes espessas e as poucas aberturas, que conferem uma sobriedade formal aos edifícios e que se traduzem em espaços interiores de grande severidade e estaticidade, apelaram à proliferação dos revestimentos decorativos. Se por um lado o carácter compacto e fechado da arquitectura incentivou os revestimentos interiores em azulejo a partir do século XV, os factores climatéricos estiveram na origem dos azulejos de fachada, dadas as suas capacidades de impermeabilização e de reflexão da luz solar. A economia da produção e da aplicação dos azulejos, assim como a sua durabilidade e a facilidade de limpeza, são aspectos que se mostraram particularmente relevantes no desenvolvimento de uma arquitectura específica, com especial impacto a partir do século XIX. Trata-se da casa burguesa do Porto, cuja sobriedade formal ganha expressão quando em confronto com a força plástica dos revestimentos cerâmicos. A este respeito,

3 Instituto Camões. *A Arte do Azulejo em Portugal*. Disponível em: <http://goo.gl/5pbLif>.

José Carlos Loureiro afirma que *«a ausência do azulejo quebra o edifício e reduz-lhe notavelmente a sua capacidade expressiva»*[4].

Com o despoletar da industrialização, os azulejos de fachada foram, definitivamente, os que ganharam maior destaque quando comparados com toda a produção portuguesa da segunda metade do século XIX, tendo no Porto a sua máxima representação. A importância destes azulejos prolongou-se na singularidade que constituíram os painéis figurativos de revestimento exterior de igrejas durante o início do século XX.

*«Se entre o século XVI e o século XVIII, o azulejo foi produzido e utilizado sem qualquer perspectiva teórica ou crítica, integrando-se "naturalmente" na construção ou reforma de igrejas, claustros, palácios, jardins e até em edifícios correntes, já no século XIX, com a produção fabril em série e paralelamente com a criação erudita de sabor revivalista ou naturalista, colocaram-se questões que se inscreveram nas interrogações e crises do seu tempo»*[5].

Estas interrogações convergiram nas incertezas sobre o rumo da arquitectura e da cerâmica durante uma grande parte do século XX. Como resultado, o azulejo foi desvalorizado — atitude compreensível no contexto do regime e dos vários exemplos de pouca qualidade em que foi usado nesse período —, surgindo já revitalizado na segunda metade do século por mão dos mais respeitados artistas e arquitectos, que lhe devolveram o encanto perdido. O azulejo, que participou da construção anónima da imagem da cidade, impôs-se então como um dos elementos mais emblemáticos da cultura artística portuguesa[6], sendo por isso essencial a sua preservação.

## OBJECTO E OBJECTIVO

Actualmente, e não obstante a sua história, o Porto carece de um espaço integralmente dedicado à preservação, conservação e divulgação do azulejo.

4 LOUREIRO, José Carlos. *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: [ESBAP], 1962, pp.62/66.

5 TOUSSAINT, Michel. "Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal, Século XX", *in* RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Inapa, 2000, p.240.

6 Paulo Henriques *in* RODRIGUES, Ana Maria (coord.), *op. cit.*, p.13.



Nesta área existe apenas o Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto, situado na praça Carlos Alberto, que, como o nome indica, pouco mais é do que um depósito de materiais que são aproveitados dos edifícios demolidos e que podem ser usados noutras construções. O edifício que se propõe para a cidade é, por isso, um Centro de Cerâmica Mural, resultado da importância do azulejo como parte da identidade e da tradição do país.

Dado que a tradição cerâmica tem uma grande incidência no Norte do país — no Porto e em cidades próximas — pretende-se que este edifício seja um local de valorização do património da cidade, mas também lugar de aprendizagem, de trabalho e de investigação. Adicionalmente à promoção da cerâmica tradicional, pretende-se incentivar ainda o trabalho contemporâneo, abrindo este espaço não só aos cidadãos e aos turistas, mas também aos profissionais da área.

O local escolhido para a implantação do edifício é um terreno que se localiza em São Lázaro, no cruzamento da Avenida Rodrigues de Freitas com a Rua Visconde de Bóbeda, em frente à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, entre a Biblioteca Pública Municipal e a Associação de Ourivesaria e Relojoaria de Portugal. A Biblioteca Municipal constitui actualmente uma importante fonte documental da cidade, mas é também local de armazenamento de valiosas peças de azulejaria. A Faculdade de Belas-Artes, apesar de proporcionar formação opcional em cerâmica, não possui o curso de conservação e restauro. A escolha do terreno prende-se então com a possibilidade de articulação do edifício com a Universidade (ensino), com a Biblioteca (arquivo e investigação) e com as outras artes, e ao mesmo tempo ser estrategicamente posicionado em relação ao centro histórico do Porto.

Do ponto de vista dos objectivos propostos, este estudo apresenta uma dupla finalidade. A partir de um percurso pela história da azulejaria, pretende-se compreender qual é o espaço de afirmação da cerâmica mural tradicional na actualidade, justificando a pertinência do edifício proposto; por outro lado, e a partir do projecto, abordam-se questões relacionadas com o processo de concepção formal do edifício, analisando, nesse decurso, o papel da história, do desenho e da construção na estruturação da ideia de projecto. Esta dualidade está implícita na própria estrutura do trabalho.

## MÉTODO E ESTRUTURA

O trabalho teve início com o entendimento programático do edifício que se propõe. Para tal, não só foi necessário realizar uma profunda pesquisa teórica, centrada nos aspectos históricos e técnicos da cerâmica mural, como foi essencial compreender as exigências espaciais e de articulação funcional que um edifício desta complexidade requer.

Para isso, realizou-se uma visita guiada às instalações do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), em Lisboa. Apesar do museu estar implantado num antigo convento, e por isso apresentar condicionalismos próprios de um espaço que não foi desenhado para as funções que comporta, considerou-se essencial esta visita dada a sua proximidade programática com o edifício proposto. Durante a visita, a directora do MNAz, Maria Antónia Pinto de Matos, disponibilizou uma entrevista, onde alertou para uma série de espaços que devem ser contemplados na concepção de um edifício desta natureza. Complementarmente, realizou-se uma entrevista à artista Sofia Beça, ceramista contemporânea do Porto. O programa construiu-se então a partir do confronto de informações recolhidas de ambas as entrevistas.

Dado este reconhecimento programático inicial, o projecto avançou com as visitas ao terreno e com o levantamento fotográfico da envolvente próxima, num trabalho de identificação de altimetrias, materiais e tipologias (de edifícios e de programas), a partir do qual se realizou uma maqueta de estudo. Consciente de que o projecto arquitectónico se faz maioritariamente a partir do que se aprende das obras construídas, o processo de construção formal do projecto teve início com o estudo de obras de referência que, de um ou outro modo, traduziam as mesmas intenções, as mesmas ideias que se pretendiam para o projecto. Naturalmente, o processo de pesquisa não se esgotou nesta fase inicial; pelo contrário, intensificou-se ao longo do desenho do projecto, atribuindo-lhe qualidade e riqueza e dando consistência ao desenvolvimento teórico do trabalho.

O trabalho que aqui se apresenta divide-se então em duas partes. A primeira parte, dedicada à cerâmica mural propriamente dita, organiza-se em cinco capítulos. No primeiro capítulo apresenta-se uma breve história do azulejo em Portugal, onde os pontos de vista artístico, técnico e arquitectónico se cruzam para proporcionar um entendimento completo desta arte. O segundo debruça-se sobre a complexidade do século XX e a oposição entre as atitudes tradicionalistas e modernas decorrentes da revolução industrial, que abriram vários caminhos para o desenvolvimento da cerâmica contemporânea. Em terceiro lugar, apresenta-se o Porto como caso de estudo, através de uma visão detalhada do desenvolvimento da cerâmica mural na cidade, com destaque inevitável para a produção fabril e a sua importância no Norte do país. No quarto, faz-se uma análise, quase em tempo real, do estado actual da cerâmica mural e a sua influência nas restantes artes. Por fim, no último, expõe-se o processo que levou à construção do programa para o Centro de Cerâmica Mural.

Já na segunda parte introduz-se o projecto, que tem início com a caracterização do lugar e dos edifícios da envolvente. Esta análise revelar-se-á essencial na compreensão das opções de projecto, abordadas nos três capítulos seguintes. Nestes capítulos, as referências são o suporte para a fundamentação teórica do projecto e aparecem, por isso, organizadas em função dos temas para os quais contribuem. No primeiro destes capítulos, a implantação e a volumetria servem como mote para o estudo de modos de intervenção em contexto histórico. No segundo, o discurso sobre a organização e a espacialidade do edifício são a base para o entendimento do desenho como método de trabalho. Por último, é com a definição da estrutura e dos detalhes do projecto que se questionam os problemas de construção inerentes à arquitectura.

É nesta reciprocidade entre teoria e prática que se situa o trabalho desta dissertação, e por essa razão é inevitável que esta relação seja revista na própria metodologia e estrutura do trabalho.

# PARTE I

*A cerâmica mural*

## 1. A construção de uma tradição portuguesa

Pela densa história que a azulejaria apresenta em território nacional, a palavra *azulejo* é facilmente associada à cor azul cobalto, cuja utilização caracterizou um dos períodos mais ricos da azulejaria portuguesa — o *Ciclo dos Mestres*; no entanto, a palavra deriva do árabe *azzelij*, que significa "pequena pedra polida", termo usado para definir o mosaico bizantino[1].

Na realidade, é do Médio-Oriente que provém a tradição cerâmica. Chegada à Península Ibérica ainda no século XIII, a cerâmica encontrou no pavimento da ábside e das respectivas capelas do Mosteiro de Alcobaça uma das suas primeiras aplicações. Embora no século XIV já se produzissem em algumas regiões de Espanha, só na segunda metade de quatrocentos é que os azulejos se começaram a utilizar em Portugal, ainda que de uma forma esporádica. Apenas na transição para o século XVI é que o azulejo, vindo maioritariamente de Sevilha, se expandiu verdadeiramente dentro do país.

Por esta altura, produzia-se na cidade espanhola um novo tipo de azulejo, denominado de corda-seca[2], que constituía uma síntese do alicatado[3] de herança árabe. Ainda contemporâneo do azulejo de corda-seca, mas de aparecimento mais tardio, foi o azulejo de aresta[4]. No entanto, como refere Reinaldo dos Santos, *«a distinção entre corda-seca e aresta tem mais importância técnica que decorativa. A evolução essencial foi a passagem do mosaico para o azulejo propriamente dito, isto é, para as placas quadradas, imitando o desenho do alicatado»*[5].

---

1 HENRIQUES, Isabel Gorjão. "Portugal em Quadradinhos", *in* Jornal Público [em linha]. Disponível em: <http://goo.gl/rLDf0x>.

2 A técnica de corda-seca consiste no *«contorno dos motivos decorativos com ranhuras preenchidas com mistura de gordura (óleo de linhaça) e manganês, que na segunda cozedura impedem a mistura das cores», in* PEREIRA, João Castel-Branco. *As colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa*. Londres: Zwemmer, 1995, p.124.

3 O alicatado é uma técnica que consiste na *«combinação de fragmentos cerâmicos vidrados de diferentes cores e com múltiplas formas geométricas cortadas antes ou depois da fase de cozedura», in* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.124.
Pela lentidão da sua produção e pela especificidade da sua aplicação, os alicatados eram de difícil exportação. Foram aplicados na Península Ibérica durante os séculos XIV e XV.

4 A técnica de aresta consiste na *«aplicação de moldes de madeira ou metal sobre barro cru, formando arestas salientes que isolavam os diversos esmaltes coloridos», in* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.124.

5 SANTOS, Reinaldo dos. *O azulejo em Portugal*, *apud.* LOUREIRO, José Carlos. *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: [ESBAP], 1962, p.51.



*01. Palácio Nacional de Sintra. Azulejos hispano-mouriscos do final do séc. XV.*



*02. Sé Velha de Coimbra. Azulejos hispano-mouriscos do início do séc. XVI.*

Este conjunto de azulejos hispano-mouriscos[6] teve grande aceitação em Portugal graças ao Rei D. Manuel I e ao Bispo-Conde de Coimbra D. Jorge de Almeida, que mandaram revestir de azulejos o Palácio Nacional de Sintra e a Sé Velha de Coimbra, respectivamente, tornando-se estes dois dos principais pólos difusores do gosto azulejar no século XVI. D. Manuel I terá entrado em contacto com a azulejaria em 1498 aquando da sua viagem a Toledo e a Saragoça. Apesar da grande quantidade de azulejos encomendados para o Palácio de Sintra, alguns dos quais já de possível produção portuguesa, foi a diversidade de padrões e de técnicas utilizadas que transformaram esta colecção numa das mais completas da produção hispano-mourisca. Contudo, a importância dos azulejos na definição da identidade destes edifícios foi muitas vezes incompreendida nos séculos seguintes, sendo o resultado disso a remoção, no século XX, *«por ignorância ou por negativa atitude de purismo estilístico»*[7], dos azulejos da Sé Velha de Coimbra.

Com a decadência do azulejo hispano-mourisco, em meados do século XVI, surgiu, procedente de Itália, a técnica da majólica[8], através da qual os portugueses viriam a afirmar-se no contexto da cerâmica mural a nível internacional. Esta nova técnica tinha já sido levada para Sevilha no início do século pelo italiano Francesco Niculoso, onde não teve grande aceitação, talvez porque coincidiu com o período áureo do azulejo hispano-mourisco. Contudo, no mesmo período, um outro artista italiano, Guido da Savini, levou a técnica da majólica para a Flandres, onde havia uma importante produção cerâmica, e lá divulgou-a aos seus aprendizes. Alguns deles acabaram por estabelecer a sua prática em Espanha, estando assim a técnica difundida nos dois pontos de comércio azulejar português da época: Espanha e Flandres.

A partir daí surgiu a vontade, por parte dos portugueses, de produzirem os seus próprios azulejos, o que aconteceu por volta de 1560, sendo a técnica da majólica usada nos primeiros exemplares de produção nacional. Pouco tempo depois, cerca de 1580, criou-se uma das obras mais paradigmáticas da primeira produção portuguesa — o retábulo da Capela de Nossa Senhora

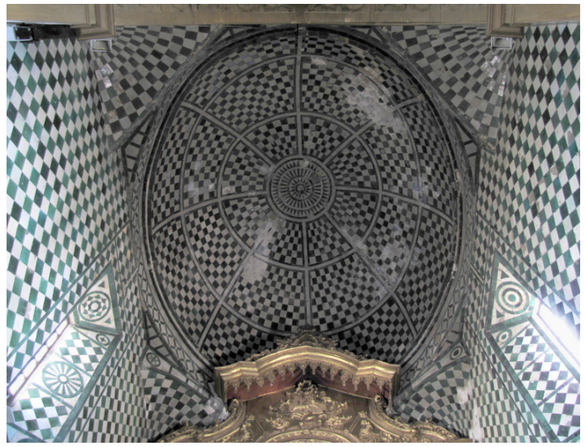
6 Também denominados de hispano-árabes ou mudéjares, os azulejos hispano-mouriscos referem-se aos primeiros azulejos de produção ibérica, resultantes das fábricas de cerâmica de Sevilha e Toledo.

7 LOUREIRO, José Carlos. *Op. cit.*, p.52.

8 Também conhecida por *faiança*, a majólica é uma técnica que permite a pintura rápida, a pincel, sobre a superfície vidrada do azulejo.



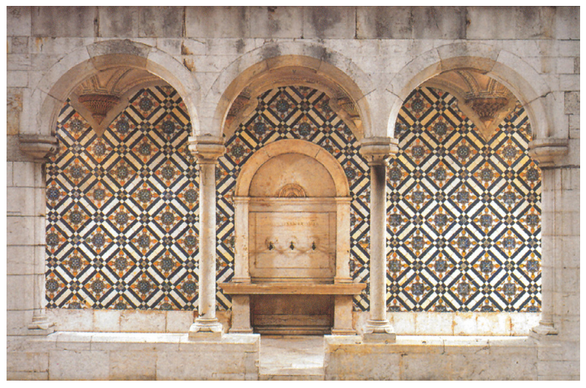
*03. Marçal de Matos (atribuído), Retábulo de Nossa Senhora da Vida, Lisboa, c.1580.*





*04. Ermida de São Brás, Évora. Azulejos enxaquetados do séc. XVI.*

*05. Claustro do antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição, Beja. Azulejos enxaquetados do séc. XVI.*





*06. Claustro do Convento da Madre de Deus (actual Museu Nacional do Azulejo), Lisboa. Azulejos enxaquetados-ricos da 1.ª metade do séc. XVII.*

*07. Pormenor dos mesmos azulejos.*

da Vida (antiga Igreja de Santo André), em Lisboa, actualmente disposto no Museu Nacional do Azulejo. A importância desta obra traduz-se no facto de ter sido o primeiro caso de um revestimento total que desconstrói o plano da parede, característica determinante da azulejaria portuguesa desenvolvida nos anos subsequentes.

*«No último quartel do século XVI estavam definidas as grandes soluções ornamentais do século seguinte até cerca de 1670: as composições de grotescos, veiculados pelo maneirismo internacional; os padrões de "tapete" repetitivos, incluindo os que imitavam tecido; os painéis figurativos e, finalmente, uma nova solução de produção de baixo preço, utilizada para cobrir grandes panos de parede, os azulejos enxaquetados»*[9].

Apesar de serem produzidos a baixo preço, os azulejos enxaquetados[10] requeriam azulejadores com grandes competências, dada a dificuldade da sua aplicação. Por esse motivo tiveram uma rápida dissolução, sendo apenas produzidos até cerca de 1630. Ainda assim, a sua existência é essencial no entendimento da padronagem do século XVII:

*«O efeito diagonal das linhas destes revestimentos* [...] *provoca sobre as paredes, abóbadas, cúpulas e outras superfícies, que na maior parte dos casos revestem integralmente, um conjunto complexo de ritmos diagonais que se chocam com as linhas verticais e horizontais preponderantes na arquitectura, criando uma dinâmica perturbadora dos sentidos que subverte e destrói o carácter compacto e fechado apresentado pelos espaços arquitectónicos, bem como a rigidez e estaticidade das grossas paredes.* [...] *este efeito foi assimilado pela padronagem que se desenvolveu a partir do início do século XVII na qual os ritmos diagonais foram assumidos de maneira mais ilusória*

9 PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.43.

10 Os azulejos enxaquetados (ou de caixilho), são *«unidades formadas por um azulejo branco cercado por tarjas azuis (ou verdes), ou por um azulejo de cor, emoldurado a branco»*. Mais tarde, este tipo de azulejo evoluiu para composições mais complexas, originando o enxaquetado rico (ou caixilho compósito), no qual *«as tarjas duplicam-se e cruzam-se, alternam-se as cores e o núcleo torna-se policromo e rico de desenho», in* GUIMARÃES, Agostinho. *Azulejos do Porto*. Porto: [s.n.], 1989.
A propósito do azulejo enxaquetado, João Miguel dos Santos Simões afirmou que *«o azulejo, mesmo não dispondo de quaisquer ornatos pintados, tem por si só características plásticas suficientes para determinar ritmos decorativos* [...] *o azulejo, ou melhor, o formato do azulejo, comanda e determina a sua potencialidade decorativa* [...] *o reticulado é o seu maior valor plástico.», in* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.44.



*08. Igreja de Marvila, Santarém. Azulejos de padrão de 1635-39.*



*09. Igreja da Misericórdia, Vila do Conde. Azulejos de padrão de meados do séc. XVII.*

*e ambígua pela organização dos ornatos, contrastando com as retículas dos azulejos, que passaram a ocupar uma posição normal, abandonando a posição oblíqua. Este efeito de ritmos diagonais nunca deixou de estar implícito na azulejaria não figurativa posterior* [...] *assumindo-se como um dos factores mais importantes do papel transformador da azulejaria em Portugal»*[11].

O grande êxito da padronagem do século XVII resultou, antes de mais, da possibilidade de repetição dos motivos, proporcionada pela ortogonalidade da malha. Esta repetição não só facilitava a produção dos azulejos como também a tornava económica. Subjacente a esse sucesso esteve também o gosto pela combinação, num só espaço, de diversos padrões com diferentes tamanhos. Padrões com módulos entre 2x2 e 12x12 foram frequentemente usados numa mesma superfície e separados por molduras que circundavam todos os elementos arquitectónicos.

Estas composições em padrão assumiram grande importância quando integradas no espírito da Contra-Reforma, porque surgiram numa altura em que as igrejas tinham que ser comunicantes com os fiéis. Ao passo que noutros países da Europa as igrejas se revestiam de pinturas e materiais nobres como o mármore, no intuito de estabelecerem uma maior proximidade com o público, em Portugal, devido aos escassos recursos, o revestimento interior das igrejas foi feito com materiais mais baratos como a madeira e os azulejos. É de notar que *«os grandes tapetes de padronagem integravam muitas vezes painéis emblemáticos, hagiográficos e narrativos, que substituíam as pinturas sobre tela. Se há nas igrejas vastos panos de parede totalmente revestidos com azulejos de padrão, outros — inúmeros — exemplos há de representações simbólicas e de séries obedecendo a programas iconográficos precisos que são concebidos como "quadros"»*[12].

Para além da decoração de igrejas, passaram a decorar-se também os palácios, resultado das novas funções da nobreza na corte, após a restauração da independência[13] em 1640. Os azulejos de padrão associaram-se assim às construções existentes, por vezes revestindo paredes inteiras, e fizeram-no de

11 MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989, pp.24/25.

12 PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.45.

13 Após um breve período de união pessoal entre Portugal e Espanha (1580-1640), no qual reinou a dinastia filipina, Portugal voltou a tornar-se independente através de um golpe de estado que proclamou D. João IV rei de Portugal.



*10. Silhar da escadaria do Convento de São Bento, Lisboa, c.1640.*



*11. Gabriel del Barco, Igreja do antigo Convento dos Lóios, Arraiolos, 1700.*

um modo tão natural que a sua introdução não parece estranha; pelo contrário, parece pertencer ao plano inicial dos edifícios. Um exemplo especial desta subordinação da azulejaria à arquitectura é visível nos azulejos da escadaria do Convento de São Bento, em Lisboa (actualmente no Museu Nacional do Azulejo), em que a retícula se adapta à inclinação das escadas através de azulejos únicos em forma de losango.

Já no final do século XVII, o excesso formal e cromático do tapete de padronagem deu lugar a um azulejo de duas cores, azul e branco, que conjugou referências à louça tradicional chinesa e aos azulejos holandeses de figura avulsa[14] que eram importados, em grandes quantidades, de Delft e Roterdão. A produção holandesa teve sucesso em Portugal devido à sua superioridade técnica, acabando por despertar a consciência nacional para a necessidade de melhorar a qualidade dos azulejos produzidos no país. Para satisfazer esta vontade não era suficiente, no entanto, o trabalho dos artesãos e por isso foram contratados artistas com formação e experiência em pintura sobre tela para pintarem azulejos. Esta mudança de gosto conduziu àquela que é, provavelmente, a fase áurea da azulejaria portuguesa — o *Ciclo dos Mestres* —, na qual o azulejo historiado teve a sua máxima representatividade.

O azulejo historiado, introduzido por Gabriel del Barco[15], é um azulejo figurativo de características próprias. Este tipo de azulejo, que por vezes cobria por completo as paredes das igrejas, apresenta composições tridimensionais, emolduradas por barras de forte carácter decorativo. Aqui, as figuras surgem em primeiro plano num espaço tridimensional dado pelo recurso à perspectiva. Uma das maiores inovações introduzidas na azulejaria por Gabriel del Barco foi, contudo, o tratamento "pictórico" das cenas, através de pinceladas vigorosas e espontâneas, sem subtilezas, libertando-as da condicionante dos contornos rígidos. Novidade também foi o facto dos pintores passarem a assinar as suas obras — o que não aconteceu durante o século XVII —, sinal de que a cerâmica deixara de ser considerada uma arte menor, para passar a ser uma arte portadora de génio criativo.

---

14 O azulejo de figura avulsa é um tipo de azulejo que *«contém em si mesmo o motivo principal — flores, frutos, animais, figuras humanas, barcos, cestos, construções variadas — geralmente ornado nos cantos»*, *in* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.124.

15 Gabriel del Barco foi um pintor espanhol, estabelecido em Portugal desde 1669, que iniciou a sua actividade como pintor de tectos e que na transição do século XVII para o século XVIII dedicou-se exclusivamente à pintura de azulejos.



*12. António de Oliveira Bernardes, Igreja dos Lóios, Évora, 1711.*



*13. António de Oliveira Bernardes (figuração) e P.M.P. (cercaduras e rodapé), Igreja do Terço, Barcelos, 1713.*

Juntamente com Gabriel del Barco, vários outros artistas contribuíram, através dos painéis historiados, para a consolidação da azulejaria portuguesa no século XVIII, entre os quais Manuel dos Santos e António Pereira. Dando continuidade a este ciclo, novos mestres surgiram, sendo o mais representativo António de Oliveira Bernardes, portador de um génio criativo inigualável e por cuja oficina passaram outros grandes artistas, como o seu filho Policarpo e o mestre P.M.P.[16].

Característica essencial da azulejaria portuguesa do século XVIII, já com início nas composições de padrão do século anterior e com continuidade na azulejaria posterior, era a organização compositiva do painel cerâmico relativamente à grelha imposta pela quadrícula de azulejos e ao número total de peças que compunham o painel. A composição ficava assim sujeita a duas dimensões extremas — a do azulejo e a da totalidade da superfície a revestir. Para além destas duas escalas de integração, foi também frequente uma terceira escala, relacionada com a integração arquitectónica dos painéis e que consistia na divisão das superfícies em andares consoante as dimensões do edifício. Ao dividir a parede em partes criavam-se diferentes escalas que tinham a função de corrigir ou apropriar a escala do edifício e de unificar, numa só composição, os elementos arquitectónicos dispersos na parede. Já no século XVII esta divisão permitira combinar diferentes padrões numa só superfície, sendo que os de módulos menores eram dispostos no nível inferior e os de módulos maiores na parte superior, por se encontrarem mais afastados da vista, compensando assim a distorção proporcionada pelo ângulo de visão. Foram estas preocupações de integração que, no século XVIII, distinguiram a azulejaria portuguesa da praticada pelos artistas holandeses:

*«No azulejo português é geralmente tão fundamental a peça como a sua integração, o que o diferencia acentuadamente do holandês, raramente concebido com estas funções específicas e cuja influência na evolução do painel figurativo em Portugal deve ter sido bastante mais insignificante do que lhe é geralmente atribuída, podendo mesmo ter-se gerado um movimento contrário: foi a partir das encomendas portuguesas, especificando o tipo de decoração e a concepção, que os fabricantes holandeses realizaram possivelmente algumas das suas criações mais originais e complexas»*[17].

16 P.M.P. corresponde às iniciais de um nome que nunca foi identificado.

17 MECO, José. *Op. cit.*, p.26.

A singularidade do painel figurativo português teve repercussões no azulejo de figura avulsa que passou a ser produzido no país, também ele já distante da concepção holandesa e detentor de uma plasticidade marcadamente portuguesa. O traço holandês fino e delicado, de contorno bem delineado, deu lugar a uma pintura mais espontânea e menos definida, condizente com a praticada nos painéis historiados e com a rusticidade do azulejo artesanal português. Como era muitas vezes pintado por aprendizes, e por isso económico, foi utilizado em espaços de menor importância. Como resultado natural dos novos azulejos portugueses, o número de importações começou então a reduzir, datando de 1715 a última grande encomenda feita fora de Portugal.

Os sessenta anos que abarcaram o período de 1690 a 1750, e que corresponderam ao período de maior predominância dos azulejos historiados, costumam dividir-se em dois ciclos distintos: o já referido *Ciclo dos Mestres* — período de maior qualidade e que termina por volta de 1725; e a *Grande Produção*, que abrangeu o segundo quartel do século. Caracterizados por um excesso decorativo, os painéis historiados da *Grande Produção* apresentavam, por vezes, um desenho menos cuidado, sintomático do grande número de encomendas que se verificou nessa época, algumas das quais chegadas do Brasil. Este aumento na produção levou à simplificação da pintura, à seriação dos motivos e à repetição das figuras. Por sua vez, as molduras ganharam importância e adquiriram um forte carácter cenográfico. Para além dos temas religiosos encomendados pela Igreja, foram também frequentes, sobretudo para decoração dos palácios, os temas mitológicos, de caça e guerra, e cenas bucólicas e cortesãs, já representados no século XVII. Alguns dos melhores pintores deste período foram Bartolomeu Antunes e o seu genro Nicolau de Freitas, com quem assinou algumas obras; também de destaque são Valentim de Almeida e António Vital Rifarto, responsáveis pelos painéis do claustro da Sé do Porto, como se verá mais à frente.

A gramática rococó surgiu na azulejaria portuguesa já na fase final dos painéis historiados da *Grande Produção* e manteve-se até cerca de 1790. Esta nova expressão desenvolveu-se em duas fases. Na primeira, anterior ao terramoto de Lisboa de 1755, introduziu-se a cor amarela em combinação com o azul e o branco dominantes nas últimas décadas. As barras que contornavam os painéis tornaram-se mais leves, assim como as volutas que enquadravam as composições. Com o terramoto, grande parte da cidade ficou destruída, tornando-se essencial uma rápida produção de azulejos,





*14. Azulejos de figura avulsa, Biblioteca Municipal do Porto, final do séc. XVII.*

*15. Policarpo de Oliveira Bernardes, Igreja de São Lourenço, Almancil, 1730. Obra maior da azulejaria barroca.*



*16. Azulejos rococó (provenientes do Mosteiro de São Bento da Vitória), na Rua de São Miguel n.º3, Porto, 1776-80.*



*17. Azulejos neoclássicos na Sala dos Despachos da Igreja do Carmo, Porto, c.1800.*

e em grandes quantidades, para a reconstrução da capital. A nova fase de produção, que recuperou a tradição seiscentista de padronagem, contou então com azulejos de padrão simples, com ritmos oblíquos e cores discretas, e facilmente reproduzíveis — são os chamados azulejos pombalinos. Com o tempo, reintroduziu-se nestes azulejos a linguagem rococó, que teve total aceitação. Regressaram as composições figurativas, emolduradas por vários motivos decorativos, mas com uma diferença substancial na paleta de cores utilizada: ao azul cobalto juntou-se o roxo do manganês. Normalmente, uma das cores era aplicada à parte figurativa (central) e a outra à parte decorativa (moldura), embora nem sempre esta regra se aplicasse, resultando em painéis completamente pintados em apenas uma das cores. O verde e o amarelo foram também frequentes na paleta rococó, e eram geralmente aplicados nos motivos decorativos. No rococó tardio, que se desenvolveu até 1790, a decoração perdeu densidade e tornou-se escassa, o que indiciava a transição para o azulejo neoclássico, já em produção nos últimos anos.

Neste novo tipo de azulejos dominou geralmente a cor do manganês, em combinação com as cores já utilizadas nos azulejos rococó, e tornaram-se frequentes as representações de elementos arquitectónicos, de motivos vegetalistas, e de aves, plumas, grinaldas, através de uma linguagem decorativa leve e de clara linearidade. As figuras ou decorações localizadas no centro da composição do painel neoclássico apresentavam-se, geralmente, rodeadas por um medalhão. Estes centros, delicados e pintados de uma só cor, surgiram como resposta às encomendas da nova burguesia, que por sua vez se tornou importante no comércio nacional de azulejaria.

Contudo, as invasões francesas que assolaram o país no início de oitocentos[18] implicaram um momento de paragem na produção nacional. Apesar do azulejo quase deixar de ser usado em Portugal a partir de 1808, o gosto pela azulejaria intensificou-se no Brasil, tendo o azulejo voltado a ser produzido apenas na segunda metade do século[19]. Esta retoma terá sido feita em grande

18 A primeira metade do século XIX ficou marcado por uma série de conflitos políticos e sociais que tiveram início com as invasões francesas, integradas no contexto da Guerra Peninsular (1807-1814).

19 A importância do azulejo português no Brasil tornou-se evidente na primeira metade do século XIX, quando a azulejaria estrangeira com que se tentou compensar a escassez da produção portuguesa foi mal recebida, usando-se por vezes, como alternativa, revestimentos em madeira imitando o desenho dos azulejos. Após o despontar das fábricas portuguesas na segunda metade do século, o azulejo voltou a ser largamente exportado para o Brasil.

parte por influência dos emigrantes portugueses no Brasil, que regressavam na década de 40 para Portugal, trazendo consigo um novo gosto: o azulejo de fachada[20]. Este novo tipo de azulejo, que inicialmente teve fraca adesão no país por se considerar de mau gosto, era já usado no Brasil pelos emigrantes portugueses, pelas suas qualidades plásticas mas sobretudo construtivas. Quando se instalaram no Porto, de onde eram maioritariamente oriundos, os "brasileiros"[21] compraram velhas fábricas de cerâmica, como as de Massarelos, Miragaia, Carvalhinho e Devesas, e revestiram o exterior das suas próprias casas com o novo azulejo. Com o passar do tempo, *«o exemplo gerou novos gostos que irradiaram pela cidade e pelo país inteiro»*[22], ao ponto de no fim do século XIX quase todas as casas que se construíam serem azulejadas.

O papel revolucionador deste azulejo foi tal que as cidades passaram a ter uma nova expressão, em especial o Porto. A sua expansão foi facilitada com a industrialização do seu fabrico, no fim do século, a partir da qual novas técnicas surgiram, como a da estampilhagem[23] e a da estampagem[24]. Desta forma, o azulejo conquistou a rua, *«tornando-se uma constante no espaço urbano português»*[25].

---

20 Embora a influência dos emigrantes no aparecimento do azulejo de fachada em Portugal seja consensual entre os autores consultados, João Pedro Monteiro, no livro *O azulejo no Porto* (2001), alerta para o facto de que *«o papel difusor dos "brasileiros", sobretudo no Norte do país, não se encontra cabalmente documentado, pelo que é conveniente manter alguma prudência sobre este assunto», in* MONTEIRO, João Pedro. *O azulejo no Porto*. Lisboa: Estar, 2001, p.41.

21 Nome frequentemente atribuído aos emigrantes portugueses no Brasil.

22 GUIMARÃES, Agostinho. *Op. cit.*, p.17.

23 Técnica semi-industrial segundo a qual *«uma estampilha, com os desenhos previamente recortados, era colocada sobre a superfície do azulejo já coberta de vidrado branco, passando-se posteriormente com uma trincha embebida na cor desejada. Consoante o número de cores pretendidas, assim variava o número de estampilhas a utilizar. A rapidez de aplicação condicionava a escolha dos motivos, privilegiando-se os desenhos de composições geométricas ou vegetalistas pouco elaboradas.»*, *in* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.41.

24 Técnica industrial segundo a qual *«o desenho era aplicado por meio da prensagem de uma estampa ou decalcomania, utilizando-se então uma só cor. Era, de longe, o processo de decoração mais económico, razão que, com o avançar do tempo, ditou o afastamento das outras.» in* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.41.

25 MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.11.

## 2. O século XX: entre a tradição e a modernidade

A primeira metade do século XX, até aos anos 40, ficou marcado pela evolução simultânea de diferentes correntes: a corrente tardo-romântica, de carácter revivalista, e as expressões modernas da Arte Nova e da Arte Déco.

Os azulejos de inspiração Arte Nova surgiram na viragem do século, e foram inovadores em Portugal, dado que os países onde mais se desenvolveu esta corrente não produziam azulejos. Ainda assim, porque desfasada das correntes europeias, a Arte Nova foi um estilo que *«penetrou mal, tarde e muito raramente»*[26]. De inspiração naturalista e com cores fortes, estes azulejos constituíram uma alternativa aos azulejos de padrão que então cobriam fachadas inteiras. Estrategicamente localizados, os azulejos de Arte Nova ocuparam frisos, platibandas, rodapés, lintéis e outros momentos pontuais na fachada. Foram também usados como forma de publicidade nos edifícios de carácter comercial. O que melhor definiu este tipo de azulejos foi a sua enorme plasticidade e organicidade, verificada nas linhas ondulantes das figuras. A obra de Rafael Bordalo Pinheiro foi fundamental na renovação da cerâmica e do azulejo deste período. Após fundar, em 1884, a Fábrica de Faianças de Caldas da Rainha, Bordalo Pinheiro desenvolveu uma obra vasta e cuidada do ponto de vista técnico, produzindo vários azulejos de relevo ora inseridos no espírito Arte Nova, ora com carácter revivalista, utilizando as novas técnicas para reproduzir padrões sevilhanos do século XVI.

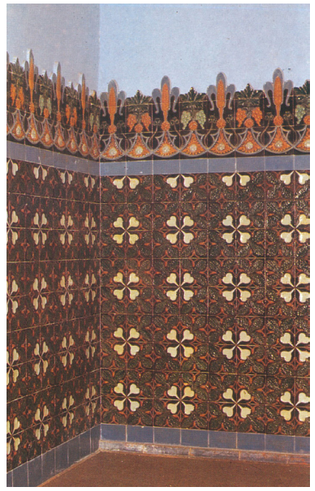
Os revivalismos históricos desenvolvidos neste virar de século, por influência do Romantismo, tiveram especial incidência no Porto, onde se retomou, em termos compositivos e cromáticos, a concepção barroca. Estes azulejos cobriram muitas igrejas e edifícios públicos já existentes — com destaque para as estações de caminhos de ferro e para os mercados —, dando-lhes um novo carácter: às paredes espessas e "pesadas", seguiram-se as paredes luminosas e de grande leveza, dada pelo brilho dos azulejos. No contexto dos revivalismos teve grande importância Jorge Colaço, que produziu importantes painéis de azulejos para todo o país.

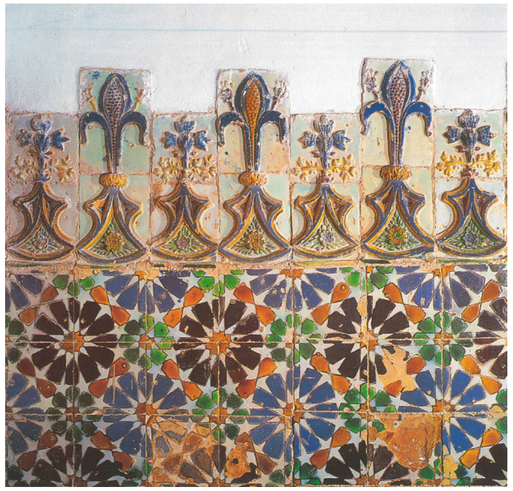
Após este período de grande produção revivalista, uma nova crise se abateu sobre a azulejaria portuguesa e correspondeu sobretudo ao momento em que a Arte Déco dominou as composições. Estes azulejos deram preferência às formas abstractas e às geometrias fortes, que eram realizadas em técnica de

26 FRANÇA, José Augusto. *Arte e vida artística em Portugal no século XX*, *apud.* MARTINS, Fausto S. *Azulejaria portuense*. Lisboa: INAPA, [2001], p.163.



