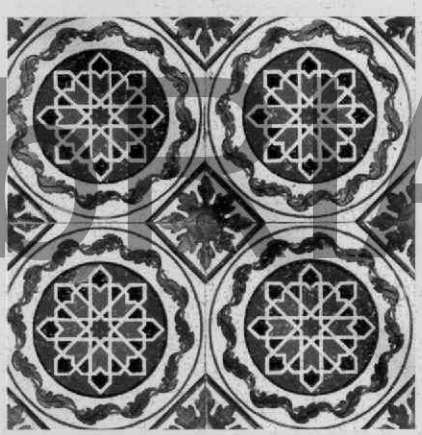
Boletim Municipal de CULTURA

CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO



biblAVE

ANO. XIX
Nº 37

FL
908
141

BIBLIOTECA
municipal de aveiro
PUBLICAÇÕES
PERIÓDICAS
OFERTA

BIBLIOTECA
municipal de aveiro
FUNDO
LOCAL
INTERDITO
AO
EMPRÉSTIMO

Boletim Municipal de CULTURA

CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO

bibRIA

ANO. XIX
Nº 37

bibRIA

ABERTURA

Com o objectivo de analisar e debater a *Azulejaria de Fachada... de Aveiro*, a Câmara Municipal promoveu um Encontro que reuniu algumas centenas de pessoas e em que participaram diversos oradores, alguns representantes de entidades de renome nacional e internacional nessa matéria. O Encontro realizou-se entre os dias 17 e 19 de Maio de 2001, no Centro Cultural e de Congressos de Aveiro.

Com tal iniciativa procurou-se chamar a atenção das pessoas para os problemas da preservação dos azulejos decorativos de fachada, de que Aveiro se orgulha como seu património específico. Contudo, para além de se procurar conservar o que os nossos antepassados nos legaram, também ficou assente a necessidade de um esforço para se deixarem novos exemplares de azulejaria, que sejam obras de qualidade artística e que sirvam de referência dos tempos que vivemos. Isto tem a ver com a formação, com a técnica, com a arte e com o bom gosto das pessoas.

bibRIA

Simultaneamente, decorreu no mesmo edifício uma exposição sob o tema *O Azulejo em Portugal no Século XX*. Os congressistas e os visitantes tiveram o prazer de admirar a técnica e a estética de muitos painéis azulejares; estes sentimentos repetiram-se quando, percorrendo algumas ruas de Aveiro, muitos dos participantes puderam ver, em pormenor, algumas fachadas de prédios aveirenses.

Dada a qualidade dos trabalhos apresentados, a Câmara Municipal e este Pelouro da Cultura decidiram dedicar-lhes o número 37 do *Boletim Municipal de Cultura*, colocando-os assim nas mãos de todos os estudiosos e interessados.

Junho de 2001.

O Vereador do Pelouro da Cultura
Jaime Borges

bibRIA

AVEIRO

Câmara Municipal

BOLETIM MUNICIPAL DE CULTURA

Edição e Propriedade: CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO
Direcção: VEREADOR DO PELOURO DA CULTURA
Coordenação e Supervisão: JOÃO GONÇALVES GASPAR
Selecção Documental, execução e coordenação dos textos: SERVIÇO DE PATRIMÓNIO HISTÓRICO E ARQUEOLÓGICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO
Arranjo Gráfico: JEREMIAS BANDARRA
Fotografias da Composição Gráfica: JORGE PANDEIRADA
Execução Gráfica: GRÁFICA DO VOUGA, LDA.
Depósito Legal n.º 13 62 99/99
ISSN: 0873-335X
Tiragem: 1000 EX.
Periodicidade: SEMESTRAL – JUNHO DE 2001

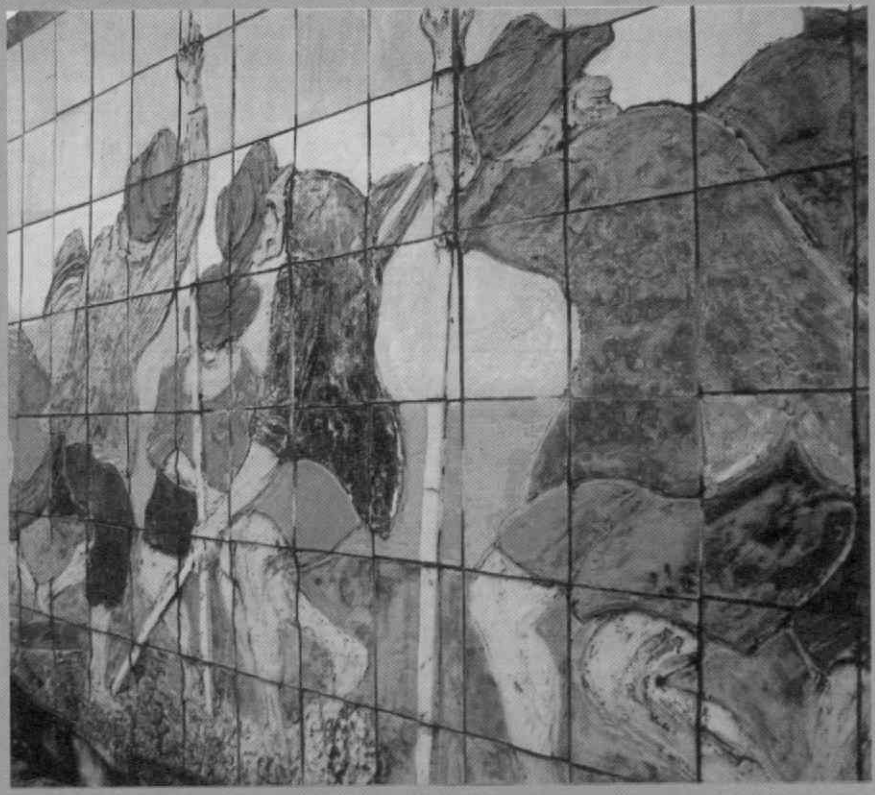
CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO

Praça da República – 3800-156 Aveiro – Tel. 234 406 300
http:/www.ua.pt/cmaveiro - mail: cmaveiro@mail.telepac.pt

MAIO
2001

AZULEJARIA DE FACHADA... encontro

bibRIA DE AVEIRO



bibRIA

SUMÁRIO

TEXTO DE ABERTURA DA ENTREGA DOS PRÉMIOS DE "UMA TERRA A DESCOBRIR" • 15
Jaime Borges

TEXTO DE ABERTURA DO ENCONTRO "AZULEJARIA DE FACHADA... DE AVEIRO" • 17
Jaime Borges

A TRADIÇÃO DO AZULEJO COMO REVESTIMENTO • 19
Dr. José Meco

A TRADIÇÃO DO AZULEJO COMO REVESTIMENTO • 29
Dr. Rafael Salinas Calado

AZULEJARIA DE PADRÃO DO SÉCULO XX • 35
Dra. Teresa Saporiti

HIPÓTESE DE UM SISTEMA DESCRITIVO DAS FACHADAS COM REVESTIMENTO EM CERÂMICA • 39
Dr. Paulo Henriques

PERCURSO DO AZULEJO DE FACHADA EM AVEIRO – – MEADOS DO SÉCULO XIX E ANOS 30 DO SÉCULO XX • 47
Dr. Manuel Ferreira Rodrigues

MUSEOLOGIA PORTUGUESA – BALANÇO DO SÉCULO • 55
OS INVENTÁRIOS E A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO AZULEJAR:
Dra. Cristina Maria Ribeiro da Silva Ramos e Horta

AS "PAREDES DE LOUÇA" DAS CALDAS DA RAINHA • 73
ROTEIRO DE LUZ E COR
Dra. Margarida Araújo

O AZULEJO E A CIDADE: A EXPERIÊNCIA DO PORTO • 83
Dra. Isabel Osório e Dra. Maria Augusta Marque

INVENTARIAR, CLASSIFICAR E PRESERVAR "IN SITU" • 95
Dra. Ana Almeida, Dra. Lurdes Esteves, Dra. Teresa Campos

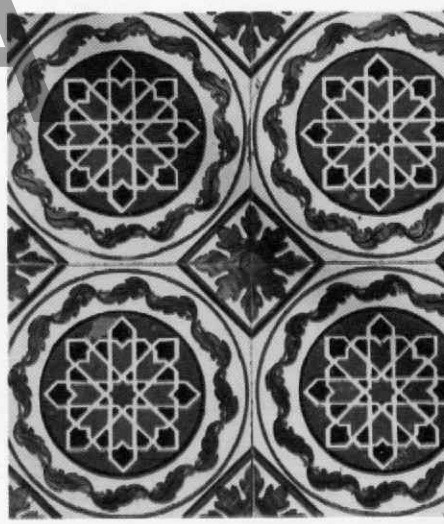
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO JURÍDICO DO PATRIMÓNIO CULTURAL • 103
Dr. José Casalta Nabais

A AZULEJARIA DE FACHADA E O SEU ESTATUTO PATRIMONIAL • 117
Arqtº Victor Mestre

"O AZULEJO" • 121
Prof. Doutor Arqtº Nuno Santos Pinheiro

FACHADAS DE AZULEJO NA REGIÃO DE AVEIRO • 125
Dr. Amaro Neves

biblRIA



bibRIA

COMISSÃO DE HONRA

MINISTRO DA CULTURA
Doutor José Sasportes

GOVERNADOR CIVIL DE AVEIRO
Dr. Antero Gaspar

BISPO DE AVEIRO
D. António Marcelino

PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE AVEIRO
Dr. Alberto Souto de Miranda

REITOR DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO
Dr. Júlio Pedrosa

FORUM UNESCO PORTUGAL
Prof. Doutor Arquitecto Nuno Santos Pinheiro

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO
Dr. Paulo Henriques

bibRIA

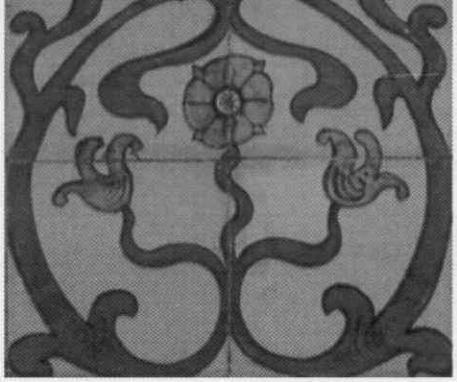
COMISSÃO EXECUTIVA

VEREADOR DO PELOURO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO DA C.M.AVEIRO
Jaime Simões Borges

SERVIÇOS DE PATRIMÓNIO HISTÓRICO E ARQUEOLÓGICO
Dra. Ana Gomes
Dra. Luísa Falcão
Engª Patrícia Sarrico
Arqtª Sandra Monteiro
Estrela Romão

DIVISÃO DE EDUCAÇÃO
Dra. Dília Corceiro
Cláudia Costa
Sandra Silva
Sónia Domingues
Lucília Lopes

bibRIA



PROGRAMA

Encontro "Azulejaria de Fachada... de Aveiro"

CENTRO CULTURAL E DE CONGRESSOS DE AVEIRO

MAIO DE 2001

bibRIA

DIA 17 (Quinta-feira)

10.00 Horas – Abertura do secretariado
– Inauguração das exposições: *"Memórias Soltas"* e *"Paredes de Aguarela"* (com respectiva entrega de prémios)

12.30 Horas – Pausa para almoço

14.00 Horas – Abertura oficial do Encontro

14.30 Horas – Sessão de trabalhos – Moderadora Arqtª Alice Castro (representante do Núcleo de Arquitectos de Aveiro)

Tema: A tradição do azulejo como revestimento

– Dr. José Meco
– Dr. Rafael Salinas Calado
– Dra. Teresa Saporiti
– Dr. Paulo Henriques
– Dr. Manuel Rodrigues

16.30 Horas – Pausa para café

16.45 Horas – Reinício dos trabalhos

18.00 Horas – Debate

DIA 18 (Sexta-feira)

09.30 Horas – Sessão de trabalhos – Moderador Dr. Paulo Henriques (Director do MNA)

Tema: Inventariação e classificação de fachadas de azulejo como forma de preservação — (instrumentos legais e questões deontológicas de intervenção em restauro)

- Dra. Crtistina Horta
- Dra. Margarida Araújo
- Dra. Isabel Osório / Dra. Maria Augusta Marques
- Dra. Teresa Campos / Dra. Ana Cláudia Almeida / Dra. Lurdes Esteves
- Dr. José Casalta Nabais

11.00 Horas – Pausa para café

12.30 Horas – Debate

13.00 Horas – Pausa para almoço

14.30 Horas – Mesa Redonda – Moderador Dr. Amaro Neves (representante da ADERAV)

Tema: A Azulejaria de fachada e seu estatuto patrimonial

- Eng. Carlos Rodrigues (IPPAR)
- Arqtª. Victor Mestre (DGEMN)
- Arqtª. Flávio Lopes (DGT – Programa de Incremento do Turismo Cultural)
- Prof. Doutor Arqtº. Nuno Santos Pinheiro (FORUM UNESCO Portugal)
- Dr. Paulo Henriques (MNA)
- Dr. Amaro Neves (ADERAV)

16.30 Horas – Pausa para café

16.45 Horas – Reinício dos trabalhos

18.00 Horas – Debate

DIA 19 (Sábado)

09.30 Horas – Programa Social (visita guiada)

12.00 Horas – Encerramento oficial do Encontro

12.30 Horas – Beberete e entrega dos diplomas

bORIA

BIBLIOTECA
municipal de aveiro
FUNDO
LOCAL

DIA 17

A Tradição do AZULEJO como Revestimento

biblRIA

SESSÃO DE ABERTURA

- **PARTICIPAÇÕES DE::**
  - Dr. José Meco
  - Dr. Rafael Salinas Calado
  - Dra. Teresa Saporiti
  - Dr. Paulo Henriques
  - Dr. Manuel Rodrigues

bibRIA

TEXTO DE ABERTURA DA ENTREGA DOS PRÉMIOS DE "UMA TERRA A DESCOBRIR"

Jaime Borges

A criatividade e a cultura fazem parte do desenvolvimento harmonioso do indivíduo. O projecto "Uma Terra a Descobrir", que a Autarquia leva a efeito este ano lectivo na sua 3ª edição, é a aplicação prática deste conceito. Deste feito, o desafio foi a arte azulejar aliada à capacidade imaginativa das crianças e dos jovens. Quando refiro capacidade imaginativa, devo frisar que o objectivo proposto em "Paredes de Aguarela" era, não só levar os alunos a uma atitude contemplativa e mimética mas acima de tudo transformá-los em pequenos - grandes criadores já que a execução de um projecto para um painel cerâmico decorativo (que à partida poderia parecer demasiado ambicioso para as faixas etárias mais baixas) era proposta. Porém, todas as nossas expectativas foram superadas e os nossos "artistas" revelaram estar à altura do desafio lançado. Mais do que meros observadores, o facto de se terem colocado na pele do criador levou sem dúvida estes jovens a uma maior consciencialização do valor daquilo que apelidamos convenientemente de "Património", contribuindo eles mesmos para a sua mais valia.

O tema que propusemos, "O espectáculo", não só é um tema que permite extroverter todo um imaginário infantil (como podemos observar nos trabalhos expostos), como também é intenção da autarquia materializar num painel de azulejo a ser futuramente aplicado num local público adequado ao tema. Mas, nada surge por acaso. O tema desta iniciativa está intimamente ligado a uma campanha mais alargada de sensibilização para a monumentalidade da arte azulejar, o Encontro "Azulejaria de Fachada...de Aveiro", que hoje tem o seu início. Não me querendo alargar mais, resta-me agradecer, em primeiro lugar às escolas, aos professores, aos alunos, aos encarregados de educação e a todos os que, de uma forma directa ou indirecta, participaram nesta iniciativa, já que o projecto "Uma Terra a Descobrir" só ganha vida quando é participado. Agradeço ainda a preciosa contribuição dos elementos do júri, até porque estou consciente de que a sua tarefa não foi fácil. Em suma, a todos, e quando digo todos não faço distinção entre vencedores e vencidos, porque não os há, o nosso bem-hajam.

O Vereador do Pelouro da Educação e
da Preservação do Património
Jaime Borges

bibRIA

bibRIA

TEXTO DE ABERTURA DO ENCONTRO "AZULEJARIA DE FACHADA... DE AVEIRO"

Jaime Borges

Aveiro contribuiu, definitivamente, para a história do azulejo em Portugal, mas também a cidade tem que agradecer ao azulejo muito da riqueza policromática e estética das suas fachadas.

A cidade de Aveiro é inquestionavelmente, uma referência na tradição azulejar nacional. Os testemunhos Arte Nova salpicam pelos cantos das ruas e o azulejo de fachada trouxe até aos nossos dias o legado vivo dos marcos culturais do passado.

As fábricas de cerâmica, especialmente no século XIX, proliferaram no país e logicamente na região de Aveiro, projectando-a fora de portas e hoje em dia, além de produzirem um produto de qualidade, estabeleceram parcerias interessantes com estilistas e artistas que participaram na decoração dos azulejos.

Em Aveiro encontramos azulejos de vários séculos, contudo a produção local foi iniciada no século XVIII com a Fábrica do Côjo, fundada em 1755, mais tarde, em 1882 nasce a Fábrica da Fonte Nova e também a Aleluia que intensificam a sua produção e que contribuíram para o enriquecimento sócio-económico da região bem como para a nobreza das fachadas dos imóveis que se reflectem na nossa Ria.

Convicta de que muito há para fazer nesta área, a Câmara Municipal de Aveiro ao lançar o desafio para o debate desta questão, convidando um largo espectro de especialistas de renome nacional e internacional, pretende conquistar cada vez mais adeptos e sensibilizar a população para a urgência que há em se preservar as pequenas quadrículas policromadas que foram, ao longo dos tempos, transformando as cidades em verdadeiras obras de arte a céu aberto.

Proferindo as palavras do ex-ministro da Cultura, aquando da realização do encontro "Aveiro - Cidade Arte Nova", a Autarquia ao promover este tipo de iniciativas e simultaneamente o concurso escolar "Uma Terra a Descobrir..." pretende: "colocar o passado onde, em rigor, ele deve de estar, ou seja, no futuro." Esta iniciativa integrada visa sensibilizar a partir da comunidade escolar, não só os seus frequentadores mas também chegar à comunidade local através das palavras, que por vezes parecem doutas, dos mais pequenos que com a sua sensibilidade tantas vezes nos servem de ensinamento. Dar a conhecer e sensibilizar para preservar é efectivamente esse o nosso objectivo e o trabalho que temos tentado desenvolver ao longo dos últimos anos. Acreditamos que com um trabalho, nem sempre fácil, mas convicto e com algum esforço por parte da Autarquia, será possível

biblRIA

garantir o futuro do legado cultural que nos foi confiado, tendo todos nós a obrigatoriedade, acrescida, de o transmitir a gerações vindouras no melhor estado possível.

Pensando nas questões de divulgação e na procura incessante de soluções para resoluções de problemas concretos do foro da salvaguarda dessa memória de uma Comunidade ou de um Povo, neste caso concreto da arte azulejar, penso ser importante lançar, não só Aveiro mas o país, internacionalmente nas rotas do turismo dito cultural. É convicto de que temos todas as condições que o permitam, mas ciente que temos um longo caminho pela frente, que a Câmara Municipal de Aveiro lança a ideia de se criar a Rota Internacional do Azulejo, tendo para o efeito convidado pessoas responsáveis por este tipo de projectos a estar presente neste evento na mesa redonda a decorrer amanhã pela tarde. Neste sentido lanço já o repto ao Ministério da Economia, através da Secretaria de Estado do Turismo, e na pessoa do Arqtº Flávio Lopes, Coordenador Geral do Programa de Incremento do Turismo Cultural (que, como referi, estará amanhã na sessão de trabalhos da tarde), no sentido de demonstrar toda a disponibilidade da Autarquia que represento a incrementar a supracitada rota internacional. Sabendo desde já que este Programa se encontra com um *timming* muito curto, estando já previstas as Rotas a serem implementadas, iremos sugerir junto do Ministério responsável pela tutela do Turismo o prolongamento deste Programa, estendendo-o à temática azulejar.

Não querendo tornar este discurso muito longo gostaria de agradecer à Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses o facto de honrar Aveiro com a exposição "O Azulejo em Portugal no século XX" que de alguma forma abriu este encontro no passado sábado, dia da Cidade com a presença do Srº Primeiro Ministro, Eng. António Guterres.

Queria agradecer a todos aqueles que com a sua arte ao longo destes centenários anos, encaminharam com precisão os pincéis que nos permitem, hoje, estar perante estas obras de arte que poderão contemplar no próximo sábado aquando da visita ou então as que já não se encontram a enriquecer as nossa fachadas de Aveiro, pelas condicionantes da evolução a que a urbe se vai obrigando, mas sim a exposição "Memórias Soltas" que se encontra na ante-câmara de entrada a esta auditório e que fazem parte da Reserva Municipal.

O nosso especial agradecimento ao Sr. Jeremias Bandarra por toda a disponibilidade e colaboração demonstrada.

Não poderia deixar de proferir umas palavras de agradecimento a todos os palestrantes que se disponibilizaram a contribuir para a discussão da problemática, bem como a todos os presentes.

O Vereador do Pelouro da
Preservação do Património
Jaime Borges

bibRIA

A TRADIÇÃO DO AZULEJO COMO REVESTIMENTO

Dr. José Meco

Na abertura desta iniciativa, que me parece ter a maior importância para o reconhecimento do património de Aveiro, e do sinal positivo que a mesma representa em termos da respectiva recuperação (onde há a lamentar o desaparecimento de tantos conjuntos significativos, com frequente destruição dos azulejos aplicados, com excepção de alguns exemplares recolhidos e expostos paralelamente a este evento), cabe-me apresentar, de forma muito genérica, o papel que o azulejo teve em Portugal até ao presente. Entre as características que me parecem extremamente marcantes na azulejaria portuguesa, uma delas é a sua capacidade de transformação da arquitectura, e outra a recriação do espaço. A combinação destas duas características, as quais assumem formas e expressões diferentes em cada época, associadas sempre a uma fantástica capacidade decorativa, criam situações extremamente ricas e variadas que transformaram Portugal num país primordial na história da azulejaria mundial.

Os portugueses não descobriram o azulejo, mas aproveitaram o que outros já faziam, nomeadamente toda uma herança muçulmana e mudéjar, extraordinária na Península Ibérica. Os pavimentos de mosaico cerâmico são os exemplos mais marcantes de azulejaria arcaica, nomeadamente os do Mosteiro de Alcobaça, dos séculos XII ou XIII, de provável produção local, os da capela (alicatado) e do quarto de Afonso VI (misto) do Paço Real de Sintra, dos meados do Século XV e possível origem toledana, e os diversos restos de pavimentos valencianos (de Manises), dos séculos XV e XVI, como o do lavabo do claustro do Convento de Jesus, em Setúbal.

Foi Sevilha que desempenhou um papel extremamente importante na produção de azulejaria seriada, facilmente exportável, e no desenvolvimento do gosto pelo azulejo na arquitectura portuguesa. O claustro da Casa de Pilatos, em Sevilha, é um exemplo notável da decoração andalusa, e na Sala do Capítulo do Convento da Conceição, em Beja, temos um reflexo deste gosto, através da arrumação dos azulejos (produzidos em Sevilha) em painéis, com molduras e remate, numa integração cuidada, mas completamente distinta da que era habitual em Portugal entre o final do século XV e os meados do seguinte. Apesar de a maior parte dos azulejos serem provenientes de Sevilha, estes eram utilizados livremente em Portugal, com os vários tipos de modelos combinados livremente na obtenção de efeitos dinâmicos e monumentais, como na Sé Velha e na Igreja de São Paulo de Frades, em Coimbra, que mostram uma integração extremamente criativa do azulejo na arquitectura. O Palácio Nacional de Sintra é outro

bibRIA

conjunto extraordinário, bem como a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, revelando o desenvolvimento do uso deste material cerâmico que tão bem se adapta ao nosso clima, à bolsa e ao gosto.

Para além de Espanha, Portugal recebeu outros contributos notáveis, como o de Flandres, que não só permitiu os notáveis paineis datados de 1558 do Paço Ducal de Vila Viçosa, realizados, em Antuérpia, como introduziu entre nós a técnica da faiança, de esmalte estanífero, de origem italiana e mais evoluída, que permitiu a emancipação artística da pintura de azulejos. Outras criações destacadas chegaram na altura a Portugal, derivadas da mesma técnica, como os azulejos de Talavera de La Reina, usados nomeadamente em Azeitão (Palácio dos Duques de Aveiro) e em Vila Viçosa (duas salas do Paço Ducal, de cerca de 1602) e os de Sevilha (Igreja de S. Roque, em Lisboa, de 1596).

Todas estas manifestações e contributos permitiram o aparecimento de uma extraordinária produção portuguesa de azulejaria, em meados do século XVI, muito erudita e elaborada, por isso cara e algo restrita, exemplificada por notáveis exemplares da Quinta da Bacalhoa, em Azeitão (em redor de 1565) e o painel da Senhora da Vida, da antiga Paroquial de Santo André de Lisboa, hoje no Museu Nacional do Azulejo (cerca de 1580), culminando nos painéis realizados por Francisco de Matos, em 1584, para a Igreja de São Roque. Contudo, esta não foi a única via e, paralelamente, desenvolve-se outra expressão geometrizante e decoração depurada, na qual, mais importante do que a pintura sobre o azulejo, é o próprio material e a forma quadrada do mesmo, que se repete nas paredes criando uma quadrícula animadora das superfícies, o carácter artesanal da produção, formando ligeiras ondulações superficiais devido ao empeno do material, as subtis variações dos tons devidas à irregularidade das cozeduras, criando jogos de cintilações sobre os paramentos arquitectónicos que os transfiguram completamente.

Um exemplo notável de revestimento integral apenas com azulejos brancos encontra-se na cozinha do Mosteiro de Alcobaça, o qual, apesar de datado de 1752, poderia ser de qualquer época, como nas fachadas do moderno Instituto Franco-Português, em Lisboa, revestidas de idênticos azulejos brancos de produção artesanal, sugeridos por Rafael Calado e produzidos debaixo de orientação de Manuel Cargaleiro. A partir destas características específicas do material e da forma dos azulejos desenvolveu-se em Portugal uma expressão geometrizante, que decompõe o espaço e o recria em termos decorativos de forma extremamente original, onde se pressente um fundo cultural de raiz muçulmana que tanto valor deu à geometria e à matemática, reflectidas nestas decorações de carácter geométrico extremamente livres, por vezes ingénuas, mas altamente eficazes. Na Ermida de São Brás, em Évora, a decoração bicromática, realizada em 1575, é outro excelente exemplo do mesmo gosto, especialmente a da cúpula sobre a capela-mor que é uma criação extraordinária.

Os exemplos apresentados definem duas vias alternativas, tão válidas como distintas entre si. Uma dessas vias, de raiz pictórica, é a mais erudizante e elaborada, enquanto a

bibRIA

outra, de pendor geométrico, deriva da compreensão do material e da exploração das suas características específicas, sempre jogando em função da arquitectura, no enrequecimento ou na transformação do espaço. Foi a partir das características da segunda via que, no século XVII, se desenvolveu uma azulejaria decorada de carácter repetitivo, os chamados revestimentos de "tapete" com padronagens policromas que animam as paredes dos edifícios, revestidas na totalidade, introduzindo ritmos diagonais e escalas moderadoras nas mesmas, unificando através da decoração os diversos acidentes da arquitectura e as irregularidades dos espaços.

Uma arquitectura que por vezes é mais cenário do que estrutura resulta destas decorações de azulejos, usadas igualmente nos espaços de influência portuguesa, no qual não é possível esquecer as Ilhas Atlânticas e algumas colónias do Brasil, onde se encontram muitos dos mais belos e significativos conjuntos, como o revestimento da cúpula da igreja do Convento de São Francisco do Recife, um dos exemplos mais notáveis de integração dos azulejos no espaço. Há muito de expontâneo nesta combinação livre de padrões diversos dispostos em andares com cercaduras e barras variadas, realizadas espontaneamente nos locais por azulejadores sem qualquer formação erudita, mas com um sentido prático da decoração extremamente eficaz. Com frequência painéis figurativos ingénuos, de temática católica, integram-se nos vastos revestimentos de "tapete" ou revestem mesmo a arquitectura, como nas coberturas da capela-mor da Igreja de Carcavelos, introduzindo temas de carácter devocional sem qualquer pretenção pictórica ou exibição artística, mas altamente eficazes em termos de decoração arquitectónica.

O final do século XVII é uma época de alguma estabilidade económica e de grande renovação da arte portuguesa, tanto na reconstrução de muitos edifícios como na criação de novos palácios, onde o azulejo é chamado a desempenhar um papel mais inovador e intimista, em realizações notáveis como o Palácio Fronteira, em Lisboa, cuja varanda, ou "Galeria das Artes" é um exemplo excepcional de um edifício revestido de louça, de arquitectura recriada através do revestimento cerâmico onde as soluções decorativas alternam de maneira extremamente criativa e onde a cor também muda: repentinamente desaparece a policromia dos azulejos dos nichos com estátuas e mantem-se apenas, nos restantes painéis, o contorno negro de manganés associado à pintura a azul de cobalto, ou bicromia, antecedendo a fase em que o azul passa a dominar completamente a decoração dos azulejos, no período barroco. A "Galeria dos Reis", no Palácio Fronteira, é apenas um cenário do tanque de regas da quinta, onde o azulejo tem a intervenção mais marcante, inovadora, ousada e monumental deste espaço. É essencialmente esta capacidade de integração, esta concepção para espaços específicos que é extraordinária na azulejaria portuguesa.

Durante todo o período barroco, até meados do século XVIII, os revestimentos monumentais usam apenas o azul e branco, e são ainda mais complexos estranhos do que os antecedentes, porque o azul é a cor mais artificial da natureza, e revestir inteiramente um

bibRIA

edifício de azul equivale a desmaterializá-lo, a recriar um espaço fictício, completamente novo, apenas dominado pela decoração. A Igreja de São Romão, em Carnaxide, é um exemplo notável da utilização monumental de padronagem a azul e branco, e a Igreja de Santa Maria, em Óbidos, de preenchimento total com volutas e ornatos de pintura de tectos.

É nesta época que a azulejaria portuguesa sofre a concorrência da holandesa, cuja forma de decoração é completamente diferente da nossa. Os holandeses faziam azulejos essencialmente para exportação, em especial modelos seriados e os delicados azulejos de "figura avulsa", e alguns painéis figurativos mais raros. É um bom exemplo o revestimento de uma sala do Palácio de Rambouillet, próximo de Paris, com duas "Vistas Marítimas" no centro das paredes principais, ladeadas de grandes vasos floridos e envolvidos por outros azulejos feitos em série até cobrirem completamente as paredes. Não há uma concepção orgânica dos azulejos para um espaço, mas apenas preenchimento, exactamente o oposto do que os portugueses fizeram. Não é por acaso que os trabalhos mais notáveis dos holandeses tenham sido realizados em Portugal, como o revestimento da nave do Convento dos Cardais, em Lisboa, realizado por Jan Van Ort em Amesterdão, cerca de 1685-90. Já os monumentais painéis realizados pelo mesmo artísta para a igreja do Convento da Madre de Deus, em Lisboa (antes da sua morte, em 1699) são, considerados individualmente, as obras mais extraordinárias que os holandeses alguma vez criaram, mas no conjunto apresentam-se mal integrados, descoordenados quanto ao tratamento iconográfico e à escala dos temas dos vários painéis, como um conjunto de génios à solta sem unidade de conjunto. É duvidoso que tenha sido graças às produções holandesas que os portugueses desenvolveram a azulejaria barroca. Os pintores profissionais e as técnicas de produção mais requintadas dos holandeses permitiram-lhe responder com profissionalismo, apesar da frieza expressiva, às solicitações novas da clientela portuguesa e às exigências das respectivas encomendas, que os ingénuos decoradores portugueses do período de transição tinham dificuldade em realizar, os quais, perante esta concorrência, rapidamente desenvolveram os seus conhecimentos.

Entramos assim no período barroco onde, paralelamente ao incremento do resplendor dourado da talha, encontramos alguns dos cenários mais fabulosos da azulejaria portuguesa, nos quais a arquitectura é completamente transfigurada através do novo espaço fictício que a pintura sugere através do uso da perspectiva. Contribuíu decisivamente para esta evolução a obra irreverente e altamente teatralizada do pintor Gabriel del Barco, como os revestimentos das igrejas de São Vitor, em Braga, e do Convento dos Lóios, em Arraiolos, da última década do século XVII, criações notabilíssimas que tornam a azulejaria portuguesa do período barroco a mais criativa e fantástica, a nível europeu. É ainda do exemplo deste artista que nasceu uma geração de artistas de formação erudita, com a prática a óleo e o conhecimento de regras académicas mais rigorosas, mas sempre criando os azulejos em função da arquitectura e da

biblRIA

transformação do espaço. Centenas de conjuntos notáveis, que é impossível referir, mesmo com brevidade, foram criados pelos grandes pintores da primeira fase barroca, conhecida por "Ciclo dos Mestres", como António Pereira, Manuel dos Santos, o Mestre P.M.P. e a família Bernardes.

Vastas composições figurativas, como as cenas da Caçadas da Sala dos Brasões do Palácio de Sintra, ou complexas decorações, como o enquadramento interior da igreja do Convento da Serra d'Ossa, no Redondo, de 1714, com extraordinária decoração arquitectónica e escultórica, ambas do Mestre P.M.P., representam este excepcional período. As criações mais requintadas, usando uma pintura altamente subtil através do doseamento dos tons de azul, encontram-se na produção dos Bernardes, destacando-se o revestimento de abóbodas que são talvez as manifestações barrocas mais fascinantes e complexas da azulejaria portuguesa. É um excelente exemplar a de uma antiga capela da Igreja das Mercês, em Lisboa, pintada cerca de 1714 por António de Oliveira Bernardes, mas é nas obras do filho deste, Policarpo de Oliveira Bernardes, que o barroco atinge soluções ainda mais complexas e monumentais, nomeadamente na obra-prima absoluta da azulejaria que é o interior da Igreja de São Lourenço de Almancil. O revestimento integral, de azulejos pintados azul sobre branco, transforma uma minúscula capela num espaço imenso de extraordinária fantasia arquitectónica, onde se destaca a composição perspectivada da abóbada, em quadratura, ou a envolvência da capel-mor, cuja cúpula se abre também em perspectiva arquitectónica, através de balcões e varandas envolventes. Outra obra de Policarpo, a pequena capela da Fortaleza de São Filipe, em Setúbal, é igualmente um exemplo notabilíssimo de recriação do espaço através dos azulejos, como na abertura no centro da abóbada, mostrando o céu onde esvoaçam anjinhos segurando as armas reais portuguesas.

Com a evolução do estilo barroco, através da chamada "Grande Produção Joanina", na qual se destacaram discípulos de António de Oliveira Bernardes, como Teotónio dos Santos e Nicolau de Freitas, e outros mestres como Valentim de Almeida e Bartolomeu Antunes, em Lisboa, sendo ainda de referir António Vital Rifarto, activo em Coimbra, a fantasia da decoração de azulejos acentua-se, nomeadamente com o desenvolvimento das características teatrais e dos elementos representados em "trompe l'oeil". Um dos adereços mais sintomáticos deste gosto encontra-se nas invulgares "figuras de convite" recortadas que animam entradas e escadas palacianas, como as da Quinta dos Arcebispos, em Santo Antão Tojal. Noutros casos, os efeitos de "trompe l'oeil" acompanham cenografias fantásticas, de escala em geral monumental, como na escadaria do Palácio de Miltra, em Lisboa, em alguns pormenores internos de palácios, estendendo-se por vezes às fachadas, como na do antigo Palácio dos Sacotos, em Vila Franca de Xira, revestida de azulejos simulando estátuas entre os vãos.

A cenografia barroca alcança maior fantasia e monumentalismo no interior dos edifícios religiosos, como no imenso cortinado que envolve o altar da Ermida de São Sebastião, nas Caldas da Rainha, com uma impressionante

bibRIA

força dramática. Os dois painéis que ladeiam a entrada do Convento de São Francisco, em Salvador, são outra das obras-primas da azulejaria figurativa do período barroco, na excepcional extroversão do remate e na maneira como contam histórias, nomeadamente o painel da "Conversão de São Francisco", de esquema tripartido e servindo-se de processos narrativos usados pelas bandas desenhadas, uma espécie de catecismo por imagens de grande qualidade junto de fiéis menos alfabetizados. Ainda no mesmo edifício, o claustro é uma das criações máximas do barroco luso-brasileiro, envolvido por um conjunto de trinta e nove painéis com temas moralizantes de pesada mensagem filosófica, impregnados de denso espírito contrareformista.

