

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, variante contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

Aos olhos azuis da Sissi, que tanta inspiração,
motivação e tranquilidade me trouxeram, quando
mais delas precisei.

Agradecimentos

À Professora Raquel Henriques da Silva por ter aceitado orientar a minha dissertação e por todo o apoio e auxílio científicos prestados.

Aos meus pais, Clara e Joaquim, por sempre me terem apoiado e acreditado no meu trabalho, muitas vezes mais do que eu própria.

Aos meus amigos, pela paciência e apoio demonstrados ao longo destes anos. Um agradecimento especial ao Jorge Costa, pelas infindáveis conversas e sugestões que tanto contribuíram para a presente dissertação. À Margarida Mafra, por todo o apoio e amizade, mesmo com muitos quilómetros de separação.

Ao João, pela paciência, disponibilidade, motivação, boa disposição e companhia. A recta final desta odisseia teria sido incomparavelmente mais difícil sem ti.

À Begoña Torres pela disponibilidade e auxílio prestados.

À Dra. Lara Castro Nunes e à Dra. Nazaré Santos pelo modo como me ajudaram quando mais precisei e pela forma como me ensinaram a enfrentar os grandes desafios da vida.

Aos funcionários da Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e do Centro de Documentação do Museu da Fábrica de Sacavém pelo apoio prestado na consulta de informação necessária para a realização da presente dissertação.

A todos os autores que, como eu, acreditam nas potencialidades da Arte Nova em Portugal e se têm dedicado ao seu estudo e divulgação nacional e internacional.

Resumo

A presente dissertação debruça-se sobre o estudo do azulejo arte nova português, procurando relacioná-lo com o panorama artístico e cultural em vigor nos anos finais do século XIX e primeiros do século XX. O modo como o fenómeno da Arte Nova foi entendido em Portugal influenciará a interpretação que este terá ao nível do suporte azulejar, em particular no processo de “aportuguesamento” de muitos dos motivos e formas empregues, numa solução de compromisso entre uma necessidade de actualização estética e uma vontade de salvaguarda do que se considerava ser a essência da arte portuguesa, ligada a valores pitorescos e cenários ruralizantes.

A compreensão do azulejo arte nova português implica igualmente uma análise da sua relação com a arquitectura coeva, com a qual este estabeleceu um diálogo de grande proximidade, bem como dos processos e técnicas utilizadas para o seu fabrico e de quais as principais fábricas responsáveis pela sua produção. A distribuição geográfica das composições artenovizantes pelo território nacional é outra das vertentes abordadas, devendo ainda salientar-se a questão da autoria, frequentemente dificultada pelo anonimato da maioria dos exemplares azulejares.

Entre tradição e modernidade, cidade e campo, terra e mar, o azulejo arte nova português assume-se como um dos diversos fenómenos artísticos capazes de materializar as aspirações, mas também as contradições e anseios de um século que, tal como apontado por José-Augusto França, se definiu como o mais longo da História da Arte portuguesa.

Palavras-chave: Arte Nova, azulejo, fábrica, pitoresco, identidade, portugalidade, painel, campo, cidade, viragem de século

Abstract

This dissertation focuses on Portuguese art nouveau tiles, relating them to the country's artistic and cultural context in the late-19th and early-20th centuries. The way Art Nouveau was understood in Portugal influenced its transposition to tile decoration, especially as international motifs and forms of the Art Nouveau vocabulary were transformed into typically Portuguese ones, in a compromise between the need for an aesthetic modernization and the desire to protect what was considered to be the "essence" of Portuguese art, associated to picturesque values and countryside settings.

An understanding of Portuguese art nouveau tiles also requires reflecting on the way they related to the architecture of the time, with which they established a close dialogue. Manufacturing processes and techniques are also taken in account, as well as the main factories responsible for their production. The geographical distribution of art nouveau tile compositions throughout the Portuguese territory is another subject under discussion, as is their authorship, the latter's study often hampered by the anonymous nature of most works.