*18. Azulejos Arte Nova no remate de um edifício na Rua Camilo Castelo Branco, Lisboa (destruído em 1985).*

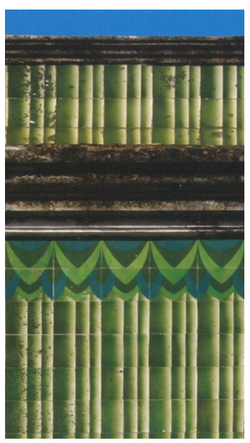




*19. Rafael Bordalo Pinheiro, azulejos na Casa Roque Gameiro, Amadora, 1989.*

*20. Palácio Nacional de Sintra, remate do silhar de azulejos da Sala da Coroa, início do séc. XVI.*





*21. Azulejos Arte Déco na Rua Serpa Pinto n.º110, Vila Franca de Xira, c.1930.*

*22. Pormenor dos mesmos azulejos.*

tubagem[27] ou aerografadas[28]. Contudo, foram pouco usados nos projectos do segundo quartel do século, como resultado do progressivo abandono do azulejo como revestimento de fachadas.

Associado a este desaparecimento do azulejo esteve o panorama político da época, que impunha a adopção de um estilo oficial e nacionalista. O azulejo foi considerado um material pobre para representar o regime e por isso optou-se pelo uso da pedra nas fachadas, com a certeza de que esta proporcionaria simultaneamente a monumentalidade e a sobriedade que se pretendia. Enquanto os arquitectos da primeira geração modernista tentaram conciliar as exigências do regime com as novas tendências da arquitectura internacional, outros tentaram ainda conciliá-las com as raízes da arquitectura portuguesa, retomando o azulejo não pelo seu carácter decorativo, mas por questões construtivas e tradicionalistas.

Um exemplo disso foi a Casa Portuguesa de Raul Lino, que constituiu uma reacção contra os estrangeirismos que invadiam Portugal nessa época[29]. Na procura de uma arquitectura doméstica que traduzisse as preocupações nacionalistas e culturais, Raul Lino apontou o azulejo como uma das características comuns da habitação em Portugal, descrevendo-o no seu livro *A Casa Portuguesa*, de 1929, como *«a decoração mais original e portuguesa que através dos séculos até nós chegou»*, chegando *«a assumir funções arquitecturais, suprindo em parte a falta de interesse plástico das construções»*[30]. Já no livro *A Nossa Casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, de 1918, Raul Lino criticava o azulejo industrial por considerá-lo repetitivo e desinteressante, por oposição aos azulejos antigos. A aplicação prática do seu discurso sobre a pertinência

27 A técnica de tubagem consiste na definição, através de finos relevos, dos contornos das formas, que são posteriormente preenchidas por esmaltes de cores uniformes.

28 A técnica de aerografia consiste na *«aplicação directa de tinta na chacota* [argila cozida] *por "aerógrafo" (pistola), através de estampilhas de zinco»*, *in* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.124.

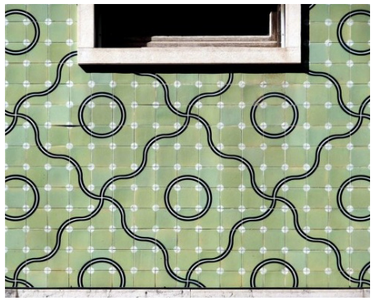
29 A importação de um gosto francês monumental decorrente da industrialização e da formação *Beaux-Arts* dos arquitectos desta geração fez com que se desenvolvessem as preocupações em torno da habitação, através do movimento da Arquitectura Doméstica, já iniciado na Europa no século XIX e que pretendia integrar na arquitectura as ideias de cultura, nação e tradição. Este movimento teve grande influência na construção da Casa Portuguesa de Raul Lino.

30 LINO, Raul. *A Casa Portuguesa, apud.* RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Inapa, 2000, p.242.









*23. Raul Lino, Casa de Santa Maria (O'neill), Cascais, 1902 / 1918.*

*24. Raul Lino, Casa dos Penedos, Sintra, 1922.*

*25. Porfírio Pardal Monteiro (com azulejos de Almada Negreiros), edifício na Rua do Vale do Pereiro, Lisboa, 1947-49.*

*26. Pormenor dos azulejos.*

dos azulejos resultou, no entanto, mais interessante nos interiores — usado sobretudo em silhares — do que nas fachadas, onde o azulejo se limitou a pequenos apontamentos de gosto discutível e que fizeram parte do conjunto de aspectos decorativos que mais tarde se tornaram o modelo propagandeado pelo Estado Novo.

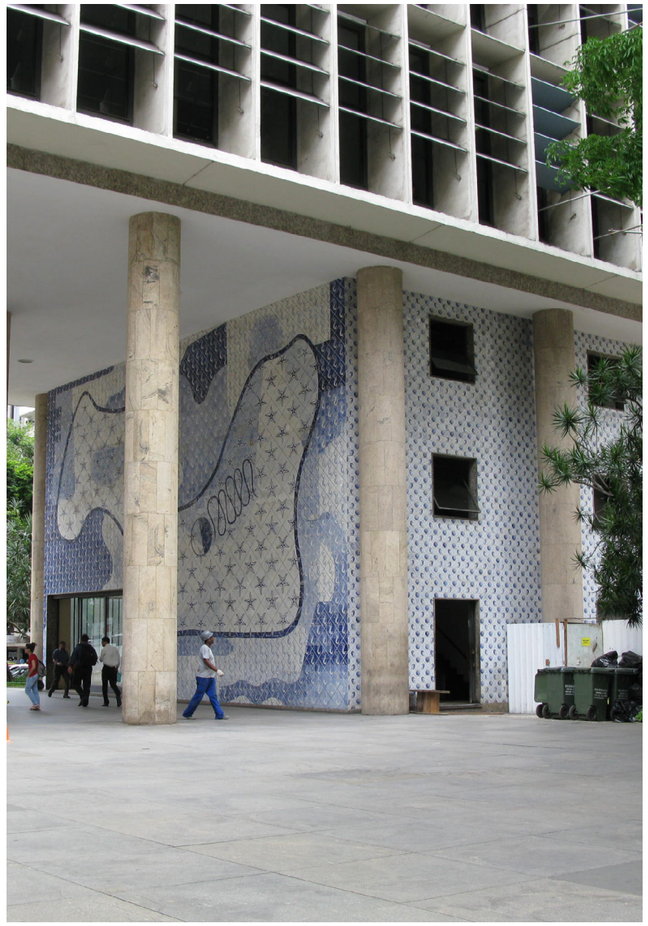
*«A capacidade que a Casa Portuguesa tinha demonstrado em tipificar elementos e características nacionais ou regionais e que Raul Lino claramente iniciou, permitiram uma melhor adaptação às condições da primeira metade do século XX que se queria moderno, mas com raízes portuguesas, na curiosa opção ideológica do Estado Novo. / Fica assim justificado o uso de azulejo segundo as práticas tradicionais, ficando de lado, pela geração dita Modernista, a sua aplicação em fachadas urbanas, tal como se fez no século XIX»*[31].

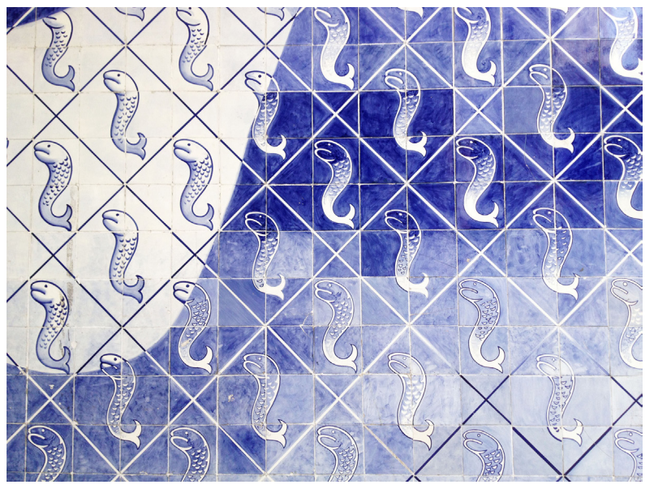
A reintegração do azulejo nas fachadas dos edifícios teve início em meados do século com Porfírio Pardal Monteiro, que trabalhou juntamente com Almada Negreiros no edifício de habitação na Rua do Vale do Pereiro, em Lisboa. Como argumento para o uso do azulejo, o arquitecto expressou a necessidade do ressurgimento de uma indústria de longa tradição no contexto português, devendo para isso adaptar-se aos novos tempos e à nova arquitectura[32]. A data de construção deste edifício coincidiu com o período de afirmação do Movimento Moderno em Portugal, que *«ajudou a reintegrar os azulejos na arquitectura, numa perspectiva bem diferente da que até então tinha prevalecido, isto é, da Casa Portuguesa ao estilo "Português" ou à "Antiga Portuguesa"»*[33]. Como afirma Paulo Henriques, *«dá-se então uma nova inversão do estatuto da azulejaria, ou seja, aquilo que no princípio do século constituía uma escolha correntia de grande apreço por parte do povo e da pequena burguesia urbana, transforma-se nesta segunda metade do século em material de escolha dos arquitectos modernos da melhor formação e dos*

31 TOUSSAINT, Michel. "Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal, Século XX", *in* RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *Op. cit.*, p.245.

32 Da memória descritiva para o edifício na Rua do Vale do Pereiro consta o seguinte excerto: «[...] *O azulejo português como material de revestimento deu largas provas de ser excelente e não parece desacertado que se tente, não a reprodução dos seus antigos modelos, mas a criação de novas interpretações estéticas, integrando-o mais no todo da composição, procurando que o conjunto constitua para cada caso uma peça e uma só.», in* BURLAMAQUI, Suraya. *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996, p.16.

33 TOUSSAINT, Michel. *Op. cit.*, p.246.





*27. Lucio Costa (com azulejos de Cândido Portinari), Edifício Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 1937-45.*

*28. Pormenor dos azulejos.*

*artistas plásticos mais qualificados»*[34].

Com um novo impulso, a azulejaria portuguesa reconquistou assim alguma da sua importância no meio artístico e cultural da época, dando continuidade, pelo menos em Lisboa e no Porto, à grande experiência da segunda metade do século XIX.

Foi com Jorge Barradas, contudo, que a cerâmica artística ganhou este novo fôlego, iniciando já nos anos 30, a par do regime, uma via moderna. Considerado um dos mais importantes ceramistas do século XX, foi a partir dele que a Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, acolheu uma nova geração de ceramistas que, na segunda metade do século, trabalharam com arquitectos interessados na revitalização do azulejo e na experimentação de novas abordagens plásticas na arquitectura, como Francisco Keil do Amaral. A contribuir para este fenómeno estiveram a segunda Bienal de São Paulo, em 1948, e o III Congresso da União Internacional dos Arquitectos em Lisboa, em 1953, durante os quais os arquitectos portugueses se aperceberam do uso moderno que se estava a dar ao azulejo no Brasil, numa época em que, em Portugal, esta arte estava praticamente ausente. Pouco tempo antes, em 1943, tinha sido realizada uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque intitulada *Brazil Builds, Architecture New and Old*, em cujo catálogo pode-se ler: *«A arquitectura moderna no Brasil deve muito do seu cunho particular ao uso imaginoso do azulejo»*[35]. Seria portanto a segunda vez que o Brasil contribuía para a revalorização do azulejo português, considerando a sua introdução como revestimento exterior no século anterior.

Numa entrevista de 1987, Lucio Costa afirmou ter ficado surpreendido, após uma viagem a Portugal, com a importância da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, no Porto, cuja produção de azulejos destinava-se maioritariamente à exportação para o Brasil. Mas, na realidade, a interpretação moderna da azulejaria na arquitectura brasileira deveu-se a Le Corbusier, que lhe propôs, em 1936, integrar o azulejo no antigo edifício do Ministério da Educação e Cultura (actualmente o edifício Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro, coordenado pelo próprio Lucio Costa e projectado por uma equipa de arquitectos da qual faziam parte Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo

34 HENRIQUES, Paulo. "1949-1974: A construção das modernidades" *in* RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *Op. cit.*, p. 109.

35 TOUSSAINT, Michel. *Op. cit.*, p.248.



*29. Oscar Niemeyer (com azulejos de Cândido Portinari), Igreja de São Francisco de Assis, Belo Horizonte, 1943.*



*30. Affonso Eduardo Reidy (com azulejos de Cândido Portinari), Ginásio da Unidade de Habitação de Pedregulho, Rio de Janeiro, 1950-51.*



*31. João Filgueiras Lima (com azulejos de Athos Bulcão), Residência José da Silva Netto, Brasília, 1976.*

Reidy. O painel de azulejos é da autoria do artista Cândido Portinari, que criou uma composição de padrão e de motivos marinhos na qual *«a paleta cromática, em tons de azul e branco, parece evocar o período barroco e de grande produção da azulejaria portuguesa, presente em inúmeros edifícios do território brasileiro»*[36].

A partir deste primeiro exemplo, os azulejos de Cândido Portinari proliferaram nos edifícios modernos do Brasil, tendo o artista colaborado com Oscar Niemeyer no projecto da Igreja de São Francisco de Assis, de 1943, e com Affonso Eduardo Reidy no Ginásio da Unidade de Habitação de Pedregulho, de 1950-51. Para além de Cândido Portinari, outros artistas brasileiros foram importantes na produção de azulejaria de exterior, como Athos Bulcão, que colaborou com Oscar Niemeyer na construção de Brasília, tendo trabalhado também com João Filgueiras Lima a partir da década de 60. Exemplo dessa parceria é o projecto da Residência José da Silva Netto, datado de 1976.

Entretanto, em Portugal, o azulejo adquiriu diferentes significados, que o arquitecto Michel Toussaint atribui a três posturas distintas: a primeira estava relacionada com o Movimento Moderno, e era decorrente das interpretações dos exemplos brasileiros; a segunda associava-o ao Estado Novo, no seguimento daquilo que tinha sido o movimento da Casa Portuguesa; e a terceira inseria-se no contexto da Revisão Crítica do Movimento Moderno, que *«ao contrário do primeiro significado citado, trata-se de reconhecer nas raízes tradicionais ensinamentos preciosos à cultura arquitectónica contemporânea»*[37]. Contudo, a quase inexistência em Portugal do Movimento Moderno tornou por vezes difícil distinguir o significado da aplicação dos azulejos. Francisco Keil do Amaral terá sido um dos primeiros arquitectos a interpretar contemporaneamente o azulejo, datando da década de 40 as primeiras obras que integraram a cerâmica mural na sua obra. É aqui importante lembrar que o edifício de habitação de Pardal Monteiro, mencionado anteriormente como primeira obra a reintegrar o azulejo de fachada na arquitectura portuguesa, data do final da década de 40, altura em que Keil do Amaral já tinha usado o azulejo como revestimento. No entanto usou-o sempre no interior, seguindo o entendimento tradicional do azulejo, o que o distingue da abordagem de

36 ALMEIDA, Ana. *O azulejo em Portugal nas décadas de 1950 e 1960: influência brasileira e especificidades locais*. Arquitextos, São Paulo, ano 13, n.º 148.01 (Setembro de 2012). Disponível em: <http://goo.gl/gCENwi>.

37 TOUSSAINT, Michel. *Op. cit.*, p.249.



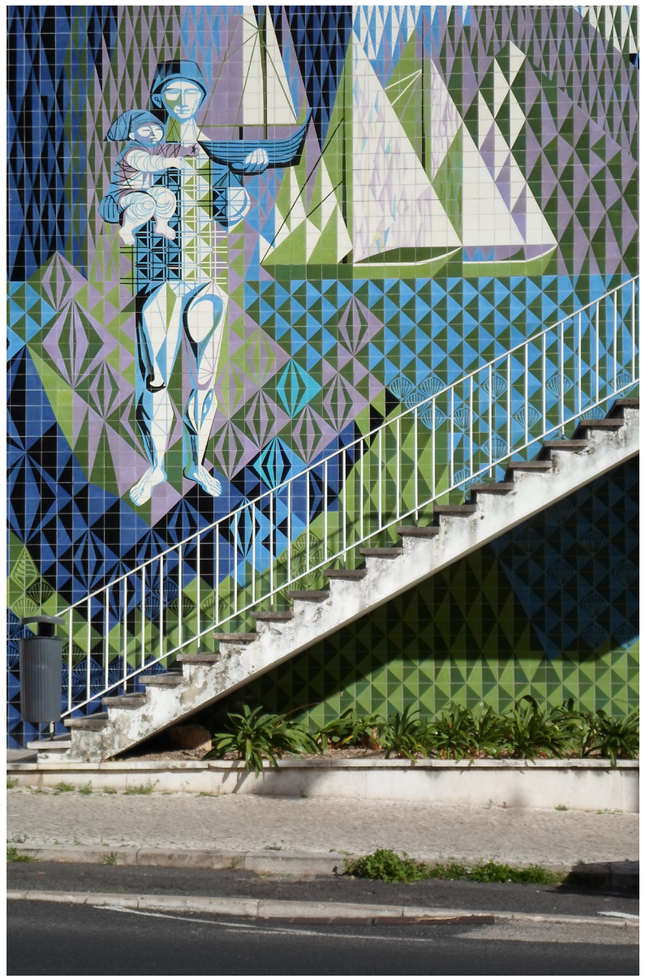
*32. Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, edifícios na Avenida Infante Santo (antes de receberem os painéis de azulejos), Lisboa, 1955-60*

Pardal Monteiro, mais assente na ideia de modernidade dos brasileiros.

Foi neste contexto que surgiu o conjunto de edifícios da Avenida Infante Santo em Lisboa, distinguido com o Prémio Municipal de Arquitetura em 1957. Projectado pelos arquitectos Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta e construído entre 1955 e 1960, este conjunto habitacional é formado por cinco blocos perpendiculares à avenida, instituindo na cidade um novo modo de urbanismo inspirado pelos princípios da Carta de Atenas. O acesso a cada bloco faz-se a partir de uma escadaria adossada a um enorme muro de contenção de terras. Os cinco muros receberam diferentes painéis de azulejos, encomendados pela Câmara Municipal de Lisboa e aprovados em 1957. Os artistas responsáveis pelos quatro primeiros painéis, executados no ano seguinte, foram Rolando Sá Nogueira, Maria Keil, Alice Jorge em parceria com Júlio Pomar e Carlos Botelho; já tardiamente, em 1994, Eduardo Nery projectou o último painel, com uma abordagem bastante distinta daquela que caracterizou os dos anos 50.

Todos os painéis do conjunto inicial apresentam uma temática que apela a valores tradicionais e a temas marítimos. É de salientar a intervenção de Maria Keil, que concebeu o painel *O Mar* como uma evocação abstracta do espaço da cidade e do rio, usando elementos figurativos combinados com padrões que, na sua variação, criam a paisagem e formam o plano de fundo da composição. O predomínio da padronagem, constituída por uma malha de triângulos de diferentes tamanhos e com movimentos oblíquos, contribui para a integração da escada no conjunto, onde ganha um papel de destaque. O desenho de padrão foi, aliás, uma das características que acompanhou toda a obra de Maria Keil. Os seus projectos eram desenhados a partir de uma quadrícula, o que impunha a placa cerâmica quadrada como regra de desenvolvimento da composição. Esta imposição não deve ser entendida como um impedimento criativo, mas antes como um estímulo à imaginação formal e poética da autora. Uma lógica que permitia variações nos padrões, garantindo contudo a continuidade visual do revestimento.





***Página ao lado:***

*33. Maria Keil, Painel de azulejos na Avenida Infante Santo.*

*34. Pormenor do mesmo painel.*

***Nesta página:***

*35. Painel de azulejos de Rolando Sá Nogueira.*

*36. Painel de azulejos de Alice Jorge e Júlio Pomar.*

*37. Painel de azulejos de Carlos Botelho.*

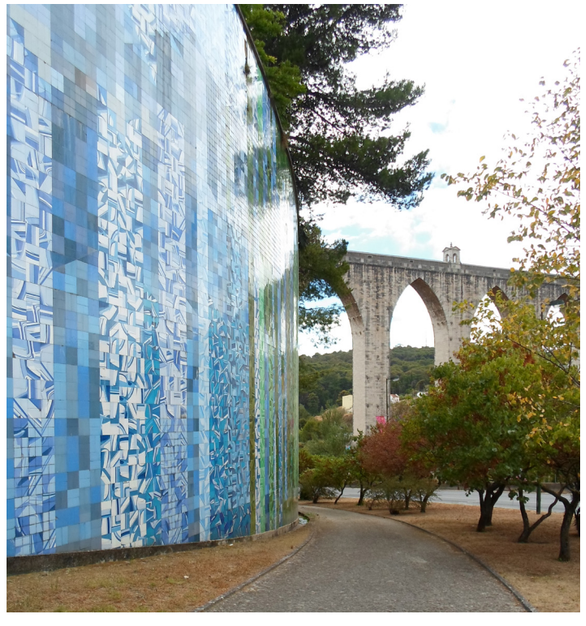
*38. Painel de azulejos de Eduardo Nery.*

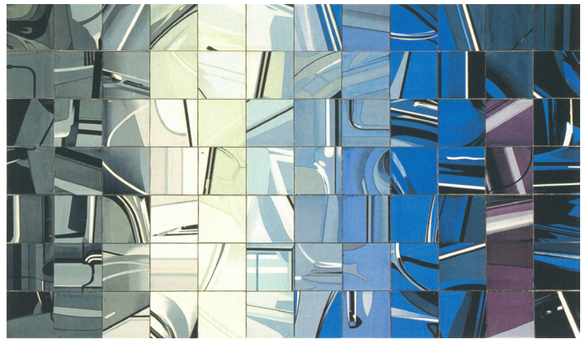






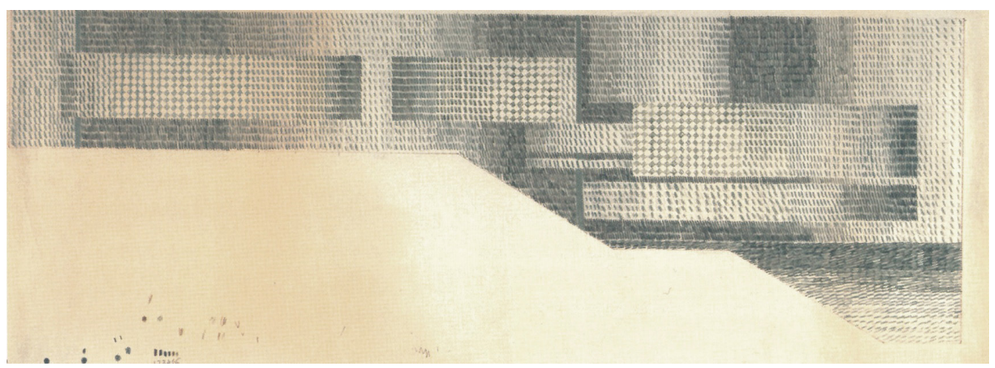






*39. João Abel Manta, revestimento de azulejos do paredão da Avenida Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972-82.*

*40. Pormenor dos azulejos.*



*41. Estudo para o revestimento da Estação da Alameda do Metropolitano de Lisboa.*

Também da autoria de João Abel Manta, e obra de referência do autor, foi o revestimento de placas cerâmicas rectangulares produzidas em 1972 para o imenso paredão da Avenida Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Aplicado apenas uma década mais tarde, este revestimento constituiu um desafio à adaptabilidade do azulejo à escala monumental do espaço urbano. Contrariamente à frontalidade dos painéis cerâmicos da Avenida Infante Santo, esta obra apresenta uma composição ritmada por sucessivas faixas verticais que acentua a necessária percepção rápida por parte daqueles que circulam no trânsito. O extenso painel é composto por peças de várias cores, serigrafadas com excertos de imagens sem grande interesse quando vistas isoladamente mas com grande efeito visual se apreciadas em conjunto, o que dá à obra a escala adequada para se integrar no lugar. Apesar das peças não serem todas iguais, o leque de variações foi necessariamente limitado, sendo estas repetidas em diferentes tonalidades e segundo diferentes orientações de modo a alargar as opções de combinação. Neste painel reúnem-se algumas das características essenciais da azulejaria tradicional portuguesa, como a adaptação da unidade à escala do todo ou a possibilidade de criar, através da desmultiplicação de um elemento, grandiosos espectáculos visuais.

Por esta altura estava já concluída a primeira fase do metropolitano de Lisboa, obra incontornável nas tentativas de reconciliação da arquitectura com a cerâmica. Iniciadas em 1957, as obras do metropolitano foram coordenadas por Francisco Keil do Amaral e contaram com a colaboração de Maria Keil, artista convidada, que viu aqui a possibilidade de criar grandes revestimentos em azulejo. Nesta colaboração, que durou até 1972, Maria Keil teve a oportunidade de interpretar contemporaneamente o azulejo em dezanove das vinte estações[38], através de padrões abstractos que sustentavam a sua convicção de que o azulejo é *«essencialmente uma presença, um brilho»*[39]. A escolha do azulejo como material de revestimento resultou de condicionalismos económicos, *«mas revelou ser uma boa solução pela sua durabilidade, pela fácil manutenção, por conferir luminosidade ao interior do espaço subterrâneo e ser um factor de qualificação da obra»*[40].

38 Rogério Ribeiro foi o único artista que, a par de Maria Keil, projectou o revestimento de uma estação do Metropolitano de Lisboa, a Estação da Avenida, em 1959.

39 Maria Keil *apud.* PEREIRA, João Castel-Branco. *Op. cit.*, p.53.

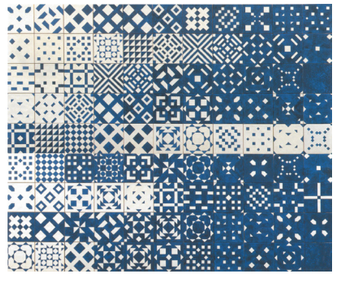
40 ALMEIDA, Ana. *Op. cit*. Disponível em: <http://goo.gl/gCENwi>.



*42. Júlio Resende, azulejos da Estação do Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa, 1995.*



*43. Ivan Chermayeff, azulejos do Oceanário de Lisboa, 1998.*



*44. Pormenor dos azulejos.*



*45. Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal, Lisboa, 1998.*

Em campanhas mais recentes, que se prolongaram até à actualidade, outros artistas da nova geração foram convidados, como Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar, Maria Helena Vieira da Silva, Manuel Cargaleiro e Eduardo Nery, introduzindo uma abordagem distinta daquela que tinha caracterizado as estações revestidas por Maria Keil. Júlio Resende, um dos mais importantes artistas do Porto, também participou nas obras do metropolitano, projectando os revestimentos para a remodelação e ampliação da Estação do Jardim Zoológico (antiga Estação de Sete Rios), em 1995. Distinta no entendimento do azulejo como suporte branco da obra a criar, a intervenção de Júlio Resende foi *«uma das mais bem conseguidas do metropolitano de Lisboa, pela leitura global que permite de toda a arquitectura da estação»*[41].

O impacto das obras do metropolitano foi tal que, a partir deste exemplo, muitas outras cidades por todo o mundo revestiram as suas estações com painéis cerâmicos de artistas portugueses, num intercâmbio cultural promovido pelo próprio Metropolitano de Lisboa. Actualmente podem encontrar-se painéis de azulejo nas redes de Bruxelas, Paris, Budapeste, Cidade do México, Sidney, Santiago do Chile e Moscovo, realizados, respectivamente, por Júlio Pomar, Manuel Cargaleiro, João Vieira, José de Guimarães, Teresa Magalhães, Rogério Ribeiro e Graça Morais.

Já no fim do século, um evento de grande escala, a Expo' 98, teve um papel fundamental na promoção do azulejo como símbolo iconográfico de Portugal. O material foi usado em pavilhões como o Oceanário, cujo revestimento, criado pelo *designer* Ivan Chermayeff, permite duas escalas de leitura, uma de proximidade e outra de afastamento, conseguidas através de técnicas informáticas; ou como o Pavilhão de Portugal, projectado por Álvaro Siza, que privilegia o azulejo monocromático[42] como material nobre ao usá-lo em combinação com o mármore. Para além destes edifícios, um outro projecto de grande dimensão para o Parque das Nações incluiu o material cerâmico na sua realização. Trata-se do projecto Arte Urbana composto por intervenções de vários artistas, entre os quais se destaca Pedro Cabrita Reis, um dos artistas portugueses de maior relevo no panorama artístico contemporâneo. A sua intervenção teve como suporte o viaduto rodoviário da Avenida Marechal

41 OLIVEIRA, Luísa Soares de. "1974-2000. Arte em Cerâmica: A Cerâmica Contemporânea de Autor em Portugal", *in* RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *Op. cit.*, p.180.

42 Para a escolha das cores dos azulejos, Álvaro Siza contou com a colaboração de Manuel Cargaleiro.



*46. Pedro Cabrita Reis, rotunda e viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, Lisboa, 1998.*



*47. Fernanda Fragateiro, Intervenção no Parque das Nações, Lisboa, 1998. Ao fundo, o Edifício do Mar, 2011.*

Gomes da Costa e a rotunda adjacente que separa a zona de exposição do bairro de edifícios de habitação. A partir de dois módulos simples, formados por um azulejo preto e outro branco, Pedro Cabrita Reis reinterpretou a problemática transversal à sua obra: *«a impossibilidade profunda e visceral da comunicação, apesar da multiplicidade dos meios de comunicação ao dispor da sociedade contemporânea»*[43]. De destaque são também as obras de Ilda David e de Fernanda Fragateiro, que encontram na água a sua inspiração, enquanto tema de projecto ou enquanto contexto de intervenção arquitectónica e paisagística. Mais recentemente, em 2011, foi construído no mesmo recinto o Edifício do Mar, projectado pelo escritório de arquitectura de Pedro Campos Costa e revestido com peças cerâmicas da autoria do artista catalão Toni Cumella. As novas peças propõem já uma abordagem distinta da dos azulejos nas possibilidades de articulação da cerâmica com a arquitectura.

43 OLIVEIRA, Luísa Soares de. *Op. cit.*, pp.181-184.

## 3. O caso do Porto

A pouca importância que o Porto deu ao azulejo, desde o seu aparecimento até à primeira metade do século XIX, foi atenuada pelo entusiasmo que, na mesma altura, levava Lisboa e outras cidades do país a produzir as suas próprias peças e a revestir paredes inteiras de painéis cerâmicos.

Os azulejos dos séculos XVI e XVII foram, de facto, escassos no Porto, na medida em que apenas revestiram pequenos espaços de algumas igrejas e conventos. Uma excepção foi a Igreja da Misericórdia, cujo interior foi totalmente revestido nesta época. Também os painéis historiados do século XVIII, que trouxeram prestígio à azulejaria portuguesa, tiveram pouca representatividade no Porto, sendo a Sé, a Casa do Cabido, São Bento da Vitória e São João Novo alguns dos poucos espaços onde este tipo de revestimento sobreviveu.

O reduzido número de painéis cerâmicos que se encontram actualmente nas igrejas do Porto não é, contudo, derivado exclusivamente do pouco uso que se fez da azulejaria durante esse período, mas também do facto de grande parte dos azulejos terem sido deslocados dos locais para onde foram originalmente concebidos. Exemplo disso são os painéis pertencentes à colecção da Biblioteca Municipal, uma das mais diversas colecções de azulejaria do Porto:

*«A par do seu valor bibliográfico, a Biblioteca do Porto é também um centro cultural para o estudo do azulejo. Nela se guarda e expõe ao público, de maneira didáctica, uma valiosa colecção de azulejos, que agrupa exemplares de várias épocas, que vão do princípio do século XVI até aos fins do século XVIII. São de interesse sobretudo os azulejos do século XVII, hoje muito raros no Porto, bem como os hispano-mouriscos, completamente desconhecidos,* in loco*, nesta cidade»*[44].

Logo no átrio de entrada dispõe-se uma série de azulejos distintos: painéis da segunda metade do século XVIII, pintados a azul e branco e provenientes de Coimbra; um pequeno painel de azulejos de figura avulsa, característico da produção portuguesa; e três painéis rococó policromados. Mas é no claustro que se encontram os mais variados azulejos do edifício da Biblioteca. Embora alguns sejam provenientes de outras cidades, a maior parte provém do Convento de Santa Clara do Porto e do Mosteiro de São Bento da Avé Maria, demolido no fim do século XIX para se construir a Estação de São Bento.

44 GUIMARÃES, Agostinho. *Op. cit.*, p.103.





***Página ao lado:***

*48. Igreja da Misericórdia, Porto.*

*49. Bartolomeu Antunes, Capela de Santa Rita na Igreja de São João Novo, Porto, 1744.*



***Nesta página:***

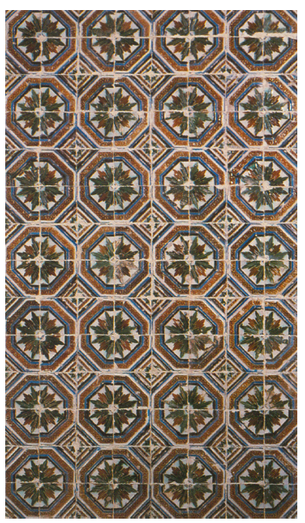
*50. Azulejos no átrio da Biblioteca Municipal do Porto.*

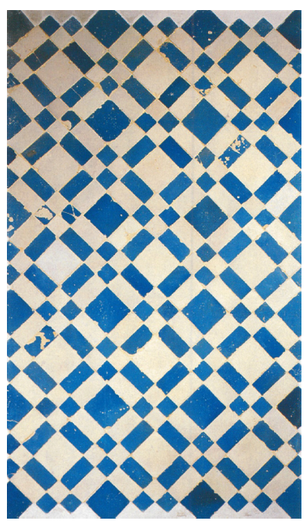
*51. Azulejos de padrão no claustro da Biblioteca Municipal do Porto.*

*52. Azulejos hispano-mouriscos, Biblioteca Municipal do Porto, início do séc. XVI.*

*53. Azulejos enxaquetados, Biblioteca Municipal do Porto, final do séc. XVI.*












*54. Valentim de Almeida, painéis de azulejos da parte inferior do claustro da Sé do Porto, 1729-33.*

*55. Pormenor de um dos painéis.*



*56. António Vital Rifarto, painéis de azulejos da parte superior do claustro da Sé do Porto, 1733-37.*

Tratam-se de tapetes de padronagem do século XVII que na sua maioria revestiram pequenas áreas, embora dois deles apresentem um padrão de módulos grandes, usado para cobrir grandes superfícies. Para além destes, existem dois painéis de azulejos hispano-mouriscos em técnica de aresta, produzidos em Sevilha no início do século XVI e que apontam para a possibilidade deste tipo de azulejo ter sido aplicado no Porto ou nas suas proximidades, apesar de não haver registo de que efectivamente tenha acontecido[45]. Por último, são de destacar os azulejos enxaquetados que se encontram no acesso às escadas, por se tratarem de um caso único no Porto.

Relativamente ao período barroco, o núcleo mais importante de azulejos na cidade é a Sé do Porto, cujos revestimentos, apesar de incompletos, subsistem na actualidade. Os painéis foram concebidos em quatro campanhas azulejares, ao longo da primeira metade de setecentos. A primeira foi realizada em 1719 e dela resultou uma série de painéis, produzidos em Lisboa, para a sala capitular e para as escadas de acesso. Seguiu-se uma encomenda feita a Valentim de Almeida[46], que entre 1729 e 1733 pintou oito painéis comunicantes com a arquitectura gótica da parte inferior do claustro. Em 1733 e 1737 concluíram-se as encomendas barrocas, com painéis produzidos em Coimbra por António Vital Rifarto[47] para a parte superior do claustro e para o cartório.

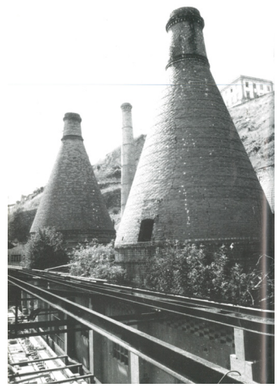
Apesar da grande qualidade artística destes painéis, só no século XIX é que o azulejo começou a ganhar uma importância até então sem precedentes na cidade. Este fenómeno coincidiu com o período neoclássico, altura em que o Porto e Vila Nova de Gaia se tornaram dois dos principais centros produtores de faiança do país. O auge de aplicação do azulejo deu-se, no entanto, já na segunda metade do século, durante o período de industrialização, quando a arte se democratizou e ocupou definitivamente as ruas. *«A Rua, no século XIX, escreve-se com maiúscula porque se transforma no espaço central da vida da comunidade e, simultaneamente, num espaço de expressão pessoal,*

45 *Cf.* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.19.

46 Valentim de Almeida foi um dos mestres mais representativos do século XVIII. *«Enquanto pintor de azulejos, um dos principais trunfos de Valentim de Almeida foi a execução das molduras, as quais se contam entre as mais aparatosas e teatrais da nossa azulejaria barroca», in* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.31.

47 António Vital Rifarto destacou-se também como desenhador de retábulos de talha, evidenciando a relação entre ambas as artes, essencial na definição da identidade do azulejo português.





*57. Instalações iniciais da fábrica de Massarelos.*

*58. Fornos que restam da mesma fábrica.*



*59. Fábrica das Devesas no início do século XX.*

*porque pertencer a uma rua não significa apenas uma referência geográfica, mas cultural»*[48].

Como resultado da industrialização, as unidades fabris da área do Porto passaram a produzir azulejos suficientes para satisfazer as encomendas locais sem ter que recorrer às fábricas de Coimbra e de Lisboa. As fábricas de cerâmica mais antigas na região, e já então qualificadas na produção de faiança, eram as de Massarelos e de Santo António do Vale da Piedade, fundadas no século XVIII. No entanto, no início da industrialização também a fábrica do Carvalhinho, no Porto, e as do Senhor de Além e das Devesas, em Gaia, produziam azulejos. Foram aliás esta última, a de Massarelos e a do Carvalhinho as unidades fabris mais importante na definição e caracterização do azulejo portuense.

A fábrica de Massarelos apenas incluiu a produção de azulejos um século depois da sua fundação, em 1766, datando de 1877 o primeiro inventário que dá notícia dessa produção. Apesar de, poucos anos depois, se guarnecer com novo equipamento, a fábrica esteve paralisada durante cinco anos, até 1900. A partir de 1904 deu-se um grande crescimento, que correspondeu à produção de azulejos em relevo. A fábrica de Massarelos mudou de gerência em 1912, dando-se, oito anos depois, um incêndio de grandes proporções que destruiu o edifício original, na Restauração. Contudo, a marca continuou a ser usada na produção da fábrica da quinta do Roriz, perto da ponte Maria Pia. Hoje só restam da fábrica dois fornos, localizados na margem do rio.

De aparecimento posterior foi a fábrica do Carvalhinho, instalada em 1840 na Capela do Senhor do Carvalhinho, na Calçada da Corticeira, perto das Fontainhas. Aquando da mudança de gerência, em 1868, já a fábrica produzia azulejaria, sendo a primeira no Porto a produzir cerâmica mural. Ao longo dos anos, a fábrica obteve várias distinções, entre as quais contam-se um diploma de mérito na "secção de azulejos", na Exposição Cerâmica de 1882, e uma Medalha de Ouro na Exposição Cerâmica do Palácio de Cristal em 1901. A necessidade de aumentar as instalações e o capital fez com que a fábrica se mudasse para Gaia, em 1923, associando-se à fábrica de Sacavém sete anos depois. Aqui conheceu o seu período áureo, manifestado através do aumento exponencial da produção e da exportação, e através do acolhimento de artistas especializados, que criaram os melhores painéis cerâmicos do Porto do início

48 MARTINS, Fausto S. *Op. cit.*, p.137.



*60. Azulejos biselados e Arte Nova, combinados num edifício na Rua General Silveira, no Porto.*

do século XX. A fábrica encerrou, contudo, em meados da década de 80.