A meio do século XVIII assiste-se a uma mudança de gosto e a transformações na concepção da azulejaria, que assinalam a introdução do estilo rococó e o reaparecimento da policromia, mas a eficácia decorativa manteve-se inalterável. A nova linguagem, mais fluída e sensível aos apontamentos de cor, é adoptada por mestres vindos da fase anterior, como Domingos de Almeida, autor dos magníficos revestimentos do Paço Episcopal de Faro, em especial um arco triunfal coberto por baldaquino, na escadaria, ou Valentim de Almeida, que realizou em 1752 o revestimento do oratório da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, onde a cor se associa ao requinte do desenho para criar um fabuloso cenário dentro de um espaço reduzido. Nesta época desenvolve-se a decoração de azulejos nos jardins dos palácios e das casas ricas, como na Quinta dos Azulejos, um dos mais fantasiosos e exuberantes conjuntos do género, onde o azulejo reveste muros, bancos, pilastras, alegretes, arcos e fontes, do mais surpreendente efeito, ou no Palácio de Queluz, de 1755, onde a transformação de um sector da Ribeira do Jamor num espaço de recreio dominado pela azulejaria dos muros de delimitação forma um conjunto único e monumental.

O rococó transforma os espaços através da mobilidade das formas e da extroversão crescente dos recortes dos painéis, em especial dos azulejos produzidos em Coimbra e usados na região central de Portugal, como nos Colégios de Coimbra e na sala do capítulo do Mosteiro de Arouca. As partes figurativas, de concepção bastante rude, são subvertidas pela intensa fantasia dos enquadramentos, com densos concheados, derivados das gravuras produzidas em Augsburgo, que introduzem na arquitectura uma nota de excitação, intensificada pelas cores violentas e irreais.

Os azulejos rococós produzidos em Lisboa são mais serenos e eruditos e continuam a ter grande eficácia decorativa, e por vezes acentuada extroversão, como nos painéis de remate recortado do interior de igrejas, como na Santa Maria de Setúbal ou na Misericórdia de Tavira, de 1760, e de claustros, como o do Mosteiro de Tibães, ou no revestimento de sacristias, como a do Convento de Santo António, em São Francisco do Conde, Bahia, cujo lavabo está enquadrado por um conjunto de cortinados e ornatos notável. Nos palácios, a fantasia dos azulejos rococós continua a imperar, nos interiores e nos jardins, como no Palácio Pombal, em Oeiras, onde se destaca a grande varanda virada a sul, na qual a simplicidade dos vãos e a elaborada decoração de

biblRIA

azulejos completam-se de maneira admirável. Ainda em Oeiras, o recinto da Casa da Pesca da antiga Quinta de Cima do Marquês de Pombal apresenta um dos conjuntos de painéis mais monumentais de toda a azulejaria portuguesa, sabiamente doseados através da simplicidade da decoração envolvente e do enquadramento com azulejos azuis lisos (numa espécie de "passepartout") que impedem qualquer conflito entre estes painéis e uma arquitectura extremamente densa, provavelmente concebida por Carlos Mardel.

No fim do século XVIII, os motivos neoclássicos contribuem para a leveza e simplificação das decorações. Pintores da fase anterior, como Francisco de Paula Oliveira, activo na Fábrica Real, ao Rato, e Francisco Jorge da Costa, também em Lisboa, realizam obras belíssimas, com uma pintura mais gráfica e fluída que continua a ser hábilmente utilizada para enriquecer os espaços arquitectónicos, tanto através dos vulgares silhares ornamentais, dos altos painéis figurativos e, nomeadamente, de alguns excelentes revestimentos integrais, como o da sala das Mangas, no Palácio de Queluz, de 1784, o do Santuário do Senhor Santo Cristo, no Convento da Esperança de ponta Delgada, obra da Fábrica do Rato de 1786-87, ou a varanda da Quinta Vigia, no Funchal, onde temos medalhões com fábulas de La Fontaine envolvidas por enquadramentos arquitectónicos marmoreados.

É ainda no período neoclássico que o azulejo mostra a tendência para dilatar-se pelas fachadas, como um pioneiro revestimento integral da fachada de um prédio de rendimento burguês do início do século XIX, na Rua de São João da Mata, em Lisboa, coberta de azulejos amarelos lisos, com molduras rectas pintadas a manganés em função de todos os vãos que envolvem, e não realizadas em série ou em função da quadrícula dos azulejos. Este é um caso interessante, anterior à implantação do regime liberal em 1834, no qual a sumptuosa igreja e a aristocracia cedem perante a ascenção da burguesia, que passa a utilizar o azulejo de maneira mais prática e utilitária, mas sem descurar alguns aspectos estéticos. Milhares de prédios de rendimento, espalhados por todo o país (não esquecendo também o largo consumo de azulejos seriados durante o século XIX pelo Brasil, após a independência), que muitas vezes são construções vulgaríssimas, graças ao revestimento de azulejo das fachadas tornam-se obras individualizadas e de forte impacto urbano, como um prédio no largo defronte do Palácio de Sintra, cujos azulejos azuis brilham de uma maneira fabulosa, quando há alguma neblina, ou o extraordinário exemplo de combinações variadas de um único padrão que dinamiza as fachadas de um prédio na Ribeira do Porto, na esquina da Rua Infante D. Henrique com a Rua dos Mercadores. Em ambos os casos são azulejos de estampilha manual produzidos respectivamente em Lisboa e na região do Porto.

Outros modelos apareceram no norte, especialmente os azulejos relevados produzidos na região do Porto-Gaia (alguns dos padrões foram reproduzidos em Aveiro e na Lagoa, São Miguel-Açores), largamente difundidos por todo o país e também no Brasil, por vezes com curiosas semelhanças de utilização, como um padrão que forma quadrículas oblíquas, que reveste uma casa térrea de São

biblRIA

Luís do Maranhão e outra muito idêntica em Ovar, só com ligeiras diferenças nas janelas. É todo um mundo de raiz burguesa, mas fantasioso e tão criativo como o século XVII, em termos da utilização de numerosos modelos seriados e da correcta integração destes nas fachadas, cujo contributo foi inestimável para enriquecer o panorama urbano novecentista, ao nível da cor, da cintilação e dos efeitos cenográficos.

Durante muito tempo, estes azulejos do século XIX foram depreciados como inferiores, medíocres, feitos em série, industriais (por oposição a artísticos), mas felizmente estes preconceitos estão em grande parte ultrapassados, permitindo apreciar melhor a importância do período e a força das fachadas decoradas, e reconhecer também a grande originalidade de várias manifestações de carácter romântico ou revivalista, como os magníficos edifícios cerâmicos da Fábrica das Devesas, em Gaia, os depósitos da mesma fábrica, na Rua José Falcão e na Rua da Conceição, no Porto, ou as fantasiosas e ingénuas criações do pintor Ferreira das Tabuletas, em Lisboa, como a fachada da Fábrica Viúva de Lamego, no Intendente, e a Cervejaria Trindade, em Lisboa.

Igualmente marcante é a original produção de azulejos relevados e cerâmica arquitectónica desenvolvida nas Caldas da Rainha, em especial na obra fantástica tumultuosa de Rafael Bordalo Pinheiro, que abarca várias tendências, desde o eclectismo e o revivalismo até à Arte Nova, e que teve destacados continuadores de gosto distinto, como o Visconde de Sacavém, adepto do eclectismo revivalista (como no exuberante revestimento externo da sua própria casa, na Rua do Sacramento à Lapa, em Lisboa, de 1897 - 1900, que mal comparada pode considerar-se uma espécie de versão caldense de Gaudi, mas com imensa graça no delírio e fantasia dos seus elementos), Costa Mota Sobrinho, representante da Arte Nova alimentada no Movimento "Arts & Crafts" (autor das magníficas cerâmicas relevadas da fachada da antiga Escola António Arroio, em Lisboa, dos anos 20) e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, de tendência modernista.

Cerca de 1900 assistiu-se ao desenvolvimento dos painéis figurativos, muitas vezes associados a lojas e de gosto Arte Nova. No Norte de Portugal, estes formam por vezes gigantescas composições que revestem fachadas de edifícios, como a da parede lateral da Igreja do Carmo, no Porto, desenhada por Silvestre Silvestri e pintado por Mário Branco em 1910 na Fábrica da Torrinha, em Gaia, que inaugurou vários revestimentos de igrejas neo-barrocos, virando para a rua composições antes reservadas aos interiores. Outros painéis, os também vulgares na época, assumem uma estética quase fotográfica de "bilhete postal" etnográfico ou regionalista, usados em vivendas, mercados, como o de Vila Franca de Xira, da Fábrica de Sacavém, e estações de Caminho de Ferro, como a de Aveiro, com numerosos painéis da Fábrica da Fonte Nova, cuja produção deste tipo foi bastante vasta.

Uma corrente de pendor historicista, representada especialmente pelo pintor Jorge Colaço, produziu painéis com grandes feitos da história portuguesa, tratados de maneira apologética e algo patrioteira e temas

biblRIA

regionalistas, impregnados de ruralidade e de tradições populares, bem representados na Casa do Alentejo, em Lisboa, ou na Estação de São Bento, no Porto, que correspondem ao gosto de uma camada de sociedade mais conservadora e tradicionalista. Por vezes, esta corrente dá origem a criações bastante divertidas, como a decoração das casas de banho do Palácio de Santana, em Ponta Delgada, onde o mesmo Jorge Colaço abandona os historicismos pomposos e cria cenas fantásticas e deliciosas, onde até introduz motivos Arte Nova, totalmente depreciados por esta corrente, como, mais tarde, utiliza nos painéis da Estação de Castelo de Vide, e em outras molduras de gosto Art Déco.

A Arte Nova, de pendor burguês e mais mundano, encontrou um excepcional meio de afirmação arquitectónica através do azulejo, por vezes como adereço, mas com mais frequência com forte intervenção em lojas, hoje na maior parte destruídas ou adulteradas, em especial na parte interna, e nas fachadas de prédios, também com demasiada frequência destruídas impiedosamente, com o pretexto de que se trata de má arquitectura ou construção, ignorando que magníficas guarnições de azulejos valem por si e redimem muitos edifícios daquele pecado original. Lisboa foi um centro primordial destas criações, bem como o Porto, onde a fachada da loja "A Pérola do Bolhão" e muitas outras criações da Fábrica do Carvalhinho têm forte carácter. Aveiro foi outro centro primordial da criação e da utilização de azulejaria Arte Nova, abordada noutras intervenções deste Encontro.

O azulejo Art Déco tem sido pouco apreciado, mas apresenta por vezes expressões fabulosas. Quase sempre relegado pela arquitectura modernista para o interior das lojas e a entrada de prédios, afirma-se contudo em muitas fachadas de prédios através de adereços representativos, alargando-se por vazes, como em algumas fachadas de Vila Franca de Xira, a revestimentos integrais de curioso efeito.

Nos meados do século XX assistiu-se a uma recriação extraordinária da azulejaria, desta vez com um contributo imprescindível de vários arquitectos que souberam apreciar e introduzir de novo esta arte nas suas criações, com um carácter moderno que permitiu a total renovação da azulejaria, em especial após um período de estagnação que coincidiu com o desenvolvimento da chamada arquitectura Estado Novo. Jorge Barradas é o nome fulcral na génese deste renascimento da cerâmica arquitectónica e do azulejo modernos, como nos magníficos painéis do tecto do átrio do Banco Português do Atlântico, no Porto, de 1950, o mural cerâmico da Biblioteca da Universidade de Coimbra, de 1955, ou as composições do Palácio da Justiça de Ovar.

Uma vastíssima sucessão de obras, onde nem todas são notáveis, mas muitas são extraordinárias, e que contaram com a participação de alguns dos nomes mais destacados da arte moderna, como Almada Negreiros, Querubim Lapa, Manuel Cargaleiro, Júlio Pomar, Ferreira da Silva, entre muitos outros, contribuíram para manter o azulejo vivo até ao presente, dando-lhe uma nova pujança, uma monumentalidade e uma criatividade excepcionais. Maria Keil soube admiravelmente jogar com a repetição variada de elementos variados e a elasticidade das formas geometrizadas, como no excepcional painel

biblRIA

da Avenida Infante Santo, em Lisboa, de 1959. Eduardo Nery sabe brincar com os volumes e com os ritmos, como na Estação de Contumil, no Porto, ou recria os espaços com um gosto cenográfico onde situações de "trompe l`oeil" estão associadas a colagens manipuladas de cópias de azulejos antigos, como na Caixa Geral de Depósitos de Angra do Heroísmo, ou na Estação de Metropolitano do Campo Grande, em Lisboa. O grande mestre do Porto Júlio Resende tem intervenções marcantes, no painel "Ribeira Negra", no Porto, ou no mural da Câmara Municipal de Matosinhos. Dimas Macedo explora a cerâmica escultórica com depurados volumes quase totémicos associados à Pop - Art, como nas composições murais do Parque de Material e Oficinas do Metropolitano de Lisboa, em Calvanas. Mas estes são apenas alguns casos pontuais que mostram que o azulejo continua vivo e ainda pleno de potencialidades.

Para concluir refiro uma obra recente de Querubim Lapa, realizada em 1999 para revestir a totalidade de uma empena da Escola António Arroio em Lisboa, no qual desintegra a geometria, as estruturas e os volumes onde há algumas lembranças do passado, e alcança algo de novo através deste desmanchar, que é a sua maneira de permitir que o azulejo, sem destruir as suas memórias tão ancestrais se recrie e reinvente sucessivamente e mantenha a sua actualidade, respeitando assim algumas das tradições mais válidas do azulejo português, assimilando valores ou sinais que fizeram a sua individualidade, mantendo uma presença marcante em cada época e sendo moderno em todas, uma espécie de jogo de cartas, que no sucessivo baralhar e tornar a dar certamente nos continuará a surpreender no futuro.

biblRIA

A TRADIÇÃO DO AZULEJO COMO REVESTIMENTO

Dr. Rafael Salinas Calado

Minhas Senhoras, meus Senhores, meus Amigos.

É com o maior gosto que participo neste encontro e não posso deixar de agradecer à Câmara Municipal de Aveiro a distinção de me ter convidado para participar no evento.

Gostaria de conversar um pouco convosco sobre alguns aspectos que, creio curiosos e interessantes, e fazem parte duma longa observação, que há muito venho fazendo por me parecerem muito característicos do azulejo português.

Gostaria de vos falar sobretudo do "***azulejo da rua***", se quiserem do azulejo democrático, aquele que é de toda a gente, e porque sabe viver em contacto com a presença de quem lhe passa próximo. Desse azulejo que não tem pretensões ou se as tem, a principal será saber conviver com todas as pessoas.

A cerâmica, enquanto revestimento mural, constitui um evidente vestígio da cultura dos povos que ocuparam geograficamente a bacia do Mediterrâneo. Através da poderosa influência exercida pelas civilizações de origem islâmica - sobretudo a partir do século XV - este tipo de vocação ornamental foi irradiando para ocidente e radicou-se nas regiões do sul da Península. Atingiu expressões de grande relevo na arquitectura peninsular, muito particularmente em Portugal, onde a sua contínua utilização perdura há já mais de cinco séculos.

A plasticidade da argila permite obter a base estrutural dos objectos cerâmicos que pode, ou não, ser acrescida dum revestimento adjectivo obtido a partir de texturas, desenhos, cores ou sinais, que constituem o seu acabamento superficial ou decorativo. Ao longo dos tempos, em todos os centros de produção cerâmica, houve sempre nítida tendência para aproveitar e explorar, em maior ou menor grau, a generosidade plástica da argila enquanto base material que está na origem dos próprios produtos.

O azulejo, sendo uma placa plana, não tira partido da forma e tem tendência para desconhecer esta característica potencial do barro de que é feito, privilegiando sobretudo os aspectos adjectivos. Sendo ele próprio produzido por procedimentos normais do fabrico de faiança, acaba por ser paradoxalmente anti-cerâmico na medida em que pouco, ou nada, aproveita da plasticidade da sua matéria prima.

O azulejo, sendo "***chato e quadrado***", é um objecto de faiança elementar quase sempre neutro do ponto de vista formal, usado como suporte de decoração. Muito mais do que isso, para os portugueses tem sido sempre assumido como um suporte plástico capaz de

bibRIA

resistir de actualidade ou passar de moda.

Por outro lado, enquanto que a maioria das peças cerâmicas sai terminada do forno, o mesmo já não acontece com a cerâmica azulejar. Esta, independentemente da composição (desenhos ou pintura) que os elementos suportam só se realiza e fica concluída para poder ser devidamente apreciada, depois de revestir os espaços construídos a que se destina. No meu entender é esta a diferença entre um objecto cerâmico e o azulejo.

No caso português geralmente, a unidade decorativa, é constituída por conjuntos integrados, não é fácil destacar os azulejos dos locais a que pertencem sem que eles percam todo o sentido da sua existência.

Através duma longa e permanente evolução, tem sido possível adaptá-lo às exigências estéticas das diferentes épocas satisfazendo assim as mais variadas necessidades. Tanto a sua versatilidade como a escala monumental que chega a atingir resultam sobretudo da sua capacidade de adaptação aos espaços para que foi concebido.

Através deste coerente esforço, tem sido revitalizado e acabou por ganhar um estatuto de nacionalidade própria. Por isso, exprime a determinação de gosto dum povo meridional e, sendo materialmente pobre - feito apenas de barro vidrado - ele encerra na sua modéstia material toda a riqueza da imaginação ou da fantasia de quem o tem sabido respeitar.

Durante o século XVIII ganhou uma expressão mais cenográfica, utilizado por responsáveis artistas pintores com suporte de grandes composições historiadas religiosas e profanas, com que se revestiram interiormente igrejas e palácios no país e no Brasil.

Após o terramoto de Lisboa sofreu grande transformação, regressando a uma padronagem actualizada, simplificou desenhos e aumentou a capacidade de produção, de modo a responder às necessidades impostas pela urgente reconstrução da capital.

Durante o século XIX, no Brasil, descobriu uma inovadora dimensão de revestimento exterior, definindo uma nova expressão de paisagem urbana através de edifícios completamente azulejados. É provável que os primeiros ensaios ainda tenham sido feitos cá, quando ele saía timidamente até ao exterior ou aos espaços cobertos de transição, como sejam claustros ou alpendres. Depois afoita-se até aos jardins, para revestir modestamente bancos ou alegretes, mas sempre em espaços privados. É no Brasil que descobre a sua nova dimensão de revestimento exterior.

Ao regressar, como "***azulejo de torna-viagem***", pôde pela mão dos emigrantes "***brasileiros***" desenvolver as capacidades de animação das fachadas, criando então verdadeiras "***ruas de cerâmica***".

Este fenómeno, de invulgar valor estético, deve-se a um tipo de azulejo seriado, pouco considerado - descendente da forte tradição das padronagens usadas em diversas épocas - e que foi ou tem sido depreciadamente referido como "***azulejo industrial***" ou "***azulejo mecânico***", em oposição ao apreciado "***azulejo artístico***" de pintura manual.

Entendido, na época, como um elemento ornamental com grandes qualidades de protecção e animação das paredes revelou-se também com excepcionais capacidades de acabamento isolante e de reflector da luz.

bibRIA

Este é um aspecto fundamental, porque uma das características importantes da superfície azulejada, sobretudo quando se trata duma superfície exterior, é a sua capacidade para reflectir a luz que recebe. Para além dessa "***mais valia***" cintilante, proporciona um efeito de espelhamento que, em constante mutação sugere subtis imagens reflectidas, imprevistas, sobrepostas, ritmadas e independentes da própria decoração. Esta realidade virtual - que depende não só da incidência da luz solar como do acidental - assegura situações inesperadas, cujo espectáculo constitui uma qualidade intrínseca da arquitectura azulejada. É assim que a luz passa a ser matéria da própria arquitectura.

O azulejo faz parte dos espaços que ele próprio define, modela e caracteriza, como resultado dum eficiente trabalho de equipe.

Com efeito, enquanto que o arquitecto ou o projectista concebem em sua função, o artista e o azulejador (numa hábil interpretação do projecto) realizam o azulejo para, em conjunto, atingirem o resultado conveniente. Talvez seja por esta razão - ao contrário do que aconteceu com a azulejaria proveniente de outros centros produtores europeus - que ele nunca pôde ser, como outros produtos cerâmicos, motivo de exportação. Com efeito a nossa azulejaria era sempre utilizada em construções de ***arquitectura portuguesa***, tanto no continente como nas Ilhas ou no Brasil.

Dum modo geral foi, sobretudo, utilizado como revestimento parietal, mas também se tem revelado excelente meio de pormenorização e requintado acabamento. Adaptando-se aos acidentes, interpretando os volumes ou definindo as mudanças de plano, o azulejo, com a ajuda de complementos de remate, assegura a unidade e permite virtuosas soluções sem comprometer a continuidade material das superfícies.

São muito evidentes os moldes em que o azulejo se adapta a superfícies curvas ou através de hábeis cortes acompanha abóbadas, arcos e pilastras, como é o caso da Igreja Matriz de Borba, do baptistério de Aldeia Gavinha e, sobretudo, da Capela de Nª Senhora da Vila Velha, em Fronteira. Este último é um exemplo brilhante da virtuosidade com que o azulejador pode resolver magistralmente as superfícies empenadas, as rampas e, inclusivamente como soube aproveitar da forma de trevo do quadrilobo a oval conveniente ao revestimento das pilastras mantendo a coerência da padronagem. Como tenho dito muitas vezes: o ***tecido*** era pobre, mas o ***alfaiate*** magnífico no seu aproveitamento e foi assim que operaram os grandes ***milagres*** da azulejaria portuguesa do século XVII.

Outras imagens, de São Lourenço de Almansil, ***do Brasil***, de Ovar, de Lisboa, etc., vão ilustrando as extraordinárias potencialidades cromáticas e reflectoras que permitem ao azulejo obter monumentalidade na arquitectura setecentista e oitocentista.

Revestindo pavimentos, escadas, coberturas, abóbadas, nichos, cúpulas, bancos, alegretes, lagos, fontes, etc., foi chegando a toda a parte para satisfazer a imaginação dos projectistas, dando a conveniente resposta ao vasto leque de exigências técnicas e contemplando as soluções indispensáveis à constituição dos monumentos cerâmicos da arquitectura, que temos produzido nos últimos quinhentos anos.

biblRIA

Estes elementos valorativos da integração, quando inaproveitados, incompreendidos, ou mal utilizados, também podem funcionar ao contrário e resultar ridículos ou desastrosamente obsoletos.

Infelizmente isso tem vindo a acontecer tanto pela via de quem os produz como pela de quem os consome. Sendo iniludível que a realização estética do azulejo depende da forma como se encontra integrado nos espaços arquitectónicos, a definição desses espaços também depende completamente da qualidade dos azulejos que os revestem.

Se ainda existe algum respeito pelo chamado "***azulejo artístico***" (figurativo e antigo) o mesmo já não acontece com o azulejo de padrão (de qualquer época) que, sobretudo mercê da violenta exploração imobiliária, vai sendo vandalizado constantemente por todo o país. Alguns exemplos de fachadas destruídas no Porto, Ovar e Lisboa comprovam-no sobejamente.

Desde 1919 que se começou a verificar o desaparecimento sistemático dos revestimentos azulejares nas fachadas em resultado do desencorajamento imposto pelas restrições de alguns municípios e, também, pela própria expressão da arquitectura "art deco" cujas estruturas aparentes de betão aceitavam mal o azulejo. Desmotivados, os industriais cerâmicos foram-se virando para outros aspectos mais rentáveis das suas produções.

No final da década de 60 o mercado já está invadido de azulejaria importada, com dimensões e padronagem inadequada aos nossos hábitos. Numa esmagadora maioria por peças de gosto duvidoso e má qualidade, destinadas a ser mal aplicadas em más construções (que haviam sido mal concebidas e também mal acabadas).

A indústria nacional procurou fazer peças idênticas ou se possível, ainda piores, para promover uma "***infeliz concorrência***".

A este período dos "***patos bravos***", seguiu-se a forte explosão das construções dos emigrantes que, contagiosamente, invadiu paisagem portuguesa. Em sua consequência proliferou um péssima imagem do azulejo, tanto nas "***maisons***" que cobrem o país como nos indoscritíveis estabelecimentos comerciais, que se foram multiplicando pelos centros urbanos.

Desperdiçou-se assim aquilo que poderia ter sido um curioso fenómeno cultural - de algum modo semelhante ao que se havia passado com as "***casas dos brasileiros***" - e não ficaram testemunhos interessantes da profunda transformação social a que esteve sujeita a vida das populações, nos últimos quarenta anos.

Estas aberrações ambientais ficaram-se devendo sobretudo à forma como os "***emigrantes internos***" imitaram os primeiros e à especulação com o azulejo produzido para o efeito. Esta situação de facto foi agravada - de forma assustadora - pela inoperância das entidades responsáveis que têm continuado a assistir, impavidamente, à descaracterização da paisagem urbana e rústica de todo o país.

O mesmo desrespeito se tem verificado com obras de artistas contemporâneos. Em 1951, no Chiado Lisboeta, nasceu uma fachada notável - que constituía um marco indelével do significativo regresso ao uso da cerâmica exterior - realizada com felicidade por Roberto de Araújo, artista plástico de mérito, para o edifício da Diário de Notícias. Este trabalho

bibRIA

de Roberto de Araújo veio abrir as portas a tudo o que Barradas, Almada, Maria Keil, Carlos Botelho, Pomar, Alice Jorge, Sá Nogueira, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Júlio de Resende, Néry, Ferreira da Silva e tantos, tantos outros artistas contemporâneos viriam a fazer para impôr o azulejo contemporâneo português, como suporte de variadas formas de expressão e linguagem estética.

Porém foi criminosamente ***picado,*** foi destruído há muito pouco tempo só porque a poderosa Companhia de Seguros Império adquiriu o imóvel e, irresponsavelmente, decidiu alterá-lo. Apesar do esforço do Director do Museu Nacional do Azulejo, dos artigos na imprensa e de todo o movimento que se gerou, nem a autarquia assumiu a responsabilidade que lhe era devida nem a irredutível seguradora foi racional. Lisboa ficou mais pobre, não creio que a endinheirada seguradora tenha ficado mais rica, na sua inconsciente arrogância. Portugal, esse sim, sofreu a perca duma peça significativa do seu património. É um daqueles casos em que o poder económico e o ignorante ***novoriquísmo*** se sobrepõem a qualquer espécie de valor cultural.

As placas cerâmicas planas ou relevadas ou os pequenos painéis que aparecem destacados funcionando como suportes de unidades individualizadas, sem qualquer vínculo ou compromisso de integração, também são testemunhos válidos da universalidade do azulejo. Desde os "***tondos***" ***majolicários***, passando pelos "***registos***", "***alminhas***", ***indicadores toponímicos, tabuletas comerciais, etc.***, são elementos azulejares que são indiferentes aos suportes construídos e se afirmando como acidentes murais de individualizado contraste. Para além do seu justificado interesse iconográfico, deram acesso ao modo como os artistas contemporâneos (sobretudo os não ceramistas) iniciaram a recuperação dos suportes cerâmicos a partir do fim dos anos 50.

Aos projectistas e aos artistas contemporâneos se deve a notável renovação do azulejo português que, prestigiosamente, tem sabido vencer os períodos mais críticos e respeitar o "***seu tempo***".

Os portugueses há muito que se vêm habituando a ter o azulejo presente, como cenário de fundo, nos locais por onde se vão desenrolando os acontecimentos marcantes das suas vidas. Para muitos até as rotineiras tarefas do "***dia-a-dia***" decorrem sobre a cintilância de paredes cerâmicas e, mesmo inconscientemente ou por excesso de habituação, o azulejo acaba por fazer parte integrante das imagens acumuladas que vão formando o ***arquivo*** da memória colectiva dum povo.

biblRIA

bibRIA

AZULEJARIA DE PADRÃO DO SÉCULO XX

Dra. Teresa Saporiti

Quero começar por agradecer às pessoas que organizaram este encontro de azulejaria por me terem convidado a vir mostrar alguns azulejos de padrão para revestimento, principalmente por ser em Aveiro, terra de que sempre me habituei a gostar. Era a terra do meu pai.

Vou começar por mostrar azulejos de padrão do século XX e de autores conhecidos. Serei bastante breve, porque me foi imposto um tempo curto.

No começo do século, como já foi dito por Rafael Salinas Calado, o azulejo começa a pouco e pouco a deixar de ser usado na arquitectura. O azulejo de padrão muito usado durante o século XIX, aos poucos cai em desuso e os azulejos passam a ser aplicados em frisos, frontões, em pequenos espaços com desenhos de estilo Arte Nova.

Uma casa em Lagos com azulejos de desenho relevado e com friso Arte Nova.

Dentro dos padrões Arte Nova temos a considerar os vários padrões de Bordalo Pinheiro que por falta de tempo não serão mostrados.

Durante este período foi muito usado, principalmente na zona Norte, e também em Aveiro, inúmeras decorações de desenho Arte Nova. Os padrões Arte Nova decoraram entradas e padarias lojas e tabernas.

Uma padaria em Santarém. Em Lisboa também no interior de uma padaria.

Os azulejos "Art Déco" aparecem mais nas entradas dos prédios em Lisboa e na zona das Avenidas Novas onde não foi usado o azulejo nos revestimentos exteriores, em grandes áreas.

Os locais do país onde encontrei mais azulejos "Art Déco" em revestimentos exteriores, foram em Vila Franca de Xira e na Póvoa do Varzim, em padrões muito idênticos nos dois locais. Muitos, são azulejos aérografados que foram geralmente produzidos pela Fábrica de Sacavém ou pela Fábrica Lusitânia.

A Fábrica Lusitânia usou um processo diferente de fabrico - o processo de "tubagem" em que o desenho ficava com um pequeno relevo.

Jardim Escola João de Deus em Lisboa da autoria de Raúl Lino. Considero este edifício, talvez a primeira experiência, ou a primeira tentativa de reintegrar o azulejo nos revestimentos exteriores.

Duma forma muito característica da Arte Nova, os azulejos apresentam-se em frisos em que o desenho se forma a partir de azulejos de cores lisas e, no interior, em todo o hall de entrada foi aplicado um padrão de desenho geométrico.

Raúl Lino, foi um arquitecto que empregou muito o azulejo nas obras que projectou, e em algumas das suas próprias casas como na casa do Cipreste na Amadora, e para casas de pessoas amigas.

bibRIA

Estamos em 1948, o Jardim Escola João de Deus, tinha sido feito em 1917, houve um grande espaço de tempo em que o azulejo não foi usado. Hoje pode dizer-se que a experiência de Raúl Lino não teve pelo menos de imediato grandes consequências.

Um edifício na Rua do Salitre em Lisboa com azulejos de Almada Negreiros, marca o recomeçar do uso do azulejo de revestimento.

Estes azulejos, quanto a mim não foram rigorosamente bem estudados para a arquitectura, pois há pequenas diferenças que tiveram que ser resolvidas através de cortes de azulejos ou seja o desenho não foi dimensionado com as dimensões dos vãos de arquitectura.

Jorge Barradas, foi um dos ceramistas desta época, dos anos 40/50, que mais se dedicou à azulejaria, no entanto o seu trabalho não é tão importante dentro da azulejaria como foi, a importância que teve na ajuda que deu a novos artistas que com ele trabalharam na Fábrica Viúva de Lamego. Foi sempre muito voltado para o passado, não trouxe uma grande novidade nem de desenho nem de composição.

Um padrão no interior da Igreja da Parede, em que o desenho se forma à custa de 49 azulejos, o que é extremamente complicado e seria quase impensável de realizar nos dias de hoje. É um padrão muito influenciado pelos desenhos das colchas de Castelo Branco.

Querubim Lapa é um pintor que trabalhou com Jorge Barradas. Fez o estudo dos azulejos que se encontram no Centro Comercial do Restelo, em Lisboa; o mesmo azulejo vai-se organizando de formas diferentes, dando ritmos e marcando percursos e formando padrões diferentes.

Um trabalho de Cargaleiro, um padrão que foi criado para um concurso aberto pela Fábrica Estaco tendo ganho o primeiro prémio. Destinava-se ao revestimento da Reitoria da Universidade de Lisboa, mas não veio a ser aplicado.

Este padrão de Cargaleiro entrou em linha de fabrico e encontra-se em vários locais do país.

Sá Nogueira criou um padrão para o Instituto Luso Fármaco, com um tema alusivo ao laboratório e conseguiu fazer um estudo, que eu penso muito perfeito do revestimento destas frestas, que são sempre uma coisa feia.

De Calvet de Magalhães é um conjunto de edifícios na Avenida dos Estados Unidos em Lisboa, com padrões de desenho geométrico, simples e que ainda se mantêm bastante bem.

Na mesma altura, no Norte do País, um grupo de arquitectos tentam reintroduzir o azulejo na arquitectura.

A Clinica de Santo Tirso, do arquitecto Germano Costa Pinheiro, com azulejos em azul e branco, em painéis.

De José Carlos Loureiro e Pádua Ramos um conjunto habitacional no Porto, na Rua da Alegria com desenhos bastante simples da Fábrica Aleluia, em que o azulejo não se apresenta em painéis, mas sim revestindo toda a arquitectura de grandes prédios.

Também, no Porto, o abrigo Maternal da Junta Distrital do Porto, com revestimento de azulejo de padrão com desenho do Arquitecto António Menéres.

Tem a particularidade de ser um padrão que permite uma divisão tanto em quatro, como ao meio, o que facilita o ajustamento do azulejo à arquitectura.

Cecília de Sousa, fez vários padrões, tem trabalhado sempre na Fábrica Viúva de

bibRIA

Lamego. Um conjunto de prédios do Arquitecto Conceição e Silva no Restelo, em Lisboa, para onde ela criou vários padrões para o revestimento de painéis.

Manuel Lapa, criou um padrão para a Companhia dos Telefones em Lisboa, onde, sempre com o mesmo desenho, vai criando painéis com desenhos diferentes conforme a forma como os mesmos azulejos se vão organizando.

Interior da Universidade de Psicologia em Lisboa.

É um projecto de Manuel Tinha com azulejos de Menez. Uma forma nova de criar um padrão de repetição, a partir de uma imagem de um desenho de três meninas-anjo que vão diminuindo de dimensões e criando um ritmo. Organizam-se como se de um lambrim se tratasse, integrado numa parede azulejada branca.

Um padrão de Eduardo Néry no interior do Tribunal de Setúbal. Foi criado um padrão que permite várias organizações e vai aparecendo em painéis de desenhos diferentes de sala para sala de audiência do Tribunal.

Uma forma diferente de abordar a azulejaria, a partir de azulejos de uma só cor em que é feito um estudo de cor, aqui também de Eduardo Néry um pintor que usa muito bem a cor.

De uma forma também diferente, o americano Chermayeff, cria o grande painel dos oceanos a partir de desenhos e padrões tradicionais portugueses, que não são senão divisões geométricas do quadrado que neste caso, é o próprio azulejo.

Foi um trabalho que foi realizado em computador em que foi aproveitada a textura do próprio desenho e que, conforme são mais ou menos densos dão o volume e vão marcando o desenho dando tons de mais ou menos luz.

Este é um caso muito mau na Amadora. Eu chamo a isto casos tristes da nossa azulejaria.

Há muitos e principalmente há várias modalidades de casos tristes na nossa azulejaria.

Um dos casos muito maus que existem por todo o país, são azulejos com desenhos muito grandes que não têm escala com a arquitectura e que são usados de forma pouco cuidada.

Muitos têm sido atribuídos aos emigrantes principalmente aqueles que entravam em Portugal por Espanha, onde compravam azulejos maus normalmente muito baratos, de má qualidade e os colocavam nas suas casas por vezes, fazendo parte de um mostruário não só de padrões como de outros materiais.

Mas nem só os emigrantes usaram azulejos maus; muitas vezes um azulejo que existe numa casa pequenina de um emigrante, é menos mau do que quando é usado num prédio grande no meio da cidade.

Muitas vezes, as fábricas começaram a copiar azulejos com desenhos que estavam na moda. Eram mais comerciais, mas de má qualidade. Mas pior ainda é quando as fábricas portuguesas resolveram começar a imitar outros materiais. Imitam bordados, imitam a pedra, o mármore, imitam inúmeros materiais diferentes que não são o azulejo, e que não têm a linguagem do azulejo, resultando coisas feias e que muitas vezes a própria técnica ajudou a tornar pior, como sejam azulejos actuais e muito maus com vidros reactivos.