Between tradition and modernity, city and countryside, land and sea, Portuguese Art Nouveau tiles became one of the several artistic phenomena capable of materializing the aspirations, but also the contradictions and longings of a century that was described by art historian José-Augusto França as the longest in Portuguese Art History.

Key-words: Arte Nova, tile, factory, picturesque, Portuguese identity, panel, countryside, city, turn of the century

Índice

Introdução.....	1
------------------------	----------

Capítulo I:

O azulejo arte nova na historiografia da arte portuguesa: Estado da questão.....	9
---	----------

Capítulo II:

O lugar da Arte Nova no panorama das artes em Portugal na entrada para o século XX.....	24
--	-----------

Capítulo III:

A Arte Nova no azulejo português:	
1- Modelos formais e iconográficos.....	55
2- Técnicas de produção e principais fábricas produtoras.....	71
3- A questão da autoria no azulejo arte nova português.....	88
4- Relação com a arquitectura.....	100
5- Distribuição geográfica.....	112

Considerações finais.....	115
----------------------------------	------------

Bibliografia.....	I
--------------------------	----------

Apêndice:

Anexo de Imagens.....	1
-----------------------	----------

Bibliografia de Imagens.....	64
------------------------------	-----------

Introdução

Todas as literaturas e todas as épocas são pobres para quem não atenta nelas (SENA: 1966, 285). A frase de Jorge de Sena, retirada do artigo intitulado *O Romantismo* (SENA:1966), serve de ponto de partida para a introdução da presente dissertação, por remeter para um dos grandes princípios que deve reger a actividade do historiador da arte: encarar a produção artística das diversas épocas de uma forma despreconceituosa, contrariando tendências que (ainda que inconscientemente enraizadas) podem comprometer a análise e entendimento dos objectos artísticos. As diversas perspectivas que constroem a história da disciplina encarregaram-se, desde cedo, de formular conceitos e pressupostos que ainda hoje (e eventualmente mais do que nunca) parecem válidos, como seja o de “impureza” do tempo histórico, delineado por Aby Warburg (1866-1929) no seu *Atlas Mnemosine*¹, o qual aponta para uma lógica de continuidade e de contaminação entre os diversos períodos histórico-artísticos, contrariando a ideia de evolução linear e cronológica das formas e estruturas de representação. Outros nomes como o de Alois Riegl (1858-1905), cujo trabalho se baseou quer no estudo de temas tidos como “menores” pela tradição historiográfica (motivos ornamentais), quer no interesse por momentos “decadentes” da História da Arte (período tardo-romano), constituíram opções que lhe permitiram enfatizar a ideia de que não é o valor material do objecto de estudo que confere dignidade ao discurso do historiador².

A partilha pessoal destas convicções, aliada ao gosto e interesse pelo fenómeno artístico que, em Portugal, ficou conhecido como Arte Nova, levaram a escolhe-lo como tema para a presente dissertação, a qual se dedicará ao estudo de uma das suas principais vertentes em território nacional: o azulejo. O reduzido número de historiadores que se dedicaram ao estudo e problematização da Arte Nova em Portugal, bem como o abandono, degradação e destruição de muitos dos seus exemplares e a ausência de inventários artísticos sistemáticos³, assumem-se desde logo como obstáculos a ter em

¹Como proposta de leitura acerca deste tema sugere-se a consulta de MIELKE, Martin, *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010

²Os fundamentos do trabalho de Alois Riegl, acima mencionados, encontram-se presentes naquelas que são, porventura, as suas obras fundamentais: REIGL, Alois, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. New Jersey: Princeton University Press, 1992 (1893) e REIGL, Alois, *Le prime cattedrali. L'industria artistica tardoromanica*. Roma: Ghibli, 2013 (1901).