Por sua vez, a fábrica das Devesas foi erguida por volta de 1865 nas proximidades da estação de caminhos de ferro, localizando-se na Rua de José Falcão um dos seus armazéns. A sua modernização permitiu a produção de cerâmica, e em particular de azulejos, em grande escala, passando a fábrica a ocupar um lugar de destaque entre as unidades fabris da época. Apesar da prosperidade que alcançou, a fábrica começou a desintegrar-se no início do século XX, altura em que a concorrente fábrica do Carvalhinho começava a aumentar a sua produção. A fábrica das Devesas acabou por evoluir noutro sentido e enveredou pela produção de artefactos destinados à construção civil.

As técnicas frequentemente utilizadas por estas e pelas restantes fábricas da região foram a da estampilhagem e a da estampagem. A maior parte dos azulejos de fachada da cidade era realizada através da primeira técnica, na qual predominava a dupla estampilha, combinando o azul e o castanho. Por se tratar de uma técnica semi-industrial, muitas vezes aperfeiçoavam-se as pinceladas da trincha com pintura manual posterior. Por outro lado, quando produzidos através das técnicas da tubagem e da aerografia, os azulejos eram de fabrico lisboeta. Foram, contudo, uma minoria.

Comparativamente, a utilização de  azulejos de fachada foi mais intensa e concentrada no Porto do que em Lisboa, verificando-se, em edifícios contíguos, uma grande variedade de padrões e relevos. Esta variedade caracterizou a produção que se registou a partir de meados do século XIX, colocando o Porto como a cidade mais influente no panorama da azulejaria nacional. Produziram-se nesta altura, para a cidade, azulejos de padrão, biselados, relevados e de figura avulsa.

O azulejo biselado foi um dos mais característicos da produção do Norte e também um dos mais utilizados nas fachadas dos edifícios. A sua abundante utilização derivou de uma série de factores de carácter construtivo e estético. Por um lado, a sua grande espessura permitia a maior protecção das superfícies; por outro, o contraste entre as partes lisas e biseladas proporcionava variações de luz, reflexos e sensações de profundidade até então inexistentes na azulejaria nacional; além disso, o facto de serem pintados com uma só cor permitia a sua conjugação com outro tipo de azulejos, como por exemplo os azulejos Arte Nova.



*61. Azulejos de meio-relevo, produzidos na fábrica das Devesas e na fábrica do Carvalhinho.*



*62. Azulejos de relevo pronunciado, produzidos na fábrica de Massarelos.*

Não tão abundantes, mas de igual importância, foram os azulejos de relevo. Este tipo de azulejo corresponde a um gosto muito particular, característico da produção do Norte do país. O relevo, que inicialmente surgiu como resultado natural da produção artesanal do azulejo, através das pequenas irregularidades que formavam a peça cerâmica, tornou-se nesta altura alvo de uma procura intencional. As suas saliências geraram brilhos e reflexos particulares deste tipo de produção, e das poucas vezes que foram aplicados em Lisboa, estes azulejos surgiram deslocados do contexto da capital porque deslocados do gosto que os originou[49].

Inicialmente, numa fase de fabrico prévia à industrialização, o relevo era feito manualmente, pressionando os dedos sobre a argila. Posteriormente, após a plena industrialização, o efeito de relevo era conseguido através de moldes com volume. Ao passo que os azulejos de meio-relevo eram produzidos também em Lisboa, os de relevo mais acentuado eram exclusivos do Norte. Os três grandes centros de produção deste tipo de azulejo eram as fábricas das Devesas, do Carvalhinho e de Massarelos. As duas primeiras produziam azulejos geralmente monocromáticos, com uma flor ao centro. Já a terceira especializou-se em azulejos de duas cores, sendo uma delas o branco e a outra o azul ou o amarelo. Para além destes, foram também produzidos azulejos em baixo-relevo, de duas ou mais cores. Um dos locais com maior número de fachadas revestidas com azulejos relevados é a zona do Infante, na Ribeira.

O tipo de azulejo menos usado no Porto foi o azulejo de figura avulsa. Fabricados maioritariamente no Carvalhinho, os azulejos de figura avulsa passaram, no século XX, a apresentar outras cores para além do azul que caracterizava as primeiras produções. No entanto, a representação de elementos vegetalistas, animais e figuras humanas manteve-se, ainda marcada pela influência holandesa.

Por oposição, o tipo de azulejo mais usado foi o de padrão. As padronagens que passaram a ser produzidas a partir da segunda metade de oitocentos, por força das novas técnicas da industrialização que obrigavam à simplificação dos desenhos, usavam frequentemente apenas um azulejo. Tal como a figuração — que será abordada em seguida —, a aplicação de azulejos de padrão nas

49 Pelo contrário, sempre que aplicados no Porto, os azulejos lisboetas de padrão tiveram integração imediata dadas as suas semelhanças com algumas das produções do Norte. *Cf.* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.13





*63. Igreja de São Pedro de Miragaia, Porto. Azulejos da segunda metade do séc. XIX.*

*64. Igreja de São Nicolau, Porto. Azulejos de 1861.*




*65. Mercearia Pérola do Bolhão na Rua Formosa, Porto, 1917.*

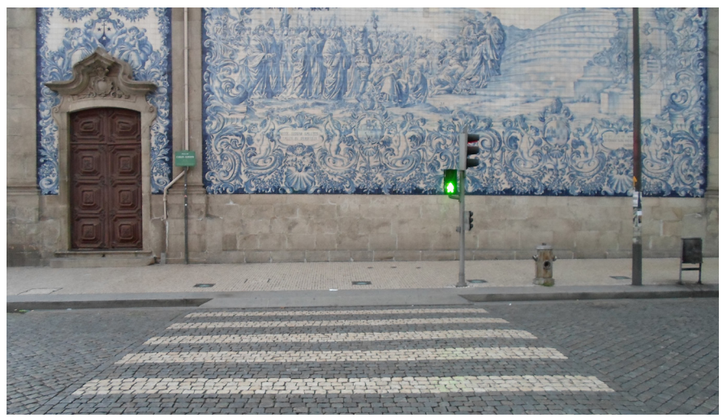
fachadas das igrejas foi um facto observável apenas no Norte do país, com bastante presença na região do Porto e de Aveiro. São exemplo, no Porto, a Igreja de São Pedro de Miragaia, a de São Nicolau, a de Nossa Senhora do Terço e a do Corpo Santo de Massarelos. Para além das fachadas, os azulejos de padrão revestiram também, e em simultâneo, um número considerável de interiores de igrejas[50].

No início do século XX já se instalara, ainda que tardiamente, a Arte Nova. Embora o maior número de fábricas produtoras deste tipo de azulejo se localizasse em Lisboa, os revestimentos aplicados no Porto procederam maioritariamente da Fábrica do Carvalhinho, uma das poucas no Norte dedicada a este tipo de produção. Não sendo no Porto muito frequentes os revestimentos totais neste novo estilo, um número considerável de edifícios foi, ainda assim, pontuado com faixas decorativas que separavam pisos ou rematavam o edifício. Por norma, estes azulejos surgiam isolados ou associados a azulejos lisos ou biselados. Exemplos relevantes de azulejos deste período são os da mercearia Pérola do Bolhão, produzidos na Fábrica do Carvalhinho em 1917, onde se apresentam duas figuras femininas de convite, segurando cada uma delas um dos produtos da casa — o chá e o café.

O carácter cenográfico do espaço urbano do Porto intensificou-se por acção dos revivalismos históricos do início do século, de filiação romântica, que recuperaram a concepção barroca dos painéis historiados, aplicando-a, contudo, às fachadas das igrejas. A transição desta tipologia do interior para o exterior, com o intuito de alargar o público-alvo, constituiu uma inovação com grandes consequências na imagem do Porto, onde este tipo de revestimento encontrou a sua plenitude. Este tipo de representação teve início em 1910, com o painel de azulejos produzido em Gaia e aplicado na fachada da Igreja do Carmo. De extrema importância são também os revestimentos de duas das fachadas da Capela das Almas, datados de 1929 e procedentes da Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa. Do mesmo ano são os azulejos da fachada da Igreja dos Congregados, pintados por Jorge Colaço, artista responsável também pelo revestimento exterior da Igreja de Santo Ildefonso, em 1932.

50 *«Embora tardiamente, pode dizer-se que o azulejo de padrão* [do século XIX] *tem no revestimento de espaços interiores das igrejas portuenses uma importância que não terá chegado a assumir no século XVII, época em que conheceu larga difusão em todo o país», in* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.43.





***Página ao lado:***

*66. Silvestre Silvestri e Mário Branco, painéis de azulejos da Igreja do Carmo, Porto, 1910.*

*67. Pormenor dos mesmos painéis.*





***Nesta página:***

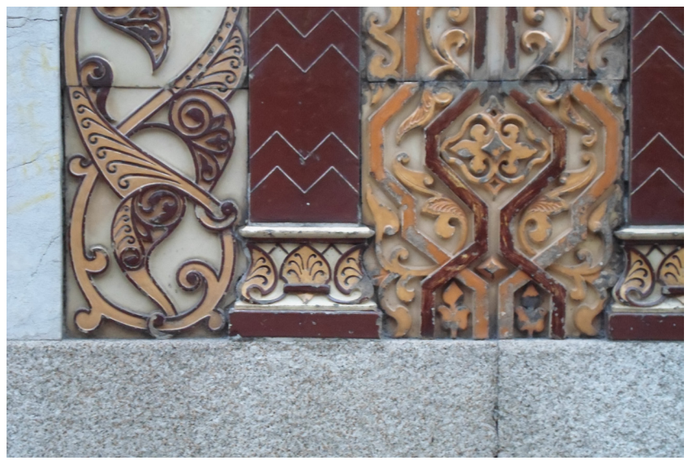
*68. Eduardo Leite, painéis de azulejos da Capela das Almas, Porto, 1929.*

*69. Jorge Colaço, painéis de azulejos da Igreja de Santo Ildefonso, Porto, 1932.*

*70. Jorge Colaço, painéis de azulejos da Estação de São Bento, Porto, 1915.*







*71. Casa Mourisca (antigo armazém da fábrica das Devesas), na Rua de José Falcão, Porto, c.1900.*

*72. Pormenor dos azulejos relevados.*

Paralelamente à temática religiosa, aplicada apenas no Norte, produziram-se também painéis de carácter profano, que representavam episódios relevantes da História da nação. Neste contexto, Jorge Colaço teve também uma presença marcante, criando painéis de revestimento para várias estações de caminhos de ferro, entre as quais se destaca no Porto a Estação de São Bento. Pintados em 1915 na Fábrica de Sacavém, os painéis que desenham o átrio da estação são o expoente máximo desta profusão de temas[51], estrategicamente organizados em função do espaço e respeitando uma herança distributiva segundo a qual as cenas maiores são colocadas na parte superior das paredes. A pintura cuidada a azul remete não só para o período barroco mas também para a pintura a óleo praticada em simultâneo por Jorge Colaço.

Os revivalismos não se limitaram, contudo, ao gosto pela azulejaria barroca, tendo também incidido, embora de um modo muito menos frequente, sobre outros estilos ou épocas. Um dos exemplos de maior importância é o edifício situado na Rua de José Falcão, antigo armazém da Fábrica das Devesas. Os azulejos grandes, relevados e de padrão neo-árabe que foram produzidos pela própria fábrica são únicos no Porto e revestem um edifício, também ele de características árabes, desenhado pelo escultor Teixeira Lopes, um dos sócios da fábrica.

Já de concepção moderna são os painéis de Jorge Barradas dos finais dos anos 40 para o antigo edifício do Banco Português do Atlântico (na praça de D. João I), a sua primeira grande encomenda enquanto ceramista. Para além dos nove painéis de azulejos para o exterior, Jorge Barradas concebeu três painéis relevados para o átrio.

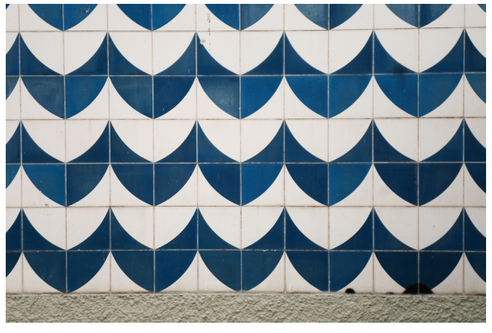
Enquanto em Lisboa se criavam os painéis de revestimento para os edifícios da Avenida Infante Santo, no Porto arquitectos como José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos, mas também Fernando Távora, procuravam no azulejo qualidades plásticas complementares à neutralidade do betão que dominava o espaço público. Fernando Távora concluía nesta altura duas obras exemplares no uso da cerâmica — o Mercado Municipal de Santa Maria da Feira e o edifício na Rua Pereira Reis no Porto. Por sua vez, José Carlos Loureiro,

51 Os temas representados nas paredes laterais à entrada referem-se a episódios da História de Portugal, tais como *«a entrada de D. João I no Porto para o seu casamento com D. Filipa de Lencastre, a Tomada de Ceuta, o Torneio dos Arcos de Valdevez e Egas Moniz apresentando-se com a mulher e os filhos ao rei de Leão»*. Por sua vez, na parede de frente surgem representações de *«temas etnográficos do Minho e do Douro.» in* MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, pp.51/53.



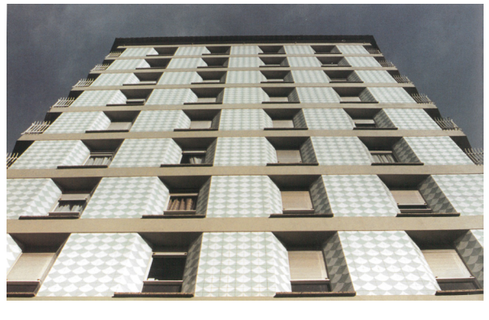
*73. Fernando Távora, Mercado Municipal de Santa Maria da Feira, 1953-59.*





*74. José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos, edifício na Rua da Alegria, Porto, 1962.*

*75. Pormenor dos azulejos.*





*76. José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos, edifício na Rua da Alegria, Porto, 1962.*

*77. Pormenor dos azulejos.*

empenhado em reintegrar a azulejaria na arquitectura portuguesa[52], desenhava um azulejo adaptado aos novos tempos e à nova arquitectura.

O novo azulejo era estampilhado a azul e branco e dividido a meio por uma linha curva o que permitia criar diferentes padrões, dependendo do modo como os azulejos eram combinados. José Carlos Loureiro refere *«um tipo de azulejo muito difundido na região do Porto, em que metade da peça, segundo uma diagonal, é azul e a outra branca»*[53] — que seria o mesmo usado por Fernando Távora no Mercado de Santa Maria da Feira. Terá sido esse o azulejo que o inspirou a criar o novo desenho, que foi usado nos anos 60 nos três blocos residenciais que José Carlos Loureiro desenhou, juntamente com o arquitecto Luís Pádua Ramos, para a Rua da Alegria. Os azulejos surgem aqui integrados numa linguagem moderna em que às superfícies azulejadas seguem-se as marcações horizontais das lajes. Num claro sentido arquitectónico, o azulejo participa do desenho do edifício contribuindo também para a resolução do desenho dos vãos.

Com José Carlos Loureiro e Pádua Ramos trabalhou várias vezes o pintor Júlio Resende, que produziu, na segunda metade do século XX, uma série de painéis cerâmicos de grandes dimensões que constituem hoje uma referência no panorama artístico do Porto. Apesar de poucas vezes usar o formato convencional do azulejo e de recorrer a técnicas distintas, o seu trabalho demonstrou uma grande inspiração na azulejaria tradicional, dando continuidade contemporânea àquela que foi uma das vertentes mais importantes desta arte, a de concepção de painéis narrativos em comunhão com espaços arquitectónicos. Uma das suas primeiras encomendas foram os painéis para o Hospital de São João, em 1958, seguindo-se muitas outras como os painéis para o Café Sical em 1963 e no ano seguinte os painéis para os blocos habitacionais da Pasteleira. Em 1984 criou o painel que considerava

52 Na sua tese, *O Azulejo — Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa* (1962), José Carlos Loureiro faz uma apologia das qualidades técnicas e plásticas do azulejo, referindo a capacidade que o azulejo contemporâneo tem, à semelhança das padronagens antigas, de acentuar ou corrigir aspectos arquitectónicos. Essas manipulações podem ser feitas através de padrões *«que deixam sobre a superfície linhas de força que a estruturam»*, ou que *«por força da sua irresistível expressividade podem alterar ou corrigir a própria expressão do edifício. Um azulejo de que resulte um claro sentido de horizontalidade pode contrariar um excessivo e não desejado aspecto de verticalidade e vice-versa.»*, *in* LOUREIRO, José Carlos. *Op. cit.*, p.64.

53 LOUREIRO, José Carlos. *Op. cit.*, p.63.







*78. Júlio Resende, pormenor do painel interior do edifício da companhia de seguros Tranquilidade, Porto, 1984.*

*79. Júlio Resende,* Ribeira Negra*, Porto, 1986.*

*80. Pormenor dos azulejos.*

o seu melhor trabalho em cerâmica devido à sua *«perfeita sintonia com o espírito da arquitectura»*[54], localizado na entrada do edifício da companhia de seguros Tranquilidade, de José Carlos Loureiro. No mesmo ano, Júlio Resende começou a trabalhar naquele que é talvez o seu trabalho mais conhecido e certamente o mais representativo da cidade do Porto. Considerado o melhor painel cerâmico contemporâneo e *«obra de maior importância no panorama de ceramista do autor e da arte portuguesa»*[55], a *Ribeira Negra* situa-se junto ao rio, à entrada do túnel que leva à Ribeira; *«uma arte que, na rua, representa a própria rua»*[56]. Assim, o painel retrata, a partir das memórias do autor, a vida intensa das pessoas que lá vivem: *«*[...] *mulheres imensas, estátuas negras, almas luminosas, cachorros e gatos... Todos intérpretes de uma coerência solidária. A Ribeira que jamais saiu de mim»*[57].

No final dos anos 80 surgiu no panorama da cerâmica mural o arquitecto Alcino Soutinho, que, após vencer o concurso para a construção dos Paços do Concelho de Matosinhos, revestiu o interior do edifício da Câmara Municipal com azulejos monocromáticos, sintomáticos de uma sobriedade de carácter contemporâneo, que «*dão ao interior a sensação de limpeza, luz, frescura e ordem»*[58]. O edifício é considerado uma das melhores obras da actualidade na articulação de revestimentos azulejares com um painel cerâmico artístico, da autoria de Júlio Resende.

Já do início do século XXI datam as obras do Metro do Porto, projecto coordenado por Eduardo Souto de Moura e com a intervenção de alguns dos mais significativos arquitectos portuenses da contemporaneidade. Se as obras desenvolvidas na segunda metade do século XX no metropolitano de Lisboa tiveram uma grande influência na reintegração da cerâmica artística na arquitectura, o projecto de Eduardo Souto de Moura para o Porto, retomando uma herança construtiva que se alia aos valores plásticos da cerâmica, apresenta o azulejo liso como material de revestimento transversal às estações subterrâneas do metro.

---

54 Júlio Resende *apud.* BURLAMAQUI, Suraya. *Op. cit.*, p.118.

55 Paulo Henriques *apud.* MARTINS, Fausto S. *Op. cit.*, p.182.

56 BURLAMAQUI, Suraya. *Op. cit.*, p.120.

57 Júlio Resende *apud.* Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. "*Ribeira Negra" de Júlio Resende restaurado com o apoio da Misericórdia de Lisboa* [em linha]. Disponível em: <http://goo.gl/iKzZDi>.

58 BURLAMAQUI, Suraya. *Op. cit.*, pp.111/112.



***Página ao lado:***

*81. Alcino Soutinho, Paços do Concelho de Matosinhos, 1987.*



***Nesta página:***

*82. Eduardo Souto de Moura, Estação do Bolhão do Metro do Porto, 2011.*

*83. Painel de azulejos de Júlio Resende, no interior da mesma estação.*









*84. Júlio Pomar, revestimento de azulejos da Estação Alto dos Moinhos do Metropolitano de Lisboa, 1988.*

*85. Álvaro Siza, Estação de São Bento do Metro do Porto, 2005.*

*86. Um dos azulejos de figura avulsa desenhados pelo arquitecto.*

Ainda assim, o azulejo foi também utilizado como meio de expressão artística, particularmente nas estações do Bolhão e de São Bento, desenhadas por Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza, respectivamente. Na primeira, à semelhança do que haviam feito José Carlos Loureiro e Alcino Soutinho nas obras já referidas, os revestimentos interiores foram complementados com um grande painel, concebido por Júlio Resende, que contribui para o desenho dos vãos interiores e do espaço do átrio de entrada. Não menos importante, dada a proximidade do edifício do metro com a Capela das Almas, de soberba expressão neo-barroca, foi a aplicação do azulejo liso na fachada, que de forma despretensiosa e sem roubar protagonismo faz referência ao contexto de grande riqueza em que o edifício se insere.

Por outro lado, na estação de São Bento, Álvaro Siza desafiou as potencialidades plásticas do azulejo através da combinação de oito tonalidades distintas de vidrado. Este conjunto é pontuado por desenhos lineares do arquitecto, que interpretam, sobre fundo policromado, os painéis criados por Júlio Pomar em 1988 para a estação de metro do Alto dos Moinhos em Lisboa. Para além destes, pequenos desenhos, também da autoria de Álvaro Siza, são integrados em azulejos de figura avulsa e aplicados pontualmente nas colunas, revestidas com o mesmo material.

As estações de São Bento e do Bolhão constituem assim uma prova da extrema consciência histórica, patrimonial e artística dos seus autores, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura.

## 4. A cerâmica mural na actualidade

O papel que a cerâmica mural reconquistou na segunda metade do século XX nos meios artístico e arquitectónico teve óbvias consequências na importância que se começa a dar actualmente ao azulejo a nível nacional. A candidatura organizada pelo Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, para integrar o Azulejo como parte do Património da Humanidade da UNESCO é a prova disso mesmo[59]. Aliás, a própria existência desta instituição é por si só sinal da posição que esta arte ocupa no país:

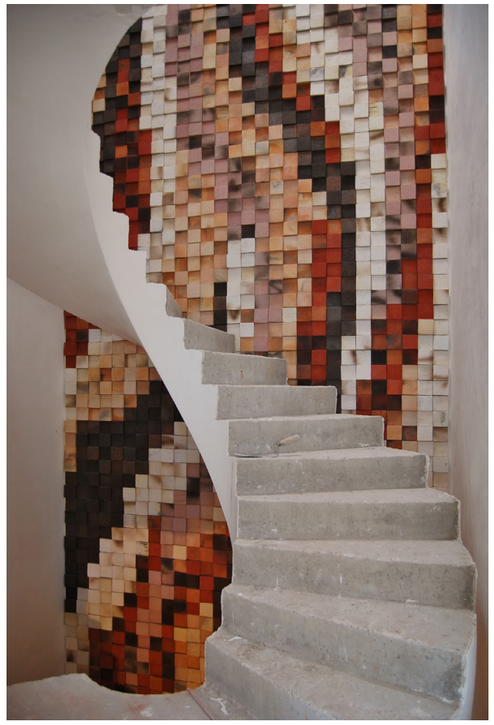
*«A existência de um Museu Nacional do Azulejo em Lisboa torna bem evidente o valor desta Arte em Portugal, não só pelo imenso Património existente por todo o país e pelas antigas partes do Império, entre o Brasil, as Áfricas e até a Índia, mas também pelo que representa, no passado e ainda na actualidade, da inteligência prática e da sensibilidade dos portugueses. O Museu Nacional do Azulejo é hoje um dos mais importantes Museus de Cerâmica do Mundo e constitui, mais do que uma sugestão de coleccionar azulejos, um convite a visitar o país em busca dos monumentais conjuntos ainda nos seus lugares de origem, percebendo-se bem a relação profunda entre o Azulejo, a arquitectura e a cidade»*[60].

Actualmente, por herança de uma tradição que se foi construindo com o tempo, poder-se-á dizer que a arte da cerâmica mural oscila entre três vertentes: uma de carácter mais funcional, mas também estético, que privilegia o azulejo como material de revestimento dos edifícios; outra que entende o azulejo como suporte da obra a criar, em alguns casos como se de uma tela se tratasse; e outra ainda, derivada desta última, associada à ideia de escultura mural, a partir da qual se podem explorar as mais variadas qualidades da cerâmica.

Do ponto de vista artístico, o interesse pelo azulejo na actualidade reflecte-se não só no trabalho de restauro praticado por alguns artistas, como no Porto é o caso de Joaquim Pombal, mas também, e sobretudo, na produção artística própria. Neste núcleo enquadra-se a ceramista Sofia Beça, cujo trabalho, apesar de não incidir directamente sobre o azulejo tradicional, parte dele para a produção de peças contemporâneas mais próximas da escultura mural, tirando vantagem das potencialidades tridimensionais da cerâmica. Será esta, aliás, uma das características mais exploradas da cerâmica mural artística das

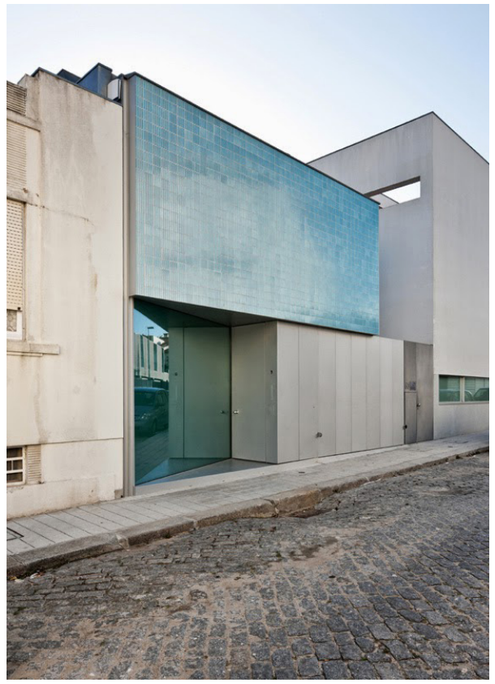
59 *Cf.* LUSA, Agência. *Azulejo português vai candidatar-se a Património da Humanidade*. Disponível em: <http://goo.gl/LNnLfk>.

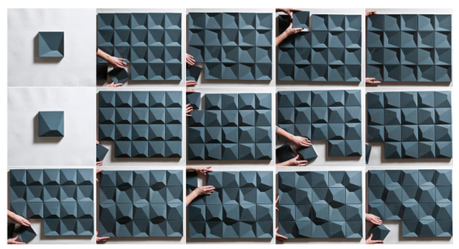
60 Instituto Camões. *A Arte do Azulejo em Portugal*. Disponível em: <http://goo.gl/5pbLif>.











*87. Sofia Beça, mural para habitação particular, 2013.*

*88. OODA, edifício D. Manuel II (DM2), Porto, 2014.*

*89. Álvaro Siza, Terraços de Bragança, Lisboa, 2004.*

*90. Correia/Ragazzi Arquitectos, casa Ricardo Pinto, Porto, 2012.*

*91. Correia/Ragazzi Arquitectos,* Azulejo Czech *(possibilidades de combinação).*

últimas décadas, tendo máxima representatividade nos trabalhos de Querubim Lapa, Manuela Madureira ou Cecília de Sousa.

Do ponto de vista arquitectónico, o interesse contemporâneo pelo azulejo traduz-se em exemplos que não são abundantes mas que apresentam uma extrema qualidade e pertinência, apontando diferentes direcções ou possibilidades. No âmbito da cerâmica de revestimento exterior ou interior, distinguem-se três tipos distintos de abordagem: a das reabilitações, que implica a reposição de peças históricas já existentes no local; e a das novas construções, quer seja através da integração de azulejos tradicionais ou através da integração de peças cerâmicas contemporâneas.

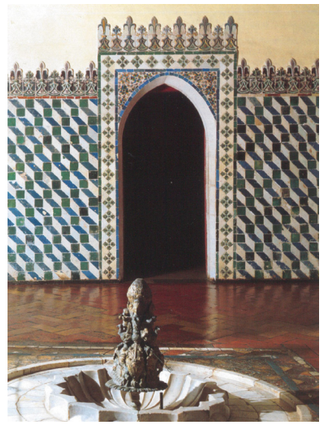
A Casa do Conto, projectada pelo escritório de arquitectura Pedra Líquida, ou a reabilitação do Edifício Forrester, dos arquitectos Correia/Ragazzi, ambos no Porto, são dois exemplos em que os azulejos de fachada pré-existentes, respectivamente de padrão e Arte Nova, foram reintegrados numa arquitectura que encontra na continuidade histórica a razão do equilíbrio entre tradição e contemporaneidade. Uma intervenção semelhante, embora um pouco diferente, foi a reabilitação do Edifício D. Manuel II (DM2), a cargo do estúdio OODA, na qual se devolveu à fachada a realidade da casa burguesa do Porto, através da introdução de azulejos anteriormente inexistentes.

Já nos Terraços de Bragança, conjunto de edifícios projectados por Álvaro Siza para Lisboa, o azulejo assume um papel distinto, integrando-se no projecto de raíz para o local. Trata-se de uma obra actual *«que encontrou uma forma de composição harmónica com as métricas da arquitectura pombalina»*[61], onde o azulejo desempenhou um papel fundamental na concepção de um desenho de continuidade com a rua.

Por outro lado, na casa Ricardo Pinto, também dos arquitectos Correia/Ragazzi, o azulejo surge como expressão de uma arte que é, também ela, contemporânea. Usado no alçado da rua e do pátio, o *Azulejo Cinético*, desenhado por Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, é relevado, multifacetado e pintado com duas cores, proporcionando diferentes efeitos visuais consoante a posição a partir da qual é observado. Os arquitectos responsáveis pelo desenho desta casa foram também os autores do *Azulejo*

61 Walter Rossa, a propósito da atribuição do Prémio Valmor 2004 a esta obra. Disponível em: <http://goo.gl/XvhY7a>.





*92. Rem Koolhaas, Sala Renascença da Casa da Música, Porto, 2005.*

*93. Sala dos Árabes do Palácio Nacional de Sintra.*



*94. Sala VIP da Casa da Música.*

*Czech*, inspirado no Cubismo checo e por isso desenhado em alto e baixo-relevo, o que confirma não só as potencialidades plásticas deste material, mas também a sua capacidade de absorver as mais diversas influências.

Quanto à cerâmica de revestimento interior, é importante mencionar o Metro do Porto, já abordado anteriormente, onde os revestimentos em azulejo, com painéis cerâmicos integrados, são reveladores de uma despretensiosa contemporaneidade.

Para além deste, também a Casa da Música, projectada por Rem Koolhaas, constitui um exemplo de grande pertinência. Apesar de se autonomizar relativamente à envolvente e ao contexto, assumindo-se como rasgo necessário no tecido urbano, o edifício mostra-se extremamente sensível à cultura local, facto que o arquitecto demonstrou através de uma escolha cuidada de materiais e enquadramentos.

A cerâmica foi utilizada para revestir alguns dos espaços nobres da Casa, nomeadamente a Sala Renascença e a Sala VIP. Relativamente à primeira, pode-se ler, na página oficial da instituição, que *«o nome da sala advém dos azulejos que a revestem, que mostram um padrão criado por dois paralelogramos e um quadrado, com as cores azul, verde e branco»*[62]. Tratam-se de azulejos como os usados ainda no século XVI na Sala Árabe do Palácio Nacional de Sintra, um dos primeiros grandes exemplos de revestimento azulejar em Portugal. É característico deste tipo de azulejo o efeito de perspectiva conseguido pela combinação das peças, também ele alusivo ao Renascimento europeu.

Por outro lado, a Sala VIP é revestida com painéis historiados portugueses e holandeses, o que estabelece uma ponte entre ambas as culturas[63], *«evocando uma ligação entre ceramistas, pintores e oleiros portugueses e holandeses que remonta ao início do séc. XVI e se desenvolve até meados do séc. XVII»*[64]. No entanto, estes painéis são combinados com os grandes panos de vidro e com o alumínio do pavimento, o que confere ao conjunto um requinte de carácter contemporâneo.

Por fim, a esplanada da cobertura, apesar de não ser revestida por peças cerâmicas, apresenta um desenho alusivo aos primeiros exemplos de

62 Casa da Música, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/zsh9MA>.

63 Note-se que Rem Koolhaas é um arquitecto de origem holandesa.

64 Casa da Música, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/zsh9MA>.




*95. Diogo Machado, Mural* Tem Sempre Encanto*, Coimbra, 2013.*



*96. Tapete de azulejos, Ovar, 2015.*




*97. White Studio, imagem gráfica do Porto (*frame *do vídeo de apresentação), 2014.*




*98. Miguel Januário (coordenação), painel* Quem és Porto?*, 2015.*

enxaquetados produzidos em Portugal, como os que revestem a Ermida de São Brás em Évora.

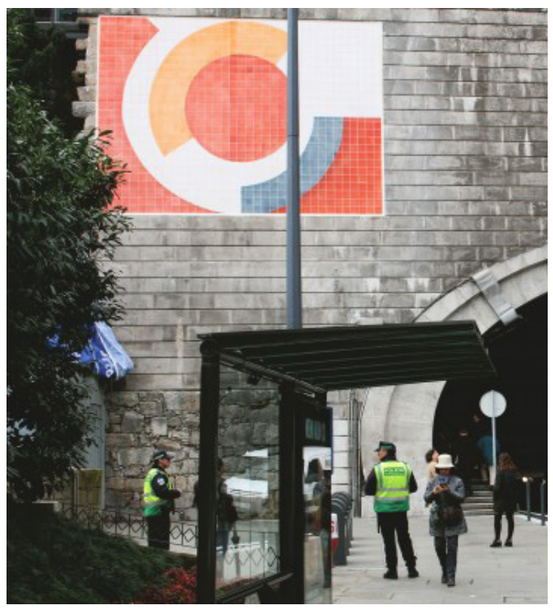
Recentemente, vários projectos de outra natureza têm sido lançados no sentido de dinamizar e desenvolver a investigação do azulejo, dos quais é exemplo a *DigiTile*, uma biblioteca digital para o estudo e a divulgação de património documental único sobre azulejaria e cerâmica[65]. Tão importantes como estes projectos são os trabalhos artísticos que se têm desenvolvido com base na azulejaria tradicional, essenciais na divulgação desta arte portuguesa. Nos últimos anos, o azulejo foi já usado inúmeras vezes como inspiração para os mais variados artistas, inclusivamente nas áreas da arte urbana, do *design* ou da moda. O estúdio Pedrita, sediado em Lisboa, é um exemplo de prática profissional que parte da recolha de azulejos industriais descontinuados para criar murais cerâmicos ou peças de arte urbana contemporâneas. Outro exemplo é o artista urbano Diogo Machado, ou *AddFuel*, que recorre aos padrões da cerâmica tradicional para criar obras contemporâneas em estêncil. É ainda de referir o tapete de azulejos aplicado recentemente na Praça da República, em Ovar, realizado com azulejos criados especificamente para uso em pavimentos exteriores.

No Porto, os esforços para promoção do azulejo como símbolo cultural também têm sido vários. O de maior impacto será o projecto de requalificação da imagem gráfica da cidade, concurso público lançado pela Câmara Municipal em 2014 do qual saiu vencedora a proposta do *White Studio*, dirigido por Eduardo Aires. Nesta proposta valoriza-se o azulejo como ícone, mais até do que os próprios edifícios da cidade. Da apresentação feita ao projecto, Eduardo Aires salienta: *«O azulejo cativou-nos por ser uma espécie de retrato estático da vida urbana. Os painéis de azulejos são contadores de histórias»*[66]. Como resultado, o projecto foi reconhecido, já em 2015, por um dos maiores prémios de *design* do mundo, sendo ainda candidato a outros grandes prémios nas áreas de *design* e comunicação.

Ainda no mesmo contexto, são também de destaque o painel comunitário

65 *Cf.* CARVALHO, Cláudia Lima. *Uma biblioteca digital para a azulejaria portuguesa*. Disponível em: <http://goo.gl/0ZXyg3>.

66 *Cf.* LUSA, Agência. *Porto vence prémio de design com a nova imagem gráfica*. Disponível em: <http://goo.gl/0Zv2ws>.





*99. Fernando Lanhas, painel* À Cidade, *Porto. Aplicado em 2015.*

*100. Dalila Gonçalves,* Kneaded Memory, *Porto, 2015.*

*Quem és Porto?*, integrado no programa de arte urbana da Locomotiva[67], assim como o Programa de Arte Pública promovido pela Câmara Municipal. O primeiro contou com a orientação do artista Miguel Januário e reuniu três mil azulejos num mural que foi instalado na fachada de um edifício na Rua da Madeira; o segundo, respondendo ao objectivo de *«dotar o Porto de um museu contemporâneo ao ar livre»*[68], inaugurou com a aplicação, à entrada do túnel da Ribeira, do painel de azulejos *À Cidade*, de Fernando Lanhas. Este programa contou ainda com três obras de Dalila Gonçalves da série *Kneaded Memory*, instaladas em São Bento. Numa reflexão entre o passado e o presente, a artista apresentou peças que se assemelham a pedras, revestidas parcialmente com azulejos, que moldou artesanalmente para se adaptarem à irregularidade das superfícies. Uma intervenção que instiga à reflexão sobre as possibilidades contemporâneas deste material.

67 *«Locomotiva foi um projecto promovido pela Porto-Lazer que compreendeu um vasto conjunto de acções, eventos e intervenções em São Bento, entre Dezembro de 2014 e Junho de 2015», in* Locomotiva, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/ujFo9j>.

68 Porto. *Programa de Arte Pública no Porto*. Disponível em: <http://goo.gl/UJV6bS>.

## 5. A (in)definição do programa

Feita uma análise ao *estado da arte*, e antes ainda de se dar início à segunda parte — o projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto —, é de interesse para o trabalho expor o processo que levou à definição do programa.

Se a construção programática resultou em parte da análise do lugar e do estudo da importância da cerâmica mural no país e, em particular, na cidade, uma grande parte resultou de um trabalho de campo que incluiu conversas com a actual directora do Museu Nacional do Azulejo, Maria Antónia Pinto de Matos, e com a ceramista Sofia Beça, artista contemporânea do Porto, a partir das quais se tentou reunir interesses comuns.

A pertinência deste programa no Porto reside, por um lado, na própria história da cidade, produtora de cerâmica e um dos principais repositórios nacionais de azulejo; e por outro, no reconhecimento que se tem dado nos últimos anos ao azulejo como símbolo cultural, não podendo deixar de ser referido o crescente interesse internacional por esta arte. A existência do Museu Nacional do Azulejo é essencial neste sentido, mas condicionante pela sua localização e condicionada na sua abrangência nacional. A este respeito, a opinião da directora do MNAz é muito assertiva:

*«O Museu tem cerâmica tridimensional de diferentes fabricos e, assim sendo, deveria assumir-se como o grande museu de cerâmica nacional ou, melhor, das artes do fogo, já que além de azulejaria e de cerâmica, temos o vidro e temos feito exposições em todas essas áreas. Mas para isso precisávamos de ter um museu com uma dimensão completamente diferente; precisávamos de ter mais espaço. Quanto a existir no Porto, eu acho muito bem, porque é uma cidade onde existem diferentes fábricas — não só no Porto mas nos seus arredores — e onde existe muito azulejo. Aliás, a própria Câmara Municipal do Porto tem um banco de dados de azulejo que fornece, sempre que necessário, para restaurar e conservar fachadas e edifícios onde existem azulejos* [...]. *Penso que de forma geral esse novo edifício era muito importante, basta dizer, por exemplo, que o Museu Nacional do Azulejo, em 2014, depois do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém, foi, no universo da Direcção Geral do Património Cultural, a instituição que mais visitantes estrangeiros recebeu, portanto há de facto um interesse crescente»*[69].