Isto é a outra parte muito triste do azulejo português que são aqueles que desaparecem. Era uma casa em Algés, revestida com azulejos "Art Déco", uma coisa que é rara no nosso país: há, como eu disse, os exemplos de Vila

bibRIA

Franca de Xira, Póvoa do Varzim e, depois conhecem-se casos muito pontuais no Porto, em Santiago do Cacém e pouco mais.

As imagens desta casa não são muito boas, foram feitas por mim e quando passado dois a quatro dias voltei ao local, para voltar a fotografar, não encontrei um único azulejo, a casa tinha desaparecido. Neste local, funciona hoje, um prédio grande, que creio que é da Companhia das Águas. Eram azulejos aérografados da Fábrica de Sacavém.

Este é um caso que me parece ainda mais complicado, trata-se da Flor de Campanhã. Era um edifício que existia, como o nome indica junto da Estação de Campanhã no Porto, com azulejos que tinham uma cartela com o nome do proprietário e a data, um padrão formado por um desenho de elementos florais, onde era intercalado um elemento figurativo.

Estes azulejos desapareceram e, a proprietária disse-nos que a Câmara do Porto, lhes tinha proposto a retirada destes azulejos e se encarregaria de os substituir por uns outros, o que realmente aconteceu.

Outros azulejos que desapareceram, a Sapataria Mário, em Lisboa, com azulejos de Maria Keil.

E o caso triste, muito triste do Metropolitano de Lisboa. Como sabem Maria Keil fez os azulejos para todas as estações, da primeira fase da obra do Metropolitano de Lisboa. Fez parte de uma equipa de pessoas que era dirigida pelo marido, o arquitecto Keil do Amaral e, à três dias, falando com ela, eu senti a amargura daquela senhora que tem hoje oitenta e muitos anos, dizendo-me que tinham trabalhado numa equipa, todos com a maior seriedade, a maior honestidade e, que parece que o país não teria merecido esse empenhamento que eles tiveram, no estudo das estações.

As Estações do Metro, de Maria Keil, fazem parte de uma obra grande, que eu considero um núcleo muito importante da azulejaria portuguesa, e na medida em que retiram e destroem algumas das estações e, já aconteceu em três, (Estação de São Sebastião, Saldenha e recentemente Restauradores) estamos a assistir e a permitir destruir, um dos núcleos mais importantes da azulejaria do século XX e, sem dúvida uma obra importante da azulejaria portuguesa.

Eu sei, que também o Museu do Azulejo fez esforços contra uma situação destas, a verdade é que as coisas acontecem.

Gostava de aproveitar ter sido convidada para estar aqui, e acabar fazendo algumas perguntas.

- Por que razão se retiram os azulejos dos locais para onde foram concebidos e vão para os museus ou desaparecem?
- Porque se retiram os azulejos dos seus locais e vão para caixas de armazéns camarários onde ficam empilhados?
- Porque são retirados os azulejos? Porque são vendidos nos antiquários? Porque vão decorar jardins de piscinas de uma nova classe burguesa?
- Porque vão desaparecendo os nossos azulejos, até azulejos do século XX e azulejos do século XIX, que são vendidos um a um nas feiras de velharias que se fazem por todo o país?

Obrigada.

bibRIA

HIPÓTESE DE UM SISTEMA DESCRITIVO DAS FACHADAS COM REVESTIMENTOS EM CERÂMICA

Dr. Paulo Henriques

No senso comum está estabelecido que o Azulejo e a Cerâmica produzidos até ao século XVIII é de indiscutível valor material e, na perspectiva que mais nos interessa, patrimonial.

A produção dos séculos XIX e XX são ainda olhados com critérios pouco ou nada valorativos, mesmos por entidades com responsabilidades na preservação deste Património que lhes cabe gerir enquanto propriedade privada ou tutela institucional.

Nesta mancha de património ainda menos têm sido olhados e preservados os azulejos de padrão e as composições e aplicações cerâmicas de fachada.

Indiscutível a função prática dos azulejos como expedito procedimento técnico para protecção física dos edifícios, outra função se associa a esta, a da qualificação estética do imóvel e, quanto integrado nas cidades, a da caracterização artística da urbe.

Um elenco de azulejos de padrão e de composições de azulejo para fachadas é um instrumento fundamental para o reconhecimento patrimonial e para o estudo do azulejo de fachada e das fachadas em azulejo.

Barros Veloso e Isabel Almasqué fizeram o levantamento sistemático da azulejaria de padrão de Lisboa, parcialmente publicado na Revista da Câmara Municipal e depois em volume em 1988, sendo da maior utilidade para todos nós a publicação sistemática e total do inventário realizado.

A obra de Luís Ferreira, dito "Ferreira das tabuletas", o azulejo de padrão e a azulejaria do século XX foram alvo de trabalhos publicados por Teresa Saporiti.

Poderíamos acrescentar as *Paredes Coloridas*, agora publicado pela Câmara Municipal de Aveiro, a outros repertórios parcelares editados pelo País.

Elencos substanciais dos azulejos de fachada, de padrão e figurativos, permitem lançar uma cronologia e uma classificação deste tipo de azulejos, devendo partir-se agora para uma análise das lógicas técnicas e estéticas de aplicação destes revestimentos na arquitectura.

É sabido que a grande maioria das fachadas existentes, porventura aquelas que mais profundamente radicam no gosto popular, não são obra de arquitecto ou artista plástico, mas dos proprietários, pequena e média burguesia, que escolhiam e ainda escolhem o azulejo de que gostam, dependendo de um mestre de obras a realização do revestimento, podendo mesmo caber a este último e aos seus operários azulejadores a responsabilidade exclusiva da obra final.

Na maioria das fachadas, geralmente concebidas deste modo, muito se foi veiculando

bibRIA

de uma atenção estética ao quotidiano e à cidade, tornando-se estas obras em involuntária e notável criação de artes públicas.

Como instrumento sistemático do estudo da Cerâmica em Portugal e como instrumento a fornecer a particulares e instituições que reconhecem a necessidade de preservar a cerâmica nas fachadas, parece-nos de essencial utilidade estabelecer um sistema descritivo da aplicação do azulejo tendo em vista o levantamento e fichagem de fachadas com aplicações cerâmicas.

Com esse objectivo propõem-se aqui, de modo seguramente incompleto, tipologias na aplicação dos revestimentos cerâmicos em fachadas que poderão ser funcionalizadas numa ficha de inventariação nacional deste património tão perecível e tão injustamente avaliado.

Interessa-nos estabelecer um elenco dos modos de aplicação da cerâmica na arquitectura portuguesa, agora nas faces exteriores das construções, as fachadas públicas dos edifícios.

Um primeiro olhar permite definir duas grandes manchas nessa utilização:

1. Revestimentos cerâmicos integrais de fachadas.
2. Guarnições cerâmicas em fachadas.

A designação **cerâmica** permite integrar nesta classificação não só o azulejo - placa cerâmica quadrada que se desmultiplica em superfície numa métrica de repetição - como também qualquer outro objecto cerâmico aposto à fachada como placas, relevos, tijolos e peças de remate - formas modeladas e moldadas, com frequência não suportadas por regras métricas de repetição.

Embora sem preocupações de linearidade cronológica, é de um modo natural que nos surge uma evolução dos modos de aplicação da cerâmica, estrutura a partir da qual se poderá lançar tipologias das aplicações da cerâmica em fachadas.

A. FACHADAS COM REVESTIMENTOS INTEGRAIS.

Uma primeira categoria surge de imediato por ser a mais frequente e porventura a mais portuguesa do uso da cerâmica nas fachadas dos edifícios: o revestimento exterior e total dos edifícios com azulejo.

1.1 – Fachada com revestimento integral de composição figurada.

Revestimento integral com uma composição figurada que reveste integralmente a fachada, explicitamente desenhada para um ou mais alçados de um edifício, e que integra na estrutura compositiva da imagem os elementos estruturais da arquitectura - a morfologia dos panos de parede e dos vãos.

Deste modo o revestimento cerâmico absorve e enriquece a arquitectura, através de mecanismos de "*trompe-l'oeil*", ritmos e escalas contrastadas, carregando-a de novos valores semânticos, através de imagens que podem explicitar os atributos próprios da função ou dos proprietários do edifício.

Uma leitura de fachadas figuradas integrais, entre o século XIX e a actualidade obriga a que a classificação figurada abranja tudo o que constitui figuras explicitamente desenhadas para um edifício, quer se trate de

biblRIA

uma representação com referente concreto, figurativa, quer abstracto.

De um modo geral estas fachadas constituem peças de execução única, suportadas por desenhos de projecto específico para o edifício, geralmente passíveis de atribuição a um autor ou mesmo assinadas.

Podemos considerar os seguintes exemplos:

Ferreira das Tabuletas, Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Largo do Intendente, Lisboa, 1865. Alfredo Pinto, Avenida Almirante Reis, Lisboa, 1911. O projecto integra a colecção do Museu Nacional do Azulejo.

Anónimo, Casa dos Parafusos, Lisboa, década de 1920.

Roberto Araújo, fachada da Livraria Diário de Notícias, 1955. Obra assinada e datada, destruída em 1999.

Querubim Lapa, Casa da Sorte, Rua Garrett, Lisboa, 1962.

Ivan Chermayef, Oceanário de Lisboa, Parque das Nações, 1998.

1.2 — Fachada com revestimento integral de composição repetitiva simples de padrão único ou azulejos de cor lisa com cercaduras ou com frisos.

Revestimento integral com composição de azulejos semi-industriais e industriais de padrão único ou de cor lisa com cercaduras ou com frisos contornando, na totalidade ou em parte, os panos de parede e os vãos das portas e janelas.

Os azulejos aplicados são de produção industrial ou semi-industrial, múltiplos de motivos repetitivos, fabricados em grande quantidade.

A análise da chacota, marcada ou não, lisa ou relevada, e as técnicas de decoração em faiança pintada, estampilhada ou estampada, permitem a classificação dos azulejos, por vezes com a marca impressa na sua face posterior.

O azulejo reveste a totalidade da fachada sendo os contornos das paredes e dos vãos marcados com uma cercadura ou um friso contínuo que, de um modo geral, retoma o tema decorativo do padrão.

1.3 — Fachada com revestimento integral de composição repetitiva compósita de padrões diferentes ou azulejos de cor lisa com cercaduras ou com frisos.

Revestimento integral com composição de azulejos de repetição com diferentes padrões e cercaduras contornando, na totalidade ou em parte, os panos de parede e os vãos.

Diferentes padrões podem ser aplicados nos diferentes níveis da fachada, geralmente um no piso térreo e outro nos pisos superiores, sendo marcados por cercaduras ou por frisos os níveis de separação dos andares.

Exemplo:

Casa neo-árabe, Rua José Falcão, Porto, c. 1901.

1.4 — Fachadas com revestimento integral de azulejo de padrão simples ou azulejo liso com barras de remate, de marcação dos níveis dos andares e pilastras.

Revestimento integral composto por

bibRIA

padrão simples enquadrado por barras verticais e horizontais de faixas de azulejo liso ou relevado, simulando pilastras e marcando as linhas de nível dos andares.

1.5 – Fachadas com revestimento integral de composição simples de azulejo de padrão único ou de cor lisa.

Revestimento integral composto por um único padrão ou azulejo de uma só cor que funcionam sem cercadura, constituindo-se como pano de fundo ao desenho das cantarias dos panos de parede, dos vãos de portas e janelas.

Exemplo:

Casa do Raio, Braga, 1872.

Prédio de habitação, Rua Vale do Pereiro em Lisboa, projecto de arquitectura de Pardal Monteiro e de azulejos de Almada Negreiros, 1949.

1.6 – Fachadas com revestimento de azulejos simples de padrão com platibandas e frontões destacados.

Revestimento integral com composição de azulejos de padrão, simples ou compósita, com platibanda decorada com barras de dois ou mais azulejos, podendo existir frontões a marcar os eixos principais do edifício

Exemplo:

Palacete Beau-Séjour, Estrada de Benfica, Lisboa.

Edifício Arte Nova, Av. Praia da Vitória n.º 43, Lisboa, 1913.

1.7 – Fachada com revestimento de tijolo em terracota ou vidrado.

Revestimento integral com tijolo burro podendo ser liso ou com composição de diferentes cores de barro, inscrevendo motivos sempre regrados pelo tijolo ou acentuando os planos de parede e vãos do edifício.

Exemplo:

Aplicação de tijolo frequente em edifícios industriais ou em alguns edifícios de habitação social de finais do século XIX, Rua Possidónio da Silva, Lisboa.

Edifícios modernistas com aplicações de tijolo de vidro como a Casa da Moeda, Lisboa, 1934-1936, do arquitecto Jorge Segurado.

B. FACHADAS COM APLICAÇÕES CERÂMICAS AVULSAS.

Em contraponto ao revestimento exterior integral dos edifícios - fachadas de cerâmica - identifica-se outra situação tipológica em que a cerâmica é aplicada como marcação em áreas circunscritas, sem função de protecção do imóvel, mas apenas de pontuação ornamental.

Podemos caracterizar as seguintes tipologias:

2. – Aplicações cerâmicas articuladas com a estrutura arquitectónica.

Pontuações ornamentais em cerâmica cuja aplicação está ainda fortemente articulada com a composição arquitectónica do edifício, acentuando as linhas estruturais da construção.

bibRIA

2.1 — Revestimento integral do piso térreo.

O revestimento integral apenas do piso térreo de um edifício de vários andares, com composições de azulejo de padrão ou liso, rematado com cercaduras ou com frisos, podendo ter inscrito painéis toponímicos e ornamentais.

Este tipo de aplicação é feito com azulejo industrial e semi-industrial com motivos de padrão ou em cores lisas, com ou sem cercadura.

Nesta aplicação permanece a memória do revestimento integral embora aqui só contemplando o andar ao nível da rua, mais sujeito ao desgaste pelo uso.

2.2 — Aplicação de platibandas e frontões.

Composições repetitivas com desenvolvimento linear, barras, cercaduras ou frisos, colocadas na cimalha dos edifícios, podendo articular com frontões, composições em azulejo circunscritas em áreas menores e colocadas em diálogo com a alvenaria pintada e, mais raramente, com a pedra.

Exemplo:

Edifício da Avenida Alexandre Herculano n.º 57, Lisboa, Arquitecto Ventura Terra, Prémio Valmor 1903.

2.3 — Marcações de pilastras e vigas.

Aplicações de azulejos ou composições relevadas que assinalam no exterior as linhas estruturais do edifício, os planos horizontais dos andares e as marcações verticais das paredes através de pilastras.

Exemplo:

Aplicações de pilastras relevadas, Rua das Janelas Verdes, Lisboa.

2.4 — Composição de guarnições.

Estrutura compositiva de guarnições em azulejo com unidade formal com o projecto arquitectónico e que não constitui revestimento total.

Exemplo:

Raul Lino, Casa Montsalvat, Estoril, 1901.

Aplicações Arte Nova no edifício de Ernesto Korrodi, Rua Ferreira Borges n.º 1, Lisboa, 1910-1911.

2.5 — Composições avulsas de azulejos de repetição como tema da composição da fachada.

Aplicações pontuais de azulejos de repetição - padrões, barras e cercadura - que funcionam como elementos de unidade formal de uma fachada, aplicados nas cimalhas, nos embasamentos e repetidos sob as janelas como aventais.

Este tipo de aplicação é feito com azulejo industrial e semi-industrial com motivos de padrão ou em cores lisas sem cercaduras ou, por vezes, podendo ser apenas delimitado com frisos.

Exemplo:

Prática frequente em alguns prédios de habitação, com discretas marcações Arte Nova, construídos na década de 1920.

bibRIA

2.6 — Guarnições de tijolo.

Guarnições de tijolo burro servindo de emolduramentos aos vãos das fachadas, podendo também constituir pilastras, cunhais e cachorradas.

3. — Aplicação de elementos cerâmicos autónomos da estrutura arquitectónica.

Nesta tipologia a cerâmica tem presença de apontamento decorativo, minoritária, elementos aplicados nas fachadas, mas não estruturadores da sua composição.

Estas aplicações enriquecem a fachada, mas a sua ausência não altera o seu significado formal.

3.1 — Registos hagiográficos.

Painéis de composição autónoma com representação de imagens divinas identificadas ou não com legenda escrita.

3.2 — Painéis figurativos.

Painéis de composição autónoma com figuração não religiosa, geralmente com pastiche de azulejaria do século XVIII ou em reinterpretações neo-barrocas, podendo ser ainda, num gosto de coleccionismo, aplicações de painéis antigos.

Exemplo:

Aplicação de azulejos antigos no Palacete do Visconde de Sacavém, Caldas da Rainha.

3.3 — Relevos cerâmicos.

Composições cerâmicas relevadas, em um ou mais elementos, apostas às superfícies das paredes.

Exemplo:

Jorge Barradas, Balneário de Alcântara, Lisboa, 1948.

3.3 — Registo toponímicos.

Painéis de composição autónoma com inscrição de letras e signos inscritos em reservas, designando as vias urbanas, os edifícios ou os proprietários.

Exemplo:

Rafael Bordalo Pinheiro, placas toponímicas das Caldas da Rainha.

3.4 — Registos publicitários.

Painéis de composição autónoma para publicidade de produtos e serviços.

Exemplo:

Painéis publicitários do Nitrato do Chile.

3.5 — Números de polícia.

Azulejo ou placa individual para identificação dos edifícios com número de polícia inscrito.

C. OBJECTOS DE GUARNIÇÃO ARQUITECTÓNICA.

A composição das fachadas podem complementar-se com peças cerâmicas de vulto, cotejando-se com revestimentos parietais de cerâmica, alvenaria pintada ou cantaria,

bibRIA

podendo deste modo integrar revestimentos totais ou serem aplicações cerâmicas de um modo geral articuladas com a estrutura arquitectónica, dado constituírem guarnições de telhados ou remates de fachadas.

4. – Remates de telhado.

Objectos cerâmicos que constituindo elementos construtivos do telhado, podem assumir função decorativa.

4.1. – Telhas decorativas.

Telhas lisas ou relevadas, vidradas com decoração estampilhada, geralmente aplicadas nos beirais das casas, podendo por vezes, com vidrado liso monócromo, revestir a totalidade de uma cobertura.

Exemplo:

As telhas vidradas com decoração encontram exemplos de produção e aplicação no Norte de Portugal, com incidência na cidade do Porto.

4.2 – Telhas de ventilação.

Telha em barro não vidrado a que se opõe um volume cilíndrico com crivo para ventilação, função a que com frequência se associa uma especial atenção à qualificação estética.

4.3 – Telhas de cumeeira.

Peças em terracota que rematam as arestas entre as águas dos telhados, desenhando contornos em cristas recortadas.

4.4. – Figuras de remate.

Peças tridimensionais de acabamento técnico sumário, geralmente em terracota, que pontuam os vértices dos telhados, representando pássaros pousados ou pousando, pombos ou águias.

5. – Remates de fachada.

Objectos cerâmicos tridimensionais que, isolados ou em repetição, rematam as cimalhas das fachadas.

5.1 – Platibandas.

Objectos cerâmicos moldados, de repetição, em terracota ou de faiança branca, geralmente balaustres ou palmetas que se desenvolvem em repetição e que são pontuados por pilares de cerâmica ou de pedra.

5.2 – Pinhas, vasos e urnas.

Objectos cerâmicos de produção semi-industrial ou industrial, moldados, vidrados a branco, podendo, mais raramente, ser policromos ou em terracota, com a configuração em vulto de grandes pinhas, vasos e urnas com tampas, geralmente de perímetro circular.

5.3 – Esculturas cerâmicas.

Objectos cerâmicos de produção semi-industrial ou industrial, moldadas, vidradas a branco, podendo, mais raramente, ser policromas ou em terracota, com a configuração em vulto de personagens mitológicas, históricas,

bibRIA

alegóricas e animais assentes em bases e plintos, aplicadas em geral na cimalha dos edifícios, assentes nos pilares das platibandas.

Conclusão

A partir de um levantamento de aplicações cerâmicas em fachadas definiram-se tipologias de revestimentos totais, de aplicações cerâmicas integradas na estrutura arquitectónica e de aplicações cerâmicas autónomas da estrutura arquitectónica, acrescentando-se um elenco de objectos cerâmicos de vulto que podem integrar a valorização estética de uma fachada.

Esta estrutura analítica tem como objectivo construir um instrumento de descrição de revestimentos cerâmicos exteriores das construções arquitectónicas, e deve ser testada de modo a aferir a eficácia prática.

É fundamental a normalização dos conceitos e das nomenclaturas aplicadas numa descrição que se deseja técnica.

Com efeito qualquer análise estética, histórica ou mesmo poética, só poderá realizar-se com profundidade através do conhecimento efectivo do objecto dessa análise.

Não basta fazer isoladamente o elenco dos motivos de fachada produzidos massivamente pelas fábricas, ou das composições únicas realizadas ou projectadas por artistas.

É necessário ler essas construções na sua estrutura de composição, num quadro mais amplo de sensibilidade e gosto, elementos que são desses tecidos magníficos que são as cidades.

Com efeito, as paisagens urbanas criadas em Portugal entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX tiveram como fundamental elemento caracterizador as fachadas de azulejo, construções recuperadas por via erudita na década de 1950 e que se desenvolveu na actualidade em notáveis realizações que adquirem o estatuto de Arte Pública.

Lisboa, 17. 5. 2001

bibRIA

PERCURSO DO AZULEJO DE FACHADA EM AVEIRO — MEADOS DO SÉCULO XIX E ANOS 30 DO SÉCULO XX

Dr. Manuel Ferreira Rodrigues

Dirijo as minhas primeiras palavras de agradecimento à Câmara Municipal de Aveiro pelo convite para aqui proferir algumas palavras sobre azulejaria desta cidade e desta região. Queria congratular-me com esta iniciativa e realçar o empenhamento pessoal do Senhor Vereador Jaime Borges, bem como da equipa técnica que o Pelouro da Preservação do Património tem ao seu serviço.

Quando comecei a estudar a azulejaria de Aveiro, no início dos anos 80, em conversa com algumas figuras de vulto desta cidade, contando o que estava a fazer, o que fotografava, o que estudava e procurava compreender, ouvia com frequência: «não perca tempo com isso, estude o Jorge Colaço. As fábricas de Aveiro produziam azulejos pintados por operários, por indivíduos miseráveis, bêbados, filhos da prostituição, que estavam em casas de correcção, e depois eram metidos nessas fábricas para pintarem ao metro. Essa azulejaria não presta. Não são artistas...».

Por tudo isto, a realização deste evento, tendo exactamente como tema central essa azulejaria é motivo de grande alegria para mim. Este Encontro é, pois, um marco muito importante. Pela primeira vez, o poder político olha com atenção para as fachadas azulejadas desta cidade. Importa que não se fique apenas pelo reconhecimento da relevância artística e cultural desses azulejos.

Vou tentar passar muito rapidamente em revista, **o percurso do azulejo de fachada em Aveiro, entre meados do século XIX e os anos 30 do século XX.** Fico-me por aí, pelo que apresento desculpa a quem por ventura pensou que iria debruçar-me sobre períodos posteriores, nomeadamente sobre a mais recente azulejaria, de grande qualidade, ou sobre outra, de mau gosto, que reveste alguns prédios urbanos. [Agradecia então que passassem o primeiro diapositivo.]

Este edifício é de 1857-1858. É aqui que começa a azulejaria de fachada do período liberal, a azulejaria de fachada do século XIX, em Aveiro. Trata-se, como se pode ver, do palacete mandado construir pelo «brasileiro» Sebastião de Carvalho Lima, pai do escritor Jaime de Magalhães Lima e de Sebastião de Magalhães Lima, o dirigente republicano e Grão-Mestre da Maçonaria. Neste palacete dormiram diversos ministros e reis. Os seus azulejos relevados vieram da Fábrica das Devesas.

Porque Aveiro se situava na periferia, não temos azulejos no exterior dos edifícios antes de 1857. O *Campeão do Vouga* afirmava: «Agora começou a moda do azulejo. Há um ano, não havia uma casa que o tivesse. Os proprietários contentavam-se com pinturas a cola. Apenas apareceram os primeiros azule-

biblRIA

jos na casa do Sr. Carvalho de Lima, ao Carmo, todos quiseram por azulejo». Trata-se de um azulejo de padrão bem conhecido, azulejo relevado da Fábrica das Devesas.

Dez anos depois, a fachada da igreja da Misericórdia era revestida de azulejo azul e branco estampilhado, também produzido numa fábrica do Porto. Trata-se de um padrão com elementos decorativos de natureza religiosa. A documentação da Misericórdia é taxativa: os artistas e os azulejos vieram do Porto. Em Aveiro não havia fábrica que os produzisse. Existia apenas uma unidade de cariz artesanal, fundada em 1775, a Fábrica do Cojo, que fazia louça grosseira. Os inventários orfanológicos têm abundantes referências à existência de louça grosseira da Fábrica do Cojo; louça e santos de barro (em quase todas as casas havia oratórios e santos). A maior parte das casas da burguesia enriquecida da regeneração tem imagens destas e outros elementos cerâmicos. O últimos proprietário da fábrica do Cojo é referido algumas vezes na documentação municipal como santeiro, além de pintor e oleiro.

De facto, foram as fábricas do Porto que começam a transformar a paisagem urbana aveirense. O fabrico de azulejos em Aveiro pode dizer-se que tem início apenas na década de 1880.

Em 1882 é fundada a Fábrica de Louça da Fonte Nova, fundada por Norberto Ferreira Vidal e Luís Melo Guimarães. Essa fábrica passaria depois por uma série de dificuldades de natureza económica, financeira, empresarial, problemas de origem diversa, e fazem com que transite de mãos para as mãos de Carlos Melo Guimarães, que a mantém até 1908. Nesse ano, a empresa declara falência.

Até 1908, a fábrica mantém estreita ligação com industriais do Porto e com os industriais da Vista Alegre, isto é a Fábrica da Fonte Nova, pela sua produção vai reflectir um pouco essa influência das ligações ao Porto embora não exista um estudo detalhado da produção especialmente dos azulejos de revestimento. Além da azulejaria de padrão, a Fonte Nova produzia também umas placas de tamanhos diversos, variados.

Entre a azulejaria de painéis que se fazia, há trabalhos com natureza idêntica a este, onde nós vemos influência de natureza dos pintores da Fábrica da Vista Alegre. Lentamente, assiste-se à transformação da paisagem da cidade ou com azulejaria de fachada do Porto, ou com azulejaria da Fonte Nova que começa a imitar padrões do Porto. Assiste-se, portanto, a uma transformação completa da paisagem urbana:

1. ali vemos um edifício recentemente demolido, construído em 1885, a Sapataria Loureiro; trata-se de um prédio urbano vulgar, que vivia essencialmente à custa do azulejo que o revestia.

2. situações houve em que o azulejo ocupou apenas uma parte da fachada. Chamo a atenção para as reverberações que este azulejo da Fábrica das Devesas, relevado, produz nesta fachada ao fim do dia;

3. ou a animação destas fachadas, hoje tudo isto é património condenado, reparem que a maior parte destes diapositivos como dos diapositivos que eu vi anteriormente, no que toca ao tecido urbano, são diapositivos de prédios abandonados que estão à espera do camartelo.

Um outro caso onde, repare-se, chamo a

bibRIA

atenção para o cuidado colocado aqui nesta fachada, como há pouco o Dr. Rafael Salinas Calado dizia, o azulejo aqui desmaterializa a parede, o azulejo aqui, dá uma iluminação à rua que qualquer outro material não dava, e vai-se alterando ao longo das horas. Com o movimento do Sol esta fachada está permanentemente a mudar de tonalidade e reflexos.

Além da desmaterialização das paredes, as cidades ganham com uma grande animação cromática e a cor é uma característica típica das cidades da nossa contemporaneidade; assiste-se como que a uma espécie de manifestação de alegria de viver, típica de uma camada média ascendente que quer ter azulejos na parede.

Aqui, cores diferentes, edifícios tipicamente banais que ganham uma animação com a cor e com o relevo. Um outro exemplo, neste caso em Ovar. Outros exemplos: mais uma casa condenada. Aqui um padrão diferente, este da Fonte Nova. Mais um edifício também condenado, com azulejo relevado da Fábrica das Devesas.

Um outro aspecto decisivo na azulejaria existente em Aveiro, especialmente nas vivendas particulares. Com atenção verificamos que os azulejos recobrem apenas a fachada.

Vejamos outros aspectos frequentes nos primeiros anos de produção da Fábrica da Fonte Nova e que ajudarão a perceber por que razão a azulejaria continuava a dominar o mercado local. Trata-se de um registro, assinado por João Aleluia ainda na altura, pintor da Fonte Nova. Nesta fábrica, além do azulejo (feito com maquinaria comprada em segunda mão à Fábrica das Devesas), das placas e dos registos, fabricava-se louça doméstica e decorativa. Muita gente não sabe, mas nos anos 1880, faziam-se ali peças que mais não eram do que uma imitação grosseira da produção das Caldas.

Aqui temos o azulejo mais comum, quer da Fábrica da Fonte Nova, quer da Fábrica dos Santos Mártires, que é fundada por João Aleluia e outros, em 1905. Trata-se de um azulejo estampilhado, com pintura à mão, com apontamentos feitos manualmente, como se pode ver. Queria sublimar que estas unidades são pequenas oficinas, ainda com uma organização tipicamente corporativa. A maquinaria utilizada era muito deficiente, nada comparada com as fábricas do Porto, no início do século XX.

Temos aqui um retrato de Francisco Silva Rocha, o arquitecto, pintor, professor e fundador da Escola Industrial de Aveiro. Silva Rocha tem um papel muito importante na formação de jovens, quer ao nível do trabalho das madeiras, quer ao nível da azulejaria. Por isso, não é possível esquecer o papel que a Escola de Desenho Industrial e o seu director tiveram na azulejaria das duas primeiras décadas do século XX. Silva Rocha é responsável pelo carácter menos provinciano, ou menos localista da produção das fábricas de Aveiro, isto é, vai introduzir, pelos contactos que tem e pela chegada de livros que ele encomenda em Paris, vai contribuir para um certo toque de cosmopolitismo da produção da cidade.

Trago aqui um retrato de João Aleluia, que já referi. Há pouco falou-se de pintores, uns anónimos, outros nem tanto. Gostava de sublinhar o seguinte: até à chegada da produção da Aleluia, nos anos 30, as fábricas assi-

bibRIA

navam, não com o seu próprio nome de fábrica, mas assinavam com o nome dos pintores. Temos o retrato de Licínio Pinto, um dos pintores da Fonte Nova, que juntamente com Francisco Pereira, é responsável pela maior quantidade de painéis que ainda subsistem. Licínio Pinto preocupava-se mais com as cercaduras e Francisco Luís Pereira, com um melhor desenho, cuidava das imagens, quando se tratava de painéis, quer integrados, quer não integrados nos espaços para que eram concebidos.

No início, os pintores obedeciam quase apenas ao pedido dos compradores de painéis. A partir da Primeira Guerra Mundial, à medida que os pintores das fábricas, nomeadamente da Fonte Nova, ganham notoriedade e enriquecem, passam a ter mais liberdade, passam a escolher os motivos dos painéis, que vão, especialmente a seguir à Guerra, ser muito procurados. Muitos destes homens faziam ali a sua formação na Escola de Desenho Industrial, como disse, e no Museu de Aveiro, com os azulejos das diversas igrejas, daí a presença de elementos da natureza barroca e rococó, tratados de forma ingénua, criando composições de um ecletismo extraordinário.

Com a falência da Fábrica de Louça da Fonte Nova, Manuel Pedro da Conceição, até então pintor desta empresa, filho, neto e bisneto de oleiros de Aradas, vai dar início a uma fase nova da vida da Fábrica, uma fase muito atribulada. A partir dos anos 20, podemos dizer que termina o ciclo da Fonte Nova. Os pintores da Fonte Nova afastam-se, nomeadamente Licínio Pinto e Francisco Pereira, para integrarem outras sociedades, outras empresas, nomeadamente a Empresa de Louças e Azulejos de Aveiro, a Empresa das Olarias Aveirense ou, em Águeda, a Fábrica do Outeiro. A partir dos anos 20-30 emerge a Fábrica Aleluia, dando continuidade à velha unidade fundada nos Santos Mártires. Em 1917, João Aleluia compra o terreno da falida Fábrica da Fonte Nova e ali instala a sua empresa.

Neste período, mercê das ideologias colonial e nacionalista muitos painéis, além dos postais eram painéis alusivos a ícones, ideológicos da ideologia deste período.

Aqui, um postal alusivo ao Farol da Barra, alguns destes painéis que começam a ser produzidos, são realizados de propósito, (este é do Parque da cidade), são realizados de propósito para estes espaços, há uns que são melhor, outros de forma mais infeliz, integrados no espaço arquitectónico. O outro mostra-nos retratos fotográficos de pessoas reais. O verismo fotográfico é uma das características dos painéis figurados deste período, e neste domínio distingue-se Francisco Luís Pereira.

Este outro é dos anos 20. Chamo a atenção para este painel porque patenteia de uma forma extraordinária a natureza da azulejaria aveirense. Aqui há elementos Arte Nova mesclados, quer na cor, quer no desenho, com citações típicas de períodos como dos séculos XVII e XVIII. Elementos pintados, neste caso por Francisco Luís Pereira. Outras vezes, os painéis ocupavam espaços simples à porta de edifícios comerciais. Outras vezes ainda, o azulejo figurado ocupa pequenos espaços praticamente insignificantes, como neste caso. Trata-se de um edifício de 1918.

Aqui, temos a casa do Dr. Vaz, em Ílhavo, uma casa muito referida quando se fala de

bibRIA

azulejos Arte Nova. Os painéis são de 1918. São azulejos de uma só cor, planos, de um amarelo vivo, pintados na Fonte Nova, com a existência de apontamentos decorativos em pedra Arte Nova. É uma fachada Arte Nova a mascarar um edifício convencional; a azulejaria amarela dá-lhe um ar festivo, não tanto os azulejos dos painéis do fundo. Gostava de chamar-lhes a atenção para este aspecto: repare-se que o azulejo acaba, cobre apenas a fachada. Não há aqui uma cobertura, nem uma valorização dos outros alçados do edifício.

A Fábrica Aleluia, surge numa altura, como já aqui foi sublinhado, que o azulejo deixa de se integrar e passa a ser elemento decorativo, quando o azulejo praticamente desaparece. Nós vamos assistir ainda de uma forma muito eclética, a tentativas de integração dessa azulejaria. Este painel, que se encontra na fachada da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação foi pintado na Fábrica do Outeiro, curiosamente pintada por Licínio Pinto e Francisco Pereira para uma igreja de Aveiro, mas este painel podia estar noutra igreja qualquer.

Os azulejos começam a ficar como pequenos painéis soltos nas paredes. Assiste-se ao aparecimento de registros de santos, neste caso da Rainha Santa Isabel e os Santos Antónios. Não há vivenda que não queira ter um Santo António, mas o azulejo desapareceu e quando aparece é de forma muitas vezes aberrante. Aqui não é propriamente um santo, mas faz a vez disso, e aparecem coisas destas muito berrantes, muito garridas, como este registo de maiores dimensões da Misericórdia de Aveiro, mas que podia estar noutro sítio qualquer.

Este é um painel que a própria fábrica tinha pintado para a sua fachada, o painel da Fabrica Aleluia e aparecem muitas coisas deste género que nada têm a ver com a delicadeza, a simplicidade e a ingenuidade dos anos 20. A Fábrica vai fazer, antes do aparecimento da moderna publicidade, dos modernos *outdoors*, imensa publicidade, alguma encontra-se de Norte a Sul do país.

Era um pouco isto que eu gostava de dizer, esperando ter contribuído, para juntamente com os outros oradores, para uma maior valorização dessa arte extraordinária que é a azulejaria.

bibRIA

bibRIA

DIA 18

Inventariação e classificação de FACHADAS DE AZULEJO como forma de preservação —

(Instrumentos legais e questões deontológicas de intervenção em restauro)

bibRIA

- **PARTICIPAÇÕES DE::**
  - Dra. Cristina Horta
  - Dra. Margarida Araújo
  - Dra. Isabel Osório/Dra. Mª. Augusta Marques
  - Dra. Teresa Campos / Dra. Ana Cláudia Almeida / Dra. Lurdes Esteves
  - Dr. José Casalta Nabais

bibRIA

MUSEOLOGIA PORTUGUESA – BALANÇO DO SÉCULO

OS INVENTÁRIOS E A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO AZULEJAR NOVAS VIAS DE INTERVENÇÃO MUSEOLÓGICA:

Dra. Cristina Maria Ribeiro da Silva Ramos e Horta

Nesta comunicação vou fazer referência ao percurso da investigação efectuada na área da azulejaria, fazendo menção às suas principais etapas durante o último século, desde as grandes exposições de final do século XIX, à importante obra de inventariação e sistematização de J. Miguel Santos Simões, às recentes exposições internacionais, de que é exemplo a Europália, bem como as directrizes actuais reveladas pela museologia que tem prestado uma crescente atenção ao património "no-sítio".