³José-Augusto França cita por diversas vezes um inventário não publicado da autoria de Manuel Rio de Carvalho, no decurso de investigações específicas que levou a cabo de 1956 a 1960, como bolseiro do Instituto de Alta Cultura (FRANÇA:1990,450). A nível local, destacam-se também as acções

consideração. Da pouca atenção que a Arte Nova tem vindo a beneficiar por parte da historiografia da arte nacional, a sua manifestação no suporte azulejar é aquela que, indubitavelmente, mais interesse tem despertado, situação que poderá justificar-se não só pelo peso que o azulejo apresenta na tradição artística nacional, como também por este ser o suporte em que subsistem mais exemplares artenovizantes. Tais aspectos reforçam o interesse pelo azulejo, até porque as suas características formais, estruturais (relação com a arquitectura) e de produção materializam melhor do que qualquer outro suporte as especificidades da proposta Arte Nova em Portugal.

Acima de tudo, o que se pretende com esta investigação é um “reacender” de questões que durante várias décadas foram encaradas como dados adquiridos pela a historiografia da arte nacional, muito em parte devido à prevalência de uma metodologia de base formalista, segundo a qual a valorização e análise das diversas obras tem como critério central as respectivas características formais e evolução das mesmas. A juntar a este aspecto, e como sua consequência, poder-se-á ainda apontar a constante tendência para a procura de isomorfismos entre as obras nacionais e a produção estrangeira, particularmente da escola francesa, a qual, durante todo o século XIX, e durante grande parte do século XX, constituiu o paradigma artístico e crítico da maioria dos artistas e historiadores portugueses. Facilmente se percebe que tal atitude, personificada essencialmente pela figura e obra de José-Augusto França (1922-), conduziu frequentemente a uma visão redutora e depreciativa da arte nacional, não só pelo seu distanciamento qualitativo, como pelo “atraso” das propostas portuguesas face às congéneres francesas, merecendo as especificidades e variações locais pouca atenção por parte do autor.

Longe de ser um tema encerrado, a discussão académica em torno da Arte Nova tem conduzido a importantes alterações na forma como foi definida inicialmente pela historiografia da arte, em particular no que respeita ao alargamento das propostas que nela poderão ser inseridas, bem como das zonas geográficas onde tiveram lugar. Fenómeno de difusão rápida e de duração variável de região para região, a Arte Nova foi um dos acontecimentos artísticos responsáveis pela “ponte” entre a arte do século XIX e o

desenvolvidas pela Câmara Municipal de Aveiro com vista à inventariação dos edifícios de cariz arte nova na cidade, da qual resultou o actual *Percurso Arte Nova* existente na cidade.

que viriam a ser as primeiras propostas modernistas que o século XX cedo reclamaria. A procura de novas soluções estruturais e ornamentais, essencialmente no campo das artes decorativas, ainda que em alguns casos extensível também ao campo da arquitectura e das artes plásticas, foi a sua grande prioridade, numa tentativa de conciliação entre *belo* e *útil*, que os anos de viragem de oitocentos, com o seu crescente grau de industrialização, novos hábitos de consumo e aumento populacional assumiram como necessidade.

Com raízes na proposta *Arts & Crafts* de William Morris (1834-1896), a qual procurou reequacionar a forma como os processos industriais intervinham no campo das artes decorativas, a Arte Nova aspirou a uma renovação do vocabulário artístico *fin de siècle*, embora as “velhas formas” tenham servido frequentemente de ponto de partida, ou sido reintegradas e articuladas com as novas tendências. Se em algumas regiões as propostas e respectivas realizações assumiram uma maior ruptura com a *praxis* artística vigente, noutros estas foram mais subtis, procurando assiduamente um diálogo com a segunda, aspectos que, como se compreende, justificam desde logo a multiplicidade de situações que o termo “Arte Nova” comporta.