69 Entrevista realizada pelo autor a Maria Antónia Pinto de Matos, Março de 2015 (ver Anexo I).



*101. Um dos espaços de trabalho do Museu Nacional do Azulejo.*



*102. Parte superior do claustro do Museu, usada actualmente como espaço de trabalho.*

Sofia Beça acrescenta ainda:

«[...] *é um programa de extrema importância, sobretudo pelo facto do Porto ser classificado como Património Mundial da UNESCO e de haver a necessidade de manter esses azulejos. Actualmente, cada vez que se faz uma intervenção a um edifício que tenha azulejos, é obrigatório mantê-los* [...] *é importante que exista um Centro de Cerâmica que nos possa ajudar nesse sentido, porque o que acontece muitas vezes é que os arquitectos querem trabalhar com esse material ou querem ter a possibilidade de restaurar as peças e não sabem onde se dirigir*»[70].

Uma das funções vitais do novo edifício é, por isso, a conservação e o restauro. Pretende-se, no entanto, que o espaço sirva também para a promoção da produção artística contemporânea, através da disponibilização de espaços e de equipamentos, ou através de um programa de acolhimento de artistas. Esta vontade decorre da consciência de que o trabalho dos artistas que trabalham com cerâmica é muitas vezes dificultado pela falta de acesso ao equipamento:

«[...] *não se pode nunca dar a desculpa — e eu fico muito zangada quando a ouço — de que não há condições para trabalhar. Mas é um facto que, se não tivermos o equipamento, e o equipamento de que falo é única e exclusivamente um forno, por vezes torna-se difícil.* [...] *O que acontece muitas vezes é que as pessoas não têm forma de cozer as peças e então já nem produzem porque há dificuldade, e, dos poucos espaços que existem onde se pode cozer, alguns cobram e cobram muito*»[71].

Neste sentido, considerou-se um espaço de trabalho para artistas. A existência deste espaço é fundamental se considerarmos que, no processo de produção artística em cerâmica, o saber técnico é tão ou mais importante quanto a inovação plástica. Alguns dos melhores exemplos de painéis cerâmicos produzidos no século XX exigiram um profundo domínio técnico, não sendo por isso estranho que os artistas tenham estabelecido os seus ateliês nas fábricas, onde podiam ter acesso ao equipamento mas também ao saber

70 Entrevista realizada pelo autor a Sofia Beça, Março de 2015 (ver Anexo II).

71 *Ibidem.*

técnico[72]. Com o encerramento das fábricas perdeu-se a produção cerâmica, mas perdeu-se também parte da produção artística. Este novo espaço permite que se voltem a reunir dentro de um mesmo edifício artistas e técnicos, alargando as possibilidades de trabalho sobre o material.



*103. Arquivo do Museu.*

*«A possibilidade de termos em permanência* [no MNAz] *ateliês com jovens artistas fica inviabilizada exactamente pela falta de espaço, e isso implicaria pensar na própria segurança: onde instalá-los, quando é que poderiam circular, etc. Uma coisa é receber artistas ou estudantes de Arquitectura e Belas-Artes para observar e desenhar; outra coisa é haver aqui ateliês onde possam fazer as suas próprias peças. Para isso nós não temos espaço, na realidade.* [...] *Mas nós também recebemos cá estagiários, quer portugueses quer estrangeiros, assim como estudantes de Belas-Artes de diferentes universidades de Lisboa, a Universidade Nova e a Universidade Clássica, e isso é muito interessante em termos de investigação»*[73].

Deste modo, o edifício tira partido do seu posicionamento estratégico entre a Biblioteca Pública Municipal e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto para estabelecer intercâmbios necessários e essenciais não só para o desenvolvimento artístico mas também para a investigação. O edifício conta por isso com uma pequena biblioteca especializada e um espaço de arquivo documental, para além de um espaço de arquivo de peças. É, aliás, a área da museologia que compõe a última grande parte do edifício, integrando salas para exposições permanentes e temporárias e um espaço de reservas.



*104. Reservas do Museu dispostas temporariamente no claustro, enquanto aguardam recolocação.*

*«As reservas precisam de imenso espaço.* [...] *Nós temos uma colecção bastante vasta e poderíamos alargar a nossa exposição permanente. Temos apenas duas salas para exposições temporárias, poderíamos ter uma outra para fazer*

---

72 *«Principalmente nos dias de hoje ocorre um fenómeno cujas consequências ainda não podemos avaliar: muitos dos artistas que recebem encomendas, principalmente oficiais, para criarem um painel ou revestimento, não têm a mais elementar noção do que é a cerâmica, do que é a arte azulejar, com as suas limitações, as possibilidades de as ultrapassar e de as transformar em qualidades. São os executores obrigados, então, a ultrapassar as maiores barreiras do conhecimento técnico e executivo para conseguirem representar o projecto de forma fiel e artisticamente superior.*
*Alguns artistas, como Barradas, Cargaleiro, Querubim, Manuela Madureira, Cecília de Sousa, Artur José e Júlio Resende são ceramistas. Criam e executam a obra. Conhecem as técnicas e a forma de melhor tirar proveito delas. Isto estimula a criatividade e a exploração das inúmeras facetas que a matéria cerâmica oferece.»*, *in* BURLAMAQUI, Suraya. *Op. cit.*, pp.129/130.

73 Entrevista realizada pelo autor a Maria Antónia Pinto de Matos, *op. cit.*



*105. Sala de exposições permanentes do Museu.*



*106. Sala de exposições temporárias do Museu.*

*pequenas exposições. Como nós temos um Departamento de Conservação e Restauro, e isto é apenas um exemplo, poderíamos mostrar ao público uma peça que tivesse acabado de ser restaurada, juntamente com todas as fases do processo. Isto para dizer que seria útil, sem dúvida, termos mais espaço; espaço para instalar determinados serviços, para aumentar a área de reserva que é de facto muito pouca e para podermos crescer, porque nós praticamente não temos cerâmica tridimensional exposta, e poderíamos fazê-lo, ainda que não se tenha que mostrar tudo o que se tem no acervo. A acessibilidade do público à colecção pode ser objecto de exposições temporárias ou de haver uma certa rotatividade na própria exposição permanente. Mas para isso precisávamos ainda de uma área considerável»*[74].

Estão assim definidas as várias áreas de intervenção do edifício: a conservação e o restauro; a produção artística contemporânea; a investigação e a inventariação; e a museologia, de carácter pedagógico, que permite a interacção do edifício com o público.

Contudo, como afirma Louis Kahn, *«é no acto de reescrever o programa que se pode detectar a arquitectura, não na mera manipulação de espaços»*[75]. Segundo o mesmo, o *programa dado* condiciona as possibilidades de relação dos espaços, deixando o edifício de servir o Homem para servir um programa. Neste trabalho, embora respeitando as áreas de intervenção já referidas, optou-se pela total liberdade na definição dos espaços e das relações espaciais, procurando que o edifício responda não só a um problema programático mas também, e sobretudo, a um problema de arquitectura.

74 *Ibidem*.

75 Louis Kahn *in* NGO, Dung (ed.). *Louis I. Kahn: conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.59.

# PARTE II

*O projecto*

## 1. O espaço de São Lázaro: caracterização do lugar

O terreno em que se propõe intervir localiza-se em São Lázaro, no gaveto entre a Avenida Rodrigues de Freitas e a Rua Visconde de Bóbeda. Nos últimos cem anos este espaço foi alvo de várias propostas de intervenção, nas quais se incluem os projectos de José Marques da Silva para a ampliação das instalações da Escola de Belas-Artes (1915 / 1933) e de Eduardo Souto de Moura para a ampliação do edifício da Biblioteca (2000). Contudo, nenhum chegou a ser construído, mantendo-se o espaço inutilizado, como uma ferida aberta na densa malha urbana que caracteriza esta zona da cidade.

A escolha deste terreno para a implantação do edifício justifica-se, por um lado, pela sua localização no centro do Porto; e, por outro, pela considerável importância deste espaço na promoção da cultura, já que aqui se reuniram, ao longo dos tempos, algumas das maiores instituições culturais da cidade. A riqueza e a complexidade da história deste espaço e da sua envolvente tornou evidente a necessidade do seu estudo. Esta análise facilitará a compreensão da escolha do lugar, mas sobretudo contribuirá para a explicação de algumas opções de projecto, abordadas com detalhe no capítulo seguinte.

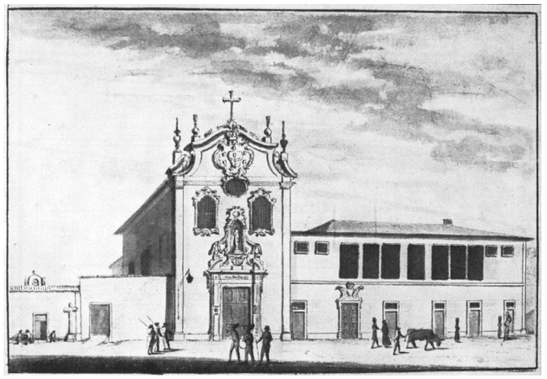
### A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO

A importância do espaço de São Lázaro na história do Porto remonta ao final da Idade Média, altura em que a Muralha Fernandina ainda encerrava o núcleo urbano da cidade. Localizado nas proximidades da Porta de Cimo de Vila — junto ao caminho que partia da cidade em direcção a Penafiel —, São Lázaro era nesta altura um campo atravessado por linhas de água, sobre as quais se ergueu, no século XVI, o Hospital dos Lázaros, que deu nome ao lugar e mais tarde ao jardim[1].

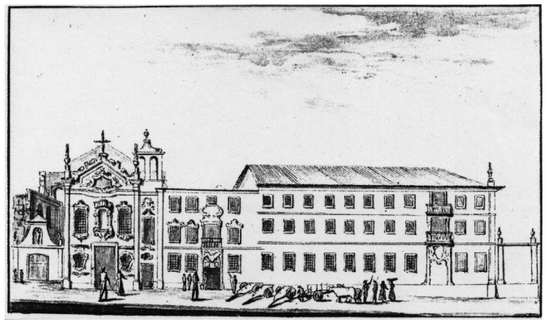
No século XVIII, com a expansão da cidade, o Campo de São Lázaro permitiu a ligação às quintas que se desenvolviam do lado oriental da cidade. Era então um espaço com algumas árvores onde decorriam feiras importantes[2] como a feira anual de São Lázaro, instituída em 1720 — e que se prolongou até ao século XX — e, semanalmente, a feira de gado suíno, que decorreu entre 1808

1 FIGUEIREDO, Ricardo. “O jardim que foi primeiro da cidade”, *in do Porto e não só...* Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.

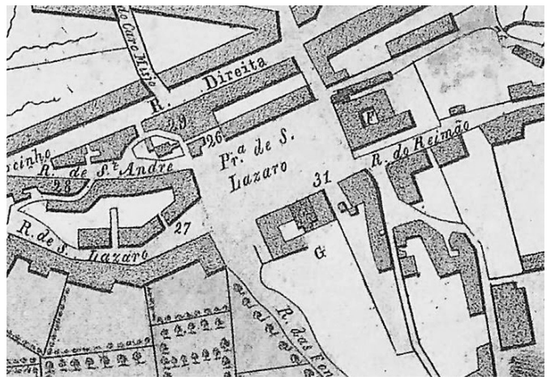
2 Nesta altura, as feiras multiplicaram-se e dispersaram-se pela cidade. Asseguraram, durante um grande período de tempo, parte importante das trocas comerciais da cidade, servindo a sua população e a do espaço circundante.



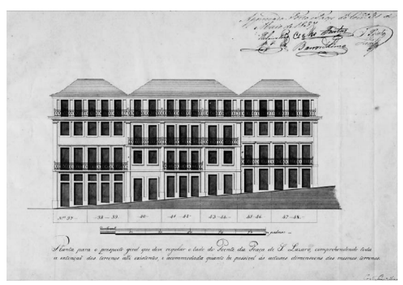
*01. Igreja de Nossa Senhora da Esperança e Recolhimento das Meninas Órfãs em 1833, segundo desenho de Joaquim Villanova.*

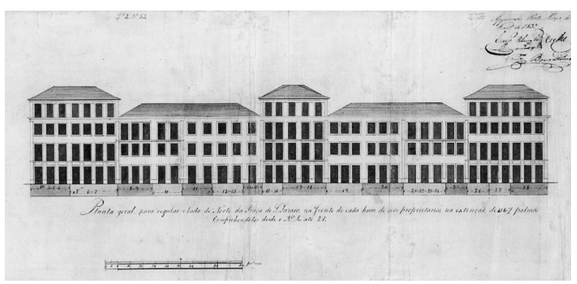


*02. Convento de Santo António da Cidade em 1833, segundo desenho de Joaquim Villanova.*




*03. A Praça de São Lázaro na* Planta Redonda, *de George Balck, 1813.*





*04. Plano geral para regularizar o lado Poente da Praça de São Lázaro, aprovado em 1837.*

*05. Plano geral para regularizar o lado Norte da mesma praça.*

e 1833. Como resultado da importância que o espaço começava a ganhar na cidade, fundou-se, em 1724, o Recolhimento das Órfãs de Nossa Senhora da Esperança[3], iniciando-se assim a regularização do Campo.

Esta regularização teve continuidade em 1783 com a construção do Convento de Santo António, projectado para ser um dos maiores conventos da cidade. Contudo, em 1834, data de extinção das ordens religiosas, o Convento ainda não estava terminado, não chegando portanto a ser concluído. Este edifício e o do Recolhimento, implantados respectivamente a Nascente e a Sul do Campo, conferiram ao espaço uma qualidade arquitectónica que o acabaria por transformar em praça[4]. Desenvolveu-se então um plano para regularizar as fachadas Norte e Poente[5].

Contudo, no início do século XIX não existia no Porto nenhum passeio público à semelhança do de Lisboa. Por isso, em 1833, D. Pedro IV ordenou o ajardinamento da praça, deixando o projecto a cargo do paisagista João José Gomes. O Jardim de São Lázaro tornou-se então o primeiro jardim público da cidade, integrando o espírito liberal e romântico decorrente do Cerco do Porto[6], que teve fim nesse mesmo ano.

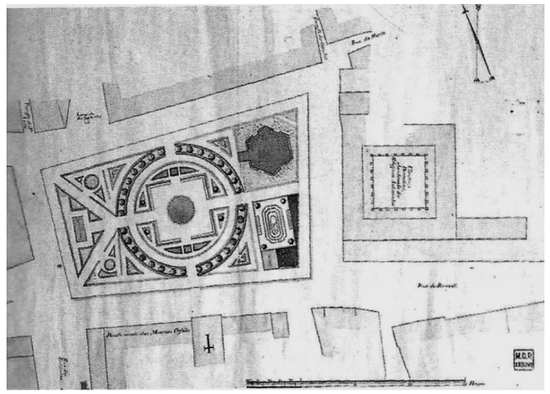
O primeiro projecto realizado para o Jardim previa uma entrada centrada relativamente ao edifício do Convento de Santo António. Um percurso, desenhado a eixo, dirigia-se para o centro da composição, onde havia um lago rodeado por um círculo de árvores. A partir do centro, o percurso bifurcava em direcção às esquinas do lado poente, encontrando-se com as ruas. No entanto, a planta cartografada por Joaquim da Costa Lima, datada de 1839, apresenta

3 O edifício do Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança sofreu algumas alterações e ampliações ao longo do tempo. Entre 1746 e 1763 foi construída a Igreja, já após a inauguração do edifício que se deu em 1731. No entanto, *«o edifício tal como hoje o conhecemos data somente da segunda metade do século XIX, muito possivelmente de cerca de 1861, pois em 1833 um desenho do Recolhimento mostrava apenas uma das alas que enquadram a igreja.* [...] *as obras do século XIX não só acrescentaram um novo bloco, como modificaram o original, de forma a criar simetria na abertura dos vãos.»*, *in* Direcção Geral do Património Cultural, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/Fxgn5f>.

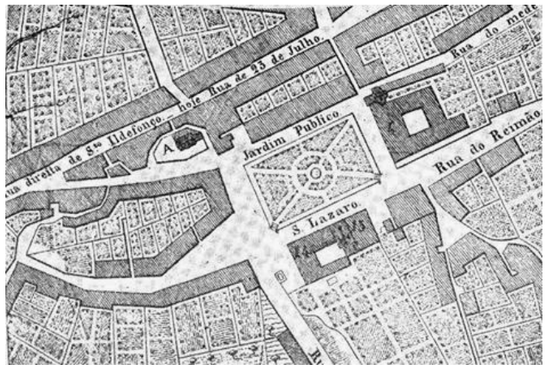
4 Note-se que na *Planta Redonda* de George Balck, a mais antiga planta da cidade do Porto, datada de 1813, o Campo de São Lázaro já aparece com a denominação de *Praça*.

5 FIGUEIREDO, Ricardo. *Op. cit*. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.

6 Entende-se por Cerco do Porto o período compreendido entre Julho de 1832 e Agosto de 1833, durante o qual as tropas liberais comandadas por D. Pedro IV estiveram cercadas na cidade do Porto pelas forças absolutistas de D. Miguel I. Como resultado da resistência dos primeiros, instituiu-se o movimento liberal em Portugal.



*06. Planta do projecto para o Jardim de São Lázaro, c.1830.*




*07. Pormenor da Planta Topográfica da Cidade do Porto, de Joaquim da Costa Lima, 1839.*

um desenho distinto: as entradas[7] são feitas no cruzamento das ruas e têm continuidade em percursos diagonais que confluem para o centro[8].

As obras para a construção do Jardim só ficaram concluídas em 1841, embora tenha sido inaugurado em 1834. A adaptação da população ao novo jardim não foi imediata, sendo que, nos primeiros anos, as classes altas do Porto ainda não se sentiam completamente atraídas para a utilização dos passeios públicos. Contudo, com o tempo as famílias começaram a juntar-se no Jardim, onde assistiam às bandas militares que tocavam regularmente no coreto. O Jardim passou então a ser muito frequentado, tornando-se *«o lugar obrigatório de reunião das famílias do Porto* [...]. *Durante 30 anos aura intensa fruiu. Era o centro do janotismo e da moda»*[9]. De facto, a adesão ao novo passeio público era tal que o Jardim chegou a ser considerado por alguns *«o melhor da cidade n'aquelle tempo»*[10].

No entanto, o seu tamanho começou a mostrar-se desadequado para um passeio público, para além de que o confinamento urbano em que se encontrava, entre edifícios de grande imponência, gerava um ambiente irrequieto e sufocante. Quando, em 1865, se abriram os novos jardins do Palácio de Cristal e do Campo dos Mártires da Pátria, na Cordoaria, as classes mais elevadas deixaram de frequentar o Jardim de São Lázaro, passando este a ser frequentado maioritariamente pelas classes de menor prestígio[11].

Quatro anos depois, o Jardim sofreu intervenções de Èmile David — responsável pelo desenho dos referidos jardins —, embora não alterasse a configuração geral do projecto inicial. Só foi alvo de uma remodelação mais profunda em 1911, altura em que adquiriu um aspecto próximo daquele que apresenta actualmente.

---

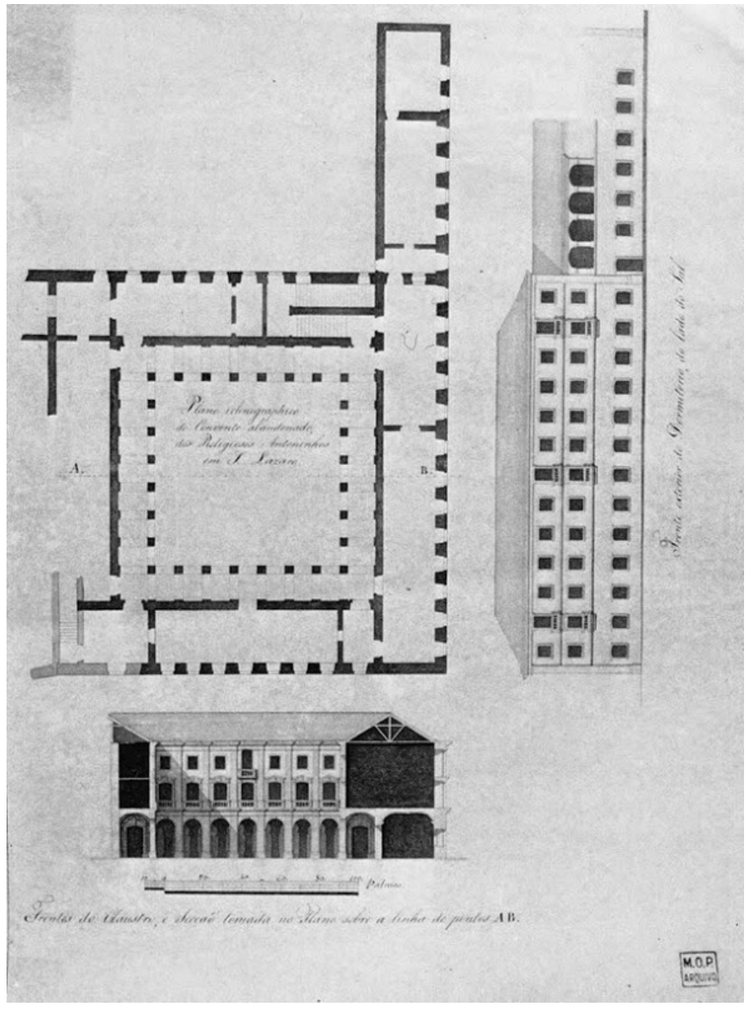
7 Tal como hoje, o jardim era fechado por portões e gradeamento, sendo a sua utilização sujeita a horários predefinidos.

8 FIGUEIREDO, Ricardo. *Op. cit*. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.

9 PASSOS, Carlos. *Guia Histórico e Artístico do Porto*, *apud.* FIGUEIREDO, Ricardo. *Op. cit*. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.

10 PIMENTEL, Alberto. *O Porto na Berlinda. Memórias d'uma Familia Portuense*, *apud*. ANDRESEN, Teresa; MARQUES, Teresa Portela. *Jardins históricos do Porto*. Lisboa: INAPA, [2001?], p.117.

11 CUNHA, Rui. "Divertimentos dos Portuenses - I", *in Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias*. Disponível em: <http://goo.gl/AvqiXD>.




*08. Joaquim da Costa Lima Sampaio, levantamento do Convento abandonado de Santo António da Cidade, 1834.*

Nos dias de hoje, o Jardim de São Lázaro, detentor de invulgar aura romântica, permanece único na cidade, repleto de uma história que ficou, consigo, petrificada no tempo.

## O EDIFÍCIO DA BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL

Instalada no edifício do antigo Convento de Santo António da Cidade, a Biblioteca Pública Municipal do Porto existe num edifício que possui uma grande densidade e complexidade históricas, e é através da história que demonstra a sua importância na vida cultural da cidade. O edifício acolheu desde o século XIX diversas instituições ligadas à arte e à cultura — o Museu Portuense (actualmente Museu Nacional de Soares dos Reis) e a Academia de Belas-Artes (predecessora da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto), para além da própria Biblioteca Pública Municipal.

Até ao início do século XIX não havia nenhuma biblioteca pública na cidade, apenas existiam bibliotecas particulares, sobretudo nas casas religiosas. A Biblioteca Pública apenas foi instaurada em 1833, após as lutas do Cerco do Porto, que impuseram a vontade de democratizar a cidade, permitindo a todos os cidadãos o livre acesso à cultura. A colecção da Biblioteca foi criada a partir d'*«as livrarias dos conventos e casas particulares sequestradas, a do bispo* [D. João Magalhães de] *Avelar, que se ausentara do Porto, e ainda a de Santa Cruz de Coimbra, juntando-se assim um avultado número de obras impressas»*[12]. A Biblioteca foi então instalada, provisoriamente, no Hospício da Cordoaria e muitos dos livros armazenados no Paço Episcopal.

Ainda em 1833 iniciou-se o processo de transferência da Biblioteca para o edifício do Convento de Santo António[13], tendo o arquitecto Joaquim da Costa Lima Sampaio ficado responsável pelo levantamento do edifício. No entanto, a transferência só foi efectuada em 1842.

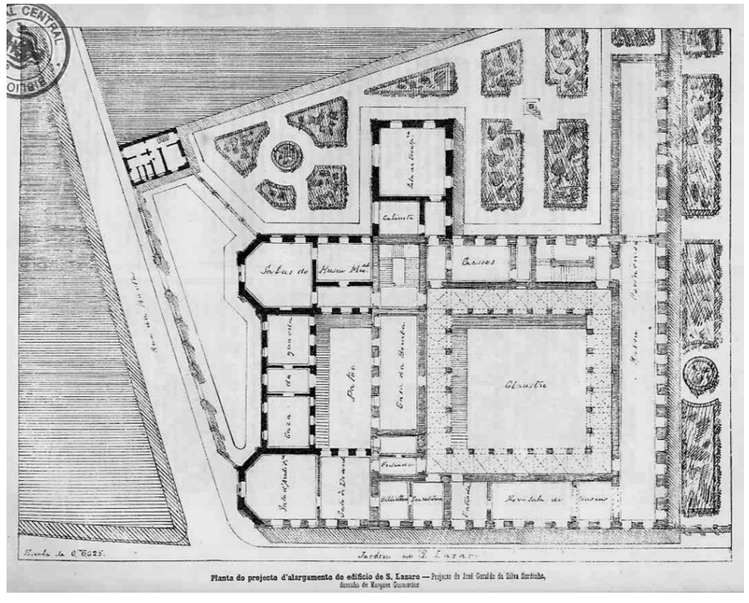
Por esta altura existia já, no mesmo edifício, o Museu Portuense, primeiro

12 BASTO, Artur de Magalhães [*et.al.*]. *História da Cidade do Porto*, vol.3. Porto: Portucalense, 1965, p.480.

13 Embora a extinção dos conventos só fosse decretado um ano depois (em 1834), a crise económica com que se debatiam as casas religiosas levou ao seu progressivo abandono. O Convento terá sido abandonado em 1831, segundo informação recolhida na página do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. Disponível em: <http://goo.gl/LJqEjL>.



*09. Museu Portuense, no interior da actual Biblioteca Municipal do Porto.*




*10. José Geraldo da Silva Sardinha, projecto de ampliação da Biblioteca Pública Municipal, 1881.*

museu público de Portugal. A criação do Museu Portuense remonta também a 1833, altura em que o pintor João Baptista Ribeiro, então professor de Desenho na Academia Real de Marinha e Comércio[14], é encarregue por D. Pedro IV de fazer um levantamento das pinturas e estampas existentes nos conventos abandonados ou extintos.

No regulamento elaborado por João Baptista Ribeiro, estabelecia-se que o Museu, para além da função de exposição pública, devia desempenhar também a função de centro de estudos, sendo para isso colocadas ao dispor dos estudantes as peças da colecção[15]. É-lhe então pedido, já em 1836, que instale o Museu no edifício do extinto Convento de Santo António. Em 1839 o acervo do Museu passou a constituir anexo da Academia Portuense de Belas-Artes, fundada três anos antes e que mais tarde viria a ocupar o mesmo edifício, *«o que levou a um fortalecimento da relação entre o Museu e o ensino artístico no século XIX»*[16].

Com efeito, no século XIX *«florescia a cultura das artes. Além do alto nível a que ascendeu a Escola de Belas-Artes, criada neste século e para cuja glória o nome de Soares dos Reis é título suficiente, trabalharam no Porto pintores de envergadura* [...]. *Todos eles ministraram lições a uma infinidade de alunos e alunas que* [...] *encheram os interiores das casas portuenses com telas, pastéis, desenhos e miniaturas ao gosto do tempo»*[17].

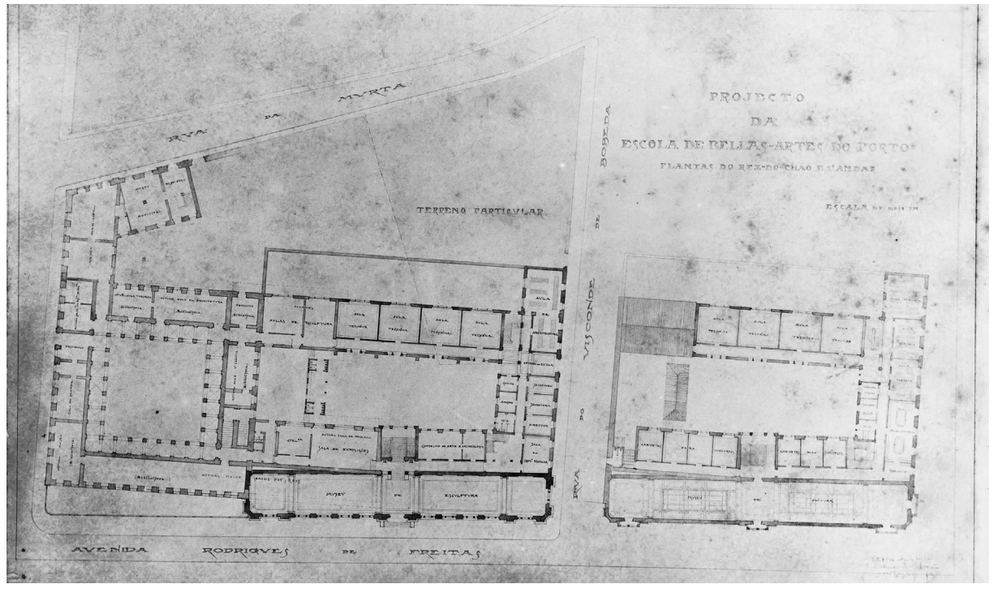
Decorrente desta nova importância dada às artes, e com a Academia Portuense de Belas-Artes já instalada no edifício do extinto Convento, José Geraldo da Silva Sardinha elaborou em 1881 um projecto que visava a ampliação do edifício, de forma a melhor acolher todas as instituições que aí se tinham estabelecido. A nova ala iria ocupar o espaço correspondente à primitiva igreja do Convento, localizada a Norte do edifício e então já demolida, desenhando uma frente para a Rua da Murta (actual Rua Morgado Mateus). Contudo,

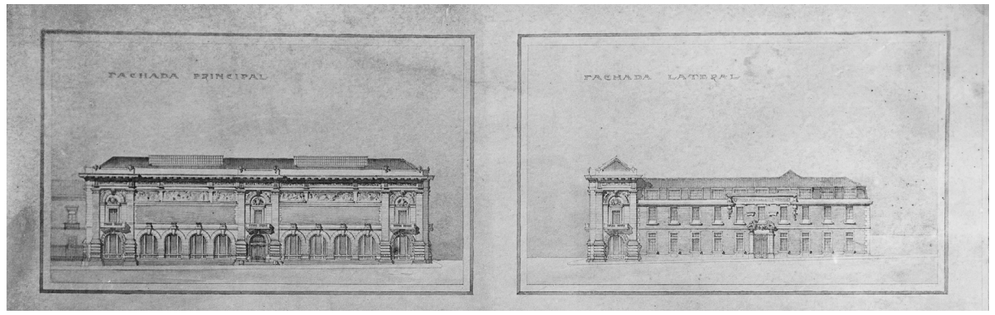
14 Localizada no actual edifício da Reitoria da Universidade do Porto, a Academia Real de Marinha e Comércio integrava a antiga Aula de Desenho e Debuxo, orientada para a formação artística. Com a extinção da Academia em 1837, foi criada a Academia Politécnica do Porto e a Academia Portuense de Belas-Artes, que mais tarde se transferiu para o edifício da Biblioteca Pública.

15 BASTO, Artur de Magalhães [*et.al.*]. *Op. cit.*, p.478.

16 Museu Nacional de Soares dos Reis, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/PrmucG>.

17 BASTO, Artur de Magalhães [*et.al.*]. *Op. cit.*, p.448.




*11. José Marques da Silva, plantas do primeiro projecto para a Escola de Belas-Artes do Porto, 1915.*

*12. Alçados do mesmo projecto.*



*13. José Marques da Silva, alçados do segundo projecto para a Escola de Belas-Artes do Porto, 1933.*

o projecto nunca foi construído. O arquitecto José Sardinha ficou então encarregue das obras de adequação do espaço existente às necessidades da Academia[18].

Só em meados do século XX é que o edifício do antigo Convento passou a ser ocupado exclusivamente pela Biblioteca Pública. Em 1905, o Museu Allen[19], adquirido pela Câmara em 1850, associou-se ao Museu Portuense, dando origem ao Museu Municipal. Seis anos mais tarde, o Museu Municipal passou a chamar-se Museu Soares dos Reis, que adquiriu o estatuto de Museu Nacional[20] em 1932, transferindo-se em 1940 para o Palácio dos Carrancas, onde ainda se encontra actualmente.

Durante este período, novas propostas foram feitas para a ampliação da Escola de Belas-Artes[21], ainda instalada no edifício da Biblioteca. Foi em 1915 que José Marques da Silva elaborou o primeiro projecto para o terreno adjacente ao edifício, através do qual *«procurou dar continuidade ao sistema compositivo do convento de Santo António, definindo um novo pátio, que organizava o programa da Escola.* [...] *Marques da Silva propôs assim uma nova fachada para a EBAP, prolongando também a linguagem austera e neoclássica do convento»*[22]. O projecto seria refeito, contudo, por Manuel Marques em 1928 e novamente em 1933 por Marques da Silva, que aproveitou as fundações do projecto do primeiro. Relativamente à sua anterior proposta, Marques da Silva introduziu uma abordagem mais moderna, que se percebe, por exemplo, nas aberturas horizontais que dominam o alçado e na maior sobriedade decorativa do edifício. No entanto, em 1934 a Escola de Belas-Artes foi transferida para o Palacete dos Forbes (ou Palacete Braguinha), ficando o projecto sem efeito.

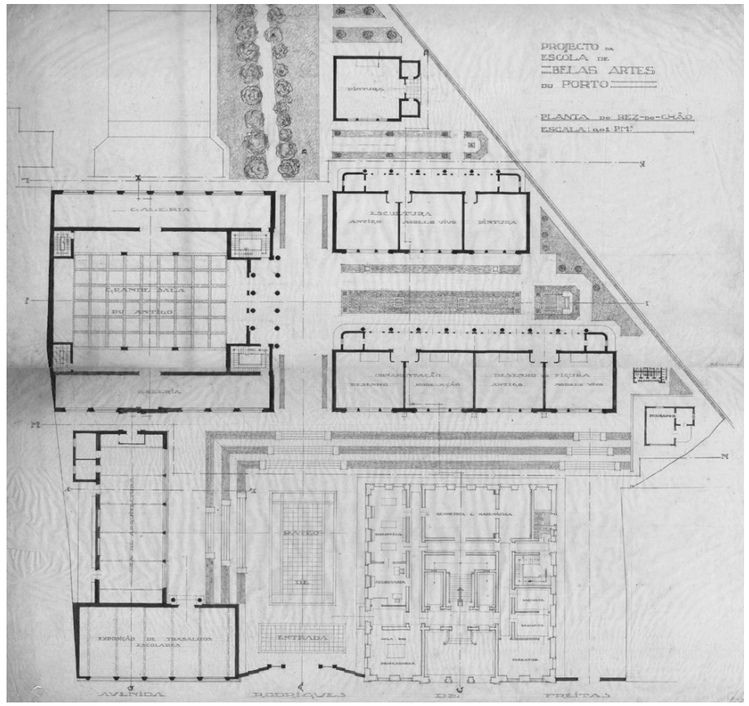
18 FIGUEIREDO, Ricardo. *Op. cit*. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.

19 O Museu Allen foi uma instituição particular fundada por John Allen, negociante e coleccionador de arte de origem britânica, que estabeleceu no Porto o seu negócio. Em 1850, o museu passou a propriedade da Câmara, embora se mantivesse no seu local de origem (na Rua da Restauração) até à criação do Museu Municipal, altura em que se transferiu para o edifício da Biblioteca.

20 *«Com o Estado Novo valoriza-se a conservação do património e acentua-se o papel do museu como lugar de memória de toda uma nação que se quer forte e coesa. É neste sentido que em 1932 o museu centenário adquire o estatuto de Museu Nacional, o que lhe vai proporcionar a independência face à tutela académica e a expansão patrimonial.», in* Museu Nacional de Soares dos Reis, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/PrmucG>.

21 A Escola de Belas-Artes substituiu a Academia Portuense de Belas-Artes em 1881.

22 MONIZ, Gonçalo Canto. "Projectos para a Escola de Belas-Artes do Porto", *in* Fundação Marques da Silva, Página oficial. Disponível em: <https://goo.gl/Q3IgTT>.




*14. José Marques da Silva, planta geral do projecto para a Escola de Belas-Artes do Porto na sua localização actual, 1935.*

## AS NOVAS INSTALAÇÕES DA FACULDADE DE BELAS-ARTES

O Palacete Braguinha foi construído entre 1863 e 1873, para residência de António Forbes. Foi concebido segundo uma linguagem neoclássica, integrada no espírito *Beaux-Arts*, sendo na época considerado um dos edifícios de habitação mais belos do Porto[23]. Aos proprietários iniciais seguiram-se José Braga e depois o seu filho, que deu nome ao edifício. Ao longo dos anos, o Palacete foi palco de várias actividades culturais da cidade, promovidas por José Braga Júnior. Após a sua morte, em 1917, o Palacete foi ocupado pelo Instituto Superior de Comércio do Porto, até dar lugar às instalações da Escola de Belas-Artes.

Com a transferência da Escola de Belas-Artes para o novo edifício, José Marques da Silva desenvolveu o seu terceiro projecto para a EBAP. A proposta consistiu na remodelação e ampliação do Palacete, sendo para isso desenhados novos pavilhões. Da memória descritiva do projecto consta a seguinte citação: *«o ensino artístico obriga a ser ministrado em aulas com disposição de oficina, com luz especial, e amplidão necessária e, portanto, em construções adequadas e especialmente destinadas a esse fim»*[24]. Mas, tal como os realizados anteriormente, também este projecto não foi construído.

Só em meados do século, altura em que o ensino de Belas-Artes foi elevado à categoria de Superior, é que se efectuou a primeira ampliação da Escola. O projecto foi elaborado pela Secção de Estudos da Direcção dos Edifícios Nacionais e contou com a orientação de Manuel Lima Fernandes de Sá. O primeiro dos quatro novos pavilhões inaugurados data de 1950 e era destinado à Arquitectura, Desenho e Biblioteca. Nos anos seguintes construíram-se o Pavilhão de Pintura e Escultura, desenhado pelo arquitecto Carlos Ramos e inaugurado em 1951; e os Pavilhões de Arquitectura e de Exposições, inaugurados três anos depois. A remodelação do Palacete ficou a cargo dos arquitectos Octávio Lixa Filgueiras e Eduardo Brito, que substitutiu o primeiro, assumindo o controlo do projecto já na sua fase de execução. O projecto inicial de Octávio Filgueiras previa a construção de um novo volume encostado ao edifício existente, o que permitia manter quase na totalidade a estrutura interna do Palacete. Contudo, várias alterações foram feitas ao projecto e o volume

23 Direcção Geral do Património Cultural, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/DsQV4O>.

24 MONIZ, Gonçalo Canto. *Op. cit*. Disponível em: <https://goo.gl/Q3IgTT>.



*15. Manuel Lima Fernandes de Sá, Pavilhão de Arquitectura e Exposições da Escola de Belas-Artes do Porto (actualmente Pavilhão de Tecnologias), 1954.*



*16. menos é mais atelier, Pavilhão de Tecnologias de Madeiras e Metais da Faculdade de Belas-Artes do Porto, 1998.*



*17. Alcino Soutinho, Pavilhão Sul da mesma instituição, 2006.*

desapareceu, *«pouco restando da organização primitiva»*[25].