Segundo refere o investigador holandês Hans Van Lemmen[1] os azulejos fazem parte da arquitectura europeia desde que foram construídos os primeiros edifícios de tijolo e pedra e constituem uma parte importante do nosso património visual.

Não sendo um fenómeno exclusivamente europeu, verificando-se também na América, Médio Oriente, na Índia e na China, a azulejaria, em Portugal, adquiriu pela sua extraordinária adequação à arquitectura características específicas e genuinamente nacionais, constituindo uma importante referência identitária.

No entanto, durante muito tempo, os azulejos permaneceram, no âmbito das manifestações artísticas, relegados para um lugar de segundo plano e, em Portugal, como refere Santos Simões "nos meados do século XIX, quando se publicam as primeiras "revistas" artísticas ou enciclopédicas, a azulejaria raras vezes é mencionada, mesmo quando se descrevem monumentos que hoje são principalmente notados pelos azulejos."[2]

O interesse por esta manifestação artística emergiu no final do século passado, com as Exposições Internacionais, designadamente a de Paris em 1867, onde Portugal enviou exemplares de azulejos que foram alvo de admiração, apesar de a representação portuguesa ter suscitado críticas por parte de outros países europeus detentores de uma marcada superioridade industrial relativamente ao nosso.

Assumiram, posteriormente, profunda importância para o azulejo as grandes exposições nacionais do século XIX, especialmente a de Arte Ornamental em Lisboa, em 1882, que segundo refere Santos Simões "marca o despertar da consciência portuguesa em matéria de estudos sobre artes decorativas"[3] e a Exposição de Cerâmica no Porto, no Palácio Cristal, no mesmo ano, iniciativa da Sociedade de Instrução, assim como as

[1] VAN LEMEN, Hans, *Azulejos na Arquitectura*, Lisboa, Caminho, 1994
[2] SIMÕES, J. M. dos Santos, *A azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,1969, p. 11
[3] SIMÕES, J. M. dos Santos, op. cit. 1969, p. 23

bibRIA

Exposições de Cerâmica de Aveiro e Coimbra. Estas exposições, que suscitaram variados estudos de autores como Sousa Viterbo, Joaquim de Vasconcelos, Augusto Filipe Simões, se por um lado foram a afirmação de uma nova forma de atenção e divulgação do património (e reflexo do progresso que se sentia na altura) também representaram uma reabilitação da cerâmica e da azulejaria.

A importância crescente conferida a estas "artes" ficou a dever-se, não só aos trabalhos de investigadores como "Joaquim de Vasconcellos, de Viterbo, de Queirós, de Lepierre (...) como ao interesse revelado por uma elite, nomeadamente pelos próprios membros da realeza, como a "Rainha Senhora D. Amélia que aos azulejos de Sintra se consagrou, e que coleccionava as lindas bilhas que encontrava pelas feiras"[4]

Constituíram-se, nessa altura, sobretudo como reflexo de um emergente sentimento nacionalista, importantes colecções de objectos de arte, especialmente de arte decorativa, salientando-se a colecção do rei consorte D. Fernando II e as colecções de Cerâmica e Azulejaria de João Nepomuceno e de António Moreira Cabral, esta última comprada pela Câmara Municipal do Porto em 1908, tendo sido posteriormente integrada no Museu Soares dos Reis.

O interesse manifestado por parte de membros da realeza bem como por uma elite pelas artes ornamentais, especialmente pela cerâmica e pela azulejaria que coleccionavam, constituiu um reforço de uma promoção que consagrou estas manifestações que passaram, desde então, a assumir uma importância crescente até aos dias de hoje.

O reconhecimento crescente do fenómeno azulejo, revestimento/manifestação artística com características marcadamente nacionais, suscitava o interesse de estudiosos na realização de levantamentos, investigações e de uma sistematização que se enquadravam numa metodologia cada vez mais ancorada no âmbito da museologia.

Diversos autores portugueses como Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, José Queirós, Virgílio Correia, Reynaldo dos Santos, (autor da obra O *Azulejo em Portugal*, publicada em 1957) e outros, deram valiosos contributos para o conhecimento desta especialidade através de diversos estudos, nos quais, traduziam um desejo de organização dos objecto, procurando identificar e nomear agrupar, os espécimens azulejares de acordo com categorias e aplicando desta forma métodos e procedimentos comuns à museologia

No entanto o pioneiro da historiografia da azulejaria portuguesa foi o Eng.º João Miguel dos Santos Simões que, cerca de 1940 lançou as bases do estudo cientifico desta especialidade, tendo sido responsável pela realização dos estudos mais alargados e sistematizados sobre a azulejaria, de são exemplo a publicação, na década de 50, do Corpus da *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira, a Azulejaria Portuguesa no Brasil, a Azulejaria Holandesa, a Azulejaria em Portugal nos séculos XVI e XVII* (2 tomos) considerados o estudo e levantamento mais completos

[4] Basto, João Teodoro Pinto, *A Cerâmica Portuguesa* Lisboa, 1935, p. 22

bibRIA

até hoje realizados em Portugal, no âmbito da azulejaria e que abrange não só a deste património como pela forma e perspectiva globalizante como o sistematizou, a obra de Santos Simões continua até hoje a ser a referência para qualquer estudioso de azulejos. O seu falecimento em 1972 não permitiu a conclusão do Corpus, como estava programado. A obra póstuma *A azulejaria em Portugal no século XVIII*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, consta de uma compilação de alguns textos incompletos e de fichas deixadas pelo autor.

O critério adoptado por Santos Simões foi segundo as suas próprias palavras "o da prospecção objectiva, ordenada topograficamente. "Ao mesmo tempo que recolhíamos a documentação gráfica - fotografia e desenho - procurávamos informarmo-nos sobre as circunstâncias em que tais azulejos apareciam".

O Eng. Santos Simões aliou a um trabalho de recolha documental e iconográfica dos azulejos integrados na arquitectura um projecto museológico concretizado, na década de 1950, na organização da exposição "Azulejos" no Museu de Arte Antiga, sector que a partir de 1960 instalou no Convento da Madre de Deus, (onde já se encontravam recolhidos inúmeros azulejos de diversas proveniências).

Santos Simões lançou as bases programáticas do Museu do Azulejo, contribuindo para a criação oficial do **Museu Nacional do Azulejo** nas instalações da Madre de Deus, acção continuada e intensificada por especialistas como Rafael Calado, João Castelo Branco e Paulo Henriques, posteriores directores do Museu que dilataram a investigação e divulgação da azulejaria. São dignas de menção a investigação e a acção desenvolvidas por José Meco que lhe conferiram um lugar de relevo na historiografia da azulejaria, tanto pelos trabalhos publicados como pelas exposições que tem organizado. Alguns autores estrangeiros como Robert Smith e recentemente Rainer Maggraf e Claire Dumortier deram o seu contributo nesta área, com artigos e estudos sobre a azulejaria portuguesa, respectivamente sobre os azulejos holandeses do Santuário de Nossa Senhora na Nazaré e os ítalo-flamengos do Paço de Vila Viçosa.

Significativas exposições de azulejos têm sido realizadas e apresentadas em Portugal e no estrangeiro, no último caso designadamente por ocasião da exposição Europália 91, realizada na Bélgica, na qual Portugal se fez representar através de vários núcleos temáticos (um constituído por azulejos) apresentados em diversos espaços culturais, constituindo uma grande amostragem da arte portuguesa a nível internacional que divulgou o nosso património e contribuiu para um conhecimento e entendimento dos nossos valores culturais, em especial da azulejaria, tão abundante nas colecções dos nossos museus.

No entanto, praticamente todo a azulejaria que ao longo dos tempos tem sido recolhida nos museus e aí incorporada e exposta não é senão o resultado de uma longa acção de degradação desse património, incluindo mesmo uma destruição parcial, pois sempre que se retiram azulejos do seu local de origem uma parte é inevitavelmente destruída.

Em finais do século XIX, a apresentação de azulejos em exposições, associada ao fenó-

bibRIA

meno então emergente do coleccionismo e da importância conferida a esta manifestação artística ficou a dever-se, na grande maioria, a grandes campanhas de remoção de azulejos em Portugal, como aconteceu aquando da extinção das ordens religiosas em 1843 e consequente expropriação dos bens. Entre esses bens contou-se uma grande quantidade de azulejos que foram retirados da própria arquitectura dos conventos e Igrejas e incluídos em colecções ou dispersos.

O catálogo da Exposição de Cerâmica, realizada em 1982 no Porto, com textos de Joaquim de Vasconcelos, inclui um número bastante significativo de azulejos, (92 conjuntos com cerca de 2000 azulejos) da colecção do Sr. J. Maria Nepomuceno que são na grande maioria provenientes de conventos extintos e de igrejas em ruínas, como é referido no próprio catálogo.[5]

Em finais do século XIX prolongando-se pelo século XX, as obras de restauro efectuadas em monumentos, obedeciam aos critérios inspirados nas antigas teorias de Violet-le-Duc, defendendo o regresso dos edifícios à traça original e implicaram a remoção de inúmeros revestimentos de azulejos, sendo um dos exemplos mais notórios o da Sé Velha de Coimbra cujos belíssimos azulejos hispano-mouriscos foram parcialmente retirados e dispersos.

Conhecidos escritores portugueses como Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão, em finais do século XIX, fizeram pertinentes referências à destruição do nosso património azulejar.

Posteriormente tornou-se hábito retirar azulejos dos seus locais de origem e reutilizá-los, como fez o próprio arquitecto Raul Lino em muitas das casas que projectou ou decorou e diversos coleccionadores como Ernesto Vilhena, Ricardo Espírito Santo Silva, Bustorf Vinhas, os Patino que adquiriam azulejos de proveniências diversas e aplicavam-nos nas suas casas, como refere Rafael Calado em recente artigo.

Um grande número dos azulejos que são sucessivamente removidos vão sendo incorporados nos museus, instituições que constituem a última alternativa para esses objectos que perderam a sua função e que são também a única alternativa para uma arte que só faz verdadeiramente sentido no seu local de origem.

Apesar do crescente interesse pelo domínio do património e da sua conservação manifestado por parte dos poderes públicos e patente no estudo e na fundamentação científica das questões da conservação e do restauro, na publicação de leis, o património continua a degradar-se rapidamente, devido tanto a factores naturais, em particular ao próprio processo natural de envelhecimento dos materiais, como a causas humanas, o que obriga a desenvolver e pôr em prática acções de salvaguarda que sejam cada vez mais eficazes.

A acelerada mudança que caracteriza os tempos actuais e uma apetência por manifestações inovadoras que alteram edifícios e espaços envolventes, transmitem por um lado uma noção de efemeridade e por outro suscitam uma especial atenção e defesa por tudo o que se pode perpetuar. [6]

A atenção crescente prestada ao azulejo integrado na arquitectura tem-se tornado

bibRIA

[5] *Exposição de Cerâmica*. Documentos Coordenados por Joaquim de Vasconcellos, Porto, 1883, p. 29-34

[6] Esperança, Eduardo Jorge, op. cit., Lisboa, 1997 p. 274.

patente nas obras publicadas nos últimos tempos sobre azulejaria, correspondendo geralmente a levantamentos locais de azulejos e que revelam a preocupação de registar e perenizar obras que se podem perder. São exemplo, entre outros: - a obra de A. J. Barros Veloso e Isabel Almasquê sobre A Azulejaria de Fachada em Lisboa. - A azulejaria de Vila Franca de Xira de João José Rabaça, - Azulejos de Torres Vedras de Natércia Pinto - Azulejaria de Fachada na Póvoa de Varzim (1850-1950) de Sandra de Amorim; a Cerâmica Mural de Suraya Burlamaqui; Paredes de Louça (Caldas da Rainha) de Margarida Araújo; A Azulejaria Barroca e Os Caminhos do Oriente de Luisa Arruda, e outros.

Tem sido elaborada uma complexa e completa legislação que procura assegurar, no domínio dos princípios, a salvaguarda dos bens patrimoniais, mas que deverá ser cumprida e complementada através de uma acção eficaz, atempada e interdisciplinar que envolva várias instituições, sobretudo os museus, principais agentes de valorização, conservação e divulgação dos bens patrimoniais. Esse envolvimento implica, paralelamente, dotá-los de recursos humanos, financeiros, técnicos, permitindo-lhes uma actuação sólida e eficaz na defesa dos patrimónios que gerem.

biblRIA

A inventariação

Uma das medidas fundamentais impostas pela lei, para a salvaguarda do património cultural é a inventariação dos bens culturais "ou seja a sua introdução na colecção, no campo protegido" ou como refere Fernanda Camargo Moro "o levantamento individualizado e completo dos bens relativos a uma instituição ou pessoa, abrangendo registo, identificação e classificação.

Sabemos que os Inventários do Património Cultural são utensílios essenciais para gerir os recursos existentes e instrumentos indispensáveis para assegurar condições de preservação e de administração do património e de fruição por parte das pessoas interessadas e os decretos de criação das instituições centrais que têm sob a sua responsabilidade a gestão do património contêm determinações específicas sobre a inventariação.

Actualmente, a inventariação das colecções dos museus tem vindo a processar-se sob a acção da Direcção de Serviços de Inventário do Instituto Português de Museus cuja principal acção tem incidindo na informatização da rede nacional de museus através da concepção e implementação de um programa informático denominado Matriz, gerido por cada museu e globalmente pelo IPM.

Esta iniciativa é reveladora de uma acção normalizadora da parte do Instituto Português de Museus em relação aos "seus museus", fornecendo orientações para o desempenho das suas tarefas e tendendo a tornar-se mais abrangente com a integração nesta acção de museus de outras tutelas.

Mas se no que se refere às colecções dos museus a situação actual parece orientar-se para uma efectivação dos seus inventários e a coordenação por uma instância central que é o Instituto Português de Museus, o mesmo não acontece com o património cultural do país, repartido entre várias tutelas e cuja identificação e conservação se encontram por definir e normalizar.

No campo do Inventário Histórico-Artístico o trabalho de inventariação da Academia Nacional das Bellas-Artes foi retomado após uma fase de paragem por esta instituição que continuou a dar corpo, em 1991, a um Inventário Artístico Nacional, da autoria de António Nogueira Gonçalves, tendo sido publicado o tomo correspondente ao Distrito de Aveiro zona Nordeste e em 1993 o seu 12º volume, referente à parte Nordeste do Distrito de Beja, da autoria de Túlio Espanca.

Diversas associações de defesa do património (de que é exemplo a Associação Património Histórico - Grupo de Estudos, em Caldas da Rainha) bem como particulares têm elaborado inventários e levantamentos de património, nomeadamente de azulejos, em acções muitas vezes isoladas, e de acordo com modelos diversos, iniciativas válidas mas que perdem alguma eficácia pelo facto de não se encontrarem normalizadas, coordenadas por uma instância central e integradas num sistema de âmbito nacional.

Como refere Vítor Serrão, um Inventário do Património Histórico-Artístico Nacional (e também de outras áreas) é, cada vez mais uma prioridade "não só para o País e para a sua imagem, como sobretudo para a qualidade de vida dos Portugueses" impondo-se pois um esforço que permita que "a articulação do rastreio patrimonial se possa desenvolver com o sentido de globalidade necessária"[7]

A inventariação é assim uma etapa fundamental para uma política de conservação, considerada esta condição primordial a ter em conta por quem é responsável por obras de arte ou monumentos, sobretudo os museus, principais agentes de valorização, conservação e divulgação dos bens patrimoniais.

A classificação dos bens culturais - na sequência e como complemento da inventariação, implicando "que o bem passe a fazer parte do rol de bens patrimoniais de interesse público" - é outra etapa imprescindível no processo de protecção e de valorização do nosso património, distinguindo-o pelo seu valor histórico, cultural ou estético, garantindo a sua conservação e fruição pela comunidade.

A inscrição do museu numa prática museológica mais dinâmica, estabelecendo a partir dele percursos e ligações com a sua envolvente humana e espacial, tem vindo a ser unanimemente salientada pelos profissionais da área museológica, que consideram, como refere António Nabais, que o museu não se limita ao espaço do edifício que recebe os objectos mas que se estende ao território da sua influência e/ou aos bens conservados "no-sítio".[8]

O alargamento do conceito de museu - projectando o museu para fora das suas "paredes", sob a forma da preservação no-sítio, e atribuindo uma importância crescente às relações entre colecções, públicos/comunidades e territórios - tem tido uma clara incidência sobre a elaboração dos inventários, que se processam de modo a incluir os bens patrimoniais não-deslocados, formando eventualmente conjuntos com outros bens e

bibRIA

[7] Cabral, Caldeira, *Para Uma teoria da Salvaguarda do Património Colectivo construído no Meio Rural*, in Natureza e Paisagem, nº 6, 1978, pp 9 a 14
[8] Silva, Henrique Pais da, *Pretérito Presente* (Prefácio) ed. 1975 p. 29

inseridos na sua envolvente usual.

Esses inventários de móveis ou imóveis "no-sítio", que podem ser realizados pelos museus ou por outras entidades em colaboração com os museus, tornam mais abrangentes e inteligíveis os próprios acervos e estabelecem relações mais profundas com as diversas classes de interlocutores de cada museu.

Os inventários "no-sítio" devem obedecer a uma metodologia adequada, em particular no que toca à concepção das respectivas fichas de inventário. Embora os itens escolhidos devam ser basicamente os que constam de uma ficha comum de museu, permitindo sem hesitação identificar o objecto pretendido, as fichas de inventário "no-sítio" terão de compreender outras rubricas que podem ser integradas ou alteradas, tal como o enquadramento do imóvel de acordo com a natureza do objecto inventariado e com os próprios objectivos do inventário.

No caso específico de um inventário de azulejos "no sítio" a ficha tem de incluir sempre a referência ao suporte e às suas características, de forma a contextualizar da melhor forma possível os azulejos, bem como a sua localização, de preferência assinalada numa carta topográfica. Devem ser registadas as várias categorias e subcategorias de azulejos que se encontram num mesmo local: (padrões, painéis, barras e outros), e referir os restauros ou peças estranhas ao conjunto que sejam detectados.

As dimensões devem referir a altura e o comprimento dos azulejos no interior do espaço onde se encontram, o que apresenta, por vezes, grandes dificuldades devido à arquitectura do edifício, apresentando geralmente irregularidades, e à natureza do revestimento.

O modelo de ficha que apresentamos, destinada aos azulejos, não-deslocados, aplicados na arquitectura, inclui duas partes: - a primeira contendo informações sumárias sobre o edifício, a sua localização e acessos, a tipologia arquitectónica, a data, a descrição; - uma segunda ficha destinada ao objecto inventariado - o revestimento azulejar - que contempla a identificação dos azulejos do ponto de vista da espécie, inserida na subcategoria, do autor, data, fabrico, assim como o estado de conservação intervenção aconselhada, bibliografia e uma rubrica reservada a observações.

Dois objectivos nortearam a concepção do sistema descritivo em que se insere este inventário, que visa prioritariamente proporcionar o conhecimento e o estudo da azulejaria regional (azulejos e respectivos suportes):

– a sua facilidade de consulta, o que nos conduziu a elaborar as fichas de uma forma simplificada e homogénea, recusando na generalidade dos casos aprofundamentos sectoriais ou parciais em benefício de uma informação mais sistematizada e abrangente;

– a sua abertura e extensibilidade, o que nos conduziu a optar por uma metodologia descritiva relativamente uniforme, susceptível de acolher mais informação nesta área e de integrar facilmente outras classes de objectos inventariáveis; manter o edifício, como primeiro campo de inventariação, propicia com efeito a inclusão futura, no inventário, de objectos de natureza diversa ou de peças avulsas existentes no mesmo edifício (tal como talha, cerâmica, mobiliário, pintura).

bibRIA

Sistemas descritivos

Os sistemas de registo devem ser estruturados tendo cuidadosamente em conta o diálogo informador-utilizador, de forma a permitir que esses sistemas de registo sejam operacionais e apresentem vários níveis de acesso. A eficácia da informação recolhida sobre um objecto, um monumento, um sítio, fundamental na sua essência, depende complementarmente do modo como essa informação é registada e tornada acessível, devendo o registo dos dados estar sujeito a uma normalização, justificada pela necessidade não só de facultar o acesso ao seu conteúdo mas também uma troca regular de informações entre instituições.

À posição estratégica determinante ocupada em cada museu pelo seu sistema de documentação deve corresponder a coerência do seu sistema descritivo - elaborado em função de exigências próprias e de normas fixadas por instâncias centrais - que conjuga listagens de termos rigorosamente definidos e um conjunto de regras de preenchimento das fichas de descrição das colecções do museu, constituindo respectivamente "os léxicos" e "as regras sintáticas" da linguagem documental.

A obrigatoriedade de uniformização e de controle dessa linguagem - à qual tem faltado na maioria dos casos a consistência indispensável a um registo rigoroso das colecções - tem-se tornado mais premente, e sobretudo mais evidente, com a generalização das bases de dados e do consequente cruzamento da informação por elas propiciado. A informática representa um instrumento precioso na estabilização dos vocabulários adoptados e nomeadamente na constituição de *thesauri*, quer pelo facto de facilitar essa tarefa, quer por afectar uma área cujo tratamento requer um vocabulário uniformizado.

Sendo a terminologia, a definição e a normalização do sistema descritivo consideradas como "estruturas fundamentais das quais depende todo o sistema de informações do museu"[9] a elaboração de um sistema descritivo coerente, no seio de uma documentação bem estruturada e normalizada, deve constituir um objectivo prioritário no e para o funcionamento do museu, tanto no que toca ao manuseamento da informação como à sua divulgação.

No entanto, a elaboração de uma nomenclatura apresenta consideráveis escolhos, entre os quais o de conseguir um laborioso equilíbrio entre o seu controle e a sua flexibilidade. Outras dificuldades provêm das especificidades de cada categoria de objectos requerendo designações adequadas (mas difíceis de inserir em modelos standardizados) e sobretudo da frequente atribuição, para um mesmo objecto, de mais do que uma designação.

Numerosas tentativas desenvolvidas no plano internacional têm vindo a convergir na criação de normas susceptíveis de permitir a construção de uma linguagem documental controlada e a sua integração nos sistemas de documentação dos museus, de que são exemplo as investigações levadas a cabo nesse

[9] Chiva, Isac, Le Territoire rural, Patrimoines culturel, naturel et aménagement du territoire rural, p. 108-115

biblRIA

sentido no Canadá, nos Estados Unidos, no Brasil e, na Europa Ocidental, em Espanha, em França e no Reino Unido, que possuem desde há muito grelhas de designação das várias categorias de objectos. Em França tiveram particular relevância dois projectos documentais estruturados em torno da noção de "sistema descritivo"[10] e no Reino Unido destaca-se a notável acção da Museum Association Documentation e do seu coordenador Andrew Roberts, que cumpriu paralelamente dois mandatos como responsável do CIDOC (Comissão International para a Documentação). São também de menção obrigatória o aprofundamento no plano normativo (Getty Vocabulary Program) a cargo do Getty Research Institute, obras como o *Garnier System*, *Humanities Data Dictionary*, a intervenção pioneira na área documental das equipas brasileiras conduzidas durante vários anos por Fernanda Camargo-Moro, em articulação, como as precedentes, com o CIDOC. Esta comissão especializada, cujo principal objectivo tem consistido num crescente aprofundamento das questões documentais em museologia ("is to further research and standardisation in the field of museum documentation")[11], coordena nesta área, no seio do ICOM, vários grupos de trabalho, constituídos por elementos de diversos museus e nacionalidades. O CIDOC tem produzido ou editado vários manuais e participado, entre as suas diversas actividades, na elaboração e na actualização do dicionário multilíngue de museologia (*Dictionarium Museologicum*), que tem vindo a consignar termos técnicos atestados diariamente na gestão dos museus, contemplando um número mínimo de categorias de informação, utilizáveis como referência internacional para a criação de bases de dados no campo das colecções museológicas.

Dada a necessidade de normalizar a inventariação, enquanto prática imprescindível para a implementação do programa informático Matriz, o Instituto Português de Museus tem vindo a editar cadernos com normas de inventário, "e conceitos internacionalmente aceites e adoptados" que se destinam a servir de auxiliar para todos os museus.[12]

Desse oportuno documento enumeramos algumas propostas que consideramos essenciais:

a) À importância da investigação que conduz ao conhecimento do percurso da peça e que condiciona tanto os cuidados de conservação como a sua contextualização e o seu posicionamento no programa científico do museu, implica um acréscimo de informação, devendo ser também alvo de normalização.

b) Para o estabelecimento de uma terminologia mais consistente é necessário um trabalho interdisciplinar orientando a recolha dos glossários e a elaboração dos *Thesauri* e envolvendo técnicos em documentação e informática, conservadores, e especialistas em diversas áreas, em consonância com as especificidades e a natureza das colecções do museu.

bibRIA

[10] Campagnolo, Maria Olímpia Lameiras e Henri Campagnolo-Dois modos de pescar na enseada da Nazaré (A"Xávega" e o "Candil"): Devir Técnico, Devir Turístico, in Jornadas sobre Cultura Marítima, Nazaré, 1995, p. 175-198

[11] Gouveia, Henrique e Margarida Chorão de Carvalho, Musealização dos fornos de cal de Paço de Arcos- Base para a elaboração do programa preliminar, Lisboa, IRDL, 1994, p. 2

[12] Normas de Inventário IPM, 1999, p. 15

c) Uma ficha museológica deve dispor de um glossário para denominação (nomenclatura) e um para o prenchimento que devem estar sempre presentes e ser relidos no acto de completar as fichas.[13]

d) No âmbito das diversas áreas da terminologia e além das que contemplam os campos de preenchimento dos ficheiros, através de listas com termos adequados para a aquisição, o estado de conservação, e outras rubricas uma atenção particular deve ser prestada a uma área mais complexa que se prende com a designação do objecto e com a sua inclusão em categoria e subcategoria, assim como a definição e designação das diversas tipologias, a partir das quais é designado e classificado com rigor cada objecto. Segundo refere o documento normalizador editado pelo IPM, "a categoria (..) designa os grandes agrupamentos de peças, tradicionalmente estabelecidos e definidos em função da técnica, (..) da matéria de base (..) da sua funcionalidade (..)". No sentido de normalizar as categorias básicas, este documento insere em anexo uma tabela com um mapa de classificação para colecções museológicas, que embora "não sendo vinculativo, deverá constituir um guia orientador para os museus que iniciem o processo de inventariação ou de informatização".[14]

Vários estudiosos da área do azulejo, como Joaquim de Vasconcelos, José Queiroz, Virgílio Correia, procuraram criar designações para os tipos nacionais de azulejos, "que permitem ainda novas classificações, com a criação de sub-tipos" segundo referiu Gustavo Matos Sequeira.[15]

A área da azulejaria apresenta dificuldades na terminologia que são comuns às outras categorias por falta de um vocabulário adequado atribuído tanto a dificuldades que lhe são especificas como ao facto de esta área ser pouco ou raramente mencionada nas obras existentes sobre a matéria, tratando-se de um fenómeno sobretudo português. A sua terminologia baseia-se em primeiro lugar na função que os azulejos desempenham como elemento de revestimento e em seguida no tipo de decoração que ostenta.

O azulejo, como refere Rafael Calado, "não ostenta uma das características essenciais da cerâmica que devido à plasticidade da sua matéria adquire forma (...) embora a sua própria génese advenha dos procedimentos normais do fabrico da faiança, pelos quais é produzido".

O azulejo é "portanto, um objecto elementar em faiança, plano e quase sempre neutro do ponto de vista formal".[16]

As normas de inventário editadas pelo IPM, dedicadas às artes decorativas, consideram o azulejo pertencente à categoria (primeiro nível de classificação das colecções museológicas)[17] da cerâmica, pelo seu material que é a base da decoração ou pintura, e à subcategoria de cerâmica de revestimento, que define a sua função.

Inserido o azulejo na subcategoria da cerâmica de revestimento, as normas gerais do IPM atribuem-lhe, assim, o azulejo na sub-

bibRIA

[13] Camargo-Moro, Fernanda, op. cit. p. 80
[14] Normas de Inventário p. 18 e 83
[15] Sequeira, Gustavo Matos, O *Azulejo Lisboeta de Revestimento Ornamental, no Distrito de Santarém*, Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, VI, Lisboa, 1940.
[16] Calado, Rafael, op. cit., (1998).
[17] Normas de Inventário - normas gerais - Artes Plásticas e Decorativas, ed. Instituto Português de Museus, 1999 p. 18

categoria de cerâmica de revestimento, atribuem-lhe as seguintes denominações, que têm a ver com a função: azulejo de figura avulsa, azulejo de padrão, painel de azulejo, frontal de azulejo, silhar de azulejo, mosaico, placa, placa de tecto, placa decorativa.

A área da azulejaria, no âmbito do trabalho desenvolvido pelos serviços de inventariação do IPM, foi alvo de um trabalho de normalização mais abrangente por uma equipa técnica do Museu do Azulejo e cujo resultado encontra-se publicado num dos cadernos de normas do IPM.

Para uma correcta e coerente organização interna da documentação, é aconselhável que cada museu ou conjuntos de museus com colecções afins, organizem as suas nomenclaturas e glossários, de forma a utilizarem uma linguagem uniforme e homogénea, nas relações com os outros museus e a nível interno. A gradual adopção de uma terminologia, cada vez mais sistematizada e ajustada à maior parte das rubricas contribuirá para uma aproximação entre os diversos sistemas descritivos.

No que diz respeito às bases de dados e *thesaurus*, o museólogo terá a responsabilidade de articular as necessidades internas imediatas com o interesse da comunidade científica e naturalmente com as expectativas do público, sem ignorar os novos interesses que possam ser suscitados.

As obras de alguns especialistas, como José Queiroz, Santos Simões e outros, assim como os catálogos editados, constituem uma base excelente para a criação de um *thesaurus* de descrições e designações de termos comuns à azulejaria, tendo em conta a sua decoração e função.

Neste âmbito, destaca-se a obra de Santos Simões, pela sistematização, pela classificação e pelo rigor da descrição dos tipos de azulejos que apresenta, constituindo a melhor base para a elaboração de um *thesaurus* de termos da azulejaria. Principal investigador da azulejaria em Portugal, este autor desenvolveu esforços no sentido de criar um sistema classificatório dos azulejos, designando as categorias e subcategorias dos diversos exemplares que registava.

Uma das suas obras "A Azulejaria no século XVII" II volume - (o elenco) - integra um catálogo com todas as tipologias de azulejos encontradas pelo autor, organizadas pelas diversas categorias e tendo como objectivo constituir um sistema classificatório, incluindo as respectivas nomenclaturas e descrições do século XV, XVI e XVII.

Santos Simões criou um sistema de iniciais para cada tipologia : P- Padrão, B - Barra; C - Cercadura; F - Friso, sendo cada modelo referido com uma numeração sequencial.

Devido à morte do autor, a obra referente ao século XVIII não chegou a ser alvo, como já referimos, de uma sistematização, trabalho este a que deveria ser dada continuidade, sobretudo tendo em conta o vasto número de obras que recentemente têm sido editadas sobre a azulejaria.

A realização de um inventário completo dos vários padrões, cercaduras, frisos, albarradas, e outros, que completasse a obra iniciada por Santos Simões e que servisse de catálogo de referência, revestir-se-ia de uma importância fundamental tanto para o conhecimento da azulejaria como enquanto elemento de controle.

bibRIA

Sabemos que a preservação física dos objectos tem de ser acompanhada do estudo desses objectos, nas suas diversas vertentes, recolhendo e sistematizando, nos ficheiros, a documentação que lhes diz respeito, pois só assim os testemunhos podem transmitir a integralidade da informação que lhes está associada. A investigação num museu ocupa um lugar primordial, a par da organização e da sistematização da informação, incidindo sobre os objectos e estabelecendo interligações que permitem um melhor conhecimento das colecções.

Apresentamos a seguir em síntese alguns preceitos que, em consonância com as recentes recomendações do IPM, consideramos essenciais na estruturação de um sistema de inventário.

A descrição de uma peça numa ficha de inventário deve ter como função exprimir, da forma mais fidedigna possível, a realidade da peça, de forma que a sua leitura permita reconfigurar o objecto e a sua decoração.

Relativamente à descrição de um objecto deve-se, embora considerando as diferenças impostas por cada categoria de objecto, conceber um modelo básico de forma a existir uma normalização da descrição, sendo essencial estabelecer uma listagem de palavras chave, ou seja um léxico que se vai gradualmente aumentando. Assim, além de uma normalização da linguagem, evita-se a ambiguidade de usar o mesmo termo para caracterizar duas situações distintas.

Vários autores que se têm debruçado sobre a área dos sistemas descritivos têm proposto modelos mais ou menos normalizados para a descrição, como Laurence Villard que estabelece um critério de selecção entre forma e decoração, sendo a decoração "toda a representação que não influa na forma".[18] Este autor refere ainda que por norma a descrição deve ser feita começando pela esquerda e desenvolvendo-se para a direita, com excepção para determinados casos onde existe uma hierarquia de representações.

Segundo Fernanda Camargo-Moro a descrição deve obedecer aos seguintes itens: Descrição tipológica; função; descrição geral; parte; aspecto; descrição palavras chave/detalhe cor, decoração, estrutura, forma.

Os princípios gerais, recentemente consignados nas normas de inventário do IPM referem que a linguagem descritiva de um objecto museológico deve ser elaborada com rigor, evitando a introdução de apreciações subjectivas e "respeitando os critérios definidos pela História de Arte e difundidos pela mais recente bibliografia especializada".[19]

Enunciam ainda um conjunto de preceitos relativos à descrição: "Na descrição deve-se sempre partir do geral para o particular. Identificar o tema/assunto representado. Identificar o tema ou motivo principal, primeiro, e secundário(s) ou envolvente(s), depois; identificar a forma e/ou a composição abstracta ou figurativa de um objecto e/ou elementos decorativos, quando aplicável".[20]

Na descrição de objectos bidimensionais,

bibRIA

[18] Villard, Laurence, *Système descriptif des antiquités classiques*, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 18
[19] Normas de Inventário - normas gerais - Artes Plásticas e Decorativas, ed. Instituto Português de Museus, 1999, p. 33
[20] Normas de Inventário - normas gerais - Artes Plásticas e Decorativas, ed. Instituto Português de Museus, 1999, p. 33

deve começar-se de acordo com as normas do Instituto Português de Museus "por identificar o tema/padrão principal, seguido dos temas/elementos secundários, consoante se trate de uma composição figurativa, geométrica ou abstracta".[21]

Na área da azulejaria, consideram-se, geralmente, quanto à decoração, três tipologias básicas que implicam modelos diferentes de descrição: os painéis figurados, os motivos seriados, (padrões, cercaduras, barras, albarradas) e as composições geométricas.

A constituição, sob a forma de um léxico, de um elenco de imagens de todos os tipos de padrão a partir da obra de Santos Simões, acrescida de novos contributos, serviria de referência ímpar para identificar os padrões encontrados.

bibRIA

A conservação

Como já referimos, os azulejos são objectos destinados originalmente a servir de revestimento e devem ser mantidos no seu local, com excepção dos casos extremos de degradação irreversível dos edifícios. Apenas em caso de ruína do suporte os azulejos deslocados devem ser entregues aos cuidados de um museu, onde a sua função original é inevitavelmente alterada e o seu sentido irremediavelmente perdido.

Pelo facto de os azulejos manterem uma ligação íntima com o local onde se encontram e por serem um alvo tão fácil de quem se quer apropriar deles têm surgido mais propostas de novas soluções para a conservação do azulejo "no-sítio".

O conceito cada vez mais abrangente de Museu e do seu acervo permite contemplar o valor patrimonial de uma instituição que é uma realidade complexa, incluindo o edifício, o seu acervo e abrangendo também a realidade envolvente.

Para além dos cuidados de conservação relativos aos azulejos que fazem parte das colecções de um museu, é fundamental ter em conta os que incidem nos azulejos integrados na arquitectura, sendo, neste último caso, fundamental, para acautelar o bom estado de um edifício, o diagnóstico, numa primeira etapa, das causas da degradação, e em seguida serem postos em prática meios para evitá-la ou, se necessário, proceder-se a um restauro adequado.

No entanto, uma acção de restauro perde em pouco tempo a sua validade se não se der continuidade à manutenção do bom estado de conservação do edifício, o que passa inevitavelmente pela revitalização dos conjuntos arquitectónicos.

Partindo do principio que a degradação do património resulta em grande parte "da perca da função do mesmo na sociedade a que pertence entende-se a revitalização do mesmo por integração no uso normal da comunidade".[22]

A conservação não se pode limitar a uma acção pontual de restauro físico, passa idealmente pela salvaguarda e manutenção de funções, hábitos e tradições, indo ao encontro

[21] Normas de Inventário - normas gerais - Artes Plásticas e Decorativas, ed. Instituto Português de Museus, 1999, p. 33

[22] Cabral, Caldeira, *Para Uma teoria da Salvaguarda do Património Colectivo construído no Meio Rural*, in Natureza e Paisagem, nº 6, 1978, pp 9 a 14

das necessidades das populações.

Como refere Henrique Pais da Silva na sua obra *Pretérito Presente* "certas exigências sociais da vida contemporânea podem e devem ser satisfeitas através da conservação integrada. É quase sempre menos dispendioso adaptar a uma nova função social um antigo imóvel de certo interesse histórico-artístico, já abandonado ou que perdeu a sua inicial finalidade, do que construir um novo edifício para o mesmo efeito".[23]

A atribuição de novas funções ou a restituição, a determinados imóveis, das funções por eles anteriormente desempenhadas, desde que não impliquem alterações físicas que os adulterem, podem permitir a conservação e a revitalização tanto dos edifícios como dos respectivos espaços envolventes.

Segundo refere Isac Chiva "Em matéria patrimonial, só uma conservação activa e orientada para o desenvolvimento coerente constitui um objectivo ao mesmo tempo válido e forte".[24]

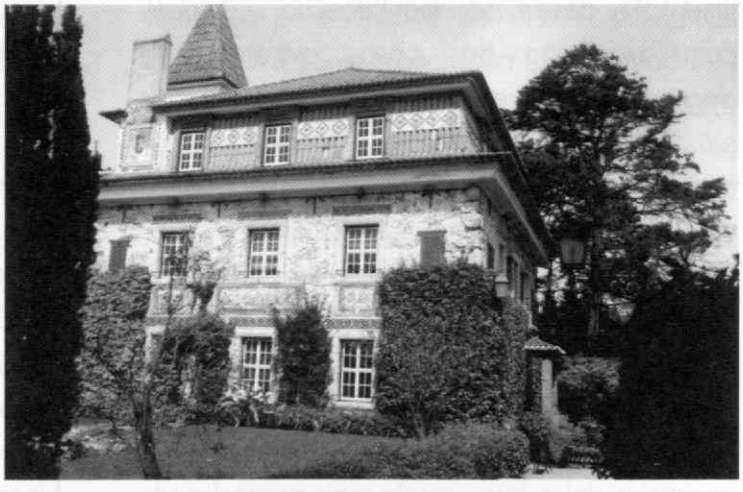
Referimos, como exemplo de conservação integrada, a Quinta Visconde de Sacavém nas Caldas da Rainha, propriedade mandada construir em final do século XIX pelo segundo Visconde de Sacavém e que se mantinha no início dos anos 80 na posse do actual detentor do título tendo sido adquirida pelo Estado para a instalação do Museu de Cerâmica e passando desde então a usufruir, face à funcionalidade readquirida, cuidados de conservação.

Na Quinta centrada por um Palacete em estilo romântico revivalista proliferam as decorações que se devem às recolhas feitas pelo 1º titular da Quinta o 2º Visconde de Sacavém, artista e coleccionador que coleccionava azulejos, aplicando-os nos edifícios e jardins da Quinta e conferindo ao local um aspecto bastante peculiar.

Estes azulejos retirados dos seus locais de origem e aplicados neste local há mais de um século já fazem parte do conjunto, coexistindo no mesmo local azulejos de fachada e de interior. As fachadas do Palacete apresentam painéis de azulejos do século XVIII, frisos de azulejos relevados de Bordalo Pinheiro.

Escadas, muros, bancos e pequenos recantos apresentam azulejos de várias épocas e tipologias - a diversidade da azulejaria aplicada neste local é tão abrangente que permite o estudo da azulejaria portuguesa, holandesa e hispano-mourisca.

A adaptação a turismo de habitação, urbano ou rural, de casas senhoriais e Quintas



1 – O Palacete Visconde de Sacavém (actual Museu de Cerâmica)

[23] Silva, Henrique Pais da, *Pretérito Presente* (Prefácio) ed. 1975 p. 29

[24] Chiva, Isac, Le Territoire rural, Patrimoines culturel, naturel et aménagement du territoire rural, p. 108-115

bibRIA

continua a ser uma das formas cada vez mais divulgada de preservar (e de rentabilizar) imóveis cuja manutenção seria de outro modo incomportável, evitando a sistemática destruição de casas antigas que se tem verificado nesta região (e um pouco por todo o país). Destacamos, nas Caldas da Rainha, um exemplar paradigmático desta situação: a Quinta da Ságrina, em S. Catarina, revestida com notáveis azulejos setecentistas e que poderia assumir, entre outras, funções na área do turismo de habitação, revitalizando a zona que é já em si dotada de importantes recursos patrimoniais edificados e naturais.

A recuperação das funções de culto (ou outras) em capelas que actualmente se mantêm fechadas, de que é exemplo a Igreja de S. Sebastião, na cidade das Caldas, bem como a atribuição de funções revitalizadoras a casas e Quintas com problemas de conservação, constituiria pois uma solução para a salvaguarda desses exemplares.

Além da conservação integrada outras formas podem ser utilizadas para salvaguardar edifícios com revestimentos de azulejos que se encontram situados fora do museu e a que não é possível conferir a antiga funcionalidade. Sendo geridos e dados a entender por um museu situado na zona de influência, de acordo com os seus métodos, tais exemplares podem tornar-se também pólos de fruição e conhecimento, valorizando e preservando as suas características de carácter arquitectónico e artístico bem como a memória de uma actividade ou de uma situação cultural em que essa a comunidade interveio.

A inscrição do museu numa prática museológica mais dinâmica, estabelecendo a partir dele percursos e ligações com a sua envolvente humana e espacial, tem vindo a ser unanimemente salientada pelos profissionais da área museológica, que consideram, como refere António Nabais, que o museu não se limita ao espaço do edifício que recebe os objectos mas que se estende ao território da sua influência e/ou aos bens conservados "no-sítio".[25]

O alargamento do conceito de museu - projectando o museu para fora das suas "paredes", sob a forma da preservação "no-sítio", e atribuindo uma importância crescente às relações entre colecções, públicos/comunidades e territórios - tem tido uma clara incidência sobre a elaboração dos inventários, que se processam de modo a incluir os bens patrimoniais não-deslocados, formando eventualmente conjuntos com outros bens e inseridos na sua envolvente usual.

Esses inventários de móveis ou imóveis "no-sítio", que podem ser realizados pelos museus ou por outras entidades em colaboração com os museus, (preferencialmente geridos por uma instituição central) tornam mais abrangentes e inteligíveis os próprios acervos e estabelecem relações mais profundas com as diversas classes de interlocutores de cada museu. Permitem também uma acção de continuidade nas áreas da conservação e da interpretação.

Antes de referirmos mais pormenorizadamente exemplos passíveis de uma acção de

[25] Campagnolo, Maria Olímpia Lameiras e Henri Campagnolo-Dois modos de pescar na enseada da Nazaré (A"Xávega" e o "Candil"): Devir Técnico, Devir Turístico, in Jornadas sobre Cultura Marítima, Nazaré, 1995, p. 175-198

biblRIA

musealização, vamos determo-nos sobre algumas acepções do conceito musealizar (= tornar museal) referido por Maria Olímpia Lameiras Campagnolo como: "acondicionar entidades singulares ou seriadas (...) enquanto suportes de informação significativa, plástica e semântica, acumulada no seio das relações desenvolvidas por essas entidades na situação em que foram concebidas, criadas, utilizadas, detidas, completadas e depois localizadas, identificadas, seleccionadas (...) e integrar essas entidades numa dupla rede, técnico-logística e discursiva, de relações polares (conservação/documentação) (...).

E prossegue: "O conceito "musealizar" numa acepção "histórica", aparece correntemente associado ao segmento dessa cadeia realizado fora das "paredes" do museu, ou, seja, em espaços exteriores considerados dignos de referenciação, nas suas relações com os espaços exteriores em que estão inseridas".[26]

A propósito do conceito "musealizar" Henrique Coutinho Gouveia e Margarida Chorão de Carvalho referem que "um programa de musealização traduzir-se-á sempre numa transposição de valores patrimoniais para o plano museológico, entendendo-se portanto que deverá concretizar-se mediante o desenvolvimento de acções ou a criação de estruturas consideradas parcelares quando comparadas com a sectorização funcional coerente e autónoma que caracteriza actualmente o museu como instituição".

A gestão dos "vários sítios museais", ligados entre si e com o Museu por percursos definidos e assinalados, poderia ser um modelo aplicável no caso de alguns exemplares de azulejaria "in situ" existentes em todo o país e nomeadamente no caso aqui apresentado, nas Caldas da Rainha. Destacamos alguns exemplares, já anteriormente referidos, detentores de características que permitem ser integrados naquele sistema, como é o caso da capela de Nossa Senhora da Piedade, em Salir de Matos e a Quinta da Ságrina em Santa Catarina (entre outros), dando assim resposta à necessidade de valorização de testemunhos de interesse patrimonial da zona. Trata-se de exemplares que pelo seu valor arquitectónico-artístico e pelo testemunho histórico da região devem ser, assim como o seu espaço envolvente, preservados e divulgados.

A Capela de Nossa Senhora da Piedade, inserida numa quinta particular é um exemplar notável tanto do ponto de vista arquitectónico, possuindo um interior de inspiração italianizante, com planta quadrada, coroada por flecha piramidal, como na decoração interior de azulejos que acompanha a arquitectura. O revestimento azulejar é constituído por composições de tipo axadrezado de inspiração hispano-mourisca colocadas na diagonal, pela cercadura C-73 (classificação de Santos Simões) pelo friso F-21que ornamentam as pilastras do arco triunfal e a sua volta. Sobressai neste pequeno templo o frontal de altar em azulejos, de cerca de 1660, com uma decoração de "aves e ramagens" com cores ricas e intensas e tendo no centro um medalhão heráldico com as armas da família fundadora

[26] Gouveia, Henrique e Margarida Chorão de Carvalho, Musealização dos fornos de cal de Paço de Arcos- Base para a elaboração do programa preliminar, Lisboa, IRDL, 1994, p. 2

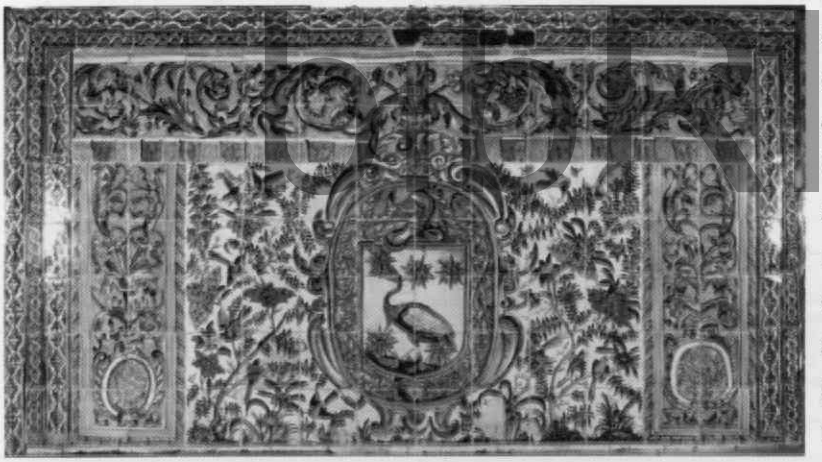
bibRIA

"Garcez". Graves problemas de conservação afectam este monumento que se encontra num estado de completo abandono, com as portas abertas, o interior devassado, sujeito às intempéries e a uma inevitável derrocada que o tornará num monte de ruínas, destruindo assim um exemplar único no Concelho.

Referimos outro exemplar, que também enferma de problemas relacionados com a sua conservação e que colocam em risco a sua permanência: a Casa Nobre, na Vila de S. Catarina. Edificação de características setecentistas, patentes nas decorações arquitectónicas: volutas de cantaria e uma fiada de sacadas na fachada e no interior, uma escadaria com balaustrada de pedra e azulejo. O interior deste solar encontra-se revestido com azulejos a azul e branco, de finais do século XVII e do século XVIII, do tipo ornato, destacando-se os silhares de albarradas ou vasos floridos, em três variantes, ao azulejos de figura avulsa e os azulejos de padrão.

Esse envolvimento da parte dos museus implica, paralelamente, dotá-los de recursos humanos, financeiros, técnicos, permitindo-lhes uma actuação sólida e eficaz na defesa dos patrimónios que gerem.

Os conjuntos que venham a ser alvo de uma acção de musealização, deverão reservar boas condições de acesso aos visitantes e de pessoal responsável, um por cada local; deverão ser assinalados em itinerários previamente estudados e descritos em roteiros. Os monumentos que anteriormente se encontravam esquecidos poderão assim ser valorizados, bem como a sua zona envolvente, passando a suscitar o interesse do público e a constituir um testemunho de uma atitude dinâmica da prática museológica.



2 – Frontal de altar da capela de Nossa Senhora da Piedade

3 – Silhar com albarradas (Santa Catarina)

Desejamos referir que as considerações teóricas aqui apresentadas têm fundamento prático num inventário da azulejaria "in situ" referente ao Concelho das Caldas da Rainha e que foi efectuado no âmbito de uma dissertação de Mestrado em Museologia e Património do Departamento de Antropologia da Universidade Nova. Este levantamento que se pretendeu

ser exaustivo a nível de todo o Concelho foi metodologicamente guiado por pesquisas bibliográficas e documentais em articulação com um longo trabalho de campo cujos resultados foram sendo registados em fichas conjuntamente com a respectiva localização topográfica. Este trabalho teve assim como objectivo imediato proceder ao registo do património azulejar "in situ" do Concelho de Caldas da Rainha (dezasseis freguesias) e contribuir para evitar a perca de mais exemplares, constituindo um suporte para que os princípios de conservação e divulgação do património sejam postos em prática através de uma política patrimonial eficaz.

bibRIA

AS "PAREDES DE LOUÇA" DAS CALDAS DA RAINHA

ROTEIROS DE LUZ E COR

Dra. Margarida Araújo

1. – À Chegada.

Anos 20. O viajante que chegava de combóio à então vila das Caldas tinha como primeira imagem os painéis assinados por Carlos Aleluia da conhecida Fábrica de Aveiro *(Fig. 1)*. Eles representavam um convite turístico às potenciais ofertas da região. Mata das Caldas, Parque, Igreja do Pópulo, Chafariz das Cinco Bicas, Hospital Termal, Praça da República, Lagoa de Óbidos e Foz do Arelho. Destaque para duas figuras emblemáticas da terra: a Rainha Dona Leonor, fundadora da vila e do Hospital e Rafael Bordalo Pinheiro que transportou toda a sua genialidade para a cerâmica, dando até hoje um cunho universal à "louça das Caldas" *(Fig. 2)*.

Marcas inestimáveis, estes tipo de painéis, (comuns a tantas estações ferroviárias portuguesas), revelam originalidade na sua função, ritmando os vãos, transmitindo um sensação agradável e hospitaleira.

Já fora da estação, a fachada revestida com azulejos relevados da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha são um primeiro convite à azulejaria do Bordalos *(Fig. 3)*.

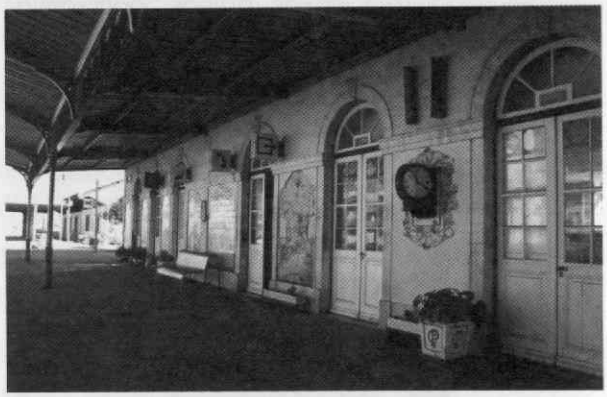


Fig. 1- Gare da Estação dos Caminhos de Ferro das Caldas da Rainha.

bibRIA

Fig. 2 - Painel de azulejos da Gare. Reprodução de um retrato da época de Rafael Bordado Pinheiro no atelier da Fábrica das Faianças das Caldas da Rainha modelando a Jarra dedicada ao seu amigo Cunha Vasco Ass. com monograma de Carlos Aleluia e datada 924 (1924) Fábrica Aleluia, Aveiro.

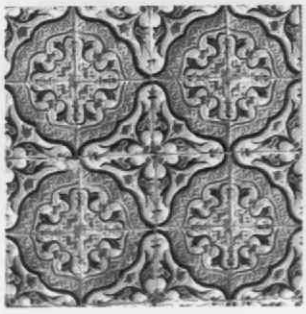


Fig. 3 - Revestimento azulejar da fachada principal e das fachadas laterais, bem como dos sanitários da Estação das Caldas da Rainha. Azulejo de barro vermelho, relevados. Cópias de azulejos hispano-mouriscos sevilhanos, de gosto renascentisra, da 1ª metade do século XVI. Marca gravada na pasta F. F. Caldas. O tardoz é estriado com um dente. 1884-1889(?).

2. – O Deambular pela Cidade.

2.1. – Brilhos multicores.

Caldas da Rainha seguiu no último quartel do século XIX influências estéticas comuns a

uma burguesia endinheirada, frequentadora das termas e da mundanidade das vigiliaturas.

Assiste-se então a uma nova forma de apreciar e produzir um elemento decorativo, que até então estava vocacionado para espaços palacianos ou religiosos. O azulejo transpõe-se para o espaço público. As cidades adquirem novos brilhos, policromias fascinantes, conferindo um novo dinamismo arquitectónico, num diálogo vivo com o quotidiano *(Fig. 4 e 5)*.

Fig. 4 - R. General Queirós, n.º 46. Azulejo semi-relevado de estilo Arte Nova. Prensagem mecânica. Pó de Pedra. Verde e vidrado com reflexos irisados. Fábrica de Sacavém, 1ª década do século XX. Prédio restaurado recentemente, num diálogo vivo com o quotadiano.

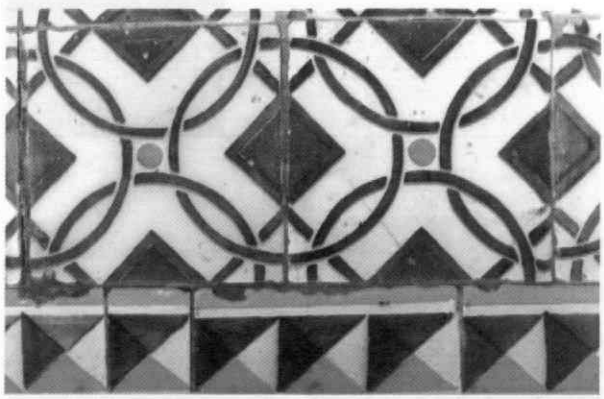


Fig. 5 - R. Capitão Filipe de Sousa, n.º 22. Revestimento da fachada com azulejos de estampilha. Padrão de linhas circulares e geométricas. Friso tipo "Ponta de Diamante". Última década do século XIX (?). Prédio restaurado recentemente, num diálogo vivo com o quotadiano.

Deste primeiro período encontramos um número significativo de edifícios cuja fachada é revestida com azulejos de estampilha. Estas casas unifamiliares com 1 ou 2 pisos adquirem uma nova expressividade. Encimando a fachada principal podemos encontrar balaustradas nas platibandas, também elas elementos Cerâmicos (Praça da República "Laboratório de Análises do Dr. Artur Maldonado Freitas", R. Miguel Bombarda n.º 41, R. Coronel Andrada Mendoça, n.º 16, Lg. Dr. José Barbosa n.º 14, R. Dr. Júlio Lopes, n.º 31, R. de Camões n.º 19, R. General Queirós , n.º 71) *(Fig. 6)*. Nota comum a quase todas é uma mansarda central que remata a fachada do edifício.

Estas moradias oitocentistas são amplamente rasgadas por janelas de sacada, com uma maior ou menor envolvência do trabalho de cantaria, o qual irá reforçar o jogo arquitectónico com o azulejo, estabelecendo simetrias e ritmos. De realçar o importante papel conferido aos frisos, que não são colocados aqui de uma forma arbitrária, fazendo com que o padrão não termine de uma forma abrupta, estabelecendo uma fronteira conseguida entre os vãos (são testemunhos disso os casos já referenciados e ainda na R. Capitão Filipe de Sousa, n.º 22, *(Fig. 5)*, R. dos Artistas, n.º 31 *(Fig. 8)* e Praça da República, n.º 47).

Estes azulejos semi-industriais eram produzidos em Lisboa e no Norte do País. Da capital, mais especificamente da Fábrica Viúva Lamego podemos identificar os azulejos do prédio da Pr. da República, n.º 47, o da R. Dr. Júlio Lopes, n.º 31 e o da R. Coronel Andrada Mendoça, n.º 16 *(Fig. 7)*. De Gaia, da Fábrica das Devesas o da Rua de Camões, n.º 19 e da R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 98 e R. dos Artistas, n.º 31 *(Fig.8)*. Todos exibem uma

bRIA

diversidade de padrões, que proporcionam com os seus desenhos geométricos e outros motivos decorativos, um novo dinamismo e alegria às cidades.

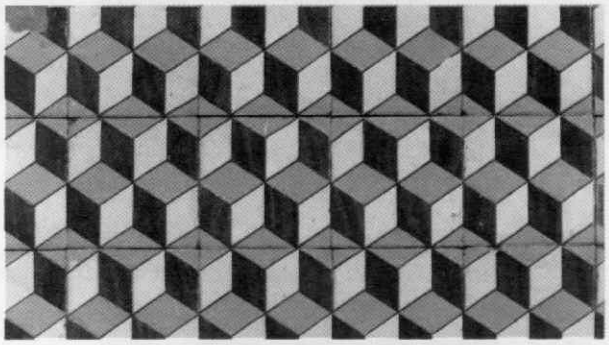


Fig. 6 - R. General Queirós, n.º 71. Revestimento da fachada principal e lateral com azulejos de estampilha. Padrão geométrico com formas cúbicas, dando um efeito "trompe l'œil". Barro vidrado. Última década do século XIX. Prédio restaurado recentemente.

Fig. 7 - R. Coronel Andrada Mendoça, n.º16. Revestimento da fachada principal e lateral com azulejos de estampilha. Pormenor do friso e do trabalho de cantaria no topo das janelas. Barro vidrado. Fábrica Viúva Lamego. 1890. Prédio restaurado recentemente no interior, contudo necessita de intervenção a nível da conservação dos azulejos.

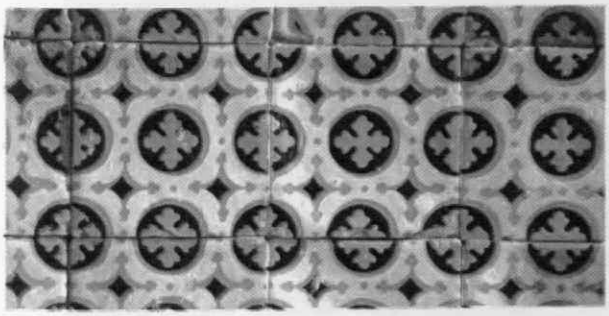


Fig. 8 - Rua dos Artistas, n.º 31. Revestimento da fachada barro vidrado Fábrica das Devezas. Última década do séc. XIX. Prédio restaurado recentemente.

2.2. – Os Azulejos relevados da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Das Influências hispano-mouriscos de azulejos

Poder-se-á dizer, que o caso das Caldas apresenta dois aspectos singulares.

O primeiro está directamente relacionado com o simples facto de Rafael Bordalo Pinheiro ter em 1884 fundado aqui uma unidade fabril dedicada à cerâmica decorativa e utilitária - A Fábrica de Faianças da Caldas da Rainha (FFCR). Muitos produtos de elevada qualidade técnica e estética saíam da linha de produção fabril. Destaca-se no entanto os azulejos de relevo, que atingiam tiragens elevadas. Muitos deles foram feitos na sequência de encomen-

Fig. 9 - Praça 5 de Outubro, n.º 48. Revestimento da fachada. Padrão. "Quinta da Bacalhôa". Azulejos relevados Reprodução hispano-mourisca sevilhana de gosto renascentista, séc. XVI. Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. 1884-1889 (?).

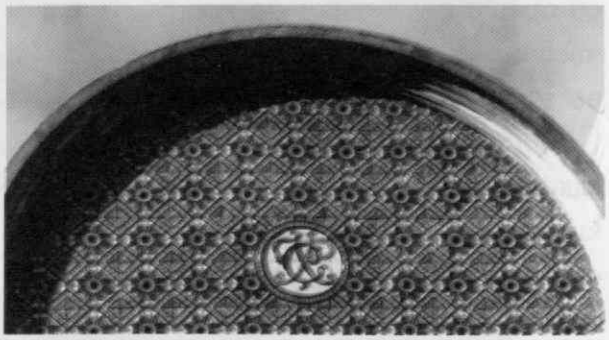


Fig. 10 - R. Heróis da Grande Guerra, n.º 65. Vários padrões revestindo a fachada do edifício. Azulejos relevados Padrão "Renascença" e monograma do proprietário. Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha 1884-1889(?)

RIA

das específicas para casas de amigos (veja-se por exemplo a Casa de José Relvas, na Golegã e a Casa de Roque Gameiro na Amadora). Muitos outros decoram algumas fachadas em Lisboa (Padaria em Campo Ourique, Tabacaria Mónaco, no Rossio). É contudo nas Caldas da Rainha, que assistimos ao maior repositório de azulejos em espaços abertos públicos da Fábrica das Caldas. A cidade oferece-nos a cada momento, ora revestimentos de fachadas ou muros, ora frisos no topo dos edifícios, ou também em anúncios de lojas, ganhando aqui o azulejo uma função informativa sem descorar a função decorativa.

Estes azulejos são da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, do seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro e ainda mais tarde de Costa Mota, Sobrinho (que foi Director Artístico da Fábrica depois da morte de Bordalo Pinheiro).

A variedade e quantidade aliadas ao relativo bom estado de conservação, deixa uma marca ímpar na arquitectura da cidade. Ricos nos seu desenhos e com uma óptima qualidade técnica, apresentam ainda hoje espantosos esmaltes de brilho nacarado.

Numa primeira fase a produção da Fábrica aponta para cópias de padrões Hispano-mouriscos de azulejos produzidos em Sevilha no séc. XVI (Av. Manuel Figueira Freire da Câmara, Escola Primária n.º 1, R. de Camões, muros laterais da entrada do Parque D. Carlos I e na mesma rua, o n.º 57 e n.º 41 no 1º e 2º piso, R. General Queirós, n.º 32, Praça 5 de Outubro, n.º 48, *(Fig. 9)* R. José Malhôa, s/n.º, Estação de Caminhos de Ferro e R. Heróis da Grande Guerra, n.º 65) *(Fig. 10)*.

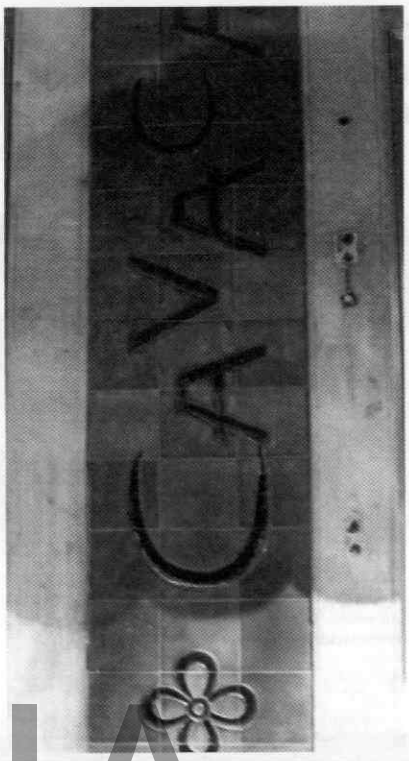


Fig.11 - R. Camões, n.º 41, 47 e 49. Frisos verticais entre os vãos. Azulejos relevados verde água com reflexos irisados. Atr. a Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Possivelmente da Fábrica "San Raphel", Caldas da Rainha Primeira década do séc. XX.

Fig.12 - Praça da República. Friso na cimalha do edifício do BCP. Azulejos semi-relevados Arte Nova. Costa Mota, Sobrinho. 1ª década do séc. XX. Imóvel restaurado recentemente.

bibRIA

Mais tarde, depois da visita à Exposição Universal de Paris, em 1889, Rafael e o seu filho Manuel Gustavo estabelecem contactos com um nova corrente estilística que os fascina. A Arte Nova é então fonte de novas inspirações, indo naturalmente influenciar os motivos e a forma de os exprimir. Linhas sinuosas, ondulantes são introduzidas, transformando gafanhotos, rãs, borboletas e flores (Floreiras do Jardim do Museu de Cerâmica e Jardim das Faianças Artística Bordado Pinheiro) ou ainda na aplicação de anúncios publicitários do qual se destaca a entrada da Pastelaria Machado (R. de Camões, n.41, n.º 47 e 49) *(Fig. 11)* que oferece Cavacas, Doces d'ovos e faz referência aos antigos proprietários Antiga Casa Fausta, Joaquim Machado. Esta original forma de publicidade convida certamente à entrada e revela um charme que nenhum néon ou tabuleta plástica consegue seguramente dar.

São também de ressalvar o friso que nos aparece no antigo edifício dos Armazéns Grandela, hoje Banco Comercial Português da autoria do escultor Costa Mota, Sobrinho *(Fig. 12)*. O mesmo padrão repete-se num prédio na R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 54. Estes azulejos, que se situam junto à cimalha, são um bom exemplo das soluções encontradas para os jogos harmoniosos que a Arte Nova nos dá. Flores e folhas são interligados por linhas onduladas numa cadência própria deste estilo.

Para terminar, a antiga Fábrica do Cerâmica de José Francisco de Sousa, R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 34 *(Fig. 13)*, apresenta um curioso conjunto de azulejos. Frisos verticais na extremidade do edifício, repetem o mesmo desenho, mas de menores dimensões, debaixo dos parapeitos das janelas e ainda adornam a porta da entrada.

Possivelmente produzidos na Fábrica de Francisco José de Sousa, seguem de uma forma conseguida os azulejos bordalianos, reproduzindo bem o espírito da Arte Nova.

biblRIA

2.3. – Azulejos de pó-de-pedra: Semi-relevo, uma só cor com mil efeitos.

Do início do século XX, mas já com um forte cariz industrial encontram-se os azulejos de pó-de-pedra (quartzo moído e barro branco) de prensagem mecânica. Estes azulejos, quase sempre monocromáticos, ganham

Fig.13 - R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 34. Frisos verticais e horizontais em que o desenho vai diminuindo de dimensões. Azulejos de relevo Arte Nova. Atr. a José Francisco de Sousa. Fábrica de José Francisco de Sousa. Fim do séc. XIX. Imóvel restaurado recentemente.

através dos seus vidrados um relevo de dimensões ilusórias.

A maior parte deste tipo de azulejos é proveniente da Fábrica de Sacavém em Lisboa.

Apontemos os exemplos mais significativos nas Caldas da Rainha. Na Praçada República, n.º 14 a 19, um edifício de dois pisos, com duas mansardas, tendo a fachada um extraordinário brilho devido ao vidrado craquelé dos azulejos.

Na R. General Queirós, n.º 46, *(Fig. 4 e 15)* um desenho pouco comum, revela o que Arte Nova nos oferece de melhor. Leveza e um sentido harmónico, com soluções plenas de imaginação. O desenho de azulejo, flores em meio arco e caule estilizado, interligam-se de uma tal forma, que se diria que um azulejo não tem sentido sem o outro, prolongando-se este casamento até ao infinito. Por outro lado, o efeito matizado e irisado que fachada apresenta, produz um efeito cromático surpreendente (existe em Aveiro na R. Dr. Barbosa de Magalhães, n.º 9-11, azulejos iguais a estes em tons de azul).

Também de assinalar na R. Dr. Miguel Bombarda, n.º 35 e 37 *(Fig. 14)* os azulejos com túlipas inseridas em círculos, círculos esses que o trabalho de cantaria vai repetir a nível das platibanda.

Menciono-se também a grande moradia da Praça 5 de Outubro, n.º 46, *(Fig. 16)* que associa aos azulejos azuis de pó-de-pedra um friso de flores que abraça abraça a cimalha o edifício.

Muitos destes frisos, onde a pintura manual tem intervenção, surgem com aplicações de azulejos monocromáticos rectangulares,

Fig.14 - R. Dr. Miguel Bombarda, n.º 35-37. Revestimento da fachada do edifício. Azulejos semi-relevados Arte Nova. Prensagem mecânica. Pó-de-pedra. Fábrica de Sacavém, 1ª década do século XX. Imóvel restaurado recentemente.

Fig.15 - R. General Queirós, n.º 46. Revestimento da fachada do edifício. Azulejo semi-relevados Arte Nova. Prensagem mecânica. Pó-de-pedra. Verde e vidrados com reflexos irisados. Fábrica de Sacavém, 1ª década do século XX. Imóvel restaurado recentemente.

Fig.16 - Praça 5 de Outubro, n.º 46. Revestimento da fachada e frisos. Azulejos semi-relevados de prensagem mecânica, de pó-de-pedra e azulejos de pintura manual Fábrica de Sacavém 1ª década do séc. XX. Imóvel restaurado recentemente.

bibRI

Fig.17 - Praça da República, n.º 95. Friso pintado à mão Arte Nova e azulejos rectangulares monocromáticos. Fábrica de Sacavém 1ª década do século XX.

cabendo-lhes aí um papel preponderante na decoração arquitectónica (Praça da República, n.º 95, *(Fig. 17)* Praça 5 de Outubro, n.º 40, Travessa 5 de Outubro n .º 22 e o mais espectacular de todos na R. Capitão Filipe de Sousa, n.º 52, datado de 10-3-920) *(Fig. 18)*.

Por último, um pequeno prédio no Largo Dr. José Barbosa, n.º 19, da autoria do arquitecto Ernesto Korrodi, será o exemplar mais conseguido do estilo Arte Nova. Aqui a função do azulejo é de segundo plano, para exaltar todo o excelente trabalho de cantaria e do ferro forjado das sacadas.

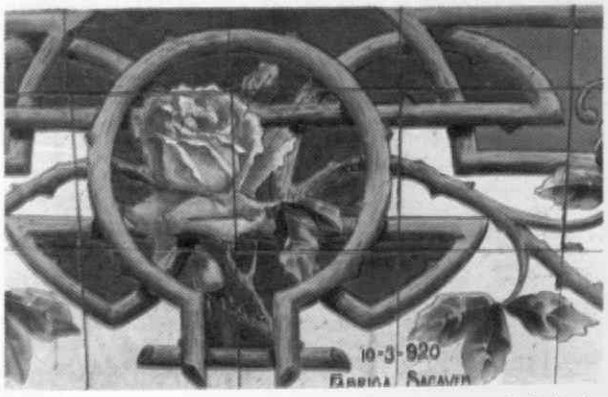


Fig.18 - R. Claudina Chamiço. Revestimento de uma parte da fachada. Barros chamotados com vidrados alcalinos e engobe preto dourado. Ferreira da Silva. Fábrica Secla c.1960.

2.4. – Gostos Contemporâneos: a Secla e a cerâmica de autor.

O segundo momento singular está relacionado com a Fábrica Secla, fundada nas Caldas da Rainha em 1947.

Procurando implementar uma nova política em relação aos artistas, foram criadas condições de excepção. Hansi Stäel, Ferreira da Silva, Alice Jorge, Maria Antónia Paramos, Júlio Pomar, Tom, António Quadros, José Aurélio, José Manuel Santa-Bárbara, Herculano Elias passaram por esta unidade fabril, experimentando, inovando, quer no domínio dos materiais, quer numa nova concepção estética. Este movimento, que sai do "Estúdio Secla", vai marcar definitivamente a cerâmica portuguesa dos anos 60 e 70.