Já no século XXI, dois novos edifícios completaram o conjunto que hoje se apresenta. O primeiro, projectado pelo escritório dos arquitectos Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos, e concluído em 1998, é composto por dois volumes distintos, implantados entre as árvores do jardim da Faculdade. Um deles, construído em estrutura metálica e revestido a chapa ondulada, recria o ambiente industrial das oficinas; o outro, de madeira, contém os espaços menores. Os dois volumes unem-se através de *«uma ténue ligação em vidro* [que] *deixa ver o jardim»*[26]. O último edifício, inaugurado em 2006, foi projectado pelo arquitecto Alcino Soutinho e construído em terrenos afectos à Faculdade, com entrada independente a partir da Rua da Alegria, mas também com acesso a partir dos edifícios existentes[27].

Estes dois novos blocos constituem, juntamente com os restantes edifícios da Faculdade, um conjunto arquitectónico de grande interesse na definição de espaços de qualidade, inserindo-se discretamente num ambiente que é, só por si, rico e denso.

## OS EDIFÍCIOS DA AVENIDA RODRIGUES DE FREITAS

Para além do Palacete Braguinha, outros edifícios habitacionais de grande qualidade foram construídos na Avenida Rodrigues de Freitas no final do século XIX, altura em que se começaram a urbanizar as quintas e outros terrenos livres próximos do centro. Alguns desses edifícios apresentam-se actualmente como Imóveis de Interesse Público. Tratam-se dos cinco edifícios neoclássicos construídos no seguimento da Biblioteca e do terreno do projecto.

Segundo a página oficial da Direcção Geral do Património Arquitectónico, *«os Edifícios na Avenida Rodrigues de Freitas destacam-se pelo eclectismo arquitectónico e decorativo que ostentam,* [...] *unidos pelas linhas características das casas apalaçadas oitocentistas desta urbe, em cujas traseiras se erguiam, com frequência, áreas ajardinadas pontuadas de*

25 PORTO, Universidade do. *Edifícios da Universidade do Porto: projectos*. Porto: Universidade, 1987, pp.30/31.

26 menos é mais atelier, Página oficial. Disponível em: <http://goo.gl/BMkYZu>.

27 FERNANDES, Maria Eugénia Matos (coord.). *A Universidade do Porto e a cidade: edifícios ao longo da história*. Porto: Universidade, 2007, p.127.

*pequenas fontes, lagos e estufas, muito ao gosto da nova sociedade burguesa deste* Fin-de-siècle*»*[28].

De composição simétrica, estes palacetes apresentam um cuidado trabalho de cantaria, combinado, em alguns casos, com os azulejos que revestem os panos de parede entre as peças de granito. É também de destaque o tratamento especial dado aos pisos de remate superior, ligeiramente recuados face aos planos das fachadas. Apesar das alterações já realizadas nos edifícios, o seu carácter de excepção na cidade mantém-se e é reforçado pelo facto de acolherem na actualidade as sedes de importantes associações públicas e privadas.

Para além de impulsionar o crescimento da malha urbana para nascente, a construção deste conjunto acrescentou qualidade à avenida, já então pautada por edifícios de grande valor patrimonial. Terá sido no decorrer deste impulso construtivo que a Rua (de São Lázaro), como era chamada até ao início do século XX, passou a ser a Avenida (Rodrigues de Freitas), assumindo-se oficialmente como uma importante artéria da cidade.



*18. Rua de São Lázaro no início do século XX. À esquerda: palacetes do final do século XIX; à direita: jardim do Palacete Braguinha.*



*19. Palacete da Avenida Rodrigues de Freitas (actual Associação de Ourivesaria e Relojoaria de Portugal), contíguo ao terreno do projecto.*

28 Direcção Geral do Património Arquitectónico (Página oficial). Disponível em: <http://goo.gl/SEpbIU>.

## 2. Intervir em contexto histórico *[Implantação e volumetria]*

O Centro de Cerâmica Mural inscreve-se num terreno de dimensões moderadas e limites rígidos, impostos por muros e paredes, posicionando-se entre o conjunto de edifícios analisados. O contexto extremamente qualificado em que se insere foi necessariamente importante na definição da sua implantação e volumetria.

O edifício assume uma postura crítica na qual se defende uma continuidade histórica de carácter contemporâneo. A solução encontrada não é, contudo, imediata, mas resultante de um processo que inclui o reconhecimento do valor das formas da envolvente. Desse mesmo processo faz também parte a procura de modelos de intervenção, materializados em imagens que serviram de referência nas várias fases de projecto.

Poder-se-á dizer, portanto, que o processo de construção formal teve como ponto de partida o *olhar*, perante o qual qualquer lógica de simples racionalização se tornou insuficiente. A este propósito, Helio Piñón afirma que *«sem visualidade não há nada além de conceito e discurso, e isso nada tem a ver com uma actividade formativa de índole material, como a arquitectura»*[29]. Neste sentido, as imagens, ou referências, *«poderiam caracterizar-se como uma espécie de teoria visual da obra — afinal, a palavra grega* theorein *significa "contemplar" ou "olhar para"»*[30]. As referências aos diferentes edifícios tornam-se então essenciais na compreensão das opções de projecto.

Em alguns casos, as relações entre a solução final e as referências não são evidentes ou óbvias. Isto porque, às relações conscientes, se juntam as inconscientes, que permanecem anónimas no imaginário e só se manifestam a determinado momento do processo criativo; mas também porque as relações se tornam tão mais complexas quanto maior for o nível de maturação de uma ideia. A certo ponto, elas diluem-se para dar lugar ao próprio projecto. Álvaro Siza reconhece as qualidades de projecto subjacentes a estas relações quando afirma que *«a articulação destas influências é um acto de criação irrepetível.* [...] *aquilo que fica, por fim, é uma malha muito subtil e complexa, não uma*

29 Helio Piñón *in* PFEIFFER, Helen. *Helio Piñón: Ideias e Formas*. São Paulo: Editora da cidade, 2010, p.90.

30 URSPRUNG, Philip. "O gabinete de curiosidade de Souto de Moura", *in* BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (ed.). *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*. Porto: Dafne editora, 2011, p.122.




*20. Álvaro Siza, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 1993.*

*única obsessão limitativa»*[31].

Terá sido, aliás, a obra de Álvaro Siza uma das principais referências do projecto na articulação do edifício com o lugar. Ao explicar o projecto para o Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, Siza não é indiferente ao contexto histórico e refere continuamente as relações com a envolvente construída e natural, estabelecendo o convento e o jardim — que medeia o espaço entre aquele e o museu — como as principais referências para a construção formal e fazendo destes o tema de projecto. No prefácio do livro *Imaginar a evidência*, Vittorio Gregotti enfatiza as qualidades de enquadramento histórico desta obra:

*«É necessário observar com cuidado por exemplo a planimetria do Centro Galego de Arte Contemporânea para identificar o novo museu, tanto ele está à escala e no desenho da área monumental em que se insere. Mas, uma vez reconhecida, a figura assume, numa clara, livre filiação nas tradições do moderno, uma identidade totalmente independente, matriz dos volumes que se instauram com nítida autoridade, utilizando, para implantar-se, as diferenças de cota do terreno, a relação com as pedras da igreja que está ao lado e o ritmo destas»*[32].

Mais à frente, no mesmo livro, Siza acrescenta: *«Quando se constrói a poucos metros de um edifício classificado como monumento nacional, como é o caso do convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que "escondesse" o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento* [...]*»*[33].

O problema que Álvaro Siza tenta resolver com o projecto não pode ser dissociado daquele a que se pretende dar resposta neste capítulo. A circunstância é semelhante: tal como o museu, o edifício que se propõe tem um forte carácter público e a sua implantação implica um cuidado especial na relação com os edifícios que o rodeiam, sobretudo se se considerar que o terreno é contíguo ao edifício incompleto do extinto convento, onde se encontra actualmente a biblioteca. O volume proposto surge, por isso, na

31 SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998, pp.35/7.

32 GREGOTTI, Vittorio. "O outro", *in* SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*, *op. cit.*, p.10.

33 SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*, *op. cit.*, p.71.



*21. Tony Fretton,* Tietgens Ærgrelse, *Copenhaga, 2010.*



*22. Alberto Campo Baeza, Oficinas para a Junta de Castela e Leão, Zamora, 2012.*

continuidade desse edifício, desenhando o gaveto e o remate no edifício da contrastaria, na Rua Visconde de Bóbeda. A intenção é dupla: por um lado, estabelece-se uma relação formal com a envolvente; e por outro assegura-se a independência volumétrica do edifício, que se assume como um grande bloco compacto, de planta rectangular, e que encontra no desenho do gaveto a razão da sua afirmação no lugar.

O resultado final do edifício apresenta uma clara intenção de sobriedade e continuidade, a partir da qual surgem outros elementos, necessários e consequentes de um edifício de natureza excepcional para a cidade. Neste sentido, o projecto não teve como ponto de partida a originalidade da solução, mas antes a perfeita integração num espaço já por si diverso de formas e estilos, resultando disso a abstracção formal do volume. *«Partir com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário»*[34] dado que *«a arquitectura da cidade é maioritariamente uma arquitectura de repetição e de continuidade* [...]*»*[35].

Duas grandes referências neste sentido terão sido o *Tietgens Ærgrelse*, em Copenhaga, de Tony Fretton, e as Oficinas para a Junta de Castela e Leão, em Zamora, de Alberto Campo Baeza. Ambos procuram um desenho que, na sua simplicidade, sirva de cenário para os edifícios da envolvente. O primeiro, de Tony Fretton, estabelece uma relação *«simples e directa»* com o edifício em frente, abdicando contudo da decoração que o caracteriza. Em compensação, os diferentes elementos que compõem a fachada destacam-se em profundidade e abrem espaço para grandes vãos horizontais, num desenho de clara modernidade[36].

O mesmo equilíbrio entre história e contemporaneidade existe também no edifício de Alberto Campo Baeza, embora através de uma abordagem distinta. O grande, denso muro que delimita o terreno é o elemento que estabelece a transição entre o exterior — comprometido com a história do lugar — e o interior, de grande liberdade formal. O resultado são duas caixas, uma dentro da outra: *«A caixa de pedra feita de MEMÓRIA. Com a Pedra Angular enraizada na terra. A caixa de vidro feita de FUTURO. Com o Vidro Angular*

34 *Ibidem*, p.145.

35 SIZA, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização editora, 2009, p.298.

36 FRETTON, Tony. *Tony Fretton Architects: Buildings and their Territories*, [s.l.]: Birkhäuser, 2013, p.126. Disponível em: https://goo.gl/OcFTDk



*23. Eduardo Souto de Moura, Centro de Arte Graça Morais (edifício novo), Bragança, 2008.*



*24. Centro de Arte Graça Morais (edifício existente).*



*25. Alcino Soutinho, Museu Amadeo de Souza Cardoso, Amarante, 1980.*

*fundido com o céu»*[37].

Ambas as obras fazem uma interpretação abstracta da envolvente, restituindo aos edifícios existentes a monumentalidade que lhes pertence, dado o seu papel na cidade. Deve-se frisar, contudo, que o programa a que estas soluções dão resposta é distinto daquele que se propõe neste trabalho. Por essa razão, os edifícios têm uma outra obrigação de neutralidade que não corresponde exactamente à que se procurou no projecto. Neste âmbito poderá ser mais oportuno referir o Centro de Arte Graça Morais, em Bragança, de Eduardo Souto de Moura, onde a mesma intenção de abstracção formal é conseguida através de um imenso volume suspenso, fechado para a rua, o que cria um forte contraste com as construções adjacentes. Embora aparentemente desconexo, o museu encontra relações com o edifício existente e com a envolvente através das altimetrias e da própria materialidade. Trata-se de um volume que ganha força no lugar, porque é com ele desenhado, conseguindo no entanto uma evidente autonomia.

Uma mesma abstracção formal tinha já sido conseguida por Alcino Soutinho na intervenção que realizou no Museu Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante. O novo volume que une duas alas de um dos claustros, para além de retomar uma configuração antiga[38], é impressionante na discreta referenciação ao existente. Um só pilar, de grande expressão e revestido a granito, faz alusão à arcada e marca a continuidade da galeria no rés-do-chão. O pilar apoia um volume branco e totalmente encerrado, que se relaciona com o piso superior do antigo convento, ficando em suspenso. Este volume desmultiplica-se em dois planos, sendo que o desfasamento provoca uma linha de sombra rigorosamente alinhada com a linha que separa, no edifício existente, a arcada do volume superior. Do lado em que fica suspenso, o volume é ainda recortado, procurando uma continuidade com a sequência de vãos que dá ritmo ao piso superior. Por fim, no encontro do volume com o pilar, uma série de recortes remetem para os vários acontecimentos da arcada. Neste projecto, *«a história, a memória próxima, vem em auxílio, como uma verdade necessária para dar sentido à nova configuração; e a leitura geral do claustro na sua totalidade torna-se possível por meio de uma dupla fachada envidraçada, um filtro*

37 CAMPO BAEZA, Alberto. "Hecho de Aire", *in* TC cuadernos n.º112: Alberto Campo Baeza, arquitectura 2001-2014, ano 22, 2014, p.95.

38 Originalmente, o grande claustro era dividido em dois por um volume que foi destruído.



*26. Caruso St. John, Centro de Arte Contemporânea de Nottingham, 2009.*

*entre um claustro e o outro»*[39]. Alcino Soutinho propõe, assim, *«um diálogo renovado com a História»*[40].

Os modos de relacionar a obra com o contexto e com a história do lugar não têm que ser, contudo, de clara referenciação formal. Segundo Eduardo Souto de Moura, *«projectar significa colher informação do sítio adequado, como dizia Leonardo da Vinci, "algo mental". Se, por exemplo, encontramos duas pedras uma perto da outra num lugar, isso não quer dizer que tenhamos que construir um edifício de pedra, mas que, simplesmente, estamos obrigados a entender qual é a verdadeira energia desse lugar»*[41].

O Centro de Arte Contemporânea de Nottingham, projectado pelos arquitectos Caruso St. John, constitui um exemplo em que a referência ao lugar não corresponde propriamente a uma continuidade volumétrica do existente, mas antes a uma procura de escala, proporções e materialidade evocativas do contexto. Neste edifício, a integração é conseguida através da fragmentação do volume, que se adapta à topografia do terreno, aproximando a escala do edifício àquela que caracteriza as construções da envolvente. A acentuação vertical das várias partes contribui também para essa integração, já que se inspira no ritmo repetitivo dos armazéns da cidade e na lógica vertical dos vãos dos edifícios adjacentes. O edifício é revestido por painéis pré-fabricados de betão que apresentam um padrão de renda, remetendo para a história do lugar[42]. O betão, juntamente com o alumínio dourado que reveste os volumes da cobertura, permitem a afirmação do edifício sem que se quebre a harmonia cromática do lugar.

No livro *Ideias e Formas*, Helio Piñón afirma: *«Alguém me disse certa ocasião que a minha arquitectura parece sem tempo, não porque não tenha nenhum, mas porque, de certo modo, abrange todos»*[43], e é isso que se sente relativamente aos edifícios analisados. Todos estes exemplos apresentam, de diferentes modos, um mesmo equilíbrio entre história e contemporaneidade,

39 CREMASCOLI, Roberto. *Alcino Soutinho*. Vila do Conde: Verso da História, 2013, p.14.

40 *Ibidem*, p.31.

41 Eduardo Souto de Moura *in* NUFRIO, Anna (ed.). *Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p.60.

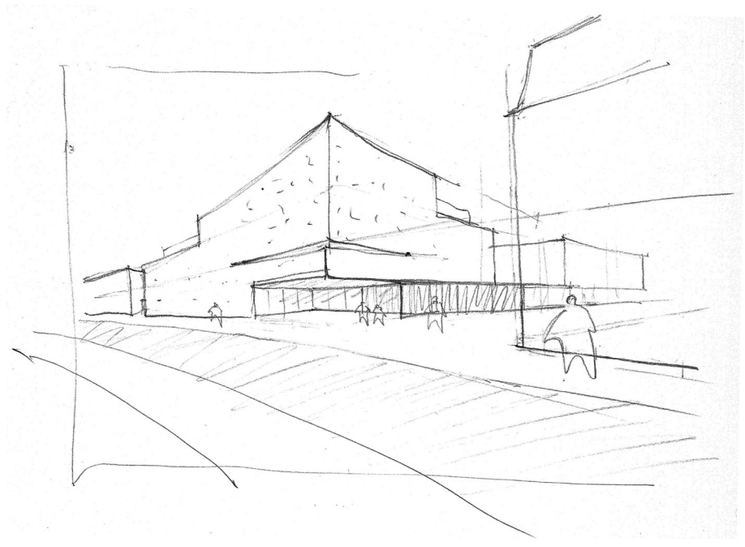
42 O museu implanta-se numa área protegida da cidade, que foi em tempos o principal centro mundial da indústria de rendas.

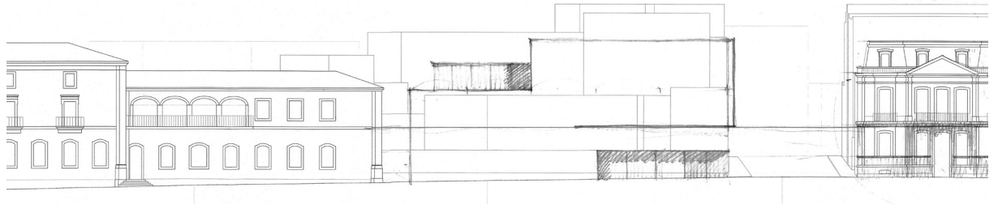
43 Helio Piñón *in* PFEIFFER, Helen, *op. cit.*, p.73.

resultante de *«um silêncio visual que é muito necessário»*[44]. Foi esse equilíbrio que se procurou também no projecto. Deste modo, e apesar das relações que estabelece com os edifícios próximos, de grande profusão formal, o volume proposto afirma-se pela sua sobriedade. Nesta composição destaca-se o desenho do gaveto, que anuncia o carácter excepcional do edifício e introduz uma variação na linearidade e simplicidade inicial do volume. Tal como no projecto de Alcino Soutinho para o Museu Amadeo de Souza Cardoso, o desfasamento de planos cria uma ténue linha de sombra que será, porventura, o elemento mais forte na relação com a envolvente, já que faz referência aos frisos que separam os pisos nos alçados da biblioteca e do palacete contíguo ao terreno. Sendo esta a única linha comum entre os edifícios, estabilizam-se assim as variações altimétricas do conjunto, ao mesmo tempo que se desenha o gaveto e se marca a entrada no edifício.

Esta alusão é feita, contudo, através de uma abordagem contemporânea que não reproduz as formas do existente. Assim, e de modo a não quebrar a continuidade volumétrica do edifício, o desfasamento dos planos no gaveto surge gradualmente, criando interiormente qualidades espaciais próprias, que serão analisadas no próximo capítulo.

A solução que se propõe defende uma posição na qual a transformação do lugar corresponde simultaneamente à continuidade do existente. Como afirma Álvaro Siza, *«Na cidade que temos, de forma insensível, ou quase, para muitos, lentamente, mas continuamente e em processo de aceleração, o ambiente com o qual nos identificamos é destruído, como se fosse essa a condição de o transformar* [...]. *E uma das necessidades colectivas consiste na vivência quotidiana dos resíduos da história de que é feita a cidade, contributo fundamental à consciência da história e do devir»*[45].





*27. Projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto. Esquisso do gaveto.*

*28. Alçado do edifício na Avenida Rodrigues de Freitas.*

44 Álvaro Siza *in* CRUZ, Valdemar. *Retratos de Siza*. Porto: Campo das Letras, 2005, p.69.

45 SIZA, Álvaro. *01 Textos*, *op. cit.*, pp.19/20.

## 3. O desenho como método *[Organização e espacialidade]*

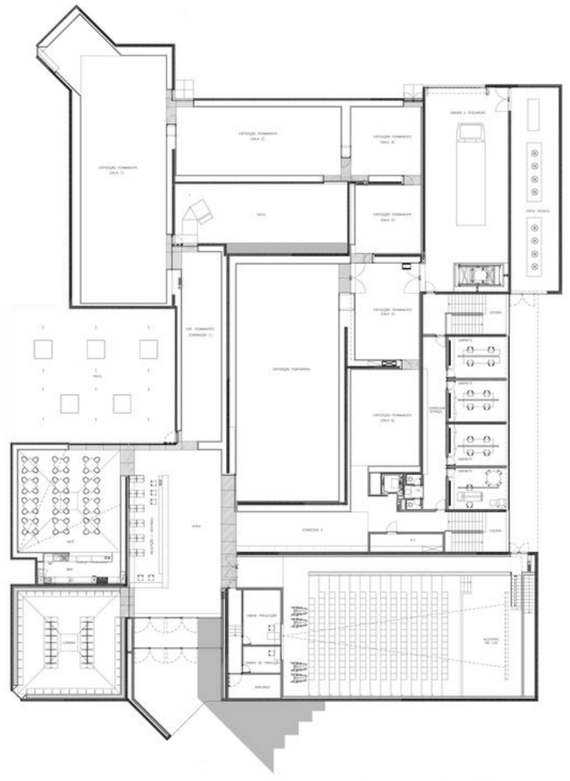
Segundo Helio Piñón, no livro *Teoria do Projecto*, as obras de arquitectura têm duas componentes essenciais: o sentido e a consistência. O sentido posiciona a obra na sua relação com o exterior, com o lugar e com a sua cultura e a sua história, o que foi já realizado no capítulo anterior. Por sua vez, a consistência diz respeito ao conjunto de relações internas do edifício e traduz-se numa estabilidade formal segundo a qual nada possa ser modificado sem comprometer a identidade da obra.

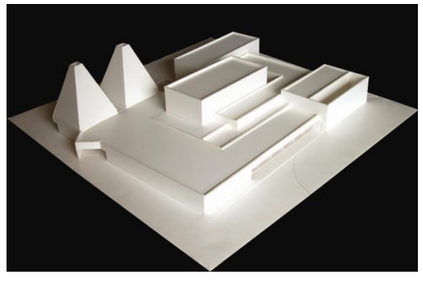
Este esforço de articulação das partes com o todo, e a sua confrontação com as opções de implantação e volumetria, é essencial na definição e caracterização dos espaços. Deste modo, a materialização das intenções espaciais só se tornou possível através de um método que tem por base o desenho como instrumento principal de projecto, já que é o desenho que, ao longo do processo, permite a constante procura de um mecanismo que estruture todo o edifício. É durante este processo que a arquitectura deixa de ser uma simples resolução programática para passar a ser a criação de espaço.

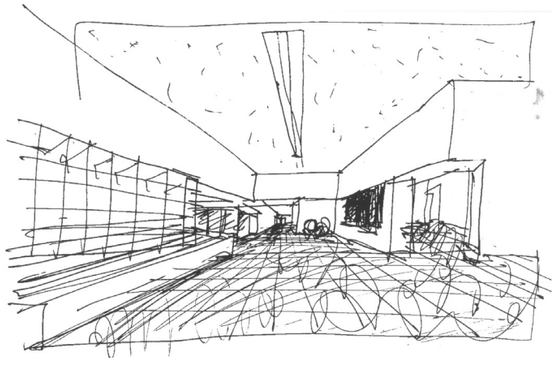
No projecto para o Centro de Cerâmica Mural, o entendimento do desenho como método permitiu criar uma identidade espacial própria a partir da manipulação do programa e das referências. Naturalmente, as características específicas de cada espaço variam consoante o uso e a importância dos espaços no edifício, no entanto partilham um mesmo desenho, essência ou circunstância, pelo que não podem ser dissociadas umas das outras. No conjunto, estas características individuais definem a espacialidade do edifício.

Os espaços propostos distribuem-se em quatro pisos: o primeiro, subterrâneo, é onde se organizam as áreas técnicas e privadas; no rés-do-chão, o átrio ocupa o espaço central, à volta do qual se distribuem os espaços de acesso público ou de necessário contacto com a rua; no piso superior organizam-se as salas de exposição; e, por fim, no último piso localizam-se os espaços de formação e trabalho, que incluem a grande oficina de conservação e restauro. Este piso encontra-se maioritariamente recuado em relação à rua, o que não só dá resposta a um problema volumétrico como permite o desenho de espaços exteriores em continuidade com os espaços interiores. A diferenciação material deste volume recuado proporciona também a entrada de luz, essencial em espaços de trabalho. A solução final será um equilíbrio entre as opções volumétricas — de relação com o lugar — e as necessidades espaciais.

A Casa das Histórias em Cascais, desenhada por Eduardo Souto de Moura,







*29. Eduardo Souto de Moura, planta da Casa das Histórias, Cascais, 2009.*

*30. Maqueta do mesmo edifício.*

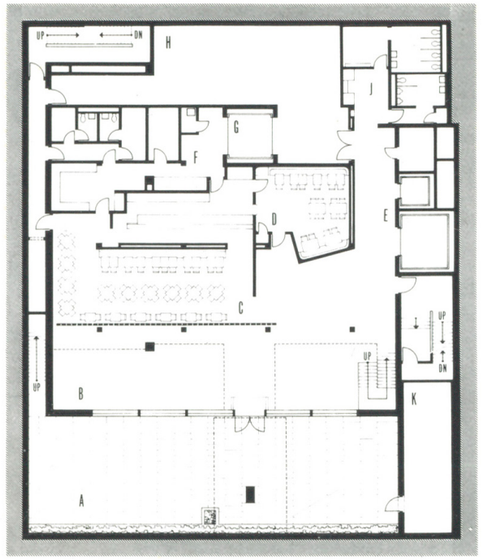
*31. Esquisso do átrio.*

e o antigo edifício do Whitney Museum em Nova Iorque, projectado por Marcel Breuer e Hamilton Smith, foram referências constantes e conscientes no processo de desenho e organização dos espaços. O interesse por estas obras no contexto deste projecto resultou de uma pesquisa inicial à qual não foram indiferentes as experiências e as memórias pessoais. Estes edifícios constituem exemplos de grande pertinência pela sua extrema consistência arquitectónica, já que são as relações internas de ambos que comandam a obra. Além disso, os edifícios apresentam uma grande proximidade de escalas e programas, com a particularidade de formalizarem soluções suficientemente distintas, não limitativas das decisões de projecto.

No edifício de Eduardo Souto de Moura, a organização desenvolve-se na horizontal, ao contrário do de Marcel Breuer, que ocorre na vertical. O desenho é o instrumento que garante a continuidade e a qualidade espacial e é dele que depende a consistência da obra. Os espaços são consequentes uns dos outros, na medida em que o desenho do átrio, por exemplo, influencia o desenho dos espaços adjacentes e assim sucessivamente até que se percorram todos os espaços, num processo que não é linear mas marcado por avanços e recuos. Neste processo, a geometria desempenha a função de força ordenadora do espaço, definindo os seus vários aspectos, desde a forma e as proporções da planta ao desenho dos vãos ou do pavimento. Como afirma Álvaro Siza, *«arquitectura é geometrizar»*[46]. Parece pertinente, no entanto, clarificar que o domínio da geometria sobre os espaços não se prende com a procura de uma beleza aparente da planta, mas com a procura da beleza e da qualidade dos próprios espaços. Esta ressalva é essencial na medida em que uma planta estruturada através da geometria pode não resultar necessariamente num espaço interessante se este não for comprovado por meio do desenho.

Outro aspecto importante neste edifício é o facto de cada espaço, ou conjunto de espaços de igual carácter, corresponder a um volume. O desenho dos espaços e dos volumes não são por isso independentes, mas influenciam-se mutuamente, resultando disso a leitura que se tem, a partir do exterior, da espacialidade interior. Apesar da imposição volumétrica da cafetaria e da loja sobre o conjunto, é o espaço de exposições temporárias que domina a composição, posicionando-se no centro do desenho e destacando-se em altura dos restantes espaços. É, aliás, à volta dele que se organizam, segundo um

46 SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*, *op. cit.*, p.27.











*32. Marcel Breuer, em colaboração com Hamilton Smith, Whitney Museum of American Art (edifício antigo), Nova Iorque, 1966. Plantas do piso subterrâneo e do piso 4.*

*33. Sala de exposições temporárias do mesmo edifício.*

*34. Vista do edifício a partir do gaveto.*

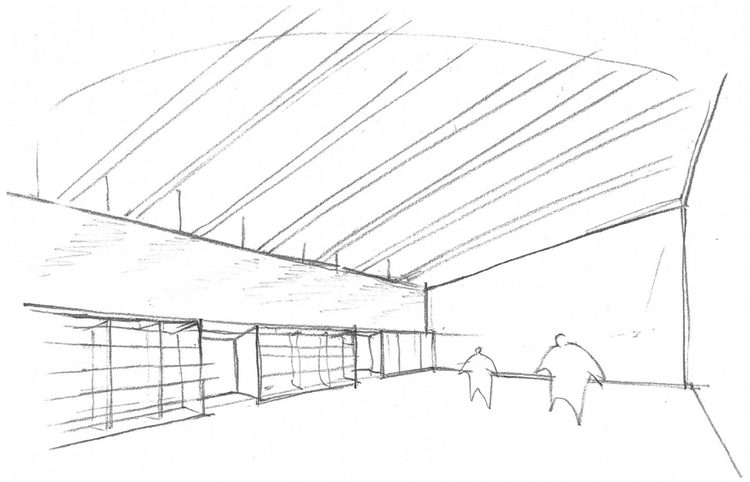
percurso, todas as salas de exposição permanente, o que reafirma a centralidade do espaço. A este propósito, importa recordar a teoria de Louis Kahn segundo a qual todos os edifícios deviam ter um *lugar sagrado*, um espaço que não tem necessariamente que ser o maior, mas o que melhor reflecte a essência do edifício[47]. Crê-se, portanto, que este representa o *lugar sagrado* do museu, o que justifica o seu desenho, a sua relação com os restantes espaços e a sua afirmação volumétrica, criando assim o que Louis Kahn afirma ser *«um mundo dentro de um mundo»*[48].

Esta mesma ideia de *lugar sagrado* pode ser entendida na grande sala de exposições temporárias do Whitney Museum. Também neste caso a sala situa-se no centro da composição, no entanto a sua relação com os espaços é diferente: num dos lados situam-se os acessos verticais públicos, que se autonomizam relativamente ao volume principal; e no outro concentram-se as restantes salas, de menor dimensão. Não existe, portanto, um percurso em torno do espaço, mas uma série de acontecimentos que acompanham longitudinalmente o espaço. A absoluta geometria é determinante na composição, já que a dimensão da sala corresponde a dois terços da largura total do volume principal, ou seja, corresponde ao dobro da dimensão dos espaços anexos. Esta lógica de proporção é repetida nos vários pisos reservados às exposições, sendo alterada no piso de entrada e no inferior, de modo a acolher os diferentes serviços e a estabelecer o contacto com a rua. Assim, se a entrada constitui um momento de excepção na organização do edifício, a sala de exposições afirma-se como espaço nobre do museu, pontuado pela grande janela saliente. Por ser única nesse alçado, esta janela marca exteriormente um momento especial, abrindo-se para a avenida principal e orientando-se na direcção do gaveto. São as janelas, aliás, que conferem importância ao gaveto, já que todas se abrem nesse sentido.

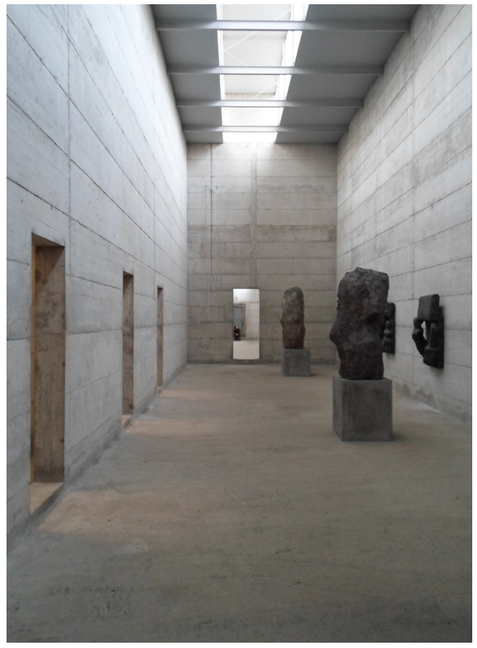
Também no edifício proposto o desenho dos espaços, na sua individualidade, não é indiferente ao resultado do conjunto. À semelhança das salas de exposições temporárias dos edifícios analisados, a oficina de conservação e restauro apresenta-se como *lugar sagrado* do edifício. O seu posicionamento no gaveto, destacando-se do volume principal e afirmando-se sobre a rua,

47 Louis Kahn *in* NGO, Dung (ed.). *Louis I. Kahn: conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.67.

48 *Ibidem*, p.42



*35. Projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto. Esquisso da oficina de conservação e restauro.*





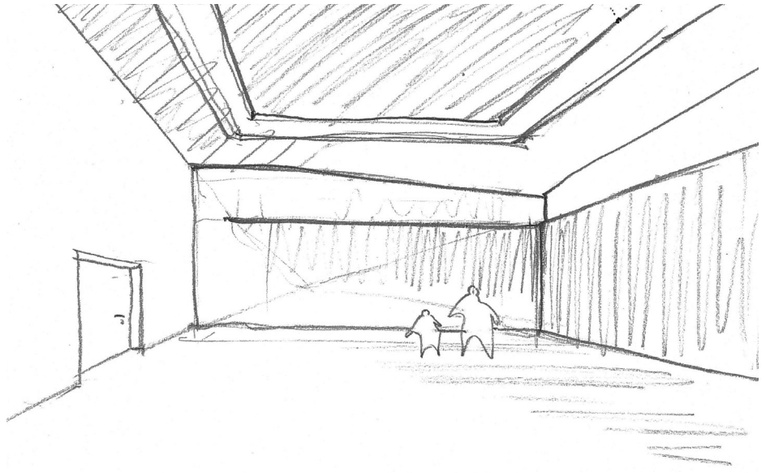
*36. Peter Märkli, Museu* La Congiunta, *Giornico, 1992.*

*37. Mansilla + Tuñón, Museu de Arqueologia e Belas-Artes de Zamora, 1996.*

denuncia o seu carácter exclusivo, ao mesmo tempo que desenha a transição entre as ruas. A geometria do espaço é marcada pelos três vãos, iguais e rigorosamente distribuídos, que criam uma métrica interna longitudinal, permitindo o acesso aos espaços menores que se organizam ao longo da oficina. Um mesmo ritmo é conferido pelas clarabóias, através das quais se desenha a entrada de uma luz especial, indirecta e uniforme, essencial para a actividade de restauro.

Duas referências incontornáveis no desenho deste espaço foram o Museu *La Congiunta*, na Suíça, de Peter Märkli, e o Museu de Arqueologia e Belas-Artes de Zamora, dos arquitectos Luis Mansilla e Emilio Tuñón. Se ambos os casos tiram partido da iluminação zenital para a criação de uma espacialidade própria, ao primeiro exemplo acresce ainda a relação de geometria entre os espaços, uma mesma relação que se procurou ao longo do processo. As duas referências surgiram, no entanto, em fases distintas do projecto. A grande sala do Museu *La Congiunta* interessou inicialmente pelas suas proporções, já que correspondia à imagem mental daquilo que se pretendia para a oficina: um espaço amplo e vertical, que impusesse a sua presença no edifício. Além disso, interessou a materialidade e o modo como a incidência da luz sobre o betão complementa a neutralidade do material, conferindo ao espaço uma riqueza pouco evidente. Por outro lado, o Museu de Mansilla e Tuñón surgiu numa fase mais avançada do projecto, procurando dar resposta à ideia de espaço que entretanto se desenvolvera. A solução final da clarabóia é, portanto, mais próxima desta quer no tratamento da luz quer no próprio desenho da cobertura, que não interfere com a volumetria proposta no sentido em que não tem leitura a partir da rua, ficando dissimulada entre as platibandas.

Por baixo da oficina, e organizada num espaço com dimensões semelhantes, localiza-se a sala de exposições temporárias. Se a oficina constitui o espaço nobre de trabalho, de acesso restrito, esta sala afirma-se como o grande espaço de exposições, de acesso público. Embora partilhe de um mesmo desenho, o carácter desta sala é muito distinto do da oficina na medida em que o tratamento da luz já não é feito por meio de clarabóias e o efeito vertical é desconstruído em dois planos. Esta desconstrução surge como consequência do desfasamento volumétrico exterior e permite que interiormente se desenhe uma linha de luz artificial rasante. Ao mesmo tempo, essa linha quebra a rigidez volumétrica da sala e cria um nível de aproximação das pessoas à escala do espaço. Na oficina, essa aproximação entre as escalas é feita por meio do



*38. Projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto. Esquisso da sala de exposições temporárias.*



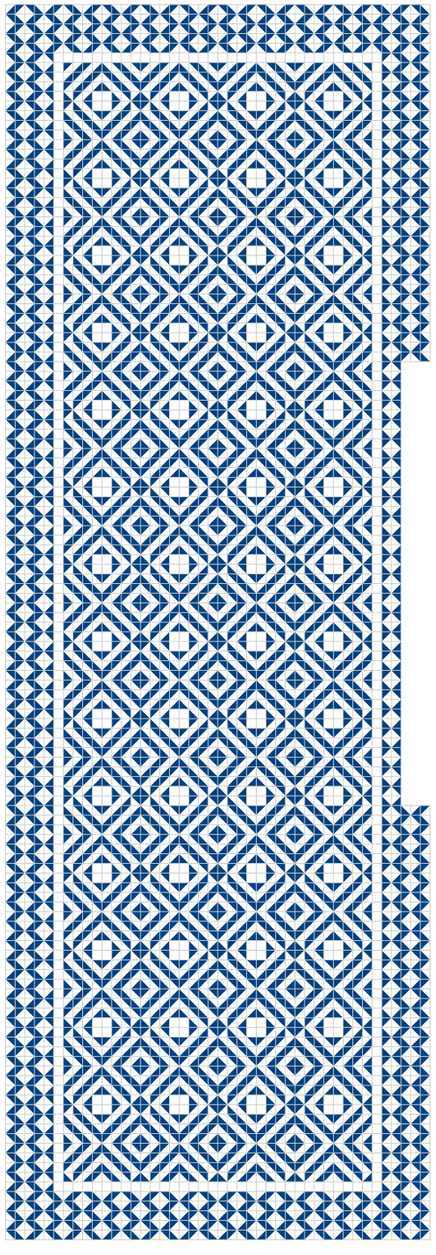
*39. Valerio Olgiati, Centro de visitantes do Parque Nacional Suíço, Zernez, 2008.*

desenho conjunto de portas, armários e estantes, fixando um nível intermédio que atravessa todo o espaço. Estas duas salas constituem assim o exemplo máximo de procura de um desenho comum que é, no entanto, materializado de diferentes modos e traduzido em espacialidades distintas.