Ainda da Fábrica Secla podemos ver do ceramista Herculano Elias, alguns revestimentos parietais (R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 56, 1960, *(Fig. 20)*, R. de José Malhôa, n.º 13, 1970) ou um painel de grandes dimensões na sede dos Bombeiros das Caldas (1981).

De Ferreira da Silva podem ser vistos vários trabalhos. Do tempo da Secla, Fig. 20 em vários revestimentos de fachada ou painéis. Já mais recentemente, painéis produzi-

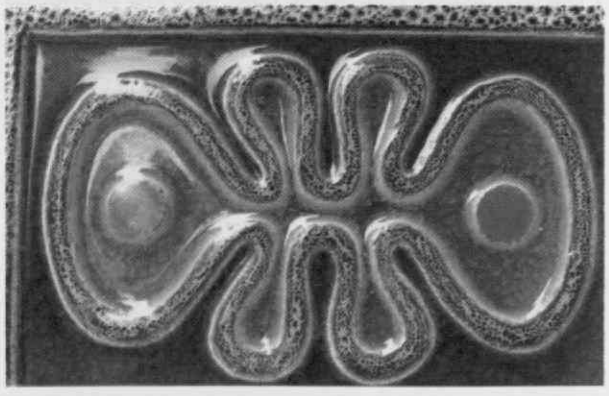


Fig.20 - R. Almirante Cândido dos Reis, n.º 56. Placas cerâmicas com decoração relevada. Placas refractárias, vidrados alcalinos, misturados com vidraça. Herculano Elias. Fábrica Secla. c. 1960.

biblRIA

dos no Cencal para os próprios muros (1991 – Fig. 21), ou ainda neste ano um painel figurativo para piscina da Escola Secundária Raul Proença executados na Fábrica Molde (2001).

Armando Correia tem feito várias intetervenções em espaços públicos, utilizando como suporte o azulejo. Deste autor destaquemos o painel de grandes dimensões no Salão Nobre da Câmara Municipal das Caldas da Rainha e um trabalho em parceria com alunos da Escola Superior de Tecnológica Gestão Arte e Design das Caldas da Rainha para uma fonte luminosa.

Por último, referencie-se os diversos painéis que decoram o interior do Centro de Emprego da autoria do ceramista caldense radicado em França, Eduardo Constantino (2000).

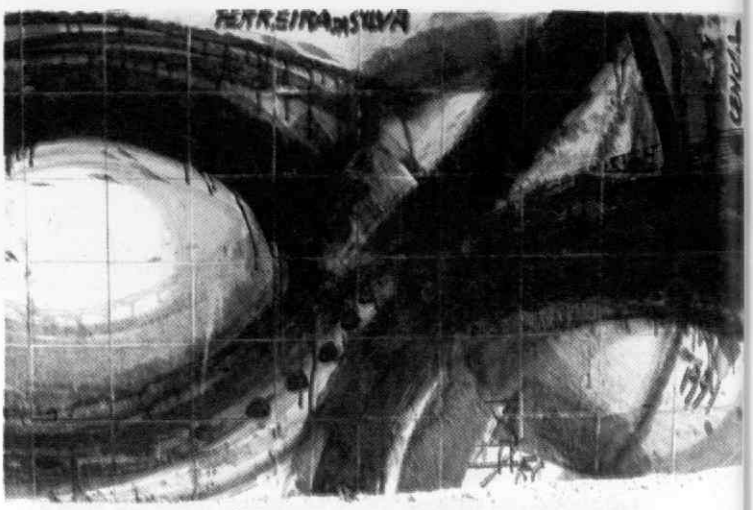


Fig.21 - R. Luís Caldas, Centro de Formação Profissional Para a Indústria Cerâmica, CENCAL Vários painéis que forram os muros e as floreiras do Centro de Formação. Pintura manual Luís Ferreira da Silva. Cencal Ass. e datado/ Ferreira da Silva - Cencal 1991.

bibRIA

3. – À Partida

O viajante que deixa a cidade, leva consigo a sensação de forte presença cerâmica. Apesar de alguns atentados urbanísticos ainda subsistem muitos imóveis em bom estado de conservação, ressalvando o esforço enveredado pelos proprietários, que, sem qualquer tipo de apoio, recuperam cerca de 70% dos casos referidos. Este tipo de situações mereciam um maior atenção da parte das autarquias, pois apesar de se tratarem de bens privados, todos reconhecerão serem marcas da identidade local, um património de toda a comunidade.

Apesar desta nota positiva existem na zona do centro histórico diversas casos a merecer rápida intervenção (Praça da República, n.º 14 a 19, R. de Camões, n.º 19, Rua do Rosário, n.º 3, R. Heróis da Grande Guerra, n.º 65, R. José Malhôa, s/n.º Trav. 5 de Outubro, n.º 22, R. Dr. Miguel Bombarda, n.º 53 e n.º 34-36). Seria importante que pessoal especializado fosse chamado a dar conselho, pois este tipo de intervenções requer cuidados acrescidos.

A poluição visual que prolifera nas nossas cidades, contribui para um maior desgaste no nosso quotidiano. Os azulejos e as "paredes de louça" imprimem nos nossos espaços urbanos a luz, cor e alegria que por vezes falta no nosso dia-a-dia. Saber preservar estes azulejos e incentivar novas intervenções de autor será um passo para requalificação urbanística, cunhando-a com marcas de excelência.

Apetecíveis nas Caldas, não serão só as cavacas, os beijinhos e as trouxas de ovos. Apetecíveis nas Caldas são também os azulejos. Um verdadeiro "gosto" para o nosso olhar!

Bibliografia

- AAVV – *O Azulejo em Portugal no século XX*, ed. Inapa, Lisboa, 2000
- ALMASQUÉ, Isabel e VELOSO, A.J. Barros – *O Azulejo Português e a Arte Nova*, ed. Inapa, Lisboa, 2000
- FAHR-BECKER, Gabriele – *A Arte Nova*, Könemann, 2000
- GOUVEIA, Margarida e SILVA, Joaquim António – *Paredes de Louça*, ed. do PH – Património Histórico, Caldas da Rainha, 1993
- *Boletim Municipal de Cultura*, Ano XVII, n.º 33, ed. da Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 1999
- *Estúdio Secla. Uma renovação na Cerâmica Portuguesa*, ed. do Instituto Português de Museus, Lisboa, 1999
- *Paredes Coloridas*, ed. da Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 2001

bibRIA

bibRIA

O AZULEJO E A CIDADE: A EXPERIÊNCIA DO PORTO

Dra. Isabel Osório e Dra. Maria Augusta Marques

Introdução

Gostaríamos de começar por agradecer o amável convite que nos foi dirigido pela Câmara Municipal de Aveiro para participar neste Encontro, e desde já manifestar a nossa disponibilidade para discutir este e outros temas, relativos à temática do planeamento e gestão do património, porquanto é para nós essencial conhecer a experiência de outras autarquias neste domínio.

A nossa comunicação serve para dar a conhecer um pouco do trabalho que, numa equipa mais alargada, estamos a desenvolver na Divisão do Património Cultural da Câmara do Porto, com vista à preservação do património arquitectónico da Cidade, de que o azulejo é uma das expressões mais singulares. E dado que no caso do azulejo, a Divisão tem duas linhas de acção próprias, ainda que complementares, desdobramos a comunicação em duas partes: tratarei inicialmente do projecto do Inventário do Património Arquitectónico do Porto, e a Drª Maria Augusta Marques, enquanto responsável directa pelo Banco de Azulejos, fará em seguida uma apresentação deste serviço.

"Inventariação e classificação como forma de preservação": algumas questões

Mas antes de falarmos dos projectos, permitam-nos algumas variações sobre o tema desta sessão: a "Inventariação e classificação como forma de preservação - Instrumentos legais e questões deontológicas de intervenção em restauro".

Hoje ninguém discute, pelo menos ao nível dos que lidam diariamente com as questões do Património Edificado, que o inventário - enquanto instrumento de conhecimento - é, efectivamente, um meio de preservação, porquanto identifica com intenções de protecção o bem que é considerado Património. Já não é necessário argumentar sobre a utilidade dos inventários, do seu alcance enquanto instrumentos essenciais às mais diversas práticas culturais e de intervenção nos territórios, do potencial que oferecem a vários níveis e sectores da vida civil. Mas infelizmente os inventários do património não constituem, ainda, uma realidade visível no nosso País, na medida em que não são uma componente devidamente contemplada nas acções de planeamento e de ordenamento dos territórios, ou seja, no campo em que é discutido e traçado o destino de muitos imóveis e conjuntos com valor arquitectónico.

Apesar de todo o potencial que contém, é

bibRIA

fácil reconhecer que nem todos os inventários protegem e nem sempre a classificação é sinónimo de protecção. À semelhança do que hoje sucede com o próprio conceito de Património Arquitectónico[1], também ao nível dos instrumentos há que repensar conceitos e redefinir estratégias. Em nosso entender, o inventário deve ser mais do que o rol dos edifícios de *primeira divisão*, mais do que uma lista de imóveis de reconhecido interesse público, e a classificação, por sua vez, deve ser encarada como a etapa inicial do processo de protecção e valorização do bem que se pretende conservar; o processo de classificação deve potenciar novas condições de valorização do imóvel, do sítio ou do conjunto com valor patrimonial. Desde logo, como primeiro passo, a classificação deveria implicar a identificação clara e condigna do bem classificado, tornando públicos e explícitos os valores em causa, para que possa ser efectivamente *património*, herança.

bibRIA

Instrumentos legais

Quando passamos além dos princípios e nos debruçamos sobre os instrumentos legais e as questões deontológicas, a nossa análise complica-se, visto que em ambos estes domínios, são mais as dúvidas que as certezas que orientam o nosso dia a dia.

Em primeiro lugar, e no que diz respeito aos instrumentos legais, recorde-se que estamos numa fase de desenvolvimento de um novo contexto legislativo, estando já em discussão uma nova proposta de lei que "Estabelece as Bases da Política e do Regime de Protecção e Valorização do Património Cultural"[2], aprovada na generalidade pela Assembleia da República, e que aponta claramente os instrumentos de valorização e de protecção do património.

Mas o tempo presente é ainda o da Lei 13/85, a Lei Geral do Património Cultural Português[3], sobre a qual alicerçamos uma prática diária de frágeis equilíbrios. Quem, como nós, está habituado a dissecar até à exaustão o articulado de uma lei não regulamentada e para muitos ainda desconhecida, sabe bem das dificuldades e enormes limitações que se levantam quando se pretende estruturar uma gestão eficaz no domínio do Património, pelo menos no âmbito dos serviços municipais. Contudo, como é uso neste País, quando não há instrumentos inventam-se alternativas, e daí que na ausência de um documento regulamentado, cada um procure criar os mecanismos que considera mais adequados à realidade que tem de gerir, atento às competências e recursos que dispõe. Enquanto se espera que o Estado desperte para as novas práticas de protecção do património, com outras exigências que não as de há quinze anos atrás.

Hoje a realidade implica um forte investimento em outros instrumentos legais para além do quadro legislativo próprio do Património Cultural, projectando as preocupações patri-

[1] O conceito de "Património Arquitectónico" inclui a dimensão urbanística e paisagística;
[2] Proposta de Lei nº 39/VIII que "Estabelece as Bases da Política e do Regime de Protecção e Valorização do Património Cultural";
[3] Lei Nº 13/85 de 6 de Julho;

moniais em outros sectores da administração central: no ordenamento do território, no planeamento e urbanismo, nas obras particulares, na Lei geral de solos, no ambiente, na educação, etc. Em nosso entender é urgente que o património se torne numa prioridade nacional, de forma a que por detrás das diversas acções legislativas e dos programas políticos, se revele uma estratégia de intervenção que, independentemente de quem faz e do que é feito, possa criar no cidadão a consciência de uma acção concertada do Estado em matéria de Património.

Para tal poderá ser importante, a nosso ver, a criação de uma Secretaria do Estado do Património, uma instância que na governação possa articular ao mais alto nível as acções respeitantes ao Património Cultural. Serão igualmente necessários mais recursos técnicos e financeiros, mas não só.

Em face das múltiplas expressões e do peso real que esta matéria hoje tem, qualquer estratégia com vista à preservação e valorização do Património Arquitectónico deve ter em linha de conta a acção, essencial, dos municípios, articulando necessidades e concertando intervenções conjuntas. E um dos campos em que a acção do Estado mais se pode fazer sentir ao nível local, é, sem sombra de dúvida, na definição de uma estratégia global em torno dos inventários do património.

E neste ponto refira-se o projecto de inventário municipal do património que temos vindo a desenvolver na cidade do Porto, foi desde o primeiro momento apresentado ao Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), não só para apoio técnico e financeiro, mas porque reconhecemos que é ao IPPAR enquanto Instituto do Ministério da Cultura, a quem compete a definição dos princípios básicos que devem informar os inventários do património, para que possam efectivamente ser reconhecidos como tal. Não se trata de cercear a capacidade de iniciativa nem as competências de instituições que, por razões diversas, têm em curso inventários do património; trata-se, tão só, de identificar um organismo coordenador em matéria de inventários ao nível do Serviço Público, que dê resposta à obrigação que o Estado tem de garantir os padrões de qualidade mínimos em projectos desta natureza, que são directa ou indirectamente apoiados pela administração central. Por outro lado, há que optimizar os recursos - técnicos e financeiros -, avaliar metodologias, e, sobretudo, assegurar formatos e conteúdos compatíveis com o acesso à informação, através, por exemplo, de uma rede nacional de Inventários do património.

Os inventários são instrumentos a nosso ver estruturais na elaboração de políticas e programas de protecção e valorização do património e do território, mas a sua eficácia depende dos objectivos e da estrutura operativa, da metodologia adoptada, e da forma como se estruturam e relacionam com os outros sectores do serviço público. Sobre esta matéria, e considerando as limitações financeiras do municípios, julgamos que seria vantajosa a criação de um programa anual de apoio a projectos de inventário de iniciativa municipal (que podem incluir parcerias entre municípios e outras instituições, nomeadamente ADP's) com dotação orçamental capaz de assegurar a continuidade de projectos a mais de dois anos, que, para além de apontar os

bibRIA

critérios gerais de candidatura, identificasse os fundamentos obrigatórios do programa metodológico, nomeadamente no que diz respeito às técnicas de registo e aos campos informação mínima[4]. Este programa, a médio prazo, conduziria ao levantamento do património arquitectónico a nível nacional, segundo uma metodologia que implicasse os municípios na identificação e salvaguarda dos bens considerados como "Património Arquitectónico".

Questões deontológicas

No campo das questões deontológicas, e não sabemos se um pouco por arrasto da incerteza legislativa, está quase tudo por definir; facilmente se constata que em matéria de intervenção em património, estas questões reduzem-se ao foro de cada profissão ou especialidade, não existindo (pelo menos que tenhamos conhecimento) - para além dos códigos de carácter genérico emanados por organismos internacionais -, qualquer código deontológico que parametrize o comportamento ético dos diferentes profissionais de conservação e restauro neste País.

Neste aspecto há que estabelecer uma relação directa entre as questões de deontologia profissional e as questões metodológicas, na medida em que são raras - fora da esfera do Ministério da Cultura, e para além de organismos como o Laboratório Nacional de Engenharia Civil e outros laboratórios dependentes de departamentos universitários - as instituições com capacidade científica e técnica para traçar diagnósticos, elaborar programas, e avaliar com rigor as propostas de intervenção apresentadas por empresas ou profissionais da área da conservação e restauro. A deficiente capacidade de avaliação dos municípios relativamente a projectos de conservação e restauro de bens patrimoniais, é um dos graves problemas que afecta a gestão do património. O mesmo pode ser dito quanto ao acompanhamento e fiscalização dos trabalhos e quanto à avaliação do resultado da intervenção, não sendo ainda prática comum a apresentação do relatório final por parte das equipas de conservação e restauro, com indicação exaustiva e rigorosa da metodologia seguida e dos materiais e produtos utilizados. Esperemos que com a criação do Instituto de Conservação e Restauro, estas e outras questões possam ter o tratamento devido, definindo-se competências, balizando limites à intervenção dos diferentes profissionais, apoiando a elaboração de programas e cadernos de encargos, e apoiando, no terreno, os processos e as acções concretas de intervenção em Património.

Mas não temos dúvidas que novas questões irão surgir, o que em si mesmo não é grave se for causa de alguma inquietação.

O Inventário do Património Arquitectónico do Porto

O Inventário do Património Arquitectónico

[4] Relativamente ao sistema de documentação é de salientar a experiência já desenvolvida pelo Conselho da Europa sobre esta matéria; *Vd* CONSEIL DE L'EUROPE, *Fiche d'indexation minimale des monuments historiques et des édifices du patrimoine architectural : Recommandation R(95) 3 du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe aus États membres relative à la coordination des méthodes et des systèmes de documentation en matière de monuments historiques et d'édifices du patrimoine architectural*, Estrasburgo, Conseil de L'Europe, 1995;

bibRIA

C. M. P. - Inventário do Património Arquitectónico do Porto
Avenida Camilo - Desenho de registo rua e Desenho de registo em computador

bibRIA

do Porto (IPAP) é um projecto desenvolvido pela Câmara Municipal do Porto que visa dar resposta a uma questão estrutural ao correcto desenvolvimento do espaço urbano: o que é Património no Porto, para além dos monumentos, dos imóveis classificados, dos edifícios e conjuntos singulares de evidente valor patrimonial?

Em cidades com largas franjas de tecido consolidado, em territórios ainda profundamente marcados por permanências rurais ou pequenos aglomerados de grande valor ambiental e paisagístico, em áreas costeiras ainda desenhadas por pequenos portos e enseadas ligados a antigas actividades piscatórias ou industriais e que possuem condições de reutilização, etc. etc., como identificar e registar o que tem valor patrimonial, como produzir informações que sustentem, de forma qualificada, a decisão no processo de licenciamento, nas acções de planeamento do território?

Para além dos problemas de reutilização do património, de compatibilidade dos novos usos, para além das questões de intervenção e de autenticidade (recuperação ou remodelação?), há uma questão primária, estrutural, a toda a acção em torno do património, seja de intervenção, divulgação ou animação: como identificar o que é Património Arquitectónico, que critérios e que metodologias?!

Foi em torno destas e outras questões, que se iniciou a discussão do programa de inventário topográfico para a cidade do Porto, com vista à definição dos objectivos, dos procedimentos metodológicos gerais, e, em função destes, dos perfis profissionais dos elementos que deveriam constituir a equipa. Subjacente à ideia do inventário, havia a intenção de produzir um instrumento de identificação e registo que servisse não só o sector da Cultura, mas todos os serviços da Autarquia que intervêm no território, bem como as instituições de tutela do Património. Para tal, tornava-se necessário organizar e testar um programa metodológico de registo e de gestão da informação, formatado à medida de necessidades tão diferenciadas.

Através da pesquisa então desenvolvida com vista à identificação de projectos similares que denotassem preocupações comuns, constatou-se a inexistência de um modelo de inventário que se ajustasse às necessidades dos municípios, tomando como exemplo o Município do Porto. Daí que, a determinada altura, tenha surgido a ideia de transformar o projecto IPAP num projecto-piloto capaz de produzir um programa tipo de inventário municipal do património, que se adequasse a outras realidades municipais e às necessidades de quem tem a seu cargo a gestão directa dos territórios.

A dimensão e tipologia do projecto de inventário obrigaram à procura de apoio técnico e financeiro fora da esfera do município do Porto, implicando outras instituições no desenvolvimento do programa metodológico. Com o apoio fundamental do PRONORTE e do IPPAR, deu-se início, em Maio de 1998, ao "Inventário do Património Arquitectónico do Porto", tendo para o efeito sido constituída uma equipa de cerca de 17 pessoas entre técnicos e consultores. A equipa técnica, coordenada por um arquitecto compreendia os seguintes profissionais: arquitectos, um arquitecto paisagista, licenciados em história de arte, operadores de sistemas e um administrador

bibRIA

de sistema, além de um técnico de BAD para organização da documentação. O planeamento das acções e a avaliação do trabalho são da competência de um Grupo de Trabalho[5].

Pouco tempo depois do arranque do levantamento de campo, constatamos o que hoje para nós é óbvio: a identificação dos valores patrimoniais implica um registo sistemático, e não selectivo, de todas as construções e espaços que existem no território que é objecto de análise. O Inventário passou assim a ser considerado, antes de mais, como instrumento de reconhecimento do espaço concelhio, na sua dimensão arquitectónica, e que visa, num segundo momento, a identificação dos valores patrimoniais, tendo como fim último a sua preservação.

Deste modo foi iniciado o registo sistemático de cada parcela da Cidade, sem selecção prévia de construções ou lugares, com vista à posterior análise dos valores em causa. Dada a multiplicidade de categorias de espaço e de tipologias arquitectónicas que coexistem na cidade e a necessidade de uma boa produção e gestão dos dados, foram identificados cinco níveis de análise. Esta estrutura analítica visa a criação de um sistema informativo que se pretende lógico e eficaz, estabelecido de forma a evitar as perdas de informação que caracterizam as fichas genéricas ou as fichas que integram campos tendencialmente descritivos, fichas que se adaptam a todo o tipo de situações construtivas e tipológicas, mas não conseguem incorporar, de forma dinâmica, as especificidades dos objectos.

Cada nível de análise contempla um conjunto de fichas sujeitas a uma ficha mínima, tendo-se seguido a Recomendação 13/95 do Conselho da Europa em matéria de inventário do património arquitectónico[6]. Desta forma, a arquitectura do sistema de informação estrutura-se a partir de uma ficha de indexação mínima, através da qual será possível a rápida percepção do objecto e das suas principais características, ligando-se ainda a outros níveis de informação: fotográfica, cartográfica, gráfica, bibliográfica e arquivística, etc.

Os níveis definidos na arquitectura do sistema de informação são os seguintes:

– Espaço público/Rua - nível que incorpora os registos relativos à rua considerando neste termo toda a tipologia de espaços de circulação para uso público: praças, largos, vielas, becos, travessas, calçadas, etc.

– Espaço público/Jardim - nível relacionado com o espaço público, para registo dos espaços ajardinados que constituem uma realidade em si mesma, e que constitui uma identidade própria ainda que associada a uma rua, praça ou largo;

– Conjunto - quando o objecto a registar integra um conjunto que lhe dá significado ou do qual faz parte integrante; existem dois tipos de conjuntos: elementos concentrados (exemplo: cemitérios, bairros) e dispersos (ex: passos)

– Lote - realidade que engloba não só o imóvel principal e as restantes construções existentes na propriedade como todo o espaço do logradouro;

– Equipamento/mobiliário urbano - este

[5] O Grupo de Trabalho do IPAP conta, para além dos coordenadores das diferentes áreas, com a participação de uma arquitecta do IPPAR/Porto e de um docente da Faculdade de Arquitectura da U.P.

[6] *Vd.* documento supra citado (nota 4);

bibRIA

nível de análise liga-se também ao de espaço público, e nele estão incluídas todas as criações arquitectónicas, artísticas ou utilitárias que integram o domínio público (quiosques, estatuária, fontes, etc.)

Mas neste Encontro importa sobretudo referir que no sistema de informação do IPAP, os materiais construtivos mais singulares - e na medida em que surgem associados a construções ou espaços - constituem Catálogos, tendo sido identificado um conjunto de materiais que serão objecto de Catálogo, em função da realidade concreta do Porto, e que inclui, além de elementos em cantaria (ex: cachorros), em ferro (gradeamentos), e os estuques, os elementos cerâmicos.

Relativamente ao programa metodológico de registo do IPAP, e em linhas muito gerais, é de salientar a natural adaptação do processo de levantamento à lógica de organização do espaço que é objecto de intervenção, processo esse que se inicia com o reconhecimento do espaço público e a análise da evolução histórica. Em seguida, são identificadas as construções que existentes em cada arruamento, através de um desenho de registo e levantamento fotográfico; no desenho que regista o alçado de rua, são já indicados os elementos construtivos e decorativos, nomeadamente o azulejo[7]. Em paralelo é desenvolvida a pesquisa em arquivo, onde adquirem especial relevância os documentos relativos aos processos de licenciamento de obras.

O inventário parte da escala da rua até descer ao pormenor construtivo de cada casa, numa hierarquia de contextos que dão significado a cada um dos registos. Cada material é assim analisado enquanto peça integrante da arquitectura, no seu contexto próprio, seja como presença original ou acrescento posterior.

Nos primeiros meses do projecto foi ensaiada uma metodologia de abordagem dos materiais mais recorrentes no Porto, para afinação das formas de representação. No caso dos azulejos o inventário foi mais exaustivo, sobretudo na fase inicial, não só por se tratar de um material de uso corrente, que por vezes adquire um forte efeito urbanístico, mas também pelo facto de o serviço responsável pela condução do IPAP possuir alguma experiência de tratamento destes materiais. Por outro lado, sendo quase sempre um produto industrial, a sua classificação tipológica torna-se mais simples, dada a padronização dos modelos produzidos.

Com o avolumar dos registos foi ensaiada uma organização tipológica, com base em critérios de forma e tipo de decoração, o que nos permitiu construir tipologias e atribuir códigos aos diferentes tipos de produções identificadas[8], tendo já sido identificados cerca de 600 padrões de azulejos de fachada.

Com a publicação, esperemos que no próximo ano, deste catálogo, esperamos poder contribuir para a preservação dos azulejos do Porto, e dar nova dimensão ao trabalho que desenvolvemos no Banco de Azulejos, assunto que será agora tratado pela Drª Maria Augusta Marques.

Maria Isabel Pinto Osório

[7] O programa metodológico de registo do IPAP é da responsabilidade do Arqº Luís Maria Aguiar Branco;
[8] O trabalho de levantamento foi em grande parte desenvolvido pela Drª Patrícia Almeida, licenciada em História de Arte, que integrou a equipa técnica do IPAP (1ª fase);

bibRIA

Dra. Maria Augusta Marques

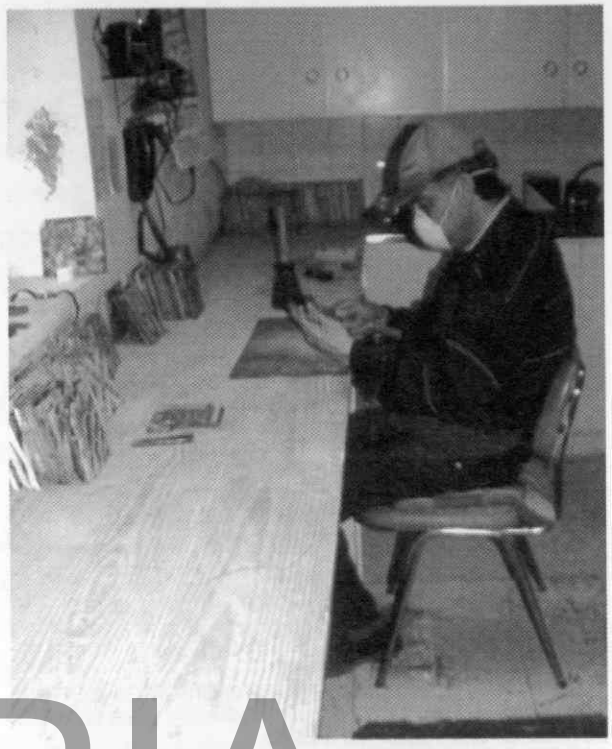
"O azulejo e a cidade: a experiência do Porto"
II - O Banco de azulejos - breve historial, objectivos e acção

O revestimento cerâmico das fachadas dos prédios generalizou na cidade do Porto e na sua área envolvente a partir de meados do século XIX, dotando-a de uma grande riqueza estética, dada a grande quantidade e diversidade de tipos de azulejos industriais e semi-industriais utilizados.

Incutida ou não pelo "brasileiro de torna viagem", certo é que o azulejo se tornou na moda mais corrente de revestir fachadas, podendo encontrar-se ainda notáveis exemplares dispersos pelas artérias da cidade.

Apesar disso, lamentamos que tantos outros tenham sido sistematicamente desprezados, daí resultando um continuado empobrecimento dessas fachadas. Uma aceleração crescente da construção de novos edifícios implicando, na maioria dos casos, a demolição ou alteração de edifícios existentes, veio alterando a fisionomia da cidade provocando a destruição de inúmeros elementos característicos de uma arquitectura urbana local.

Para este facto, já alertava em 1902, o então director do Museu Municipal do Porto, Rocha Peixoto, ao proferir as seguintes palavras: "O Museu Municipal poderia e deveria ter hoje uma colecção de azulejos muito valiosa, se tivesse havido o cuidado de reclamar simplesmente uma amostra de cada um dos padrões que as demolições dos últimos trinta anos, feitas pela Câmara Municipal, puseram a descoberto". A verdade, é que decorrido um



Banco de azulejo – secção de tratamento dos materiais.

Banco de azulejo – secção de reserva

século, quase poderíamos dizer que as suas palavras continuam actuais, não fossem as medidas que a autarquia vem implementando desde 1980, altura em que é determinada a entrega de um conjunto de azulejos formando padrão por cada demolição ou alteração do revestimento de fachada.

Desta forma, deu-se início a uma colecção, que embora nunca venha a corresponder à que Rocha Peixoto visionava, não deixará de

biblRIA

R. Heroismo – paramentos recuperados com a colaboração do Banco

constituir uma valiosíssima amostragem, indispensável à compreensão da história da evolução da estética urbana.

Foi assim possível criar um "banco de azulejos" que consiste num depósito onde se podem entregar ou receber elementos pertencentes a edifícios do Porto.

Abundante, têm ainda lugar neste *Banco*, outros materiais cerâmicos (estatuetas e telhas),

R. Heroismo – paramentos recuperados com a colaboração do Banco

bem como ferros, estuques, madeiras, cantarias etc..

Questionou-se aqui, o destino dos azulejos encaixotados nos depósitos. Os da Câmara Municipal do Porto, abarcam duas finalidades específicas:

Por um lado, constituir-se um espólio de carácter museológico que documente a importância daqueles materiais na caracterização do edificado urbano. Incluem-se neste caso os elementos de maior raridade ou de maior significado cultural.

O melhor museu será indubitavelmente o museu vivo, ou seja a rua ou a casa às quais originariamente os materiais pertenceram. Entendemos por isso a sua recolha, como última medida susceptível de assegurar a sua conservação;

Por outro lado, o banco disponibiliza os restantes materiais para que sejam reutilizados em obras de conservação de edifícios. Neste sentido, em 1995, o executivo municipal aprovou uma "proposta de cedência gratuita, aos munícipes que o solicitem, de elementos provenientes das demolições de edifícios degradados da cidade, após análise prévia, por parte da Divisão de Museus, acerca do interesse patrimonial do edifício a cujo restauro se destinam, salvaguardados os elementos destinados ao Museu da Cidade".

Apesar da inegável importância deste conjunto de iniciativas, revelam-se por vezes insuficientes, continuando a verificar-se, seja por atitude inconsciente ou deliberada dos proprietários e dos técnicos responsáveis pelas obras, seja também por falta de articulação entre os serviços municipais, a irreparável perda de materiais.

bibRIA

No intuito de se corrigirem situações similares, impõe-se que sejam implementadas medidas para que na sequência das orientações e recomendações, quer da Comissão Municipal de Defesa do Património, quer do Conselho de Estética Urbana, em conjugação com o Banco de Materiais da Divisão do Património Cultural, se promova a efectiva participação e o rigoroso cumprimento das obrigações dos proprietários, técnicos e de todos os intervenientes, na preservação deste património.

Mas nem tudo são desgraças! Seríamos injustas se não apontássemos o lado evolutivo e vantajoso para o património do trabalho que tem sido desenvolvido. Casos há, em que vencidas algumas resistências iniciais, se conseguem resultados de que todos se podem orgulhar - proprietários, técnicos, quem habita ou apenas visita a cidade.

Depois da grande operação Almadina (em 1784) e da construção do *Centro Cívico* (Avª dos Aliados e área envolvente) há cerca de 80 anos, a cidade do Porto atravessa neste momento uma das suas maiores transformações, encetada por diversas frentes: a requalificação urbana em curso, liderada pela sociedade Porto 2001 (enquanto Porto Capital Europeia da Cultura) com incidência no centro da cidade; a construção do metropolitano e da Ponte do Infante; as operações promovidas pela APOR (Agência para a Modernização do Porto) e num futuro já presente os empreendimentos do Euro 2004.

Previsivelmente, os benefícios destas intervenções sobrepor-se-ão às inevitáveis demolições de conjuntos edificados. Resta-nos nestes casos, proceder ao registo gráfico e fotográfico das áreas a demolir e num segundo momento, a efectiva recolha dos elementos decorativos com interesse para o património municipal. Para maior garantia da correcta manipulação das peças, o levantamento, embora efectuado por operários do empreiteiro da obra, é orientado e acompanhado pelos azulejadores municipais.

Recém chegados ao depósito, os azulejos recebem tratamentos básicos essenciais, trabalho que é desenvolvido pelos dois técnicos azulejadores afectos ao quadro da Divisão.

A primeira e principal etapa é a limpeza do tardoz, isto é, a remoção paciente e por via mecânica das argamassas velhas que ainda se encontram aderentes na face não vidrada. Segue-se a limpeza da superfície vidrada por via húmida, a colagem e consolidação de fragmentos. Finalmente serão armazenados em caixas de madeira apropriadas.

A marcação e catalogação em ficha adequada serão as fases posteriores. O estudo e divulgação, o apoio técnico aos munícipes e a colaboração com outras instituições fazem igualmente parte integrante dos nossos objectivos.

Para terminar, com a inventariação sistemática da azulejaria das fachadas dos edifícios da cidade, finalmente implementada e em curso através do *Inventário do Património Arquitectónico do Porto* (IPAP), juntamente com as iniciativas do "Banco de Azulejo", pensamos contribuir para a preservação dos exemplares que ainda subsistem, contando para isso com a colaboração de todos.

Muito obrigada.

Maria Augusta Marques

biblRIA

bibRIA

INVENTARIAR, CLASSIFICAR E PRESERVAR "*IN SITU*"

Dra. Ana Almeida, Dra. Lurdes Esteves, Dra. Teresa Campos

Quando em 1999 se publicou o Caderno de Normas de Inventário da Cerâmica de Revestimento este foi o resultado da política directiva Museu Nacional do Azulejo que desde sempre implementou a reflexão sobre a história e as formas de aplicação da cerâmica mas paralelamente entendeu a necessidade do estabelecimento de um elenco de normas que prioritariamente concebido para apoiar o programa de informatização do inventário se alarga noutras aplicações como por exemplo a produção de catálogos.

Tal como o trabalho anterior também a proposta que aqui se apresenta resulta do trabalho interdisciplinar que tem vindo a ser desenvolvido neste Museu, entre a História da Arte, a Conservação e Restauro e a área de Documentação, correspondendo às necessidades sentidas e já expostas no referido Caderno de Normas:

"Muito embora o actual programa de informatização só contemple o Revestimento Cerâmico entendido como objectivo museológico, deverá estender-se, posteriormente, aos conjuntos ainda hoje inseridos na arquitectura mas facilmente sujeitos a destruição e a roubo. Este é um problema que a curto prazo deverá ser avaliado, tanto mais que nos últimos anos se tem vindo a assistir, por um lado a uma delapidação deste património mais antigo e, por outro, à sua grande (re)utilização contemporânea, principalmente na área do equipamento urbano." (Normas de Inventário da Cerâmica de Revestimento, Lisboa: IPM, 1999 p.22)

Se é consensual que os inventários desempenham um papel fulcral na gestão do Património - identificando, protegendo e interpretando os bens culturais móveis e imóveis é também consensual que o nosso Património azulejar "in Situ" se encontra lamentavelmente por inventariar ou é tratado com critérios muito diversificados quer na informação registrada quer no suporte que a recebe.

No entanto, para a prossecução de um trabalho neste âmbito toma-se indispensável estruturar, definir prioridades, organizar um programa de sistematização e posteriormente difundir a informação. A equação das necessidades reais e a sua posterior satisfação têm como resultado contribuições eficazes na realização das tarefas quotidianas e rotineiras que posteriormente darão resposta ao objectivo global. A produção orgânica e automática de documentação deverá, pois, ser alvo da implantação de uma sistematização que actuará como instrumento normalizador.

Com facilidade se constata que a falta de metodologia e de normalização na aplicação de um determinado sistema força a que cada equipa encontre soluções que em regra não

bibRIA

contribuem para o objectivo final.