A aparente simplicidade dos espaços expositivos decorre do trabalho de síntese de um processo complexo. O objectivo era evidente: criar espaços interessantes e de clara essencialidade, neutros na sua condição de suporte artístico. A visita ao Centro de visitantes do Parque Nacional Suíço em Zernez, de Valerio Olgiati, foi determinante neste entendimento abstracto e essencial do espaço, onde os poucos elementos usados — paredes, vãos e escadas — se articulam de modo consistente e consequente, desenhando salas despretensiosas mas de grande riqueza espacial. Esta obra terá sido, aliás, uma referência importante na definição da própria materialidade do edifício, já que a sua expressão é resultante dessa mesma abstracção.

A única excepção no projecto, ao nível da materialidade, é o átrio. Por ser a sala de recepção do edifício e espaço de transição entre o exterior e o interior, o átrio destaca-se dos restantes espaços, sem deixar, contudo, de dar continuidade às opções espaciais definidas para o conjunto. A singularidade do átrio expressa-se sobretudo através do desenho do pavimento, constituído por peças cerâmicas combinadas em padrão, anunciando logo à chegada o próprio programa do edifício. A decisão de integrar a cerâmica como material de construção não foi, no entanto, uma constante ao longo do processo. Inicialmente, esta opção pareceu até redundante, já que o uso da cerâmica, para além de retirar força expressiva às peças em exposição, não acrescentaria qualidade ao edifício se não resultasse da própria ideia dos espaços. A solução encontrada para o átrio não deriva, portanto, de uma ideia preconcebida aplicada de modo fortuito, mas antes de um processo que implicou o reconhecimento da natureza do espaço. É, aliás, a métrica das peças cerâmicas que ajuda a ritmar e a regularizar o espaço do átrio. Além disso, o brilho e a cor proporcionados pela cerâmica complementam a sobriedade do betão que compõe as paredes, estabelecendo-se, de modo contemporâneo, uma mesma relação de complementaridade já conseguida entre o azulejo e o granito nas construções tradicionais do Porto.

O desenho do pavimento dá assim resposta a uma necessidade espacial, ao mesmo tempo que faz referência à cerâmica da cidade, contendo em si mesmo



*40. Projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto. Desenho do pavimento do átrio.*



*41. Edifício na Rua do Clube Fluvial Portuense, Porto.*

as várias camadas históricas que caracterizam a evolução desta arte. O seu padrão, típico do Norte, lembra as composições enxaquetadas específicas da produção portuguesa e respeita um sentido de proporção entre as partes e o todo característico dos melhores exemplos de padronagens desenvolvidos ao longo dos séculos. Assim, a moldura, também específica do gosto português e de área necessariamente menor, é composta por um padrão de quatro módulos, enquanto o motivo principal é formado por um padrão de 8x8, adaptando a sua escala ao tamanho do tapete.

Um padrão semelhante tinha já sido usado na fachada de um edifício na Rua do Clube Fluvial Portuense, ao lado do túnel da Ribeira. José Meco afirma que *«este revestimento forma um dos mais extraordinários conjuntos de toda a azulejaria portuguesa, mostrando eloquentemente a espantosa variedade de combinações e a monumentalidade dos efeitos alcançados pela utilização criativa do azulejo, com preponderância dos ritmos diagonais e das sugestões enxaquetadas, faltando-lhe apenas os elementos enquadrantes»*[49].

Curioso no âmbito do projecto é o facto desta referência ter apenas surgido após o desenho do átrio, como se ela própria viesse comprovar a pertinência da solução. Uma coincidência interessante mas não rara, sintomática de um processo que parte do desenho e do olhar.

49 MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989, p.236.

## 4. A importância da construção *[Estrutura e detalhe]*

Mais do que um instrumento ao dispor do arquitecto, a construção é condição essencial para a criação de arquitectura. A sua importância remonta às edificações mais antigas, cujos sistemas construtivos eram frequentemente determinantes na definição das formas e dos espaços. Basta observar um templo grego, por exemplo, para compreender que o espaçamento que define o vão entre as colunas não é indiferente ao tamanho das pedras que constituem o entablamento, desenvolvendo-se, a partir daí, relações de geometria e de proporção que estruturam o edifício.

Este entendimento da construção não é em nada diferente daquele que Louis Kahn defendeu, já no século XX, com a sua obra. Para ele, projectar significava compreender a natureza dos materiais e dos sistemas construtivos, depositando no modo de construir a razão principal para a forma do edifício. Rafael Moneo afirma mesmo que *«a invenção da forma coincide com a invenção do sistema construtivo»*[50]. Algumas décadas antes, aliás, já Mies van der Rohe declarava que *«a construção não só determina a forma, como é forma ela mesma»*[51].

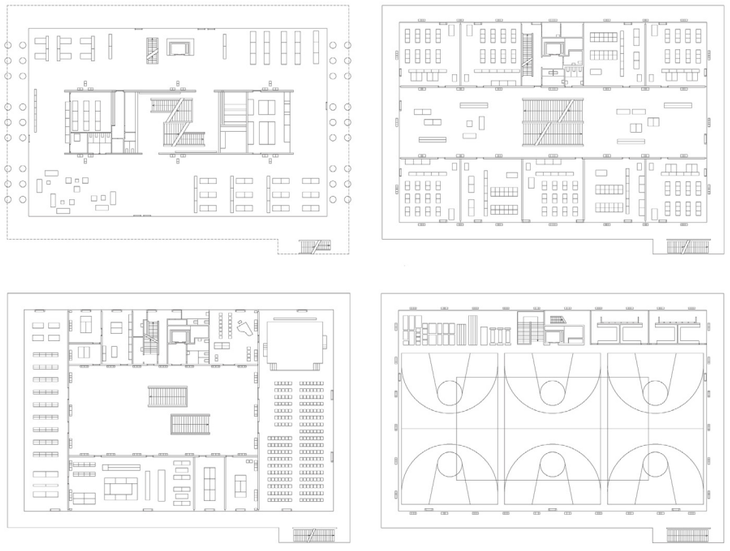
A verdade é que os aspectos construtivos podem ter maior ou menor impacto visual no edifício. A representação aparente da estrutura — entenda-se neste contexto a estrutura física e não a estrutura subjacente à ideia de projecto — nada tem a ver com a natureza do próprio problema, já que o mesmo valor arquitectónico pode ser reconhecido em obras que integram ou não a estrutura na imagem do edifício. Se se comparar, por exemplo, e por proximidade, a Faculdade de Arquitectura, de Álvaro Siza, com o Estádio de Braga, de Eduardo Souto de Moura, conclui-se que ambas as soluções apresentam uma clareza construtiva inquestionável, apesar da primeira não ter a sua estrutura aparente. Neste caso, a verdade construtiva não está necessariamente relacionada com a exposição dos elementos construtivos, mas com a sua inevitável influência na concepção dos espaços, como de resto acontece com todas as obras de qualidade superior.

No projecto procurou-se esta mesma profundidade na abordagem à construção. Por esse motivo, as questões construtivas foram pensadas de raiz, respeitando

---

50 MONEO, Rafael. "Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura", *in* CABALLERO, Manuel Flores (ed.). *Rafael Moneo: escritos y conversaciones en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp.77/78.

51 Mies van der Rohe *in* NEUMEYER, Fritz. *The artless word: Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991, p.325.





*42. Christian Kerez, Escola Leutschenbach, 2009. Da esquerda para a direita, e de cima para baixo: plantas do rés-do-chão, do piso 1, do piso 4 e do último piso.*

*43. Esquema estrutural do mesmo edifício.*

a convicção de que *«a adopção de um sistema construtivo é a primeira operação de qualquer processo de concepção»*[52]. A tectonicidade do edifício manifesta-se assim através do desenho dos espaços, uma vez que é a própria estrutura que coordena as relações espaciais. A forma final do edifício e a sua solução espacial será, portanto, um equilíbrio entre o *«como se constrói»* e o *«como se vê»*[53].

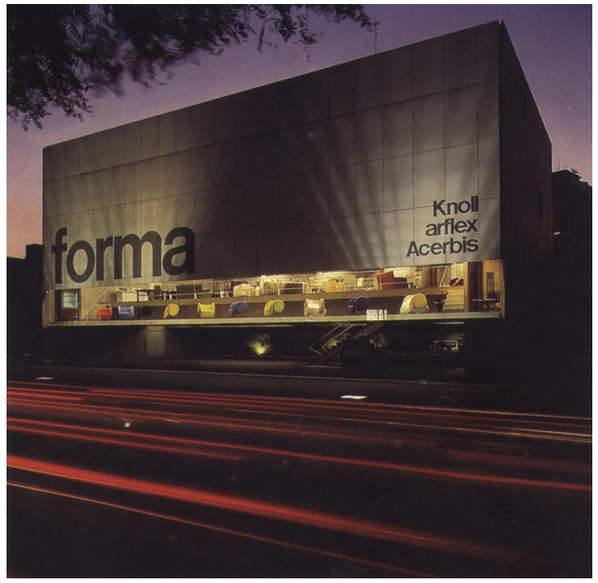
As duas principais referências do projecto não são óbvias do ponto de vista do resultado final, mas são representativas de um mesmo tipo de aproximação às questões construtivas. Tratam-se da Escola Leutschenbach, na Suíça, de Christian Kerez, e da Loja Forma, no Brasil, projectada por Paulo Mendes da Rocha. A primeira obra revela a clareza construtiva de uma catedral gótica, essencial na expressão das relações entre forma e estrutura. O seu sistema construtivo assenta num conjunto complexo de vigas metálicas que caracterizam os espaços e definem a forma e a organização interna do edifício. Assim, nos três primeiros pisos os espaços organizam-se longitudinalmente, ritmados pela geometria imposta pela estrutura. A excepção introduzida no quarto piso advém de uma variação dessa mesma estrutura, abrindo espaço para os programas maiores — o auditório e a biblioteca. Já o último piso organiza-se num único vão que comporta o pavilhão desportivo. A estrutura funciona, em todos estes casos, como elemento unificador do desenho, já que é a partir dela que se criam as possibilidades de desenvolvimento dos espaços.

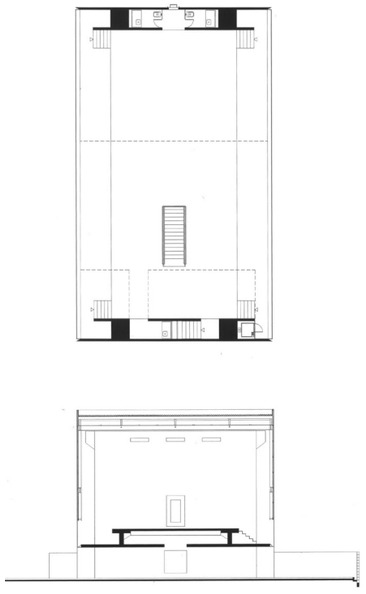
Também na Loja Forma, Paulo Mendes da Rocha entende a estrutura como parte do processo de concepção espacial, tirando partido das suas limitações ou imposições para o desenho dos aspectos mais específicos do edifício. Aqui, como no exemplo anterior, não se trata apenas de evidenciar a estrutura, mas de reconhecer nela qualidades de desenho próprias do projecto. Na memória descritiva pode-se ler: *«O edifício tem nítida simplicidade estrutural: os dois contrafortes de betão, opostos, são castelos que abrigam equipamentos e funções de apoio, e o vão de trinta metros entre eles é vencido com vigas metálicas que sustentam o amplo espaço de exposição da loja. Esta solução libera toda a área do lote para estacionamentos»*[54]. Mais importante ainda no desenho deste vão é o modo como ele define o espaço da loja na sua relação

52 PIÑÓN, Helio. Teoria do Projecto. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006, p.220.

53 *Ibidem*, p.130.

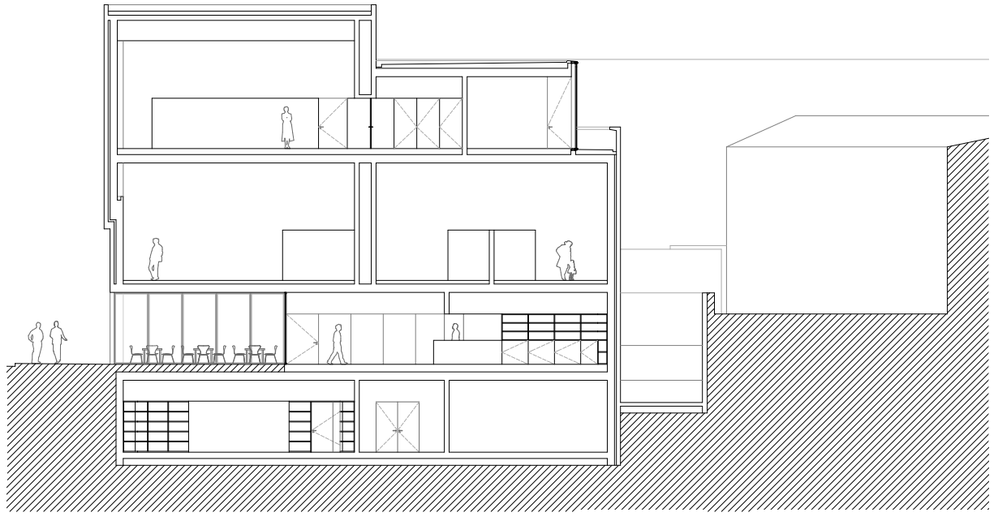
54 ARTIGAS, Rosa (ed.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.108.



*44. Paulo Mendes da Rocha, Loja Forma (vista geral), 1987.*

*45. Planta do piso 1 e corte transversal da mesma loja.*



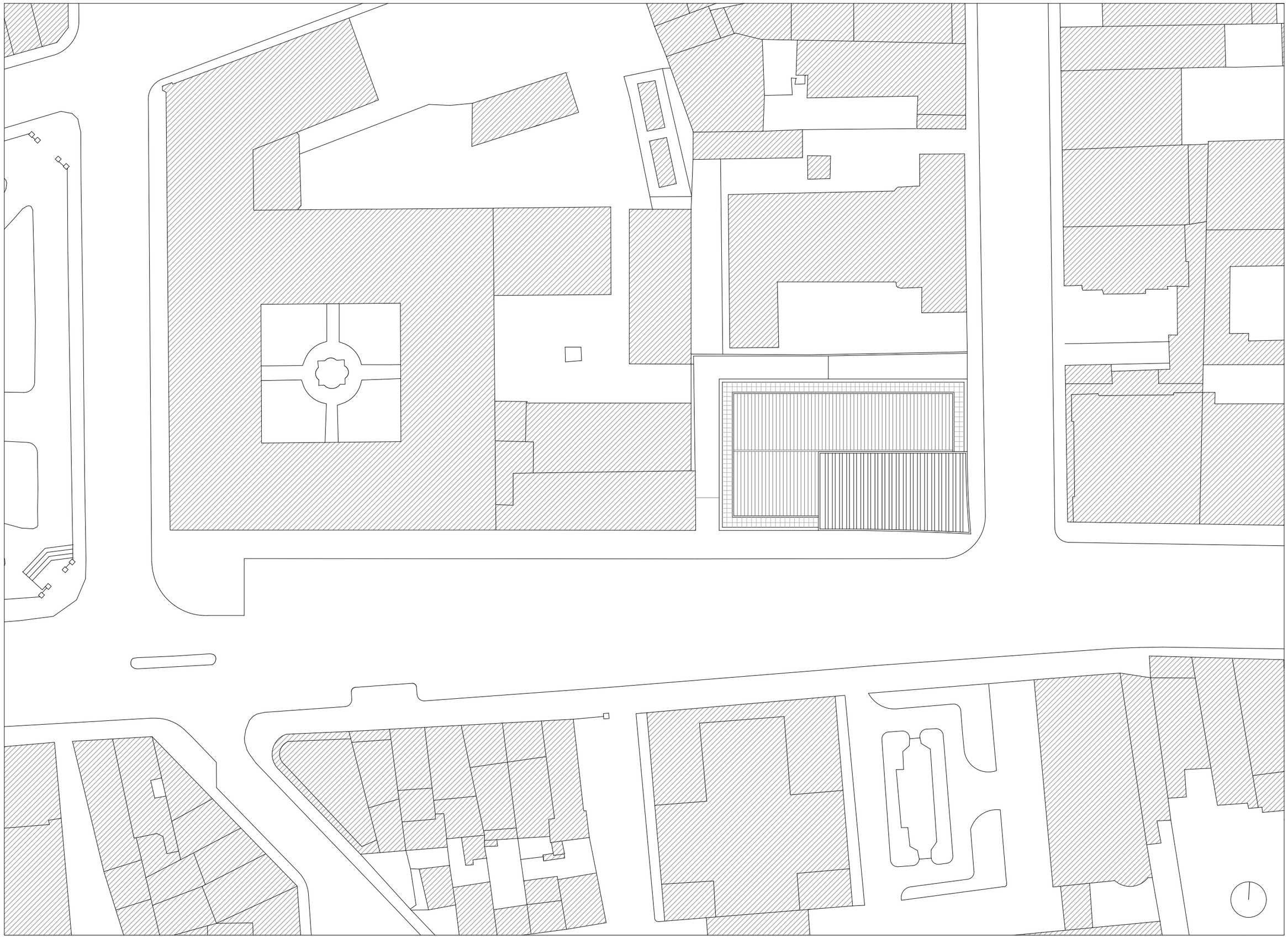
*46. Projecto para o Centro de Cerâmica Mural do Porto. Corte transversal pelo átrio.*

com o espaço da montra, profundamente marcada no alçado através de uma grande janela horizontal que percorre todo o comprimento do edifício.

A solução estrutural que se propõe neste trabalho é inevitavelmente intuitiva mas consistente com as opções de projecto. A estrutura principal é composta pelas paredes exteriores portantes, pelas caixas de escadas e dos elevadores e por um conjunto de vigas-parede. Estes elementos definem a geometria e a organização dos espaços dos pisos superiores, ao mesmo tempo que permitem uma grande liberdade no rés-do-chão, já que a laje do pavimento assenta nas paredes do piso subterrâneo e a laje do tecto é apoiada inversamente. O átrio de entrada ocupa então uma posição central no edifício, posição que permanece reconhecível nos restantes pisos através do desenho do *hall* dos acessos. Já no estacionamento, a estrutura assume uma representação singular, traduzida no único pilar do edifício, que actua como elemento de desenho do espaço, conferindo-lhe qualidade e escala.

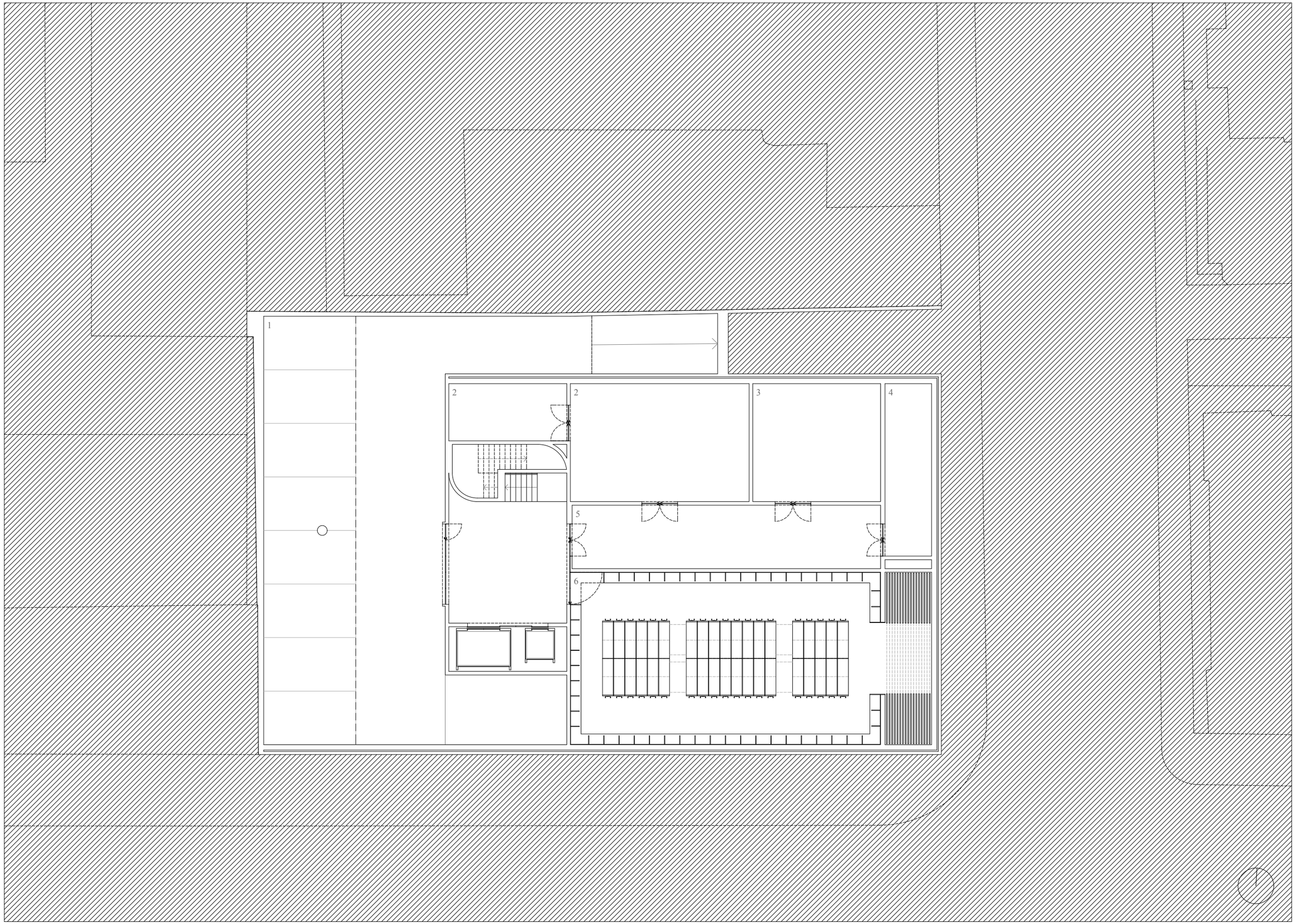
Para além da estrutura, os aspectos construtivos manifestam-se no projecto por meio das infra-estruturas e dos detalhes. As infra-estruturas foram pensadas juntamente com a estrutura, e por isso a grande parede que divide o volume é dupla, contendo no interior os mecanismos necessários para o funcionamento do edifício. A sua posição central permite uma fácil distribuição sem que seja necessário recorrer a estruturas falsas na maioria dos espaços. Quanto aos detalhes, são eles que asseguram a qualidade geral da obra e que, em última instância, determinam o aspecto final do edifício, ao resolverem questões tão essenciais como o desenho das clarabóias ou a expressão em alçado do volume envidraçado do último piso. Como afirma Peter Zumthor, *«os pormenores, quando são bem resolvidos, não são decoração. Não desviam a atenção, não entretêm, mas sim levam-nos à compreensão do todo de cuja natureza fazem essencialmente parte»*[55].

55 ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.15.



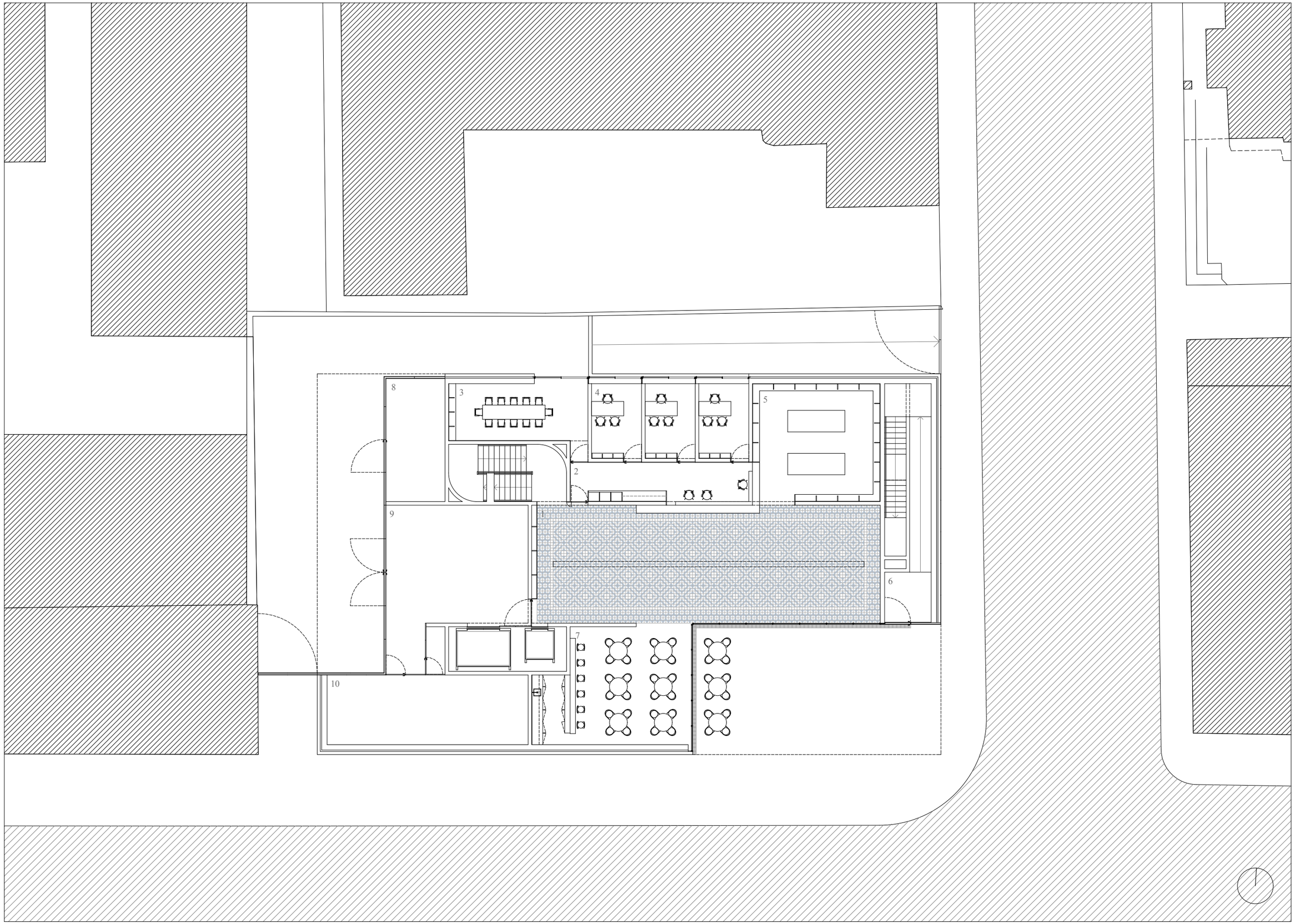
Implantação | escala 1:500





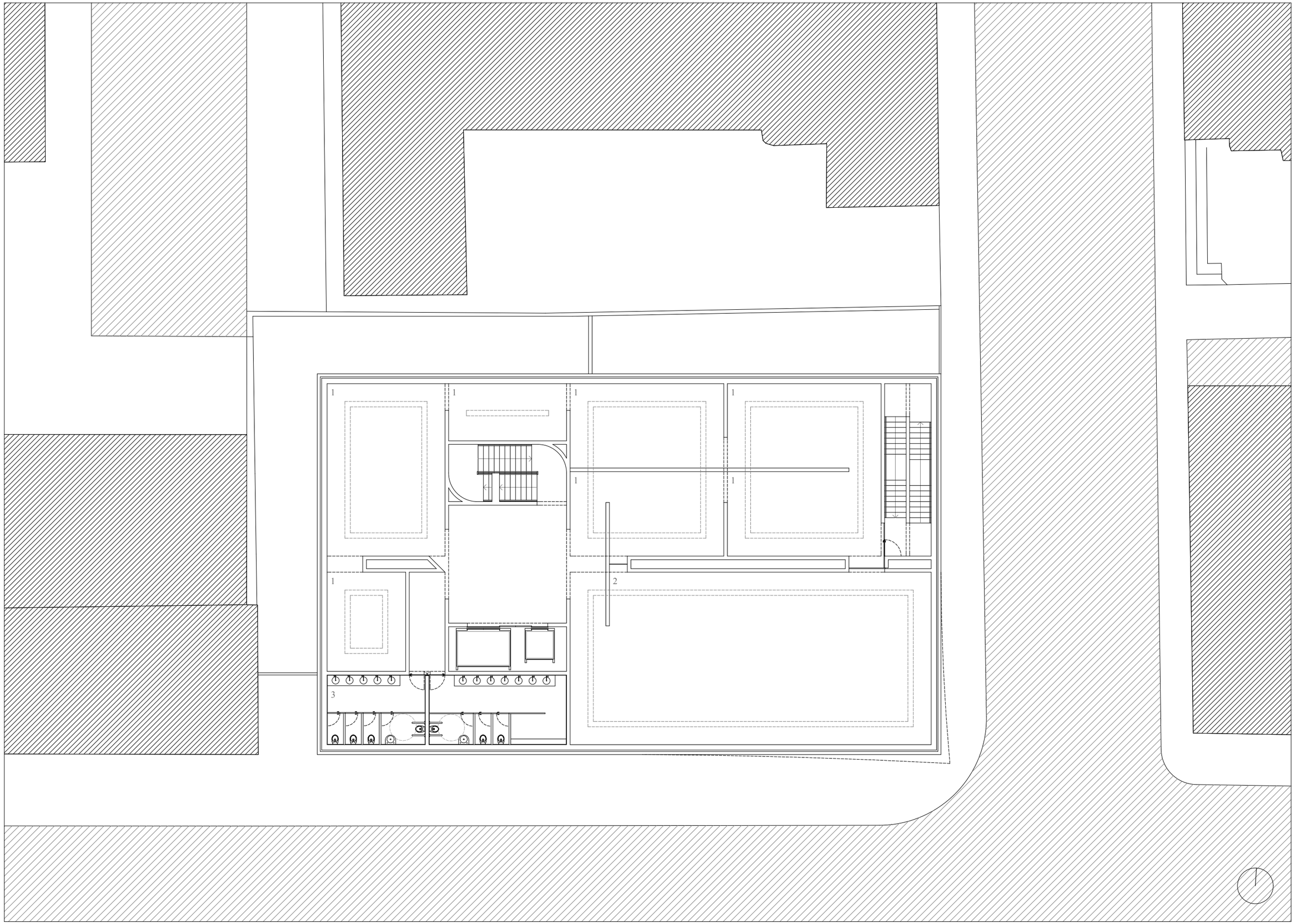

Planta do piso -1 | escala 1:200

1. Estacionamento | 2. Central AVAC: UTAS e equipamento | 3. Grupo de incêndio e rega | 4.  Central de segurança | 5. Corredor técnico | 6. Arquivo



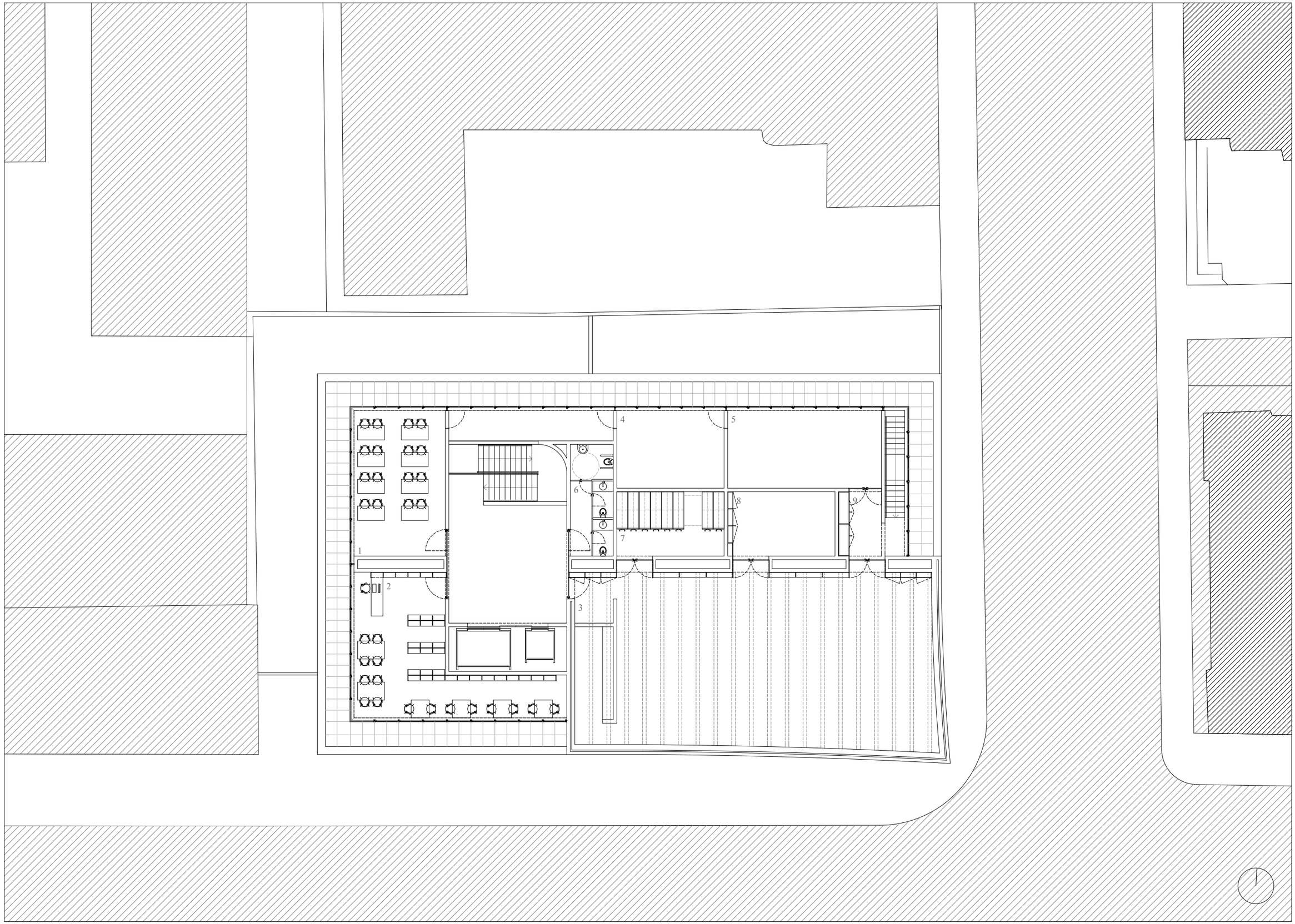

Planta do piso 0 | escala 1:200

1. Átrio | 2. Recepção | 3. Sala de reuniões | 4. Gabinete | 5. Loja | 6. Entrada dos artistas | 7. Cafetaria | 8. Posto de transformação | 9. Cais de cargas e descargas | 10. Carpintaria




Planta do piso 1 | escala 1:200

1. Sala de exposição permanente | 2. Sala de exposições temporárias | 3. Instalações sanitárias

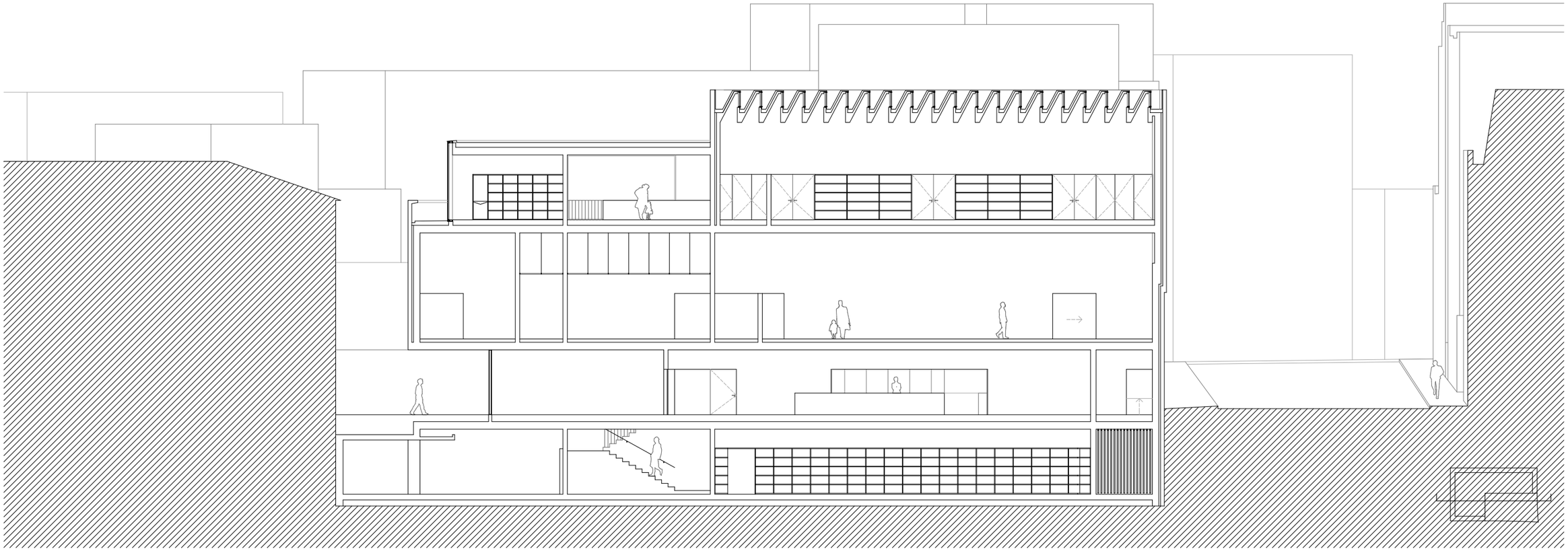



Planta do piso 2 | escala 1:200

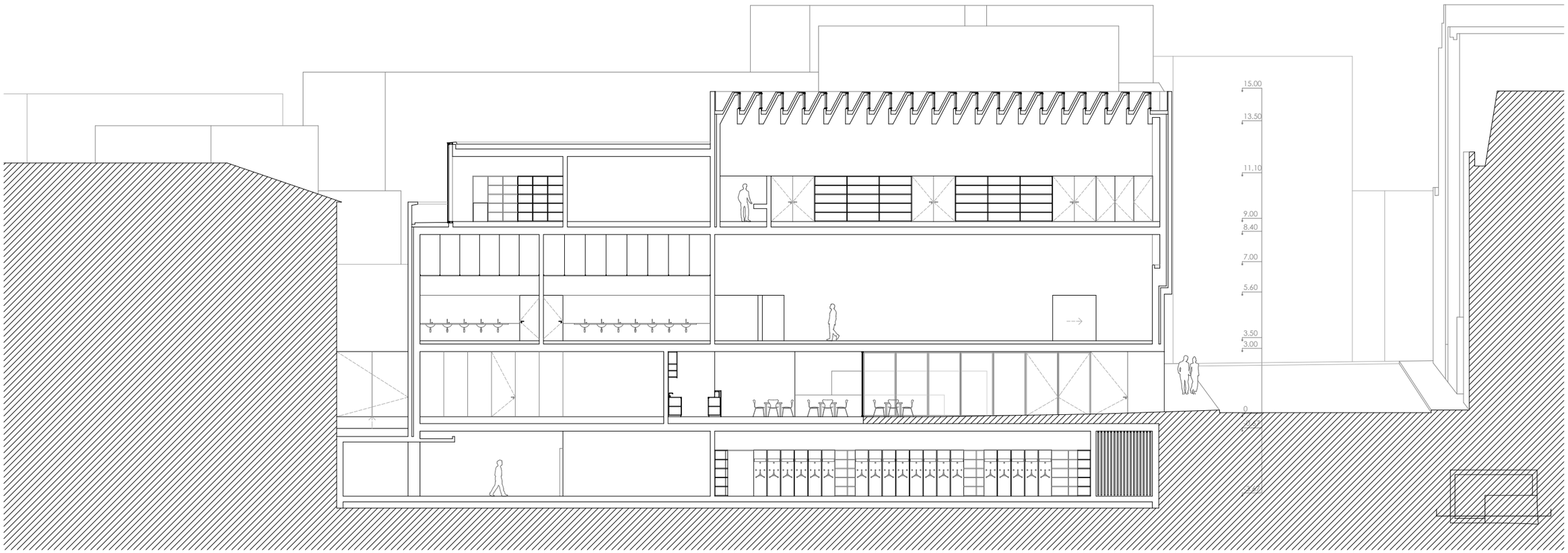
1. Sala de formação | 2. Biblioteca | 3. Oficina de conservação e restauro | 4. Arrumos | 5. Residência artística | 6. Instalações sanitárias | 7. Arquivo documental | 8. Sala dos fornos | 9. Ante-câmara