É ineficaz a utilização de uma ficha modelo, a instalação de novas tecnologias e até de sistemas informáticos criados para o efeito, se houver falta de consenso na utilização destes meios levando à produção de uma informação:

- NÃO UNIFORME
- NÃO REGISTADA OU DISPERSA
- PERDIDA
- COM ACESSO VEDADO OU DE PARTILHA MUITO DIFÍCIL

É, pois indispensável:

- A NORMALIZAÇÃO DA METODOLOGIA
- AS REGRAS DE REGISTO DA INFORMAÇÃO
- ESTABELECIMENTO DE CONTROLO E VERIFICAÇÃO

A presença e aplicação de regras, normas e utensílios de análise - vocabulários, *thesaurus*, sistemas descritivos, etc - assegura:

- UMA CLASSIFICAÇÃO HOMOGÉNEA
- LEVANTAMENTO DE QUESTÕES
- ADAPTAÇÃO AOS OBJECTIVOS
- DADOS REGISTADOS
- CANAIS DE COMUNICAÇÃO BEM DEFINIDOS
- LOCALIZAÇÃO E ACESSO NORMALIZADOS

O uso da linguagem natural torna impossível a não existência de ambiguidades.

A utilização de um *thesaurus* pré-definido, isto é, de um vocabulário estruturado e compreensível de termos interrelacionados utilizado para indexar e recuperar, torna possível o controle e de certa forma a "automatização". Uma terminologia comum constitui, pois, um dos factores mais importantes no processo de transferência de informação e conhecimentos. O uso de mecanismos pressupõe debate e reflexão conjunta, no entanto, ultrapassada esta fase e criados os meios de análise comuns, qualquer espécie é encarada da mesma forma independentemente do seu suporte e da sua natureza.

Estes meios levam a uma análise documental das questões técnicas, formais, jurídicas, históricas e descritivas de qualquer objecto.

Desde que o

- Conteúdo seja uniforme
- A Documentação é sistematizada e completa permitindo
- A Preservação e a Partilha

Perante a heterogeneidade facilmente se instala o espírito de desagregação e dificilmente se atingem os objectivos:

Um conjunto de métodos e procedimentos origina uma correcta gestão da informação e subsequentemente a construção da memória permitindo a sua preservação e divulgação. Porém, deve salientar-se que estamos perante uma estrutura aberta que deve ser entendida como referência na criação de uma base de trabalho para o tratamento normativo dos revestimentos cerâmicos "in Situ".

A necessidade de uma ficha de inventário, de revestimentos cerâmicos "in situ" urge, neces-

bibRIA

sariamente pela sua inexistência, daí as constantes solicitações, dirigidas ao Museu Nacional do Azulejo, por parte de diversas entidades locais, com o objectivo de inventariar o seu património. Em termos internacionais, nomeadamente nos principais documentos resultantes de encontros, convenções, resoluções do Conselho da Europa, os elementos decorativos da arquitectura, não passam de referências, quando se aborda o património arquitectónico.

Pretende-se, desta forma, criar um instrumento de trabalho que permita a identificação e consequente protecção, através de um conhecimento cientifico do objecto. Desta forma tentámos criar campos mínimos que caracterizam quer o objecto quer o seu suporte a arquitectura. Estes parecem-nos ser os necessários para a identificação/conhecimento total objecto que permitem desencadear os mecanismos de protecção, conservação e restauro e até mesmo re-funcionalização.

Esta ficha de inventário foi realizada por uma equipa do Museu Nacional do Azulejo na qual estiveram envolvidos os departamentos de inventariação, investigação, biblioteca e conservação e restauro, o que nos remete para a interdisciplinariedade, premissa que, para além de ter estado na base de elaboração desta ficha, deve também estar presente no seu preenchimento.

À preparação desta ficha, estiveram subjacentes outras fichas de inventário, já existentes e aplicadas no terreno, por outras instituições nacionais ligadas ao património arquitectónico, nomeadamente o instituto Português Património Arquitectónico ou a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

Foi também consultada, a ficha de indexação mínima para património arquitectónico, elaborada por uma equipa de trabalho, também interdisciplinar, com base nas recomendações 5 de 95 do Conselho de Ministros na União Europeia, a qual consagra os campos mínimos obrigatórios, que permitem a identificação clara do objecto, o que não invalida uma desejável ligação a uma base de dados de património arquitectónico de outra instituição, local ou nacional, que, com certeza, se transformaria numa mais valia, para ambos os projectos.

Apesar de este, não ser o que aqui propomos inventariar, não pode no entanto deixar de ser uma referência, dado que para uma total e correcta interpretação do revestimento cerâmico, não podemos dissocia-lo do seu suporte arquitectónico.

Esta ficha pretende poder ser aplicada a qualquer tipo de revestimento cerâmico, "in situ", tendo em conta o seguinte conceito: "O termo cerâmica de revestimento, permite o agrupamento de qualquer corpo cerâmico, destinado a ser aplicado na decoração da arquitectura, exterior ou interiormente, individual ou conjuntamente, numa variada gama de forma, funções, decorações e técnicas de fabrico, de objectos para acabamento das paredes, pavimentos e tectos. A característica destes objectos, constituídos por uma base argilosa, decorada e vitrificada ou não, numa das faces, levou-nos a considerar um universo de tipologias, que largamente ultrapassou a tradicional área da azulejaria.

Produtos cerâmicos, como por exemplo, o mosaico, o tijolo ou a telha, inserem-se por direito neste agrupamento" (Normas de Inventário da Cerâmica de Revestimento, Lisboa: IPM 1999 p.20-21).

bibRIA

FICHA DE INVENTÁRIO DE REVESTIMENTO(S) CERÂMICO(S) – IN SITU

Instituição
(obrigatório)
Instituição responsável pelo inventário
Nº Inventário
(obrigatório)

REVESTIMENTO (S) ARQUITECTÓNICO (S) :
(obrigatório)
Identifica sucintamente o edifício onde se encontra o revestimento e contém os dados necessários que permitem uma melhor leitura do revestimento, do seu estado de conservação etc.

Campo de escolha múltipla, permite identificar, à partida, qual o tipo de revestimento que se vai inventariar.

Exterior

Fachada ___ (Total___Parcial___)

Outros Revestimentos ___

Interior ___

Avulso

Aplica-se, p.ex., a Registos ou outro painéis avulsos.

Interior ___
Exterior ___

bibRIA

IDENTIFICAÇÃO DO IMÓVEL /Suporte Arquitectónico

Para uma total e correcta interpretação do revestimento cerâmico, terá de se caracterizar o imóvel ou suporte.

Tipologia
(obrigatório)
Edifício comercial, habitação plurifamiliar ou unifamiliar, edifício religioso, etc.

Denominação
(obrigatório)

. Localização
(obrigatório)
Rua ; Nº , Código postal; Localidade Concelho

Utilizações Anteriores/Alterações ao projecto inicial
(obrigatório, todos os items devem conter pelo menos uma referência)
Descrição por ordem cronológica de intervenção . A primeira referência será a do projecto e ou construção. Dever-se-á especificar na descrição se a datação apresentada é de projecto, construção, fim de construção, inauguração, ampliação, restauro, etc. Para uma leitura imediata do objecto, as referências deverão ser ordenadas na mesma forma nos campos seguintes. Estes campos deverão conter o máximo de elementos conhecidos.

Descrição
(obrigatório)

Data
(obrigatório)
Poderá constar a data precisa ou aproximada (período cronológico, século, etc.)

Autoria
(obrigatório)
No caso de desconhecimento deverá constar como "desconhecido".

Descrição
(obrigatório)
Segundo a seguinte ordenação: planta, volumetria, coberturas, fachadas, articulação exterior/interior; interiores.

Materiais de construção
(obrigatório)
Descrever pormenorizadamente os materiais utilizados na construção e na decoração.

Proprietário(s) Contacto
(obrigatório)

Outros contactos

Documentação (Administrativa)
(facultativo)
Preencher sempre que se conhecer o processo da Câmara Municipal, IPPAR, DGEMN ou outra entidade.

bibRIA

IDENTIFICAÇÃO DO REVESTIMENTO CERÂMICO

Todos os campos relativos à caracterização do revestimento cerâmico poderão ser repetidos sempre que se verifique que um edifício alberga revestimentos cerâmicos variados ou que haja necessidade de individualizar as unidades de um conjunto, dado que o edifício/suporte já se encontra caracterizado.

Objecto
(obrigatório)

Título
(facultativo)

Autoria
(obrigatório, um destes campos deverá estar preenchido)

Autor/Autoria **Actividade Principal** Pintor, ceramista, etc.
Fábrica
Centro de Fabrico
Justificação/Atribuição

Localização no imóvel

Localização
(obrigatório)
Deve conter uma referência

Alterações à localização inicial
(facultativo)

Observações
(facultativo)

bibRIA

Identificação do Revestimento Cerâmico (continuação)

Datação
Sendo possível deve especificar-se se a datação apresentada é de projecto, realização ou aplicação.

Data/Período cronológico
(obrigatório)

Justificação da data
(facultativo)
Justificar a autoria através de assinatura, marca de tardoz, aproximação estilística ou outra fonte

Observações
(facultativo)

Dimensões
Na impossibilidade de calcular as dimensões em altura e largura, dever-se-á calcular o tamanho do revestimento em metros quadrados, a partir da dimensão de cada elemento – azulejo, placa cerâmica, etc.- seguido de uma descrição sucinta da forma como este está organizado.

Dimensão total aproximada (altura, largura, espessura, outra)
(obrigatório)

Dimensão de cada elemento cerâmico do conjunto
(obrigatório)
(Azulejo, placa cer)

Observações
(facultativo)

Identificação do Revestimento Cerâmico (continuação)

Informação Técnicas

Matéria
(obrigatório)
Neste campo consideram-se os materiais da chacota e da superfície. Os mais comuns de fabrico da chacota são o barro, o grês, o pó de pedra e a porcelana. A superfície pode ser engobada, vidrada ou esmaltada.

Técnica de fabrico da chacota
(obrigatório)
A chacota pode ser de lastra, modelada, moldada ou prensada

Técnica de acabamento decorativo
(obrigatório)
As técnicas mais comuns são: aerografia, aresta, corda-seca, cromolito, esgrafitado, esmaltado, estampagem, estampilhagem, foto-impressão, majólica, reflexo metálico, relevo, serigrafia e tubagem.

Especificações técnicas
(facultativo)

Descrição
(obrigatório)
Um dos campos deverá ser preenchido.
Este campo deverá especificar qual o tipo de revestimento (total, silhar, friso, etc.) bem como a relação do revestimento com a arquitectura, p. ex., no caso de uma fachada, se aponta ou sublinha os vãos das janelas ou portas. Preencher se se tratar de revestimento que permita uma só leitura. P. ex. fachada, painel, etc.

E/OU

Conjunto Cerâmico
Descrever de forma sequencial, como se organiza o conjunto. Só deverá ser preenchido no caso de se tratar de um conjunto cerâmico. P. ex. no caso de um conjunto de painéis de azulejo com o ciclo da vida de S. Francisco, deverá ser feita uma descrição geral e no campo seguinte descrever-se cada unidade do conjunto.

Unidades do Conjunto
(descrição o mais completa possível)

bORIA

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Campo que permite fazer uma avaliação do estado de conservação do edifício e do revestimentos cerâmico identificando as patologias de ambos.

Suporte arquitectónico/Edifício

Estado de Conservação
(obrigatório)
Deverá sempre iniciar-se com a indicação qualitativa do grau de conservação: Muito mau, Mau, Deficiente, Regular, Bom, Muito Bom. Seguido de um texto explicativo justificando

Proposta de Intervenção
(obrigatório)
Na sequência do que foi identificado no campo anterior poderá dar-se uma indicação da forma eliminar os processo de degradação do edifício.

Revestimento cerâmico

Estado conservação
(obrigatório)
Preencher da mesma forma do mesmo campo relativo ao **Suporte Arquitectónico**

Proposta de Intervenção
(obrigatório)
Na sequência do que foi identificado no campo anterior poderá dar-se uma indicação da forma eliminar os processo de degradação do revestimento cerâmico.

Intervenções realizadas
(facultativo)
Todos as intervenções conhecidas devem ser registadas, quer as que foram realizadas por profissionais quer as de carácter amador.

Tipo de Intervenção

Data

Entidade responsável

bibRIA

Anexos Documentais

Fontes bibliográficas, iconográficas ou outra documentação
(facultativo)

Gráficos
(obrigatório)
Plantas, alçados, etc

Fotográficos
(obrigatório)
O Registo de imagem: deverá conter o número suficiente para uma leitura global do revestimento, o seu enquadramento, o seu estado de conservação, etc. As imagens deverão, ser legendadas, datadas e localizadas em planta/Anexos gráficos.

OBSERVAÇÕES

VALIDAÇÃO

Preenchido por: **Data:**

ACTUALIZAÇÃO

Este campo serve para referir, posteriormente, toda e qualquer alteração aos campos da ficha, sempre que se tenha conhecimento de alterações no edifício e/ou no seu revestimento – desaparecimento, alterações do estado de conservação, restauros, etc. Todas as informações deverão ser, obrigatoriamente datadas.

As intermináveis divergências e as consequências de certas actuações levaram-nos a fazer uma abordagem aos problemas da conservação do património. Causas naturais, destruições violentas pela má utilização e valorização, como consequência da industrialização e especulação, e a restauros estilísticos radicais têm vindo a destruir importantes testemunhos da história do monumento.

O seguimento da ficha proposta e apresentada, transporta-nos a um campo de extrema importância e que se refere à Conservação e Restauro.

1. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO IMÓVEL/SUPORTE ARQUITECTÓNICO
   - Causa directa ou indirecta da degradação do revestimento cerâmico (a causa predominante pode estar acompanhada por outras menos evidentes)

2. PRINCIPAIS PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO NO REVESTIMENTO CERÂMICO
   - Fractura
   - Perda de betume das juntas
   - Destacamento por perda de aderência à argamassa de assentamento
   - Destacamento de vidrados

3. PRINCIPAIS ORIGENS DE DEGRADAÇÃO
   - Preenchimentos de lacunas e assentamento com argamassas de cimento
   - Colocação de cartazes, fios eléctricos, elementos metálicos, aparelhos de ar condicionado, etc. sobre o revestimento.
   - Roubo
   - Vandalismo
   - Falta de manutenção
   - Intervenções sem conhecimentos técnicos específicos.

4. NATURAIS
   - Humidade
   - Grandes amplitudes térmicas
   - Salinidade

bibRIA

Não podemos desassociar o edifício ao revestimento cerâmico, já que estão intimamente relacionados. Assim, para o preenchimento desta ficha, é necessária a compreensão da interface existente entre o edifício e os materiais de restauro ou de construção, que estão intimamente associados ao tipo de degradação do revestimento cerâmico, não esquecendo contudo, a sua posição topográfica, um factor por vezes secundário, mas que não deixa de ter a sua importância.

Foram vários os exemplos e factores associados à degradação dos revestimentos cerâmicos ou painéis, focados na comunicação sobre a "Azulejaria de fachada... de Aveiro", com exemplos fotografados da própria cidade, a ter em conta. Para cada um, foram preenchidos os requisitos da ficha tendo em conta os vários aspectos a ter em conta e justificando as correspondentes causas de degradação e tratamento proposto.

Dos vários exemplos mostrados, há a salientar o abandono de alguns imóveis e a falta de sensibilidade da população em preservar os revestimentos dos seus prédios. As intervenções directas e destrutivas na cerâmica, por parte de lojistas e de entidades públicas, para a aplicação de cabos eléctricos e caixas de derivação, foram também detectados.

Por outro lado, o vandalismo que se reflecte através da picagem/destruição de painéis figurativos ou mesmo pelo roubo e desinteresse do proprietário, são factores de grande preocupação e de necessária intervenção.

Na cidade de Aveiro, foram também identificadas intervenções menos correctas de preenchimento de lacunas cerâmicas, com argamassa de cimento tipo Portland®, com todas as consequências que daí advieram.

Ao nível desta disciplina ainda há muito a fazer, não só neste Município de Aveiro como também a nível nacional, passando pela sensibilização da população, proprietários e Serviços Camarários, pela conservação "in situ" do revestimento, atendendo ao conjunto monumental e urbanístico, conservando para isso a fisionomia e o caracter da cidade, e o meio ambiente.

Em suma, muitos projectos de Inventariação - compilação de documentação e Informação - resultam em fracasso porque não seguem as etapas necessárias e principalmente não realizam uma reflexão periódica e sistemática que controlará o processo de desenvolvimento e garantirá a eficácia da metodologia aplicada.

O estabelecimento de objectivos imediatos (alvos pequenos) pode ser uma experiência real e mensurável que vai permitir testar e melhorar as ferramentas de análise.

O registo e o levantamento de questões são a base de uma melhoria contínua se devidamente equacionados com vista à tomada de medidas objectivas. Para além de o que fazer, como fazer é um complemento fundamental, encarado numa perspectiva de análise individual e conjunta mas sempre sistemática para o sucesso de um projecto coerente em que faseadamente se contribui para um plano integral.

Simultaneamente nacional e institucional, geral e individual, o êxito de um projecto

bibRIA

deste âmbito resultará sobretudo da participação efectiva dos seus componentes baseando-se na experiência imprescindível dos profissionais das diversas áreas e na responsabilidade inequívoca de todas as entidades nacionais e locais, de todos os cidadãos e em especial dos proprietários.

Partindo do pressuposto que "dificilmente se pode proteger o que não se conhece" é pois necessário e acima de tudo urgente passar da teoria à prática.

Como foi referido esta ficha pretende ser um instrumento de trabalho com o objectivo de identificar e consequentemente proteger, podendo, a curto prazo, constituir-se como referência à administração pública do património nacional nas suas mais variadas vertentes museológica, económica e legislativa.

Inventariar pode e deve ser um primeiro passo para classificar e portanto registar cientificamente possibilitando desta forma o desencadear de mecanismos para protecção, preservação e conservação.

bibRIA

bibRIA

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO JURÍDICO DO PATRIMÓNIO CULTURAL*

Dr. José Casalta Nabais**

Antes de mais, bom dia a todos. E começo por agradecer o convite que me foi feito para participar neste encontro e congratular-me pela realização do mesmo. Cabe-me também saudar o moderador e os demais membros da mesa e agradecer a presença de todos vós.

Do que vou falar é do quadro jurídico do património cultural. Como estão a ver, vou ficar aqui na mesa, o que significa que não vou fazer uso das modernas tecnologias. Também não vou recorrer à imagem, como fizeram os intervenientes que me antecederam. É, assim, uma intervenção mais à moda antiga e, com certeza, menos atraente.

Pois bem, vamos tentar desenhar os contornos do ordenamento jurídico do património cultural. Falou-se aqui há pouco que já foi aprovada na generalidade a nova lei do património cultural. Fazemos votos para que o processo legislativo em curso venha a ser concluído em breve. Até porque a actual lei, que é já de 1985, tem permanecido em larga medida por aplicar. O que não quer dizer que não tenhamos leis relativas ao património cultural. Falta é saber se temos as leis mais ajustadas à actual protecção do património cultural[1].

1. Mas vamos ao quadro jurídico do património cultural. E aqui põe-se logo um problema de terminologia. Hoje falamos de património cultural, mas noutros países e noutras épocas têm-se utilizado outras expressões. Por exemplo, na linguagem anglo-saxónica fala-se de preferência em herança ou legado cultural. Tradicionalmente entre nós, como noutros países, falava-se de património histórico-cultural ou de património histórico, cultural e artístico.

Qual destas expressões é, então, a melhor? Quanto à herança ou legado, é certo que o património cultural é, antes de mais, uma herança ou um legado, pois é algo que cada geração recebe das gerações anteriores. Mas será só isso? Se for só isso, então o nome é acertado. Se, porém, não for só isso, então haverá que procurar uma expressão mais adequada, como a de património cultural.

Pois bem, uma compreensão dinâmica e aberta do património cultural ou dos bens culturais não está inteiramente reflectida na ideia de herança ou legado cultural. É que esta basta-se com receber, guardar e transmitir os bens culturais. Ora, segundo o entendimento dinâmico, que hoje tende a prevalecer, nós temos também que enriquecer e valorizar o

bibRIA

* O presente texto foi elaborado com base na versão escrita da gravação da comunicação do autor.

** Professor da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

[1] Informamos que foi, entretanto, publicada a nova Lei do Património Cultural, a Lei nº 107/2001, de 8 de Setembro que, de acordo com a sua epígrafe, estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural.

património que nos é deixado. Assim o diz a nossa Constituição, ao impor-nos um dever de valorização do património cultural para, depois, o transmitimos valorizado, designadamente através da criação cultural, às gerações vindouras. Por isso, preferimos a expressão património cultural. É certo que este é uma herança, uma herança muito importante, mas, no entendimento constitucional e legal, é mais do que isso.

Por sua vez, também aquelas expressões mais analíticas, como as de património histórico-cultural ou de património histórico, cultural e artístico, pecam por não nos fornecerem uma ideia exacta da realidade. Na verdade, cada uma delas, a seu modo, acaba por deixar de fora componentes importantes do património cultural.

Há, portanto, boas razões para falarmos de património cultural e, consequentemente, de direito do património cultural, ou de bens culturais e, consequentemente, de direito dos bens culturais. Já que património cultural e bens culturais são a mesma coisa, pois a única diferença entre tais expressões reside no facto de, quando utilizamos a primeira, estamos a olhar para o conjunto, para a unidade e, quando utilizamos a segunda, estamos a olhar para as componentes do património cultural.

2. Mas, sendo o património cultural uma realidade ampla, dinâmica e diversificada, impõe-se delimitá-la de outros domínios que estão muito próximos do património cultural. O problema que aqui se coloca normalmente é o de saber se podemos tratar o património cultural em termos tão amplos que nele se inclua o chamado património natural, os bens naturais, em que temos os parques, as reservas e as paisagens protegidas.

Por exemplo, em Itália, na década de sessenta, a Comissão dirigida pelo professor Franceschini optou por um conceito amplo de património cultural, incluindo nele também o património natural. Trata-se de uma comissão que elaborou um relatório enorme, publicado em vários volumes, no qual foi feito um levantamento exaustivo da situação do património cultural em Itália. Pois bem, esse relatório termina com uma série de recomendações ao poder político para legislar e legislar com base num conceito amplo de património cultural. Todavia, até hoje essas recomendações não tiveram seguimento, mantendo-se em vigor a lei italiana do património cultural da década de trinta do século passado.

Uma ideia ampla de património cultural é também a que está na base da Convenção da UNESCO para a protecção do património mundial cultural e natural. A Convenção com base na qual são classificados os bens culturais como património da humanidade, entre os quais se contam diversas cidades e monumentos portugueses. Como resulta da sua própria designação essa Convenção, aprovada em 1972, perfilha um conceito amplo de património cultural.

Todavia, essa ideia depois não prevaleceu porque implicava um conceito muito amplo de património cultural. De resto, a nossa Constituição separa as coisas, impondo ao legislador a obrigação de elaborar uma lei de bases do património cultural. O que significa que perfilha a ideia de que tem de haver uma disciplina jurídica para o sector do património cultural e outra para o sector do património natural.

Também em sede da organização política e administrativa, ou seja do ponto de vista orgânico, há entre nós uma separação dos dois sectores. Pois enquanto o património cul-

bibRIA

tural depende do Ministério da Cultura, o património natural depende do Ministério do Ambiente.

Refira-se, a este propósito, atenuando o que acabamos de dizer, que em Itália se procedeu em 1975 à unificação num mesmo ministério dos dois sectores de património. Um dos raros aspectos em que foram seguidas as recomendações da referida Comissão Franceschini.

3. Quando falamos de património cultural, uma ideia a que costumamos fazer alusão é a de que, mesmo perfilhando um conceito de património cultural que exclui o património natural, estamos perante um conceito amplo, diversificado, aberto e dinâmico. O que implica ter algumas cautelas no entendimento destas coisas do património cultural.

É que as soluções jurídicas são sempre soluções de equilíbrio entre bens jurídicos, muitas vezes em conflito. Daí a necessidade de uma balança para os pesar, para os equilibrar. É, por isso, preciso ter algum cuidado com o discurso quantitativo tão na moda, preocupado em ter muitas leis, em estabelecer altos níveis de protecção. E isto não obstante o património cultural ter, entre nós, uma disciplina jurídica que peca mais pela falta de harmonização entre as diversas leis, em que temos legislação em vigor tanto de 1932 como de 1985, do que pelo excesso de leis.

Assim, mais do que do que o excesso de leis é necessário chamar a atenção para os riscos de fundamentalismo e, consequentemente, de banalização que o património cultural corre. É que, quando se defende ou protege um bem em termos radicais, não olhando para nada do que está ao lado, ou seja, para outros bens jurídicos em presença, pode estar-se a prestar um mau serviço ao bem que se pretende proteger.

É, por isso, de nos interrogarmos sobre se a maneira como foram solucionados alguns conflitos, com uma solução integralmente a favor do património cultural, tiveram por base uma adequada ponderação de bens jurídicos. Assim é, por exemplo, de questionar se na solução das questões do Coliseu do Porto e das gravuras de Foz Côa foram devidamente ponderados na balança os bens jurídicos em conflito. Ou seja, se nesses casos os custos do conflito foram distribuídos equitativamente entre os diversos interesses em jogo. Não terão sido a liberdade religiosa, no primeiro caso, e o direito a subsistência económica da comunidade de Foz Côa, no segundo, insuficientemente consideradas na soluções encontradas?

Mas a rejeição do fundamentalismo pode exigir outros equilíbrios como os que se prendem com a utilização económica dos bens culturais. O que é importante, pois a preservação e valorização do património cultura, sobretudo do património arquitectónico, tem elevados custos. Ora, é preferível utilizar economicamente um bem, preservando-o ainda que com algumas limitações, a não o preservar pura e simplesmente. Um problema bem conhecido em sede da instalação de pousadas em monumentos nacionais. Também aqui será preferível instalar uma pousada num castelo ou num palácio, ainda que com algum prejuízo para o património cultural, do que deixar que este se degrade irremediavelmente[2].

[2] Sobre a noção e âmbito do direito do património cultural, v. o nosso estudo "Noção e âmbito do direito do património cultural", *Revista do CEDOUA*, Ano III, 2. 2000, p. 11 e ss.

bibRIA

4. Olhando agora para o universo dos bens culturais, mesmo tendo do património cultural um conceito que exclui os bens naturais, veremos que ele é ainda muito diversificado. Podemos dizer que ele se foi alargando progressivamente desde que a preocupação com o património cultural surgiu nos finais do século XIX. Assim, tendo em conta a nossa evolução legislativa, verificamos que começou por ser um núcleo muito restrito. Com o Decreto de 31 de Dezembro de 1901, o primeiro diploma a prever a classificação de bens culturais entre nós, estes surgiram limitados aos monumentos nacionais que, na concepção então dominante, tinham que ser bens do domínio público e, bem assim, aos bens mobiliários pertencentes a entidades públicas.

Um sector que se foi alargando, estendendo-se sucessivamente a outros bens. Assim, dos monumentos nacionais passou-se à consideração dos imóveis de interesse público em 1926, uma categoria que, todavia, só viria a ter aplicação prática depois da publicação do Decreto nº 20.985, de 7 de Março de 1932, às zonas de protecção dos imóveis em 1932, aos bens concelhios em 1949, e aos próprios bens imateriais com a actual Lei do Património Cultural - a Lei nº 13/85, de 6 de Julho.

Mas os bens culturais são muito diversos também do ponto de vista estrutural. Com efeito, uma coisa é um bem arquitectónico em que o bem cultural, que é sempre um bem imaterial, aparece indissociável do seu suporte material, do seu suporte físico, outra é um bem em que é possível separar o bem cultural do seu suporte físico como acontece com o património fotográfico e o património audio-visual, outra ainda os bens puramente imateriais ou bens sem suporte físico.

Enfim, os bens culturais ainda se apresentam com um elevado grau de diversidade vistos de uma outra perspectiva, ou seja, do ponto de vista das comunidades que identificam culturalmente e, consequentemente, os tutelam. Assim, temos bens que respeitam à comunidade internacional, bens cuja protecção e valorização transcende os povos e as nações a que pertencem, pois são património mundial, são património da humanidade, e temos bens cuja tutela é da comunidade nacional, em que ainda temos bens que dizem respeito à comunidade nacional no seu todo e bens que respeitam apenas a parte dessa comunidade como acontece com os bens de valor regional e os bens de valor municipal.

Há, pois, património cultural que transcende os próprios povos, as próprias nações a que pertencem. É o património da humanidade de que os povos e nações em causa não podem dispor, pois está sob protecção internacional. Muito embora, seja de acrescentar que, devido a deficiências de organização da comunidade internacional, nem sempre essa protecção é eficaz, como se verificou recentemente com os budas destruídos pelos taliban afegãos. Bens da humanidade, cuja destruição a comunidade internacional não foi capaz de impedir.

5. A respeito da protecção internacional dos bens culturais, há que dizer aqui algo sobre como ele surgiu e se foi desenvolvendo. Pois bem, podemos afirmar que a se trata de uma preocupação que começou verdadeiramente com a criação da UNESCO em 1946, pois um dos objectivos desta organização cultural das Nações Unidas é justamente a protecção do património cultural dos povos. Depois, foi celebrada a Convenção de Haia,

bibRIA

em 1954 relativa a protecção dos bens culturais em caso de conflito armado (uma convenção que, refira-se por curiosidade, apenas foi ratificada por Portugal em 2000).

É, porém, na década de setenta do século passado que a UNESCO começa a preocupar-se a sério com o património cultural dos povos. Com essa finalidade patrocinou a celebração de duas importantes convenções: uma em 1970 sobre a exportação e o tráfico ilícito de bens culturais móveis; outra, a já referida convenção de 1972 para a protecção do património mundial cultural e natural, em que se estabeleceu o quadro internacional de protecção do património cultural com base no qual se vem procedendo à classificação dos bens culturais como património da humanidade.

Relativamente à convenção de 1970, é de referir que, por ser muito ambiciosa nos seus objectivos, acabou por não ser exequível. Por isso, não foi praticamente objecto de aplicação. Daí que em 1995 se tenha concluído outra convenção menos ambiciosa sob os auspícios do Instituto Internacional para a Unificação do Direito Privado, a chamada convenção UNIDROIT, a qual, ao ficar-se por objectivos mais modestos em matéria de exportação e tráfico ilícito de bens culturais, tem suscitado maior adesão dos Estados.

Também a nível da Europa, e estamos a falar de Europa e não apenas da União Europeia, temos importantes convenções. Há mesmo duas convenções europeias que suportam actualmente a protecção do património cultural europeu: estamos a referir-nos, de um lado, à Convenção de Londres, de 1969 (revista em La Valette em 1992), respeitante ao património arqueológico europeu; e à Convenção de Granada, de 1985, relativa ao património arquitectónico europeu.

É, assim, a própria comunidade internacional que se interessa pelo património cultural dos povos, património cuja protecção internacional origina tanto obrigações como direitos para os Estados. Assim e quanto a estes últimos, nos termos da referida convenção de 1972, os Estados têm o direito a apoio técnico e financeiro, suportado, respectivamente, por um corpo de técnicos e por um fundo financeiro da UNESCO.

6. Ainda a propósito da protecção internacional do património cultural, devemos fazer menção também ao direito comunitário, pois que, embora mais modestamente, também este sector do ordenamento jurídico se preocupa com os bens culturais. E dizemos mais modestamente porque a cultura é, segundo o art. 6º, nº 3, do Tratado da União Europeia um assunto basicamente dos Estados. Com efeito aí se prescreve: "A União respeitará a identidade cultural dos Estados - membros". A cada Estado cabe, assim, cuidar da cultura e da identidade cultural respectiva.

Porém, não obstante isto, há diplomas legais comunitários relativos aos bens culturais. O que tem uma explicação. Como é sabido, a partir de 1993, acabaram as fronteiras físicas entre os Estados - membros e passou a haver livre circulação de bens. O que, a não se estabelecer nenhum entrave à circulação dos bens culturais, levaria a estender a livre circulação, própria do mercado comunitário, também a tais bens.

Mas isto poria em causa a ideia de que a protecção dos bens culturais cabe aos respectivos Estados e, bem assim, a ideia de que tais bens estão fora do mercado. Daí que tenham sido editados dois diplomas comunitários: uma

bibRIA

directiva, respeitante aos bens culturais ilicitamente transaccionados dentro da União Europeia, relativamente aos quais se estabeleceu a regra da sua restituição; e um regulamento, respeitante à exportação para terceiros Estados dos bens culturais, para a qual se exige uma licença a conceder pelo Estado - membro exportador.

A este propósito, não podemos deixar aqui de assinalar que Portugal foi pioneiro na adopção de uma solução avançada para o tráfico ilícito de bens culturais. Na verdade, em 1937, numa época carregada de nacionalismo e portanto pouco dada ao reconhecimento do direito estrangeiro, foi editado entre nós um diploma legal em que se estabeleceu para o Estado português o dever de restituir ao Estado exportador os bens ilicitamente exportados para o nosso país, reconhecendo assim a aplicação do correspondente direito estrangeiro. Uma solução apoiada numa concepção internacionalista que, como vimos, só muito mais tarde, só nos finais do século XX, viria a vingar através da Convenção UNIDROIT.

7. Deixemos, porém, o direito internacional e comunitário e vejamos agora o nosso direito interno sobre o património cultural. E aqui não podemos deixar de começar, como se impõe, pela Constituição. Pois bem, a nossa Constituição trata dos bens culturais em diversos sítios, ou melhor trata deles quer na constituição do indivíduo (formada pelos direitos, liberdades e garantias fundamentais), quer na constituição da sociedade (a constituição da organização económica), quer na constituição do Estado (ou constituição política, a única que tradicionalmente se tinha em vista sempre que se falava de constituição).

Mas o património cultural consta, antes de mais, do próprio pórtico da Constituição, que antecede as três referidas constituições. Na verdade, logo no art. 9º, em que são enumeradas as tarefas fundamentais do Estado português, lá figura como uma dessas tarefas a protecção e valorização do património cultural. Uma tarefa tão importante para o nosso país, para a nossa cultura, que faz parte, por assim dizer, do próprio bilhete de identidade da nossa comunidade política.

Os bens culturais figuram, depois: na constituição do indivíduo, em que se consagra a favor de cada um de nós um direito fundamental de criação artística e de fruição cultural e um dever fundamental de preservação, defesa e valorização do património cultural; na constituição económica em que se alia o aumento do bem-estar social e económico e da qualidade devida das pessoas ao nível cultural e científico do país, em que naturalmente entra o património cultural; e na constituição política, em que, na distribuição do poder legislativo entre a Assembleia da República e o Governo se reserva àquela, a competência para estabelecer as bases gerais do património cultural, de modo que o Governo para intervir nesta matéria carece de uma autorização legislativa da Assembleia.

8. É, todavia, ao nível legislativo, ao nível das leis, que o ordenamento jurídico do património cultural é naturalmente mais visível. Aqui temos a já mencionada Lei do Património Cultural. Uma lei muito ambiciosa que é, em parte, uma lei de bases e, em parte, uma diploma de desenvolvimento, dados os pormenores que pretende regular. O que, aliado à falta de edição da regulamentação complementar que a sua aplicação exigia, conduziu à

bibRIA

inaplicabilidade da maior parte dos seus preceitos. Na verdade, os numerosos decretos-lei de desenvolvimento para que remete jamais foram editados.

Sublinhe-se que estamos perante uma lei aprovada por unanimidade. O que significa que a unanimidade nem sempre é sinónimo das melhores soluções. Na verdade, há que ter algum cuidado face à unanimidade, pois esta pode significar duas coisas: que todos estão de acordo porque foram bem estudados os problemas, tendo-se chegado à melhor solução; ou que todos estão de acordo porque, afinal de contas, não viram bem os problemas em discussão. Suspeitamos que tenha sido esta segunda hipótese a que se verificou neste caso.

Em consequência da inaplicação da Lei nº 13/85, continuam as regiões autónomas e os municípios sem desempenharem, na prática, o papel que lhes cabe, respectivamente, em relação aos bens culturais regionais e em relação aos bens culturais municipais. O que não admira já que os bens culturais continuam a ser protegidos, designadamente a ser classificados, com base no referido Decreto nº 20.985, de 1932.

Um deficiência a que se juntam outras de que nos dá conta, por exemplo, o relatório, elaborado em 1998, pela Comissão presidida pelo professor Sérvulo Correia, encarregada de elaborar a nova lei de bases do património cultural. De um lado, perde-se com pormenores que deviam ter ficado para decretos-lei de desenvolvimento. De outro, faz remissões para a lei penal que serão mesmo inconstitucionais. Isto para além de nos deixar a impressão de, como foi referido na altura pela Conferência Episcopal Portuguesa, ter subjacente uma visão estatizante do património cultural.