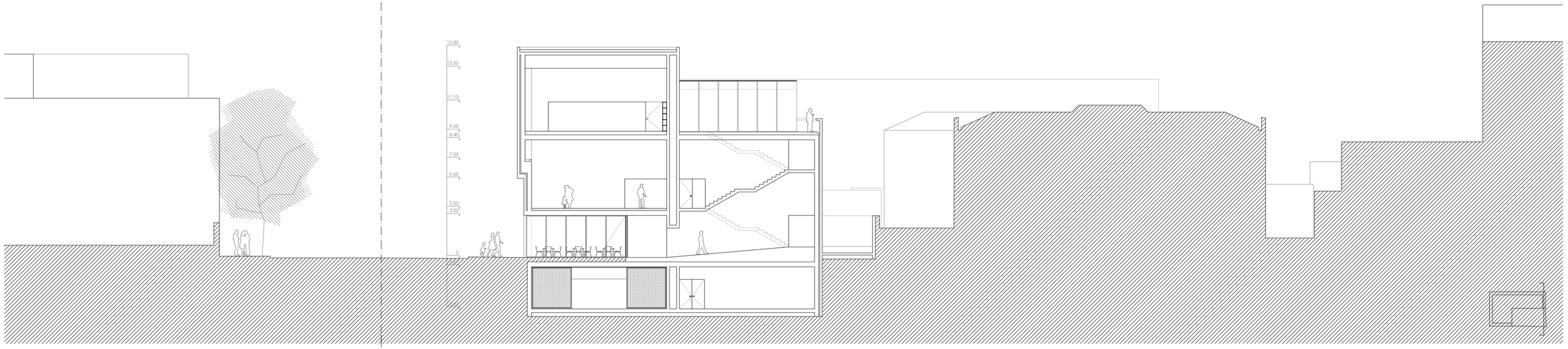

Alçado da Avenida Rodrigues de Freitas | escala 1:200



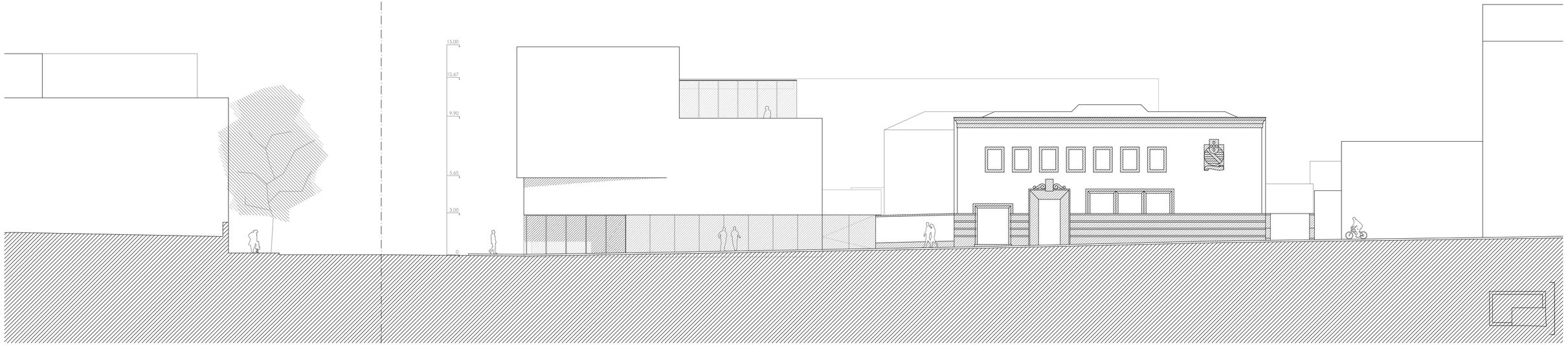
Corte AA' | escala 1:200



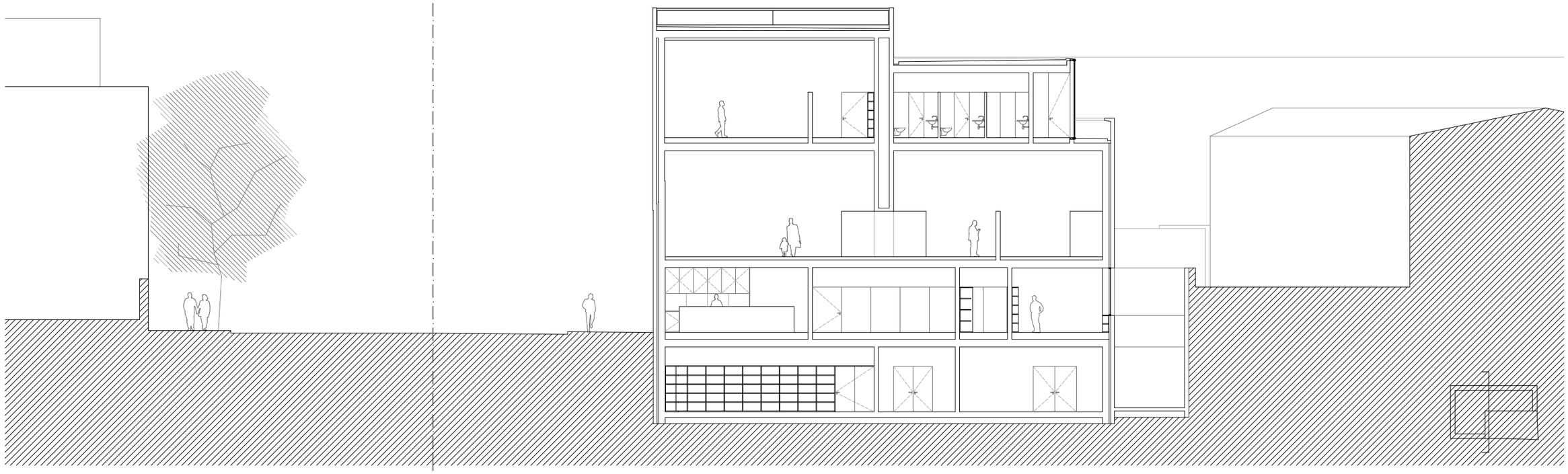

Corte BB' | escala 1:200



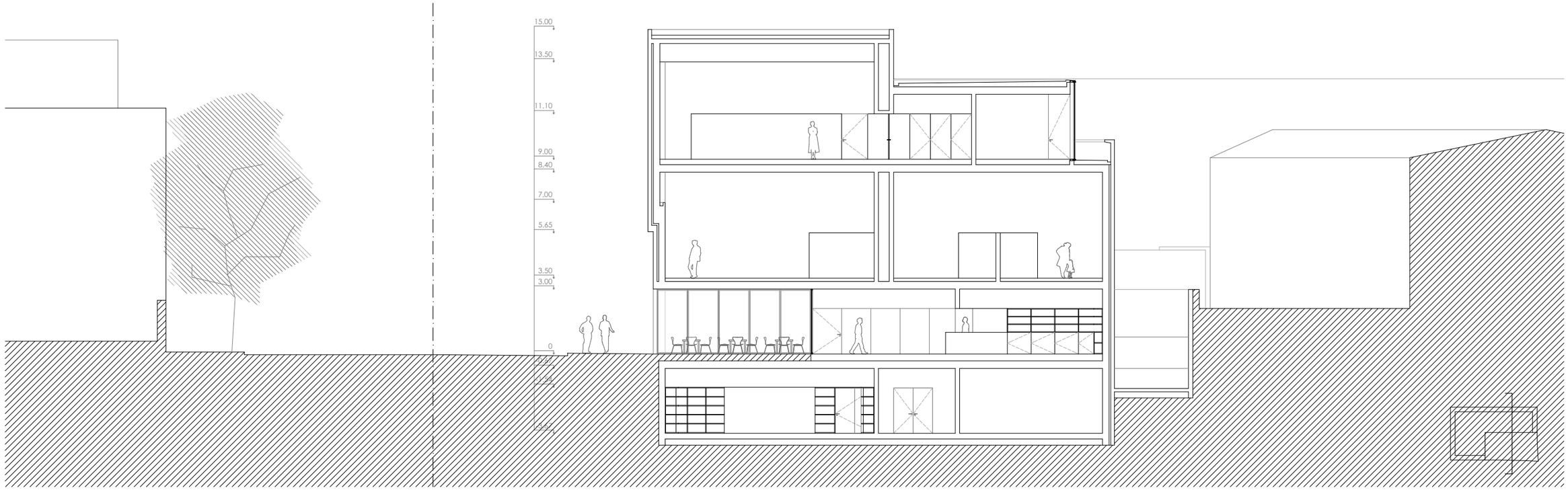

Corte CC' | escala 1:200



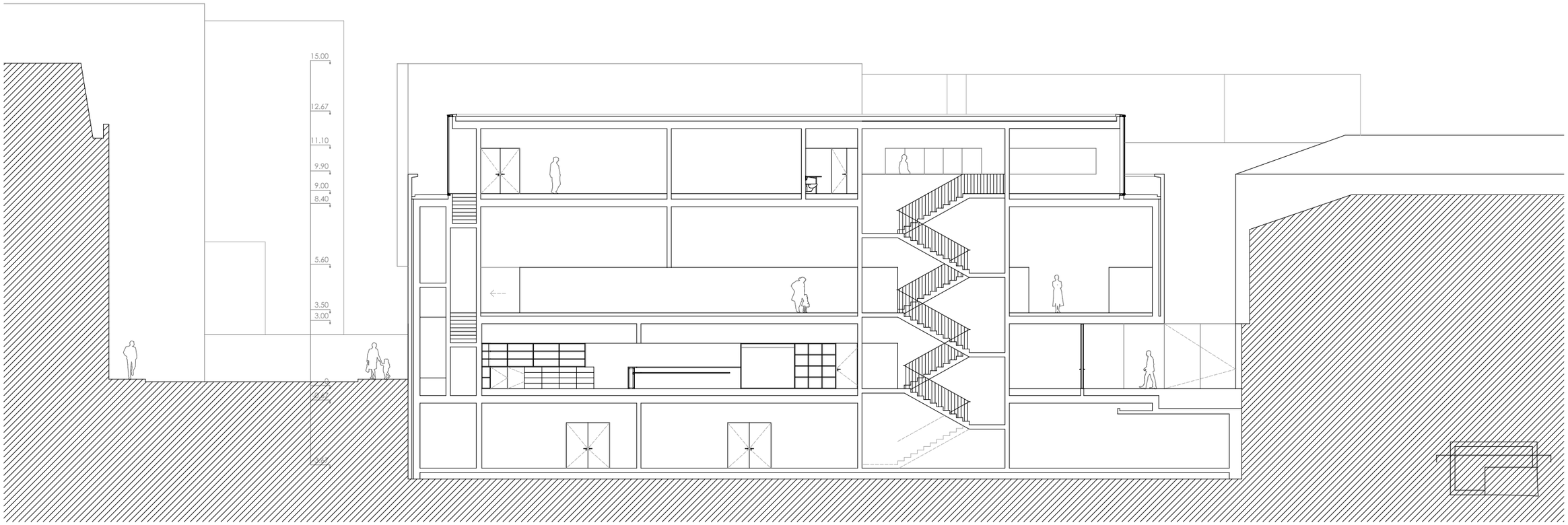

Alçado da Rua Visconde de Bóbeda | escala 1:200



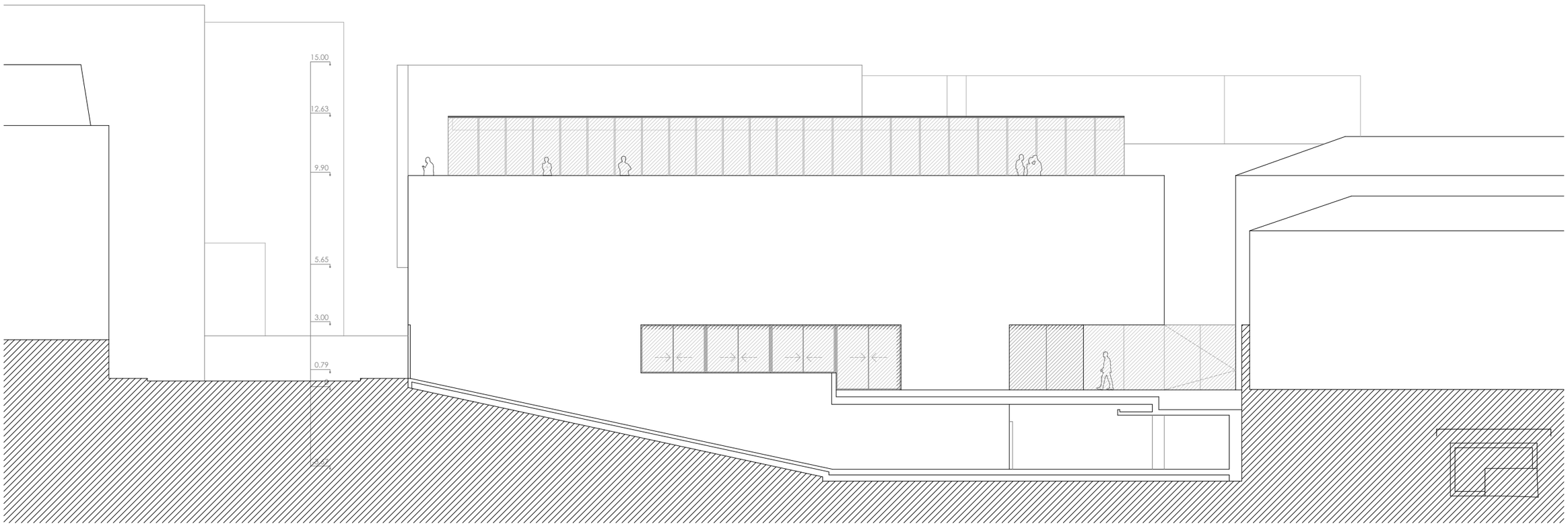
Corte DD' | escala 1:200



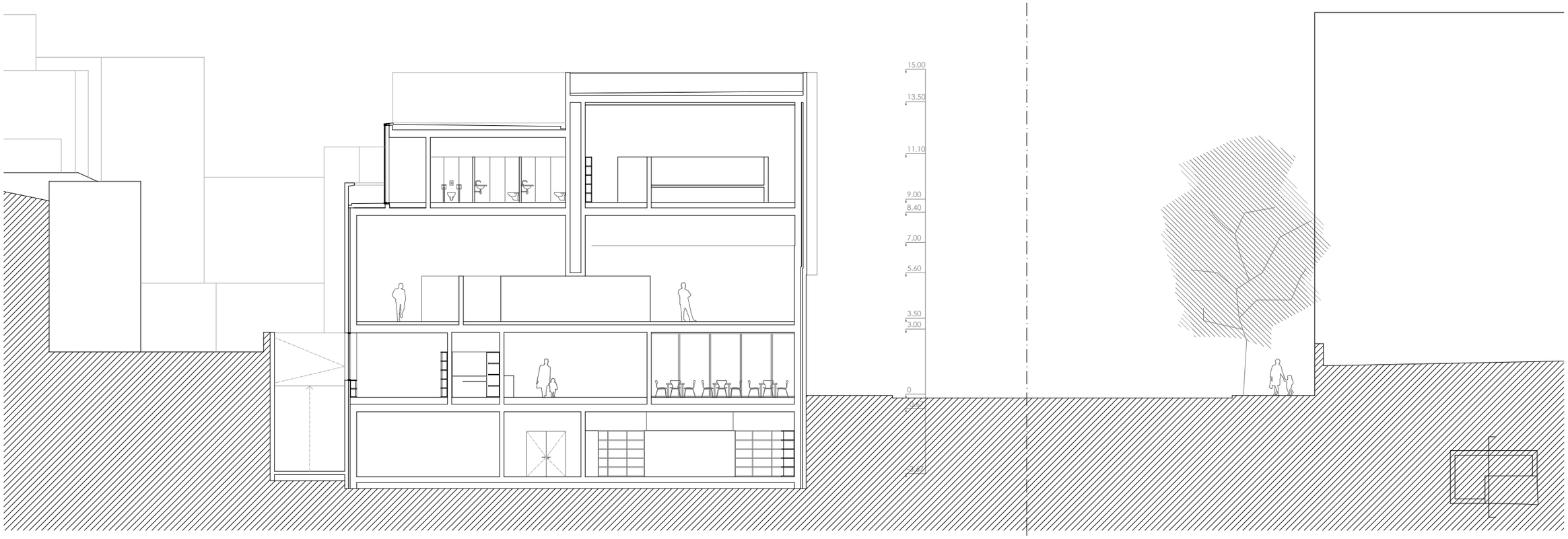

Corte EE' | escala 1:200



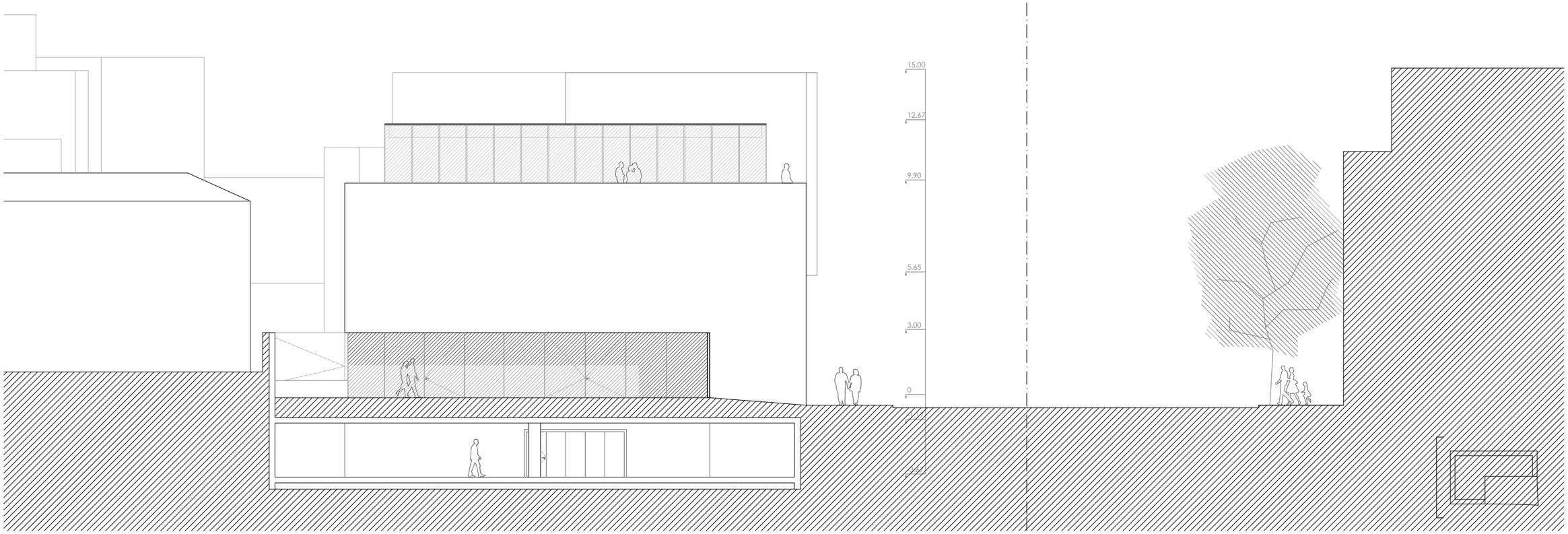

Corte FF' | escala 1:200



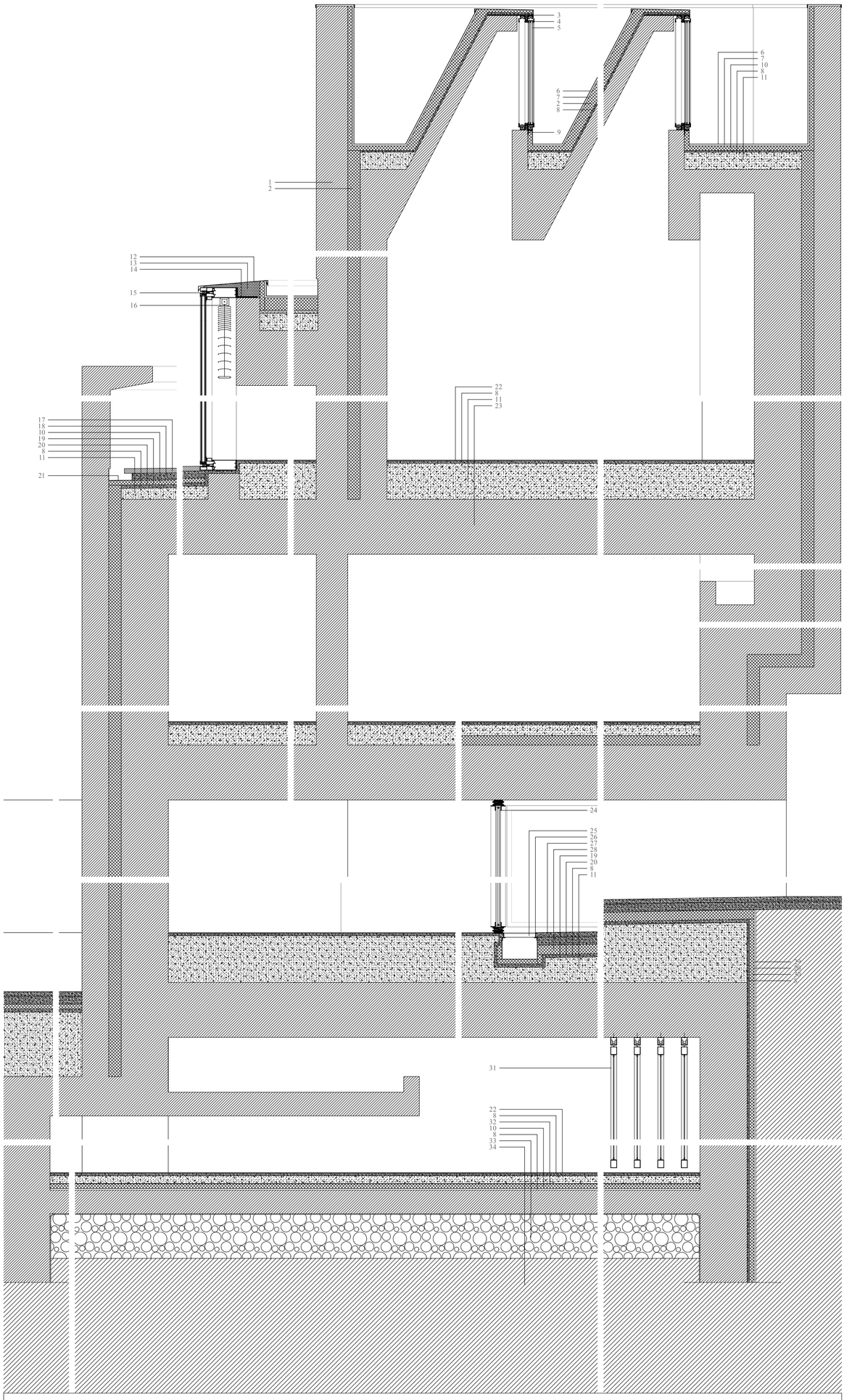

Alçado longitudinal do interior do quarteirão | escala 1:200




Corte HH' | escala 1:200

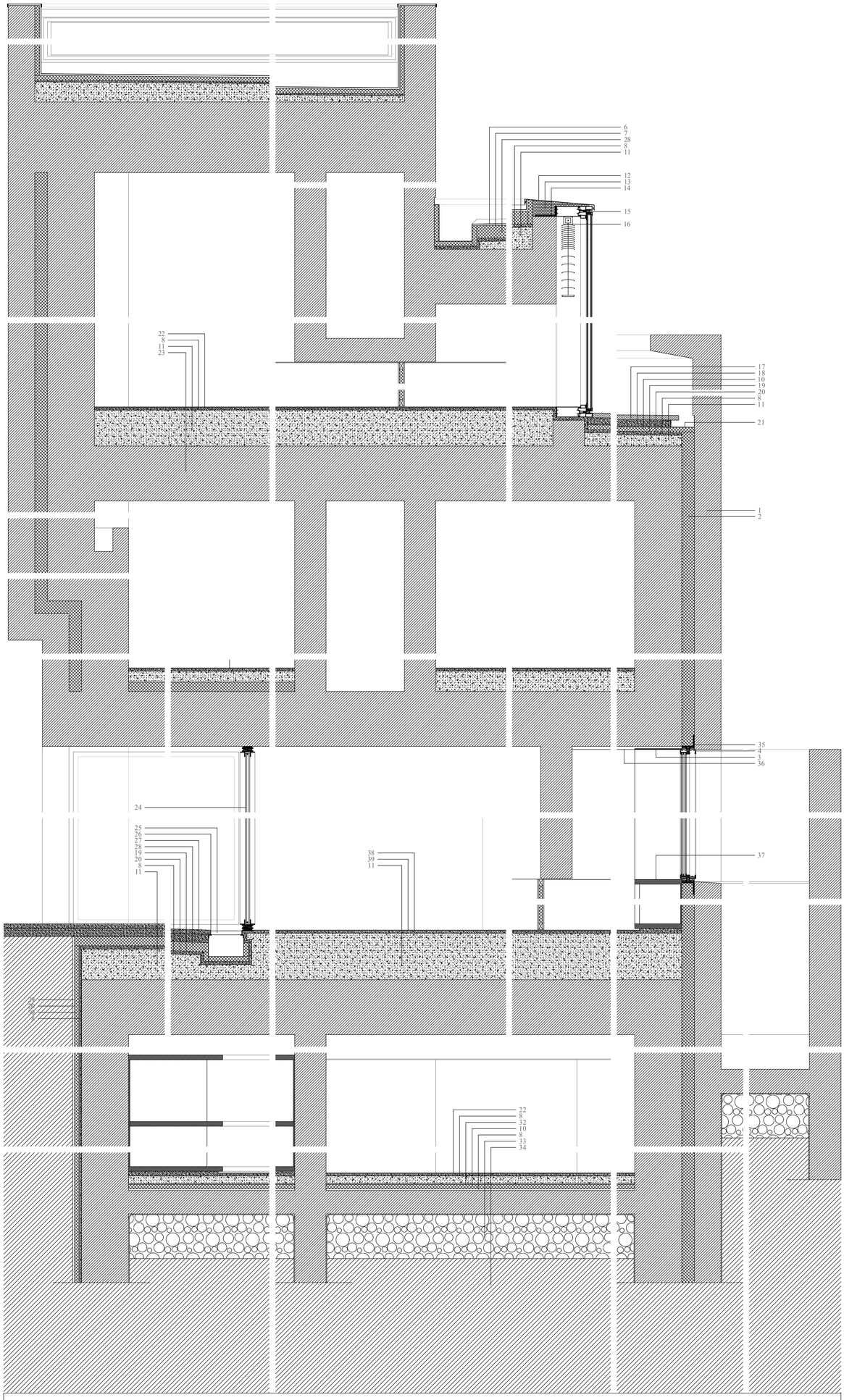



Alçado transversal do interior do quarteirão | escala 1:200




1. Parede de betão
2. Poliestireno expandido (wallmate), 80 mm
3. Barra chata de aço
4. Caixilho de correr de duas folhas (Vitrocsa)
5. Vidro duplo
6. Chapa de zinco
7. Tela delta
8. Regularização
9. Cantoneira de aço, 30x30x3 mm
10. Poliestireno extrudido (roofmate), 30 mm
11. Betão de inertes leves
12. Rufo de zinco
13. Lã de rocha de alta densidade
14. Cantoneira de aço, 135x65x8 mm
15. Caixilho de batente Navarra, sistema N15000 (fachada VEP)
16. Lâminas metálicas de sombreamento
17. Granito
18. Betonilha
19. Tela de impermeabilização
20. Geotêxtil
21. Caleira de zinco
22. Argamassa epoxy
23. Laje de betão, 35 cm
24. Caixilho de batente em aço dourado
25. Grelha de aço inox
26. Cantoneira de aço, 20x20x3 mm
27. Betonilha esquartelada
28. Poliestireno extrudido (roofmate), 80 mm
29. Tela drenante
30. Poliestireno expandido (wallmate), 30 mm
31. Trainéis para armazenamento de quadros
32. Folha de polietileno
33. Caixa de brita, 28 cm
34. Terra compactada
35. Cantoneira de aço, 80x80x8 mm
36. Reboco
37. Painel Valchromat cinzento claro, 30 mm
38. Peças cerâmicas para pavimento, 15x15 cm
39. Argamassa de assentamento

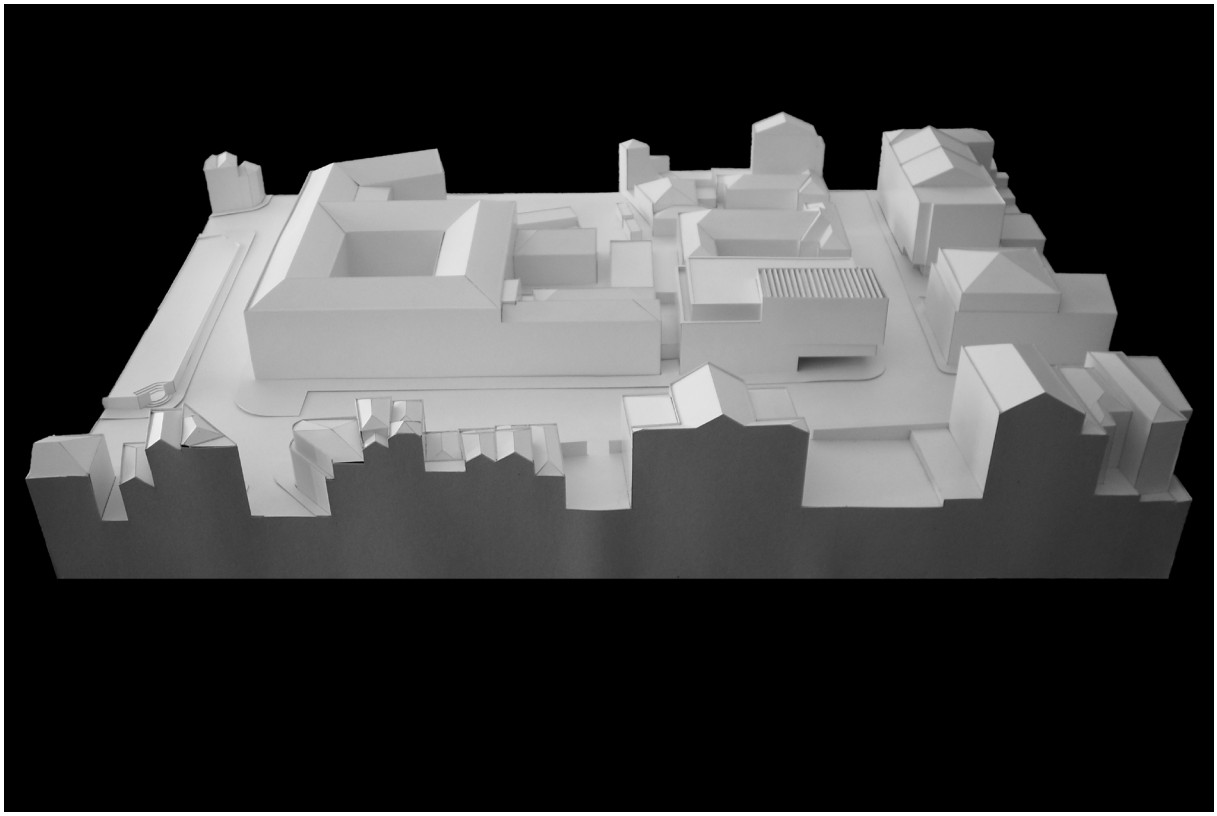
Corte construtivo longitudinal | escala 1:20



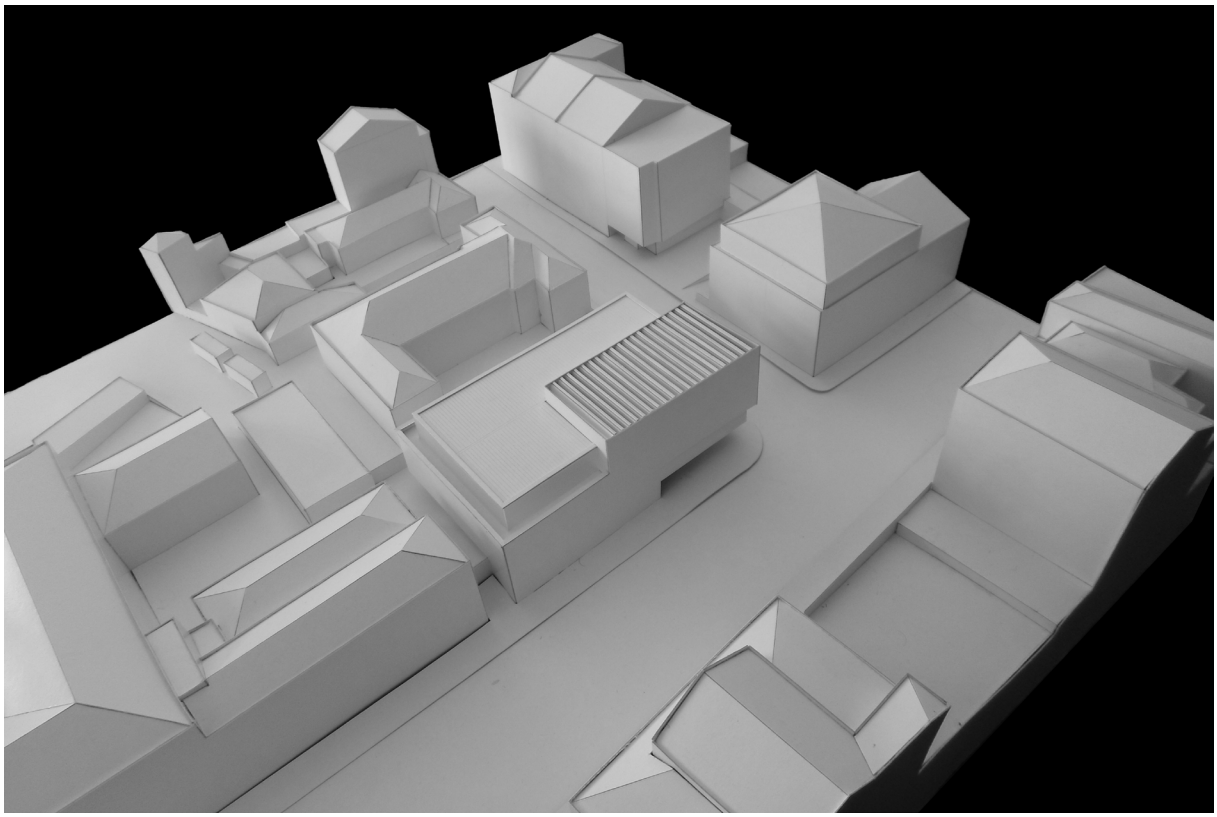

1. Parede de betão
2. Poliestireno expandido (wallmate), 80 mm
3. Barra chata de aço
4. Caixilho de correr de duas folhas (Vitrocsa)
5. Vidro duplo
6. Chapa de zinco
7. Tela delta
8. Regularização
9. Cantoneira de aço, 30x30x3 mm
10. Poliestireno extrudido (roofmate), 30 mm
11. Betão de inertes leves
12. Rufo de zinco
13. Lã de rocha de alta densidade
14. Cantoneira de aço, 135x65x8 mm
15. Caixilho de batente Navarra, sistema N15000 (fachada VEP)
16. Lâminas metálicas de sombreamento
17. Granito
18. Betonilha
19. Tela de impermeabilização
20. Geotêxtil
21. Caleira de zinco
22. Argamassa epoxy
23. Laje de betão, 35 cm
24. Caixilho de batente em aço dourado
25. Grelha de aço inox
26. Cantoneira de aço, 20x20x3 mm
27. Betonilha esquartelada
28. Poliestireno extrudido (roofmate), 80 mm
29. Tela drenante
30. Poliestireno expandido (wallmate), 30 mm
31. Trainéis para armazenamento de quadros
32. Folha de polietileno
33. Caixa de brita, 28 cm
34. Terra compactada
35. Cantoneira de aço, 80x80x8 mm
36. Reboco
37. Painel Valchromat cinzento claro, 30 mm
38. Peças cerâmicas para pavimento, 15x15 cm
39. Argamassa de assentamento

Corte construtivo transversal | escala 1:20

## Imagens do projecto



Fotografia da maqueta.



Fotografia da maqueta.



Vista geral a partir do gaveto.



Vista do átrio, piso 0.



Vista da sala de exposições temporárias, piso 1.



Vista da oficina, piso 2.

## Conclusão

No início desta prova foram levantadas duas questões fundamentais sobre a importância histórica da cerâmica mural no nosso país, o que motivou o desenvolvimento de todo o trabalho. Por um lado, colocou-se em questão a importância desta arte na actualidade; por outro lado, questionou-se a existência, no Porto, de um espaço físico dedicado à sua preservação. Se a parte I procurou dar resposta à primeira, a parte II foi a clara materialização da segunda. Resta, agora, tecer algumas considerações finais a propósito destes temas.

Nos últimos anos, e após um período de impasse, a cerâmica mural tradicional começou a ganhar relevância no panorama artístico nacional. Esta mudança dá-se por vários motivos: pela influência que o azulejo e os seus padrões têm exercido sobre as outras áreas, nomeadamente o *design*; pelo facto de este ser retomado como elemento caracterizador de um gosto; e pelo reconhecimento internacional do seu valor plástico.

O crescente interesse nacional e internacional pelo azulejo abre caminho para várias possibilidades contemporâneas, que são determinadas pela própria evolução desta arte. O leque de possibilidades é, assim, composto pelos azulejos bidimensionais, de padrão tradicional ou figurativos; pelos azulejos de relevo e meio-relevo, introduzidos pela industrialização; e pela cerâmica tridimensional, herdada do movimento moderno e já sem necessária filiação ao formato quadrado dos azulejos. A sua integração na arquitectura pode também ser feita de um modo mais ou menos anónimo, conforme se trate de um revestimento total com peças estandardizadas ou um painel artístico de autor. Todas estas possibilidades foram demonstradas ao longo do trabalho, através de obras de grande qualidade.

Considera-se, por isso, e no âmbito desta investigação, que a preservação e o restauro dos azulejos da cidade é uma necessidade urgente, não só porque constituem parte integrante da cultura portuguesa, mas também porque são fonte de inspiração para o trabalho contemporâneo de arquitectos e artistas. As visitas realizadas a muitos dos edifícios referidos na primeira parte do trabalho permitiu verificar que há uma parte considerável de revestimentos cerâmicos que carece de tratamento. Tratam-se de painéis como os da parte superior do claustro da Sé do Porto ou das igrejas dos Congregados e de Santo Ildefonso, para além de alguns dos painéis expostos na Biblioteca Pública Municipal, cujo estado de conservação não é, de todo, o mais favorável. Mais importante

ainda do que o próprio restauro das peças, contudo, é a construção de uma consciência colectiva para a necessidade da sua preservação. É nesse sentido que o presente trabalho se mostrou particularmente relevante, contribuindo para a mudança que nos últimos anos se tem verificado no entendimento desta arte, e que aqui culmina com a proposição de um novo equipamento público para a cidade.

O novo edifício, enquanto exercício final do curso, permitiu consolidar e sistematizar temas relacionados com o processo de concepção do projecto. A partir desta experiência prática de arquitectura, pode-se concluir que há dois intervenientes fundamentais e indispensáveis ao processo de construção formal de qualquer projecto: a intuição e o olhar. O exercício revelou-se maioritariamente intuitivo na medida em que foi através do desenho que se deu resposta às necessidades espaciais do edifício; por sua vez, o olhar manifestou-se por meio da análise do lugar e das referências que habitam o imaginário.

Para terminar, importa lembrar a pergunta que Fausto Martins nos coloca no início deste trabalho e que agora transcrevo: *«qual tem sido e qual é a estima do Porto pelo azulejo?»*.

Aqui fica a resposta.

## Fontes e referências bibliográficas

### A) Livros


ANDRESEN, Teresa; MARQUES, Teresa Portela. *Jardins históricos do Porto*. Lisboa: INAPA, [2001]

ARTIGAS, Rosa (ed.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (ed.). *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*. Porto: Dafne editora, 2011

BASTO, Artur de Magalhães [*et.al.*]. *História da Cidade do Porto*, vol.3. Porto: Portucalense, 1965

BURLAMAQUI, Suraya. *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996

CABALLERO, Manuel Flores (ed.). *Rafael Moneo: escritos y conversaciones en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009

CREMASCOLI, Roberto. *Alcino Soutinho*. Vila do Conde: Verso da História, 2013

CRUZ, Valdemar. *Retratos de Siza*. Porto: Campo das Letras, 2005

FERNANDES, José Alberto V. Rio. *Porto: cidade e comércio*. Porto: Câmara Municipal, 1997

FERNANDES, Maria Eugénia Matos (coord.). *A Universidade do Porto e a cidade: edifícios ao longo da história*. Porto: Universidade, 2007

FRETTON, Tony. *Tony Fretton Architects: Buildings and their Territories*. [s.l.]: Birkhäuser, 2013
<https://goo.gl/OcFTDk>

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

LOUREIRO, José Carlos. *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: [ESBAP], 1962

MARTINS, Fausto S. *Azulejaria portuense*. Lisboa: Inapa, [2001].

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

MONTEIRO, João Pedro. *O azulejo no Porto*. Lisboa: Estar, 2001

NEUMEYER, Fritz. *The artless word: Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991

NGO, Dung (ed.). *Louis I. Kahn: conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

NUFRIO, Anna (ed.). *Eduardo Souto de Moura: conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008

PEREIRA, João Castel-Branco. *As colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa*. Londres: Zwemmer, 1995

PFEIFFER, Helen. *Helio Piñón: Ideias e Formas*. São Paulo: Editora da cidade, 2010

PIÑÓN, Helio. Teoria do Projecto. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006

PINTO, Luís Manuel de Magalhães Fernandes. *Azulejo e arquitectura: ensaio de um arquitecto*. Lisboa: Getecno, 1994

PORTO, Universidade do. *Edifícios da Universidade do Porto: projectos*. Porto: Universidade, 1987

RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Inapa, 2000

SANTOS, Cândido dos. Universidade *do Porto: Raízes e Memória da Instituição*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1996

SIZA, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização editora, 2009

SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009



**B) Revistas**

2G n.º27: Mansilla + Tuñón, Obra reciente. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

El Croquis n.º145: Christian Kerez 2000 2009, Fundamentos arquitectónicos. Madrid: El Croquis Editorial, 2009

TC cuadernos n.º112: Alberto Campo Baeza, arquitectura 2001-2014, ano22, 2014

**C) Internet**

ALMEIDA, Ana. *O azulejo em Portugal nas décadas de 1950 e 1960: influência brasileira e especificidades locais*
<http://goo.gl/gCENwi>

Az - Rede de Investigação em Azulejo (Página oficial)
<http://redeazulejo.fl.ul.pt/>

BACKHEUSER, Luiz Alberto Fresl. *Os "Brasileiros" e a azulejaria exterior portuense do século XIX*
<http://goo.gl/AfzmVq>

CUNHA, Rui. "Divertimentos dos Portuenses - I", *in Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias*.
<http://goo.gl/AvqiXD>

Direcção Geral do Património Cultural (Página oficial)
<http://goo.gl/Fxgn5f> <http://goo.gl/DsQV4O> <http://goo.gl/SEpbIU>

FIGUEIREDO, Ricardo. "O jardim que foi primeiro da cidade", *in do Porto e não só...*
<http://goo.gl/ksqofM>

Fundação Marques da Silva (Página oficial)
<https://goo.gl/Q3IgTT>

HENRIQUES, Isabel Gorjão. "Portugal em Quadradinhos", *in* Jornal Público [em linha]
<http://goo.gl/rLDf0x>

Instituto Camões. *A Arte do Azulejo em Portugal*
<http://goo.gl/5pbLif>

Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (Página Oficial)
<http://goo.gl/LJqEjL>

Museu Nacional do Azulejo (Página oficial)
<http://www.museudoazulejo.pt/>

Museu Nacional de Soares dos Reis (Página oficial)
<http://goo.gl/PrmucG>

Porto XXI (Página oficial)
<http://www.portoxxi.com/index.php>

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. *"Ribeira Negra" de Júlio Resende restaurado com o apoio da Misericórdia de Lisboa*
<http://goo.gl/iKzZDi>

TSF - Rádio Notícias. *Encontros com o Património: O Património do Azulejo Português*
<http://goo.gl/pT84rV>



## Referências iconográficas

(Todos os desenhos ou imagens não referenciados pertencem ao arquivo pessoal do autor.)

00. MONTEIRO, João Pedro. *O azulejo no Porto*. Lisboa: Estar, 2001, p.94.

PARTE I

01. MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989, p.17.
02. Fotografia de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas. Disponível em: <http://goo.gl/6sB6Mk>.
03. PEREIRA, João Castel-Branco. *As colecções do Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa. Londres: Zwemmer, 1995, p.61.
04. Fotografia de Francisco Queiroz. Disponível em: <http://goo.gl/6sB6Mk>.
05. MECO, José. *Op cit.*, p.130.
06. PEREIRA, João Castel-Branco. *Azulejos no metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1990, p.108.
07. <https://goo.gl/sRQJxF>.
08. Fotografia de Francisco Queiroz. Disponível em: <http://goo.gl/KxLfo4>.
09. MECO, José. *Op cit.*, p.24.
10. Fotografia do IMC/DDF. Disponível em: <http://goo.gl/QHFTBH>.
11. Fotografia de Francisco Queiroz. Disponível em: <http://goo.gl/Hg18Nx>.
12. Fotografia de Luca Quadrio. Disponível em: <https://goo.gl/h3aXdX>.
13. Fotografia de R.F. Rumbao. Disponível em: <http://goo.gl/jlX8UH>.
14. GUIMARÃES, Agostinho. *Azulejos do Porto*. Porto: [s.n.], 1989, p.15.
15. Fotografia de Maria João Araújo.
17. GUIMARÃES, Agostinho. *Op. cit.*, p.129.
18. MECO, José. *Op cit.*, p.122.
19. *Ibidem*, p.238.
20. *Ibidem*, p.42.
21. NOLASCO, Maria da Luz (coord.). *A Arte Decó nos azulejos em Portugal*. Aveiro: Câmara Municipal, 2013, p.35.
22. NOLASCO, Maria da Luz (coord). *Op. cit.*, p.30.
23. SAT, Claudio; TRIGUEIROS, Luiz. (ed.). *Raul Lino: 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2003, p.47.
24. *Ibidem*, p.83.
25. Fotografia de Ana Almeida. Disponível em: <http://goo.gl/gCENwi>.
26. *Ibidem*.
27. Fotografia de Alice Moreno.
28. <https://goo.gl/fXZ463>.
29. Fotografia de Alice Moreno.
30. Fotografia de Júlio César Guimarães. Disponível em: <http://goo.gl/7Dkb7Q>.
31. Fotografia de Joana França. Disponível em: <http://goo.gl/1mMqSM>.
32. Fotografia do Estúdio Novaes (FCG/BA). Disponível em: <http://goo.gl/0h0RM6>.
40. RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *O azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Inapa, 2000, p.155.
41. *Ibidem*, p.80.

44. *Ibidem*, p.221.
46. <http://goo.gl/0lwSma>.
49. BROCHADO, Alexandrino. *O Porto e as sua igrejas azulejadas*. Porto: [s.n.], 1990, p.30.
52. GUIMARÃES, Agostinho. *Op. cit.*, p.10.
53. *Ibidem*, p.11.
57. <http://goo.gl/ZgHbS7>.
58. BALDAQUE, Mónica; VIANA, Teresa P.; CORREIA, Margarida R (coord.). *Fábrica de Massarelos, Porto: 1763-1936*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1998, p.78.
59. <http://goo.gl/bMzwq9>.
61. MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.95.
62. MECO, José. *Op cit.*, p.78.
66. GUIMARÃES, Agostinho. *Op. cit.*, p.84.
73. <http://goo.gl/ltxr3n>.
76. MONTEIRO, João Pedro. *Op. cit.*, p.136.
78. BURLAMAQUI, Suraya. *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996, p.119.
81. Fotografia de Fernando Guerra. Disponível em: <http://goo.gl/5LpzdA>.
82. Fotografia de Wojtek Gurak. Diponível em: <http://goo.gl/VW5ptr>.
83. Fotografia de Alice Moreno.
84. RODRIGUES, Ana Maria (coord.). *Op. cit.*, p.202.
87. Fotografia de Sofia Beça. Disponível em: <http://goo.gl/mw3a2i>.
88. Fotografia de João Morgado. Disponível em: <http://goo.gl/hkyyPv>.
89. <http://goo.gl/xPuCGx>.
90. Fotografia de Luís Ferreira Alves. Disponível em: <http://goo.gl/KsHnXL>.
91. <http://goo.gl/eFYC96>.
92. Fotografia de Rita Furtado.
93. PEREIRA, João Castel-Branco. *As colecções do Museu Nacional do Azulejo, op. cit.*, p.56.
94. Fotografia de Rita Furtado.
95. Fotografia de Pedro Seixo Rodrigues. Disponível em: <http://goo.gl/YYrtxT>.
96. <http://goo.gl/ydbpI3>.
97. <https://goo.gl/eKfMhm>.
99. Fotografia de Joel Oliveira. Disponível em: <http://goo.gl/ojZ1Lc>.
101. Fotografia de Alice Moreno.
102. *Idem*.
103. *Idem*.
104. *Idem*.
105. *Idem*.
106. *Idem*.



## PARTE II

01. FERREIRA, J. A. Pinto. *Recolhimento de Orfãs de Nossa Senhora da Esperança: fundado na cidade do Porto no séc. XVIII*. Porto: C.M., 1977, est.10.
02. Acervo da BPMP. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.
03. <http://goo.gl/ksqofM>.
04. Acervo do AHMP. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.
05. *Ibidem*.
06. Acervo do AHMOP. Disponível em: <http://goo.gl/lBL85e>.
07. <https://goo.gl/LpPOSF>.
08. Acervo do AHMOP. Disponível em: <http://goo.gl/ksqofM>.
09. <http://goo.gl/OcYDDP>.
10. <http://goo.gl/ksqofM>.
11. Acervo da Fundação Marques da Silva. Disponível em: <https://goo.gl/lR1tIQ>.
12. *Ibidem*.
13. *Ibidem*.
14. Acervo da Fundação Marques da Silva, *in* MONIZ, Gonçalo Canto. *A cidade dos equipamentos de ensino*. Disponível em: <http://goo.gl/V4QwRn>.
16. Fotografia de Luís Ferreira Alves. Disponível em: <http://goo.gl/BMkYZu>.
18. <http://goo.gl/OcYDDP>.
20. <http://goo.gl/950tLq>.
21. Fotografia de Christian Richters. Disponível em: <http://goo.gl/GDfyBp>.
22. Fotografia de Javier Callejas Sevilla. Disponível em: <http://goo.gl/3ULLRD>.
23. DAVID, Ana (coord.). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008, p.118.
24. *Ibidem*, p.137.
25. Fotografia de Fernando Guerra. Disponível em: <http://goo.gl/5LpzdA>.
26. Fotografia de Hélène Binet. Disponível em: <http://goo.gl/7wYs58>.
29. <http://goo.gl/nTtsL3>.
30. <http://goo.gl/rf2R5q>.
31. <http://goo.gl/03HRnp>.
32. GUBITOSI, Camillo; IZZO, Alberto. Marcel Breuer: Architettura 1921-1980. Firenze: Centro Di, 1981, p.110.
33. Fotografia de Ezra Stoller (acervo do Whitney Museum of American Art). Disponível em: <http://goo.gl/g4pvU3>.
34. Acervo do Marcel Breuer Digital Archive. Disponível em: <http://goo.gl/iLBU3o>.
37. <http://goo.gl/Ipi1gp>.
39. Fotografia de Javier Miguel Verme. Disponível em: <http://goo.gl/a1K1u3>.
42. El Croquis n.º145: Christian Kerez 2000 2009, Fundamentos arquitectónicos. Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p.114.
43. <http://goo.gl/oU87XO>.
44. Fotografia de Nelson Kon. Disponível em: <http://goo.gl/2nefol>.
45. ARTIGAS, Rosa (ed.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp.110/112.

# ANEXOS

## Anexo I

ENTREVISTA A M.ª ANTÓNIA PINTO DE MATOS
Directora do Museu Nacional do Azulejo
31 de Março de 2015

*Ricardo Amaral: Da sua experiência no Museu Nacional do Azulejo e do ponto de vista histórico e cultural, qual seria para si a pertinência de um programa exclusivamente dedicado à arte da cerâmica e da azulejaria na cidade do Porto?*

Maria Antónia Matos: Antes de mais, é importante lembrar que o Museu Nacional do Azulejo assume-se como um museu de cerâmica, portanto não tem apenas azulejo, tem também colecções de cerâmica. Não vou entrar na grande discussão sobre o azulejo ser uma peça de cerâmica tridimensional ou não, mas, para se perceber melhor, além de azulejaria o Museu tem cerâmica tridimensional de diferentes fabricos e, assim sendo, deveria assumir-se como o grande museu de cerâmica nacional ou, melhor, das artes do fogo, já que além de azulejaria e de cerâmica, temos o vidro e temos feito exposições em todas essas áreas. Mas para isso precisávamos de ter um museu com uma dimensão completamente diferente; precisávamos de ter mais espaço. Quanto a existir no Porto, eu acho muito bem, porque é uma cidade onde existem diferentes fábricas — não só no Porto mas nos seus arredores — e onde existe muito azulejo. Aliás, a própria Câmara Municipal do Porto tem um banco de dados de azulejo que fornece, sempre que necessário, para restaurar e conservar fachadas e edifícios onde existem azulejos, portanto eu acho que o trabalho deveria começar por aí: saber as potencialidades da cidade e saber o que é que já se faz nesses campos. Se se vai construir um museu de raíz, além do programa tem que se ver o que é que já existe, como é que isso se articularia na cidade, se a criação de um museu de raíz iria sacrificar alguma outra instituição. Portanto seria necessário fazer uma prospecção na própria cidade e depois sim pensar num edifício; um edifício ajustado às necessidades e com visão em termos de futuro; um edifício que sirva o país, porque nós, ainda que tenhamos em conta as comunidades locais, temos que ter sempre em conta quem nos visita. Mas penso que de forma geral esse novo edifício era muito importante, basta dizer, por exemplo, que o Museu Nacional do Azulejo, em 2014, depois do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém, foi, no universo da Direcção Geral do Património Cultural, a instituição que mais visitantes estrangeiros recebeu, portanto há de facto um interesse crescente. E

por que não unirmos esforços para desenvolvermos actividades em conjunto?

*RA: Considera que a produção cerâmica no Porto e em Gaia, e a sua aplicação em edifícios no Norte do país, foi e continua a ser relevante no panorama artístico português?*

MAM: Com certeza! E não só no Porto e em Gaia, podemos ir até Viana do Castelo, por exemplo. As fábricas do Norte tiveram uma influência enorme. Nós aqui no Museu chamamos muitas vezes a atenção para a diferença entre o fabrico do azulejo no Norte e no Sul. Aliás, nós no final do ano vamos fazer uma exposição sobre a produção de Coimbra. Também já tivemos aqui no Museu várias exposições cujo objecto eram as fábricas do Norte, e é nesse sentido que acho que o novo edifício teria o maior dos interesses, porque permitiria estudar a produção das diferentes fábricas da zona. De facto, toda a investigação que se fizer no âmbito dessas fábricas, não só do Porto e de Gaia, mas do Centro e Norte do país será sempre muito bem-vinda, porque neste momento já ninguém faz investigação sozinho e precisamos de trabalhar em conjunto, também com pessoas de outras áreas. Aliás, nós não temos que ter medo — e isso é uma coisa muito portuguesa — de outras instituições emergentes, temos mais é que unir esforços para progredir em termos de investigação e em termos de conhecimento.

*RA: Há pouco disse que o Museu é muito procurado por pessoas do estrangeiro. Qual é o público que mais visita o Museu? Refiro-me não só aos espaços de exposição, mas também aos espaços de formação.*

MAM: Nós somos maioritariamente visitados por estrangeiros. Eu julgo que os portugueses, como convivem diariamente e a toda a hora com a azulejaria, vêm muito menos ao Museu, ainda que neste momento venham mais do que vinham quando eu cá cheguei. Isso também se deve muito a todo o trabalho que tem sido feito com a comunidade: abrir mais o Museu às pessoas, comemorar certas datas, como por exemplo o Dia do Vizinho, para chamar as pessoas que estão mais perto de nós para virem visitar o Museu, etc. Portanto temos que estar muito atentos, ter boas ligações, inclusivamente com as autarquias e as juntas de freguesia, e sobretudo conhecer bem aquilo que nos rodeia: o Instituto de Emprego que está aqui perto e vem cá fazer os seus concertos de música; os lares de idosos; ou as escolas próximas. Nós temos parcerias com essas escolas, desenvolvemos projectos com elas. De qualquer modo, a esmagadora maioria, mais de 80% dos visitantes são estrangeiros; e são



estrangeiros que vêm de toda a parte do mundo. Além de toda a colecção que temos, que abrange exemplares desde finais do século XV até à actualidade, o Museu tem a mais-valia que é estar instalado num monumento nacional, o que também lhes interessa. A igreja, todos os espaços conventuais e, a partir do próximo mês de Maio, a sala de D. Manuel, uma sala que vamos abrir ao público e que corresponde parcialmente ao corpo da primitiva igreja, são alguns dos espaços de interesse.

*RA: Por que razão acha que as pessoas que moram cá não visitam tanto o Museu? Porque o azulejo faz parte do seu dia-a-dia, ou porque não há muita sensibilidade para a herança histórica do azulejo?*

MAM: Eu acho que é uma questão de conviverem com ele diariamente. Além disso, nós estamos localizados numa zona bastante degradada da própria cidade. Não quero com isto dizer que as pessoas não têm sensibilidade, até porque eu vejo, com o trabalho que desenvolvemos com as escolas, que não é bem assim. Mas como estamos muito na periferia, as pessoas só vêm aqui porque querem vir cá, e isso é que é extraordinário, mesmo em termos de público estrangeiro. Enquanto, por exemplo, a zona de Belém, que é de passagem obrigatória, recebe inúmeras camionetas de estrangeiros para visitar o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém — que são os *ex-libris* da cidade —, e os museus daquela zona, nós aqui recebemos algumas camionetas, como deve calcular, mas de uma maneira geral é um público isolado, que vem cá isoladamente. Também começamos a ter mais escolas com crianças que, para além da visita orientada, fazem ateliês de pintura de azulejo e desenvolvem outras actividades, dependendo do número de crianças e da disponibilidade do serviço de educação. Também desenvolvemos actividades para famílias, não só para crianças, ou actividades intergeracionais para os avós e os netos, um programa que está a ser bastante explorado, sobretudo no estrangeiro, e que é fundamental. Portanto eu acho que estamos neste momento a sensibilizar bastante a comunidade, e se há um menor número de visitas por parte dos habitantes locais, quando comparado ao dos estrangeiros, penso que se deve, na realidade, a esse convívio diário, porque as pessoas quando vêm ao Museu adoram, gostam verdadeiramente daquilo que veem. Mas o próprio Museu tem também muita actividade com voluntários e com estagiários portugueses e estrangeiros, e eu acho que a certa altura estabelece-se uma relação muito interessante, já que outro aspecto que os visitantes gostam bastante é de ver as pessoas a trabalhar. Nós agora temos duas alas do claustro fechadas [por

motivos de trabalho interno] e são das partes mais fotografadas porque as pessoas adoram, têm curiosidade; quando há pequenos painéis que estão estendidos para serem completados, eles pensam logo que se está a fazer um *puzzle*, quando na verdade não é assim, isso tem a ver com a forma como os azulejos foram arrumados no passado e com o trabalho que nós estamos a fazer, quer em termos de inventário, quer em termos de reorganização de reservas, ou até mesmo por uma questão de limpeza das argamassas e dos cimentos. Por isso eu diria que as pessoas gostam imenso de azulejo, e posso afirmar que os portugueses, neste momento, estão a redescobrir e a compreender o quão importante é o azulejo português. Internacionalmente, há um interesse crescente: rara é a televisão estrangeira que venha a Lisboa e não venha filmar o Museu; todos os dias há pedidos de fotografias para ilustrar pequenos textos. Portanto o interesse pelo azulejo português é evidente e é por isso que se está a tratar da candidatura do azulejo a Património da Humanidade.

*RA: Como dizia há pouco, o Museu funciona num edifício que não foi desenhado para acolher estas funções. Nesse sentido, que tipo de espaços considera em falta ou que seriam uma mais-valia para o Museu?*

MAM: Há muito poucos museus feitos de raíz: uns estão instalados em conventos, outros em palácios, e outros em dois edifícios ao mesmo tempo, como por exemplo o Museu Nacional de Arte Antiga, que ocupa o Palácio de Pombal e o Convento das Albertas. Mas o facto é que nós precisávamos de muito espaço. Uma das partes do Museu que tinham que ser maiores são as reservas; as reservas precisam de imenso espaço. Num edifício como este, os serviços também devem estar devidamente instalados. Nós temos um grande departamento de restauro, temos as salas com muflas e temos uma carpintaria, ou seja, há um conjunto de infraestruturas que têm que ser pensadas para um museu deste tipo. Outro aspecto que eu acho que falha por vezes nas organizações são os espaços de arrumos. Portanto há um série de espaços que têm que ser repensados: uns podem estar mais em contacto com a rua, outros não. Por exemplo, para fazer exposições temporárias tem que haver um portão suficientemente grande para trazer e levar peças, descarregar material, etc. Nós temos uma colecção bastante vasta e poderíamos alargar a nossa exposição permanente. Temos apenas duas salas para exposições temporárias, poderíamos ter uma outra para fazer pequenas exposições. Como nós temos um departamento de conservação e restauro, e isto é apenas um exemplo, poderíamos mostrar ao público uma peça que tivesse acabado de



ser restaurada, juntamente com todas as fases do processo. Isto para dizer que seria útil, sem dúvida, termos mais espaço; espaço para instalar determinados serviços, para aumentar a área de reserva que é de facto muito pouca e para podermos crescer, porque nós praticamente não temos cerâmica tridimensional exposta, e poderíamos fazê-lo, ainda que não se tenha que mostrar tudo o que se tem no acervo. A acessibilidade do público à colecção pode ser objecto de exposições temporárias ou de haver uma certa rotatividade na própria exposição permanente. Mas para isso precisávamos ainda de uma área considerável. Depois há as questões de segurança: nós partilhamos o espaço com o Colégio Maria Pia da Casa Pia de Lisboa, o que é sempre muito mais complicado, uma vez que os museus não devem partilhar o seu espaço com outras instituições. Portanto de uma maneira geral têm que se pensar bem esses aspectos.

*RA: A minha última questão prende-se com a possibilidade do novo edifício acolher artistas que trabalhem de forma contemporânea com a cerâmica. Considera que há ainda lugar para a investigação na arte da cerâmica?*

MAM: Sim, acho que há imensas coisas para fazer, raramente se esgota a investigação. Nós não temos artistas a trabalhar *in loco*, porque isso já é outro conceito, mas normalmente fazemos uma ou duas exposições por ano de cerâmica contemporânea. No ano passado foi possível fazer duas exposições de cerâmica contemporânea. A nossa exposição permanente vai desde finais do século XV até à actualidade, e por isso tentamos complementar a exposição com exposições temporárias de diferentes peças das mesmas épocas. Isto porque não se pode estudar o azulejo isoladamente, tem que ser sempre de uma forma transversal. Para se investigar os azulejos tem que se investigar também as outras manifestações artísticas, como por exemplo a ourivesaria, o mobiliário, a porcelana ou a faiança, para ver a migração de motivos decorativos. No entanto, a possibilidade de termos em permanência ateliês com jovens artistas fica inviabilizada exactamente pela falta de espaço, e isso implicaria pensar na própria segurança: onde instalá-los, quando é que poderiam circular, etc. Uma coisa é receber artistas ou estudantes de Arquitectura e Belas-Artes para observar e desenhar; outra coisa é haver aqui ateliês onde possam fazer as suas próprias peças. Para isso nós não temos espaço, na realidade.

*RA: Mas na eventualidade de haver espaço, acha que esse intercâmbio poderia ser uma mais-valia?*

MAM: Nós temos sempre esse intercâmbio com as pessoas que estão a fazer projectos. Mas há também pessoas a trabalhar em azulejaria com tais dimensões que não cabem sequer aqui no Museu. São esses constrangimentos que nos limitam. Por exemplo, na sala de exposição temporária não temos pé-direito para expor determinadas peças, mas cada um tem que conceber as exposições à sua medida e de acordo com aquilo que pode oferecer. E isso muitas vezes é ultrapassado por exemplo com os catálogos, que apresentam muito mais peças do que aquilo que se está a mostrar, ou porque não cabem, ou porque se tem que fazer opções, por isso há sempre maneira de ultrapassar esses problemas. Mas nós também recebemos cá estagiários, quer portugueses quer estrangeiros, assim como estudantes de Belas-Artes de diferentes universidades de Lisboa, a Universidade Nova e a Universidade Clássica, e isso é muito interessante em termos de investigação.



## Anexo II

ENTREVISTA A SOFIA BEÇA
Ceramista contemporânea
22 de Março de 2015

*Ricardo Amaral: Do seu ponto de vista, qual é a pertinência de um programa exclusivamente dedicado à arte da cerâmica e da azulejaria na cidade do Porto?*

Sofia Beça: Eu acho que é fundamental que exista, em primeiro lugar porque uma das características da cidade do Porto, e razão pela qual os turistas cá vêm, são os azulejos. O Porto é uma cidade que tem bastantes azulejos nas fachadas dos edifícios, azulejos que são característicos dos revestimentos da arquitectura dos séculos XIX e XX, e que agora estão a cair em desuso. Por isso acho que é um programa de extrema importância, sobretudo pelo facto do Porto ser classificado como Património Mundial da UNESCO e de haver a necessidade de manter esses azulejos. Actualmente, cada vez que se faz uma intervenção a um edifício que tenha azulejos, é obrigatório mantê-los e eu acho que só por isso é que nós vamos continuando a manter presente esta questão da cerâmica e do azulejo. Se não fosse isso, não tínhamos nada, morria tudo. Portanto, já que existe esta questão da UNESCO e de sermos obrigados a manter os edifícios com os azulejos que existem, acho que é importante que exista um Centro de Cerâmica que nos possa ajudar nesse sentido, porque o que acontece muitas vezes é que os arquitectos querem trabalhar com esse material ou querem ter a possibilidade de restaurar as peças e não sabem onde se dirigir. Portanto ele que apareça que é muito bem-vindo, ou, pelo menos virtualmente, seria.

*RA: Enquanto profissional, acredita que a disponibilização de espaços e de equipamentos, através de um programa de acolhimento de artistas, poderia ter algum impacto positivo nesta área?*

SB: Teria um impacto muito positivo. A verdade é que esse também é um dos motivos pelos quais a cerâmica está um bocado à margem. Eu costumo dizer que só não trabalha quem não quer, não se pode dar sempre a justificação de não haver espaço; muitas vezes eu digo "vão ver o espaço onde eu trabalho" e toda a gente fica admirada. Dizem-me "mas tu fazes tudo isto aqui?". Portanto não se pode nunca dar a desculpa — e eu fico muito zangada quando a ouço — de que não há condições para trabalhar. Mas é um facto que, se não tivermos o

equipamento, e o equipamento de que falo é única e exclusivamente um forno, por vezes torna-se difícil. Tudo o resto pode ser adaptado; podemos adaptar o trabalho às condições que temos. A questão é que quando estamos a fazer cerâmica, e se queremos fazer cerâmica em condições, obrigatoriamente temos que a cozer, logo temos que ter um forno. Um forno que pode ser eléctrico ou feito por nós, mas é preciso tê-lo. E se for feito por nós, tem que haver umas condições mínimas, não se pode fazer isso dentro de um apartamento. O que acontece muitas vezes é que as pessoas não têm forma de cozer as peças e então já nem produzem porque há dificuldade, e, dos poucos espaços que existem onde se pode cozer, alguns cobram e cobram muito. Então fica-se a pensar que talvez não seja boa ideia. Portanto sim, isso seria uma mais-valia muito grande.

*RA: Sente então que a falta de acesso a este tipo de espaços e de equipamento pode de algum modo ser um impedimento ao trabalho dos ceramistas?*

SB: É um impedimento para muita gente, sim.

*RA: Sei que tem um projecto que consiste em recolher azulejos abandonados. Acredita que há sensibilidade para a herança histórica do azulejo?*

SB: Não. Há meia dúzia de pessoas que têm essa sensibilidade, mas a maior parte não. Eu gosto muito de azulejos antigos (e dos novos também) apesar de não os fazer. O meu trabalho é bastante contemporâneo mas tem como base a azulejaria, e tenho muita pena quando os azulejos são destruídos. Quando passo por um edifício em que estão a demolir tudo, tento sempre perguntar se vão demolir os azulejos, se os posso ir buscar e, quando mo permitem, eu então recolho-os. Já me aconteceu chegar tarde, numa altura em que os azulejos já estão misturados com o entulho todo e mesmo assim eu ver alguns vivos e perguntar se posso recolhê-los. Normalmente dizem-me "vá, eu até lhe agradeço, leve o lixo todo". E eu vou para o meio do entulho, faço uma selecção, tento recuperar aquilo que ainda é recuperável, e vou guardando. Ou fico eu com eles — e não sei se algum dia farei algo com eles ou não, mas pelo menos na minha mão não se vão estragar — ou então, se eventualmente alguém precisar deles para os usar num edifício, melhor ainda porque eles estão ali. Por muito que se façam réplicas bem feitas as réplicas nunca valem nada, não têm qualquer tipo de interesse porque se está a produzir uma cópia de um azulejo que não é actual. Não tem valor artístico nenhum nem interessa para nada, é só mesmo para tapar buracos do edifício que se está a recuperar,



e convém que sejam feitos da forma mais aproximada possível. Portanto se pudermos usar os antigos e mantê-los, óptimo. Mesmo partidos valem muito mais do que uma réplica bem feita.

*RA: Que impacto prevê que este novo edifício poderia ter na população em geral?*

SB: Na população em geral, nenhum. Nenhum porque é um tema para o qual as pessoas não têm grande abertura. Mas para um núcleo fechado, sim; para aquelas pessoas que têm interesse pela cerâmica e pela azulejaria, sim; para os arquitectos também acredito que sim, até porque finalmente, felizmente, os arquitectos estão a voltar a ter alguma sensibilidade relativamente à cerâmica, que foi uma coisa que perderam quando se separou a Arquitectura das Belas-Artes, e aqui há uma grande "luta" porque eles esqueceram-se que as outras artes também existem e que não podem viver sozinhos. Mas felizmente eles estão a voltar a pensar assim e já vão intervindo com material cerâmico. Alguns até querem aprender a cerâmica para verem como funciona e também para poderem trabalhar com ela. Depois há também aqueles curiosos, os turistas, e a esses também lhes interessa. Mas a população daqui? Não, não lhes interessa para nada. Como qualquer arte, não tem interesse.

*RA: Acha que a cerâmica é comummente aceite como vertente artística ou sente que ainda há um certo preconceito associado aos objectos cerâmicos?*

SB: Como acabei de dizer, há um preconceito enorme. A cerâmica ainda é vista como uma arte menor, muito menor, uma arte aplicada, um artesanato. Infelizmente sim. Eu lembro-me que há uns anos atrás pediram-me para ir falar com uns miúdos do quinto ano e eu perguntei-lhes se sabiam o que era um ceramista e eles ficaram a olhar para mim. Não sabiam. E o que os miúdos do quinto ano sabem é exactamente o mesmo que um adulto, ou seja, não sabem nada. Para eles um ceramista é uma pessoa que faz umas coisas numa máquina que roda, cujo nome nem sequer sabem, e pouco mais. Mas com material cerâmico podem-se fazer imensas coisas: materiais eléctricos, materiais de automóvel. Nós lavamos os dentes num material cerâmico, muitas vezes comemos sobre um material cerâmico, sentamo-nos num material cerâmico quando vamos ao quarto de banho, limpamos a superfície da cozinha e do quarto de banho que é em azulejo, portanto estamos sistematicamente a esbarrar-nos com o material cerâmico. E no entanto isso não é artesanato. O que se faz com o material cerâmico é que varia: existe o *design*, o artesanato,

a escultura, uma série de coisas. Portanto que há preconceito há, até porque eu vejo muitas vezes. Às vezes perguntam-me o que faço, eu digo que sou ceramista e depois mostro o meu trabalho. Dizem-me que o que faço é escultura. E de facto é, mas com material cerâmico. Ainda há muito a ideia de que o ceramista é uma pessoa qualquer que faz uns tarecos para entreter, uns bibelôs para decorar a casa. É lamentável que esse preconceito exista... mas aqui em Portugal, porque, felizmente, lá fora esse preconceito não existe. E não será por acaso que o meu trabalho é mais visto e mais reconhecido no exterior do que cá.

*RA: Recentemente, através do seu programa de Formação Contínua, a Faculdade de Belas-Artes proporcionou ao público uma formação em escultura mural que seria leccionada por si e que não avançou. Porque razão acha que não se realizou: por falta de interesse das pessoas, por falta de divulgação,...?*

SB: Pelas duas razões. Em primeiro lugar, por falta de divulgação. A Faculdade de Belas-Artes tem um grande problema em divulgar os trabalhos que promove. São pouquíssimos, e contam-se pelos dedos os cursos que abrem, porque de facto eles não fazem publicidade e eles sabem disso; sabem que a publicidade não chega às pessoas certas, eles mandam a publicidade essencialmente para os alunos de Belas-Artes e os alunos recebem-na através de *newsletters*. Eu falo por mim, eu recebo as *newsletters* e uma parte delas nem as abro. Portanto a publicidade teria que ser feita de outra forma. O curso não existiu, mas já não é a primeira vez que os meus cursos não abrem: de quatro ou cinco que promovi só dois é que foram abertos. Tenho programado um curso de escultura para Maio que também não vai abrir de certeza e já nem me vou dar ao trabalho de divulgar, porque já percebi que não há promoção, e se estão à espera que eu faça a divulgação dos cursos, então eu vou fazer essa divulgação noutro sítio qualquer onde vou contabilizar mais economicamente. Portanto os cursos não abrem essencialmente por falta de divulgação, mas também porque é um tema muito concreto que só interessa a algumas pessoas. E há ainda outro problema, que acontece frequentemente, que é as pessoas acharem que para se inscreverem naquele curso têm que ter já grandes conhecimentos. E depois têm alguma vergonha, porque sou eu que estou a fazer a formação e acham que têm que saber uma série de coisas, mas não. Têm que saber o mínimo, e principalmente têm que ter vontade de aprender alguma coisa e de trabalhar com o material. Não vão fazer obras-de-arte, eu não tenciono que nenhum aluno faça obras-de-arte; eu quero é que o aluno que se inscreve aprenda alguma coisa comigo, e que a partir daí eles possam desenvolver algum trabalho. Obras-de-arte não, mas muita pessoas acham que sim. E por isso não se inscrevem, mas também por preconceitos, medos, dúvidas,...

*RA: Acredita que uma nova instituição como o Centro de Cerâmica Mural contribuiria para a promoção deste tipo de iniciativas?*

SB: Contribuiria, claro, porque neste caso já estamos a falar de um centro muito específico. As pessoas que se interessam por essa área iriam estar atentas a esse centro e ao que ele faria; iriam estar de olhos e ouvidos abertos para perceber o que se estava ali a passar.

*RA: Considera que há ainda lugar para a investigação nesta arte?*

SB: Claro, isto não pára, não é? Eu trabalho há vinte anos na cerâmica e não a trato por *tu*, até porque todos os dias me dá surpresas.

*RA: Pergunto isto porque a maior parte das pessoas pensa que a cerâmica é um tema fechado. Por exemplo, há pessoas que consideram que o azulejo é aquele objecto quadrado e que não se pode fazer mais nada com ele.*

SB: Nós podemos fazer um monte de coisas, o importante são mesmo os materiais. Como em todas as áreas, o que é preciso é saber fazer as coisas direito. Eu tive um professor que me dizia: "Vocês têm que fazer as coisas direito, por maior aborrecimento que isso vos cause". É preciso saber fazer as coisas correctamente, porque a partir desse momento vamos ter a capacidade de começar a *estragar*. Mas não podemos *estragar* nada — e quando digo "estragar", é no sentido de desenvolvermos um trabalho pessoal — enquanto não soubermos fazer as coisas direito. Quando sabemos como as coisas funcionam, vamos então saber o que não se pode fazer porque o material não o permite. O trabalho passa por ir desafiando as capacidades do material, mas obrigatoriamente tem que saber muito bem as bases, para, a partir daí, se desconstruir aquilo que as pessoas acham que está construído e intocável. Antigamente as coberturas tinham que ser inclinadas, com duas ou quatro águas, e era impensável construir um edifício sem telhado. Mas alguém teve que começar a desconstruir essa condição...