Mas, de 1985 para cá, as coisas mudaram muito. O mundo deu muitas voltas, caiu o muro de Berlim, e a nossa Constituição foi objecto de uma importante revisão em 1989, que pôs termo à constituição económica de pendor socialista. Daí que a actual Lei do Património Cultural esteja irremediavelmente ultrapassada.

9. De tudo quanto fomos dizendo, já dá para perceber que estamos perante um direito muito diversificado e com um razoável grau de complexidade. Sobre ele não irei dizer muito mais, embora se impusesse dizer bastante mais. É que o tempo, que me cabia, está praticamente esgotado. Por isso, limitar-me-ei a enumerar os diversos instrumentos ou mecanismos de protecção do património cultural.

Pois bem, entre esses mecanismos temos os que são mais conhecidos de toda a gente: a inventariação e a classificação dos bens culturais. Instrumentos em relação aos quais um dos seus aspectos mais visíveis é desencadearem limitações ou mesmo restrições aos direitos dos proprietários dos bens culturais, como são, designadamente, os direitos de propriedade e de reserva da intimidade da vida privada. Um aspecto que tende a reforçar-se, atendendo a que cada vez mais os bens culturais são sobretudo bens dos particulares.

Há, depois, outros meios de tutela dos bens culturais, como são, de um lado, os meios de apoio ou incentivo e, de outro, os meios de natureza penal.

10. No que respeita aos primeiros, a Lei nº 13/85 prevê que as câmaras municipais inscrevam nos orçamentos municipais uma verba para ao património cultural. Atendendo, porém, ao facto de nas prioridades municipais

bibRIA

terem prevalecido os problemas de saneamento básico, de abastecimento de água, de construção de infra-estruturas, etc., compreende-se que poucas verbas tenham sido destinadas aos bens culturais. Esperemos que no futuro próximo, agora que uma boa parte daqueles problemas já está solucionada, verbas municipais mais significativas sejam encaminhadas para a protecção do património cultural.

Por isso, em matéria de incentivos temos fundamentalmente os incentivos de natureza fiscal. Entre estes deparamo-nos, de um lado, com os benefícios fiscais dos proprietários de bens culturais, como as isenções da contribuição autárquica, do imposto municipal de sisa e do imposto sobre sucessões e doações. De outro lado, temos os benefícios fiscais concedidos em sede de IRS e de IRC aos donativos realizados com o objectivo de mecenato cultural, prevendo o chamado Estatuto de Mecenato, aprovado em 1999, deduções à colecta em IRS de uma percentagem dos donativos feitos por pessoas singulares e considerando como custos ou perdas do exercício em IRC os donativos feitos por pessoas colectivas.

11. Finalmente dispomos dos meios de tutela penal. Trata-se de criminalizar comportamentos e de prever sanções ou penas para quem adopte comportamentos que atentem contra o património cultural. Uma tutela que, pela sua própria natureza, vem em último lugar, ou seja, surge apenas quando os outros meios de tutela falharem. Uma ideia que, estando presente em todo o direito penal, é particularmente visível neste sector do ordenamento jurídico.

Na verdade, bem podemos dizer que a melhor tutela penal será, neste domínio, a que não é necessária, a que não precisa de ser aplicada. Efectivamente, no domínio do direito do património cultural, quando o direito penal tiver que intervir, é bem provável que já tenhamos perdido o essencial. Na verdade, que interessa (do ponto de vista da protecção dos bens culturais) prender agora os talibã que destruíram os budas que eram bens da humanidade? Ora, em situações como a referida, a tutela penal só constituirá uma verdadeira protecção se conseguir obstar eficazmente aos atentados contra o património cultural.

E aqui temos uma ideia, por certo difusa e incompleta, do que é o quadro jurídico do património cultural. Um quadro que, como acabamos de ver, se estende por diversos ramos de direito.

Oxalá todos eles se harmonizem para que o património cultural seja protegido de uma maneira efectiva. O que implica, entre outras coisas, moderar um certo discurso quantitativo do direito e das leis, um discurso que, embora não querendo, acaba quase sempre por favorecer uma protecção dos bens culturais mais virtual do que real.

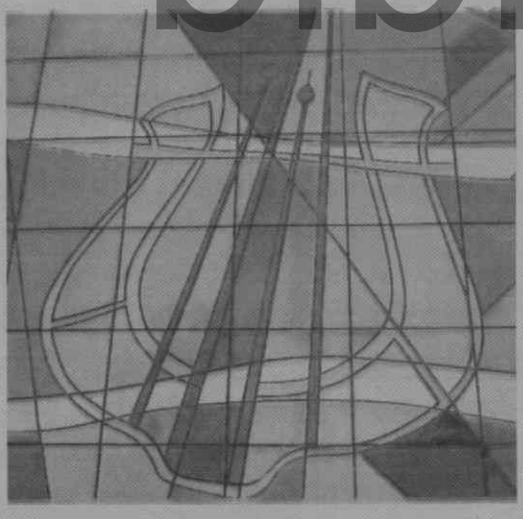
Muito Obrigado.

bibRIA

MESA REDONDA

A AZULEJARIA DE FACHADA E O SEU ESTATUTO PATRIMONIAL

biblRIA



- **PARTICIPAÇÕES DE::**
  - Arqtº Victor Mestre (DGEMN)
  - Arqtº Flávio Lopes (DGT – Programa de Incremento do Turismo Cultural)
  - Prof. Doutor Arqtº Nuno Santos Pinheiro (FORUM UNESCO Portugal)
  - Dr. Paulo Henriques (MNA)
  - Dr. Amaro Neves (ADERAV)

bibRIA

"A AZULEJARIA DE FACHADA E O SEU ESTATUTO PATRIMONIAL"

Arqtº Victor Mestre

Os azulejos de padrão cujo motivo predominante é geométrico atinge na maioria das vezes uma grande capacidade de síntese sem contudo perder o sentido de conjunto. Quantas arquitecturas de tão austera expressão ou mesmo de tamanha pobreza conceptual se evidenciam pela luminosidade que emanam de um anónimo pano de fachada integrado num plano marginal de discreta rua.

Os Azulejos de Fachada terão surgido com o intuito de as proteger (?) e naturalmente como forma de as enobrecer (?), ou talvez as duas se fundam numa só razão. Ultrapassada esta dicotomia, o que se nos afigura real será contudo o facto das fachadas revestidas a azulejo terem surgido primeiro individualmente, até a sua democratização na era industrial ter tornado o seu uso não num acontecimento esporádico mas antes numa quase norma, emprestando às cidades uma expressão que não era a delas. Alvas pela cal coloridas pelos pigmentos, as cidades só na sua intimidade validavam a aplicação do azulejo. Desde os espaços religiosos, aos aposentos da aristocracia, ou mesmo nos aspectos mais mundanos como as tradicionais "zonas de águas", o azulejo recatava-se ao abrigo da intempérie e no recolhimento aconchegado ora de talha ora de ornatos e mobílias de estilo. O azulejo pertencia à intimidade da família.

Com a era industrial, o azulejo torna-se "mundano e atrevido". Muda conceitos, muda a cidade. O azulejo é ornato, é revestimento, é aparato de seu dono, é garante de fachada duradoira.

O azulejo formará então um ou mais "gostos". A estética da cidade, dos paramentos rebocados e caiados de branco ou de pigmento, de silhares, colunas, cunhais e socos tem de competir com paredes meias com o brilho intenso, a cor de forte luminosidade com o padrão geométrico ou de motivos diversos mais ou menos estilizados.

Troços de Cidade por vezes desaparecem sob uma "camada" de Azulejos tal terá sido o ímpeto do cidadão rendido ao encanto do "novel" produto que não quis ficar para trás do progresso, talvez da moda.

A moda, o bom e o mau gosto evoluíram nas mãos de artesãos e artistas dignos desse nome. Uma nova realidade surgiu e logo se deixou contagiar pelas modas de fora pela típica rusticidade portuguesa, pelo revivalismo de um pretenso estilo português, mas também pela modernidade desempoeirada que se deixou reinterpretar sob o signo da simplicidade sem se tornar menor.

Por ventura esta terá sido a apresentação mais breve que alguma vez se fez sobre o azulejo de padrão, incompleta, sem o rigor que merece esta arte que seguramente não

bibRIA

será menor. Têm no entanto alguns investigadores sabido libertá-la de classificações desvalorativas a pretexto de comparações com outras épocas, outras estéticas.

O tempo tem este grande alcance de na distância apurar e purificar o nosso olhar sobre algo que sempre nos inquietou, por vezes perturbou.

Num correr de tempo tão curto de um século estamos agora a procurar salvaguardar este património "in situ" com a mesma ética com que desde há muito o fazemos para as épocas ditas de ouro da azulejaria.

Este trabalho tem surgido um pouco "silenciosamente" e talvez por isso a sua importância tenha vindo a ganhar adeptos, apoios, incentivos e alguma força para permanecer como uma realidade incontornável.

Os Azulejos de Fachada são agora considerados de valor patrimonial e, neste sentido a sua expressão estética será indissociável do suporte. Por isso, a sua permanência deverá englobar, no nosso entender, o "objecto arquitectónico".

Neste sentido, a sua conservação está dependente do conhecimento global do suporte respectivamente materiais, condições físicas, mecânicas, patologias, etc..

Os paramentos forrados a Azulejos são assim tratados em termos de conservação e restauro como outro qualquer revestimento, ou seja identificação do material e respectivo suporte, identificação das patologias, profilaxia de prevenção e respectivas técnicas de restauro a implementar.

A Direcção - Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais tem já alguma experiência na área da conservação e restauro da azulejaria portuguesa sendo que de um modo geral as metodologias de identificação, conservação e restauro não diferem entre épocas, mas tão somente o tipo de suporte, as técnicas de execução e aplicação do azulejo que evoluíram ao longo do tempo.

O Serviço de Inventário do Património Arquitectónico da D.G.E.M.N. tem uma vasta lista de imóveis com revestimento azulejar, quer interior quer exteriormente, devidamente identificado em fichas consultáveis na Internet. Um especial "caderno" elaborado pela Carta de Risco visa todo um vasto e rico património azulejar da cidade de Aveiro - "Classificação de Risco dos Imóveis Arte Nova", D.G.E.M.N. 1999.

Relativamente à conservação efectiva do azulejo, a D.G.M.N. dispõe de uma Técnica Especialista na área que avalia as situações decorrentes de peritagens promovidas internamente, bem como ocorre às solicitações externas.

Em ambas as situações se formulam diagnósticos com vista a se implementar os tratamentos mais adequados.

Neste sentido, estes diagnósticos procuram preceder os concursos de Obra genéricos ao edifício onde estão aplicados os Azulejos com vista a se elaborarem Cadernos de Encargos adequados à conservação ou restauro.

Para se proceder a um adequado diagnóstico, a Técnica de Restauro recorre a análises executadas em instituições como o Instituto Superior Técnico, o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, a Faculdade de Ciências. A D.G.E.M.N. também dispõe de um "micro laboratório" onde se efectuam as análises de rotina, nomeadamente de sais, via análise química de conductividade da água - condu-

bibRIA

timetria e potenciometria, etc.

Genericamente e em termos de ética de intervenção procura-se que as intervenções sejam o mais possível de conservação e o menos possível de restauro. Como se depreende nestas circunstâncias a prevenção será sem dúvida a fase mais importante, daí que a vigilância permanente seja também uma das preocupações da D.G.E.M.N..

Naturalmente que todas as intervenções deverão ser enquadráveis por vários factores desde o estado de conservação até à sua importância em termos culturais enquanto em presença no contexto global do país. Os Azulejos de Fachada reproduzem séries repetitivas que de um modo geral têm diversas aplicações locais e condições distintas, verificando-se inclusivamente nalguns casos o seu parcial ou total desaparecimento num determinado local ou região enquanto que prolifera noutra. Por vezes um friso de Azulejos tem mais valia cultural que o próprio edifício que o suporta, muitas vezes em pré-ruína. Que fazer? Retirar o friso? Restaurar o edifício? Em que circunstâncias ocorre o caso? O proprietário pretende demolir o edifício? Em que circunstâncias ocorre o caso? O proprietário pretende demolir o edifício? Pretende restaurá-lo?

Todos os dados sobre um caso torna-o especial, único, e será neste contexto que se avaliam e enquadram as potenciais intervenções.

A conservação dos Azulejos de Fachada vem assim também valorizar a pesquisa científica para validar determinadas intervenções, já não se tratando só de um problema de admissão da pequena peça cerâmica industrial ao mundo da valia ética e estética no panorama da História da Arte, sendo também cada vez mais uma razão de ciência para bem da sua conservação.

bibRIA

bibRIA

"O AZULEJO"

Prof. Doutor Arqtº Nuno Santos Pinheiro

Eu gostaria em primeiro lugar de cumprimentar todos os presentes, e como colaborador institucional, regozijar-me com a presença de tantos interessados na defesa do património, o que significa evidentemente que a divulgação, como base na salvaguarda patrimonial, está a fazer-se realmente de uma forma coerente e certa.

Não vos queria maçar muito, com uma exaustão da comunicação que eu teria feito, mas gostaria só de fazer aqui algumas referências, e essas referências põem-se a partir do século XVIII, quando eu considero que terminou a primeira época do esplendor deste material que é o azulejo.

Efectivamente, a Revolução Industrial e as suas próprias consequências fizeram com que aparecessem tecnologias industrializadas que conduziram às grandes produções.

A argila passa a ser a matéria prima por excelência que, adicionada ao pó de quartzo, permite obter uma chacota mais barata, porque dispensa o óxido de estanho como ainda, mais resistente, devido aos mecanizados processos de fabrico.

A Fábrica Viúva Lamego é um exemplo desta nova tecnologia de produção que teve, como sabemos o nome de "estampilha".

Como consequência de todo este evoluir do processo tecnológico, o Séc. XIX trouxe uma natural vulgarização de um material que anteriormente tinha um uso contido, tinha um uso muito dirigido para uma arquitectura nobre, para uma arquitectura de conventos e de igrejas.

De qualquer modo este material, ao vulgarizar-se o seu uso, soube dar à arquitectura, ao ambiente urbano, um cariz muito específico, uma limpeza de fachadas, um reflexo de luminosidade no ambiente urbano e até a possibilidade de se poder obter um maior resguardo das construções, o que levava de imediato a um maior tempo de vida dos edifícios. O material revestia, embelezava, dava à arquitectura uma dimensão diversa, mas também a protegia, porque a sua pasta vidrada dava elevada durabilidade mas também uma maior resistência mecânica.

Tecnicamente poderemos acrescentar que as argamassas tradicionais, preparadas à base de areias e cal aérea, faziam adossar muito bem este azulejo à "massa" de reboco da parede, o que permitia uma boa elasticidade de todo o conjunto no período da secagem das argamassas.

Esta nova forma de ver e de utilizar o azulejo faz com que ele seja usado por todas as camadas sociais e consequentemente seja criado um leque heterogéneo na estética dos edifícios, que muitas vezes produzia uma homogeneidade, um equilíbrio de volumetrias,

bibRIA

uma formação de conjunto, que muito veio dar força e dignificar a arquitectura.

O azulejo tornou-se assim um elemento decorativo importante na arquitectura deste século XIX ao nível do quarteirão, e de uma forma geral ao nível da arquitectura urbana, apresentando grande peso compositivo e estético. Ele soube marcar bem o regionalismo da arquitectura através do desenho, da forma de fabricação, do tipo de composição e da estética criada pelas luminosidades e efeitos de claro escuro que produzia no ambiente urbano.

O uso do azulejo como forma de revestir fachadas, integrando-se na arquitectura e dando-lhe uma força e uma presença própria, esbate-se no primeiro quartel deste século.

Os vários problemas, que com ele nascem por deficiências de produção e de construção, próprias da época, fazem dele um acabamento "incómodo" que foi esquecido.

Alguns exemplos perduram em Lisboa, algumas aplicações em felizes casamentos com a arquitectura existem para bem demonstrar que o mal não reside no material em si mas na sua deficiente produção e simultânea deficiente aplicação.

Neste final de século, o azulejo ganhou mais força pela mão dos artistas que com ele têm executado a organização estética de grandes espaços interiorizados que não colidem com a estética internacionalista que novamente está a marcar os estudos actuais das fachadas dos edifícios.

A História deste material ao longo do tempo dá-lhe de qualquer forma uma grande força na definição de épocas da cultura.

A sua beleza, as suas características plásticas, a sua presença que muitas vezes se traduz numa imponência, numa dignificação da própria arquitectura, não permitem que este material seja esquecido mas sim considerado como elemento patrimonial importante a defender e a salvaguardar.

Considero por esse facto este Encontro de azulejaria organizado pela Câmara Municipal de Aveiro, de grande valia, uma vez que chama a si a responsabilidade cultural de fazer preservar a sua importante arquitectura tão característica nos acabamentos feitos neste histórico material, mas ainda porque promove a sua divulgação patrimonial, como acto primeiro para procurar a sua salvaguarda e a sua recuperação por consequentes acções de formação.

Este Encontro leva naturalmente à importante discussão sobretudo dos processos, das tecnologias, das formas, dos métodos de tentar recuperar interessantes trechos de azulejos, painéis de parede, que este material permite elaborar, conseguindo-se sempre um acabamento diferenciado, enriquecendo a própria arquitectura dando-lhe uma vivência específica por via das suas características representativas ou simplesmente decorativas como ainda da sua textura diferenciada.

O azulejo é um material que, desde milénios, é usado como elemento integrante da arquitectura e ao longo dos séculos acompanhou sempre o evoluir estético, até aos nossos dias.

Em nenhum outro país da Europa que não Portugal, este material recebeu um tratamento tão expressivo e original, tão adaptado às condições económicas e culturais, nem tão pouco foi utilizado de maneira não só tão

bibRIA

complexa como ainda nos territórios para onde era transportado como lastro, das naus dos nossos descobrimentos. O azulejo é um elemento constante no mundo lusíada, e recordo neste momento a beleza dos muitos painéis que existem no Brasil, com especial referência para aqueles que temos em São Salvador da Baía.

Este AZULEJO apresenta patologias e anomalias, e por isso se torna de grande importância os seus estudos de modo a podermos cobrir deficiências que aparecem por razões muito diferentes, uma vez que este material é, como já foi referido, um material de acabamento, um material de sacrifício que se liga intimamente ao suporte da construção.

Por assim ser, as patologias e as anomalias que se verificam nestes revestimentos em azulejo, são na grande maioria dos casos provocados pelo estado de conservação do suporte onde ele se integra.

Sabemos que com a idade dos edifícios, o nível freático vai subindo por razão de conduções eléctricas, o que provoca problemas com a capilaridade ascensional da humidade na área da construção.

Recordo como exemplo muito expressivo desta situação toda a azulejaria interior da importante igreja de Arouca, que se tem soltado do seu suporte, devidos aos graves problemas de humidades ascensionais, provocadas pelo ribeiro que lhe passa na cabeceira.

Para além das anomalias e patologias, quer do azulejo, quer do seu suporte, desgraçadamente, o Homem entra também, como sempre, neste capítulo da destruição, ou porque gosta de ver cair azulejos e por isso acelera o mecanismo de desprendimento, ou por outro lado faz "colecção" e leva-os para casa para serem usados debaixo de um vaso de flores ou de uma cafeteira de água quente...

Veja-se por exemplo o caso do mosteiro de Pombeiro.

Princípios fundamentais da intervenção na conservação e restauro

A Carta de Veneza é explícita quanto às formas de intervir no restauro, mas não será demais relembrar:

- que deverá haver uma autenticidade histórica, estética e tecnológica
- que há exigências quanto à durabilidade da intervenção que leva à utilização de materiais que possam pôr em risco esse aspecto
- que há exigências de compatibilidade que levam a pensar na reversibilidade que deve existir perante o uso de novos materiais e de novas tecnologias
- que há aspectos económicos que poderão pôr em causa ou adiar a resolução de problemas existentes pondo em causa a salvaguarda do património.

Estes princípios, que são uma transcrição do escrito na Carta de Veneza, não são fáceis de pôr em prática, sem que haja ou que deva existir uma discussão atenta e pluri-disciplinar que ponha em foco as várias vertentes de soluções que terão de ser encontradas para cada caso e não para uma generalidade de situações.

Há poucos anos, o restauro de painéis de azulejo passava pela substituição daqueles

bibRIA

que se consideravam irrecuperáveis por outros que eram procedentes de limpezas ou beneficiações no local. Este método considerou-se eficaz, porque existiam oficinas com mão de obra controlada que, conhecedora de tecnologias antigas, fabricavam os azulejos com a qualidade suficiente, atendendo à sua reintegração nos espaços em falta.

Hoje, a situação evoluiu e não se encontram condições idênticas às anteriores, não por razões de qualidade, mas fundamentalmente por razões de economia de trabalho. Nestes termos, criou-se uma lacuna neste processo de trabalho que eu próprio, enquanto Presidente do Instituto do Património Português, tentei resolver criando os Centros de Restauro de Tibães e de Viseu.

O azulejo continua hoje a ser um elemento não só puramente de revestimento, mas sobremaneira ligado a um valor de grande beleza estética produzido por artistas pintores e escultores.

Será naturalmente a tradução de uma expressão artística que vive por si mesmo mas que também empresta um especial valor à arquitectura.

Será evidentemente um elemento de grande nobreza que nasceu há milénios e que se adapta permanentemente a todas as fases da estética dos anos vindouros.

A sua História dá-lhe evidentemente condições únicas para que se considere em permanência um património importante da cultura de um povo.

Que saibamos melhorar os conhecimentos para que se possa fazer de forma cada vez mais acertada a sua recuperação e o seu restauro.

No entanto, seria mais importante sabermos melhor resguardá-lo do vandalismo do Homem e das patologias a que ele continua sujeito.

A Unesco com o seu Forum com a sua ligação à Universidade, está em Portugal completamente disponível para convosco, Câmara Municipal, ajudar a vossa importante missão, aqui especificada de salvaguardar o vosso tão expressivo património construído.

Muito obrigado

Lisboa, 18 de Maio de 2001

bibRIA

FACHADAS DE AZULEJO NA REGIÃO DE AVEIRO

Dr. Amaro Neves

A fachada de azulejo, pelo seu alto valor estético e extraordinário interesse documental, tem sido, de há pelo menos duas décadas, objecto das minhas preocupações, enquanto cidadão empenhado na defesa e valorização deste sector do nosso património cultural, sobretudo considerando as tradições cerâmicas aveirenses e as fábricas que aqui produziram milhares de quilómetros quadrados de azulejo, não só para o território português, como para as antigas colónias e mesmo para o estrangeiro. A demonstrar essa preocupação e porque estão aqui gerações mais novas que podem desconhecer o trabalho desenvolvido neste sentido, nomeadamente identificado com a Associação de Defesa de Património Natural e Cultural da Região de Aveiro - ADERAV, permito-me recordar alguns ecos dessa preocupação.

bibRIA

1 - A valorização do azulejo, na historiografia local

No princípio da década de 1980, foram editados em Aveiro dois livros que, versando a História e a Arte[1] ou simplesmente a Azulejaria Antiga existente neste concelho, mereceram uma enorme receptividade do público em geral e, por conseguinte, rapidamente se esgotaram. Em ambos, se dava particular interesse ao azulejo como manifestação tradicional em Aveiro, apresentando-se aos leitores, numa visão algo diferente do que até então era feito, como património cultural e artístico, diversas fachadas com revestimento azulejar, assim se pretendendo sensibilizar os aveirenses ou, de forma mais específica, os proprietários e as entidades locais e regionais, para a diversidade estética e valor patrimonial que tais obras representavam, tendo em conta a essência e a proveniência dos materiais, os artistas envolvidos, as empresas em laboração, os ritmos criados e as cores usadas até aos conjuntos estéticos resultantes, a mentalidade e sensibilidade dos encomendantes, os circuitos comerciais utilizados..., enfim, um conjunto de interacções que justificavam que uma tal arte, pela sua intima relação com o passado aveirense, com o tecido empresarial regional e com o urbanismo da cidade e das vilas envolventes, fosse olhada com mais respeito, face à destruição desenfreada resultante da especulação imobiliária e da insensibilidade do poder local que, não obstante dizer-se representante das populações porque

[1] Trata-se de *Aveiro, História e Arte*, ed. ADERAV, Aveiro 1984, onde se salientavam diversas fachadas de azulejo como peças do valioso património da cidade, dando-lhe maior relevo noutra publicação, *Azulejaria Antiga em Aveiro*, Aveiro 1985. Em *Aveiro - Do Vouga ao Buçaco*, Ed. Presença, Lisboa, 1989, e numa perspectiva mais de roteiro turístico alargada aos concelhos a sul do Vouga, muitas fachadas e, por vezes, painéis de fachada são reproduzidos.

democraticamente eleito, atirava para a vala comum fachadas inteiras e interiores requintados, muitas vezes preciosas jóias das nossas mais conceituadas fábricas e artistas.

Dessas fachadas, relevávamos especialmente, do penúltimo quartel do século XIX, em azulejo estampilhado, a azul e branco, a igreja da Misericórdia (datada de 1867) e uma vivenda na rua de Manuel Firmino, pormenorizando sobre esta: "merece reparo o facto de em muitos deles (azulejos) serem ainda visíveis as marcas das trempes, o que mostra bem o atraso em que estava a nossa indústria, apesar de caminharmos para o último quartel de Oitocentos"[2].

Do princípio do século XX, sem repetir esquemas e soluções mas antes adequando evolutivamente, no desenho, as propostas caso a caso - ainda em azul e branco, era dado especial destaque à Casa de Santa Zita (a ultimar-se entre 1908/1909), com belos painéis no interior; à sede da Assembleia Distrital[3], em azulejo floral de relevo, azul sobre branco (padrão usado noutras situações, em azul ou policromado) e, com os mesmos padrões e não menos exuberância, a uma outra casa, "de feição rural, mas interiormente nada menos rica [...] na rua de S. Sebastião, com aproximadamente 20 metros de frontaria revestida"[4]; e, já com policromia a tentar recuperar, nas cercaduras, desenvolvimentos próximos do tradicional "azulejo português", à Estação dos Caminhos de Ferro (a ultimar-se entre 1915--1916) - verdadeira glória da riqueza azulejar produzida pela Fonte Nova e seus conceituados artistas, onde se exibem cerca de meia centena de painéis histórico - etnográficos de Aveiro[5]. Deste mesmo tempo e cor, ainda que variando a temática pois esta era claramente publicitária, como exemplo raro no património da cidade, era dado especial realce ao "armazém da Rua do Rato"[6], fabrico da Fonte Nova e datado de 1918.

E, sem descrição de pormenores, mas relevando o bom gosto da época e, acima de tudo, o caracter pragmático da aplicação de azulejo nas fachadas da zona ribeirinha, pela saúde e higiene da casa, melhor defendida da salinidade e da humidade, proporcionando assim mais fácil manutenção, apresentávamos em imagem quatro pequenas vivendas, com revestimentos diferentes mas todos polícromos, uma de feição rural, na Oliveirinha (datada de 1918), e três na zona da Beira-Mar, sendo estas de reduzidas dimensões e bem características deste bairro.

Ao mesmo tempo, dentro dos cânones ornamentais da arte nova[7], ainda em azul e branco, era registada a "mercearia de António Nunes d`Anna"[8], no centro de Aradas, e porque de facto, são dois exemplos bem diferentes e paradigmáticos no contexto desta

bibRIA

[2] Amaro Neves, *Azulejaria Antiga em Aveiro*, pg. 171.
[3] Casa construída entre 1855-1858, originariamente pertencente à família Magalhães Lima.
[4] Amaro Neves, *Ibidem*, pg. 173.
[5] Neste caso, a reconstrução do edifício e sua ampliação adequaram-se, no conjunto, embora mantendo marcas estruturais de revivalismo românico, ao "estilo" da casa portuguesa, em voga por esse tempo graças à teorização de Raúl Lino.
[6] Amaro Neves, *Ibidem*, pg. 177, com a fachada policroma na página 137. Esta casa, como aliás todo o "bairro" habitacional fronteiro ao Museu Nacional, foi brutalmente sacrificada na primeira metade da década de 90, em nome de um progresso que desconheceu a História e a Arte em Aveiro, com casario de razoável confecção, nomeadamente uma vivenda da autoria do arquitecto Carlos Mendes.
[7] Sobre o azulejo desta corrente estética na região de Aveiro, veja-se *A Arte Nova em Aveiro e seu Distrito*, CMA, Aveiro, 1987.
[8] Amaro Neves, *Azulejaria Antiga em Aveiro*, pg. 176. A fachada, a cor, era reproduzida na pg. 136.

arte, em Aveiro, a impropriamente denominada "casa da Cooperativa Agrícola", totalmente forrada a "azulejos de tons quentes e doces evoluindo em fundo róseo, lírios e outros lilazes, de cor roxa e cambiantes vermelhos com que se casam outras cores vivas", casa esta que, no conjunto das artes presentes e na excelente conjugação delas se pode considerar, na arte nova portuguesa, "um autêntico ex-libris da cidade"[9] e, noutra perspectiva, mas igualmente singular no contexto desta arte, enfocava-se a exuberante "casa do Major Pessoa", esta com a inserção de painéis e frisos, neste aspecto, mais rica na fachada posterior mas, sem dúvida, obra de aceitação e realização plena de cânones artísticos que enformaram este "estilo". Deste mesmo tipo ornamental eram apresentadas outras vivendas, reproduzindo-se na exuberância da sua policromia a fachada da casa da Rua de Cândido dos Reis e o painel de lírios que ornamenta pequena casa da Beira-Mar.

Em síntese, a variedade e a quantidade de fachadas azulejadas, traduzindo todas as modas artísticas que atravessavam o país, sendo notórias no panorama do urbanismo aveirense - uma extraordinária característica a exigir que se saiba manter a qualidade da diferença no património construído - sentiam graves ameaças pelo princípio desses anos 80. Neste tempo, portanto, e remando contra a maré, então tão marcada pela arrogância do poder político e do poder económico dos "patos bravos" (assim eram chamados os construtores menos escrupulosos), eram individualmente apresentadas duas dezenas de fachadas. Repito, *duas dezenas*, numa cidade e áreas adjacentes muito próximas, onde existiam centenas de fachadas dignas de melhor sorte...

2 - A importância das fachadas de azulejos datadas

E, para além das fachadas acima referidas, em sub-capítulo, dava especial importância às FACHADAS DE AZULEJO DATADO, considerando que constituíam "informação da maior importância quer no gosto de certas camadas da classe média quer na evolução dos padrões e técnicas da azulejaria regional"[10], esclarecendo então que essas fachadas datadas "no espaço urbano, actualmente, rareiam mas, nos aldeamentos mais próximos da Ria, casos de Mataduços, Sarrazola, Vilarinho, Cacia, etc., pequenas casas de actividades rurais, que são bons exemplos de arquitectura regional, subsistem inteiramente revestidas, com datas e às vezes com a indicação dos seus proprietários, numa clara afirmação de que nem sempre quem tem grande casa e dinheiro tem bom gosto! Em menor número, mas ainda assim com boa representação, acontece também nas aldeias de Oliveirinha e Aradas", como um pouco pelas freguesias do concelho de Ílhavo e, alargando agora, nas dos outros concelhos mais ribeirinhos, perdendo-se este interesse à medida que se avança para o interior.

Obviamente, em outras publicações que,

[9] Idem, pg.177.
[10] Idem,pg. 180.

bibRIA

entretanto, aconteceram sob a minha responsabilidade, ainda que não especificamente sobre azulejaria, fui conscientemente dilatando o âmbito da catequese quanto a esta arte (e o mesmo quanto a outras), na convicção de que sempre algo positivo se havia de conseguir, acreditando na importância da pedagogia (permitam-me que lembre os meus mais de 30 anos de professor, por opção de vida, no ensino secundário e também muitos anos no ensino superior).

Mas, voltando ao azulejo de fachada e à importância da datação desse azulejo, alargava ainda mais o interesse aos simples painéis de ornamentação ou devoção religiosa que tão característicos são na zona de Aveiro. Fácil é justificar a sua importância sobretudo quando os temas se "relacionam com a vida nacional, com os factos da história, com as tradições e lendas religiosas, com os povos e costumes do nosso povo"[11] e, por isso, importava fazer levantamento de todos esses painéis, catalogados por temas, épocas e estilos, provavelmente por autores e fábricas. E que interessante trabalho não dava esse levantamento, para além do valor histórico - artístico!

De facto, quanto não há para fazer em termos do nosso património cultural, às vezes partindo de coisas tão simples!

Atenção, porém, ninguém pense que estou a querer dizer que o azulejo ou a fachada de azulejo são coisas simples, mesmo podendo parecer que o são. De forma alguma. Por isso, presto homenagem a muitos investigadores nacionais desta área, alguns deles amigos de longa data na mesma causa que é tão peculiarmente nacional e, neste caso, também muito aveirense.

E, particularmente para a gente da minha terra, renovo o mesmo apelo feito há quase duas décadas -, dirigido especialmente "aos artistas, às autoridades, aos industriais e às clientelas" para que se incentive a produção de azulejo, na esperança de ver renovada a imagem da nossa cidade e das povoações ribeirinhas, dignificando também a mais nacional e popular das artes portuguesas e prestigiando as tradições cerâmicas de Aveiro"[12].

3 - O divórcio entre a moderna arquitectura, em Aveiro, e as tradições azulejares locais

E, sendo reconhecido que foram realizadas obras de boa qualidade arquitectónica em Aveiro nos últimos anos, algumas delas de nomes bem conhecidos na praça portuguesa - e vou referir apenas, como exemplo, o *campus universitário*, manifesto um certo desencanto, para não dizer tristeza, pelo facto de, ali, mais parecer que os arquitectos repudiam o meio ambiente e cultural em que a Universidade se implanta, não havendo qualquer fachada - perdoem-me se erro! - em que sejam usadas essas pequenas plaquinhas que dão pelo nome de azulejo. É que, francamente, talvez ficasse bem um toque de ligação à tradição azulejar aveirense naqueles espaços, quando até existe na Universidade um Depar-

[11] Joaquim de Vasconcelos, citado por J. Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, vol. I, pg. 28.
[12] Amaro Neves, *Ibidem*, 182.

bibRIA

tamento de Cerâmica e Vidro. E quase o mesmo se pode dizer das construções que são patrocinadas pelo poder autárquico, quando deveria acontecer o inverso, com sugestões claras, neste sentido. Qualquer comunidade europeia mais evoluída o faria, desenvolvendo as suas oficinas, as suas tradições e os seus artistas.

Afinal, que se está a passar com os responsáveis pelo planeamento urbano e pela estética da cidade e vilas adjacentes? Ou a pedagogia em que acreditei só dará frutos na próxima geração?

4 - Aveiro no centro da "rota do azulejo".

Vamos todos acreditar que este encontro vai fazer mudar alguma coisa, defendendo azulejos e fachadas inteiras (se tiverem qualidade para tanto), ressuscitando valores e artes aveirenses... e dando também um bom exemplo de mudança para outras cidades e vilas de Portugal.

De resto, se houvesse uma clara mudança de atitude por parte dos poderes, dos planificadores do urbanismo, dos artistas e das empresas fabricantes... poder-se-iam promover roteiros turísticos sobre fachadas e incentivar novas aplicações. Então, Aveiro poderia liderar um ou vários conjuntos de cidades europeias que, entre si, constituíssem uma autêntica "rota do azulejo" (e olhemos à nossa volta com as cidades de Ovar, Ílhavo... ou, mais longe, Setúbal e outras), revigorando a nossa história e a nossa arte e afirmando melhor a nossa identidade cultural na Comunidade Europeia.

E não estou a ser utópico. Antes muito realista, face à riqueza que nos cerca no cordão litoral de Espinho a Mira, isto é, em toda a zona ribeirinha envolvente da Ria de Aveiro, como já havia salientado em edição de grande divulgação nacional, com data de 1982[13]. Pela importância cultural do azulejo e das fachadas azulejadas - e porque os nossos turistas notam bem as diferenças culturais e acentuam as suas características, era bom que se tomassem decisões para o futuro, neste campo, a partir deste encontro.

bibRIA

[13] *À descoberta de Portugal*, ed. Do Reader's Digest.

bibRIA

AGRADECIMENTOS

A Câmara Municipal de Aveiro agradece o empenho de todos aqueles que dedicaram o seu trabalho à organização e realização do Encontro "Azulejaria de Fachada ... de Aveiro", bem como a todos os congressistas, conferencistas e participantes.

bibRIA