É assim importante desde já referir o que Manuel Rio de Carvalho, no seu artigo “*Modern Style*”, “*Art Nouveau*” e “*Arte Nova*”: *Respectivas situações* (CARVALHO: 1957) afirma, quando aponta para a evolução que, a nível internacional, o entendimento da Arte Nova sofreu a partir da década de 50, em que o paradigma difusionista deu, progressivamente, lugar ao criacionista. Tal significa que, numa primeira fase (correspondente ao “fulgor modernista” das décadas iniciais do século XX), se considerou que o fenómeno tinha como base as propostas das escolas franco-belga e anglo-saxónica, seguindo as manifestações nas restantes zonas europeias (e não só) a adopção ora de uma tendência, ora de outra. Porém, com a entrada na segunda metade do século XX, e com a abertura da História da Arte a outras perspectivas e enfoques (Sociologia, Psicologia, Antropologia, Semiótica, ...), tais pressupostos deram progressivamente lugar a um paradigma criacionista, o qual, embora não pondo de parte a existência de influências e assimilações de elementos de tais correntes “de ponta”, afirma e reivindica a especificidade e originalidade da produção de cada país/zona geográfica. Ou seja, as diversas propostas arte nova constituem, em grande medida, um compromisso entre a herança artística local e o que, em maior ou menor grau, foi a compreensão, vontade e/ou

capacidade de ruptura, quer ao nível dos modelos formais, quer dos processos de fabrico/produção.

É neste contexto que se crê que a Arte Nova portuguesa deva ser encarada, numa perspectiva e interesse que ultrapassem a mera catalogação e comparação formais, encarando-a como campo de exploração e discussão de outras vertentes, nomeadamente o seu lugar na crítica e gosto dominantes na viragem do século, sobretudo quando estes parecem estar focados na procura de um estilo nacional nas artes, ao mesmo tempo que Paris se apresenta como referência incontornável, num balançar entre *Cidade e Serras*. O apego e exaltação dos valores pitorescos associados ao mundo rural aparenta estar na ordem do dia, uma vez que, para a grande maioria de artistas e intelectuais, neles reside a essência da “portugalidade”, eivada de um sentimento pátrio, que acontecimentos históricos como o *Ultimatum* de 1890 e correntes de pensamento como o Camonismo e Sebastianismo vieram acentuar.

A questão da “portugalidade”, aliada à ausência de um movimento simbolista consistente nas artes plásticas e a uma indústria em lenta transformação são igualmente factores a ter em consideração quando se pretende entender o fenómeno da Arte Nova em Portugal. De facto, dificilmente se poderá propor um nome da História da Arte nacional cujo trabalho apresente um compromisso sério e consistente para com as suas premissas definidoras, porém, existem obras e figuras que indubitavelmente apresentam uma dívida para com ele. Não existe nenhum intelectual dedicado à crítica que apresente um discurso verdadeiramente informado acerca dos desenvolvimentos internacionais da Arte Nova, contudo, vários se dedicaram a escrever sobre ela, mesmo na ausência de informação suficiente para o efeito, resultando o discurso produzido em frequentes contradições e ambiguidades. Ramalho Ortigão (1836-1915), Fialho de Almeida (1857-1911), Adães Bermudes (1864-1948), Marques da Silva (1869-1947), Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), António Arroyo (1856-1934), de um modo mais ou menos directo e informado, reflectem e remetem para a nova proposta artística do seu tempo, adaptando-a e moldando-a, consoante as direcções do seu discurso.

O próprio termo “Arte Nova” merece ser alvo de uma reflexão, na medida em que, no caso da historiografia da arte portuguesa, a sua utilização levanta algumas questões. Manuel Rio de Carvalho foi o primeiro historiador português a problematizá-lo, visto que,

no já citado artigo de 1957, opta pela utilização do termo *Modern Style* para designar exclusivamente a super estrutura na qual os diversos movimentos [de cada país] se hão-de integrar (...). A escolha deste nome é em parte determinada pelo facto de que nos textos da época esta designação aparece com um sentido mais lato de que qualquer outra (CARVALHO: 1957, 9). Desta forma, Rio de Carvalho abre lugar a uma discussão terminológica que, embora ainda nos nossos dias não esteja resolvida, se apresenta como uma dos pontos de partida no estudo da Arte Nova. Na realidade, as diversas especificidades locais que a Arte Nova adquiriu nas várias regiões europeias (e não só) levou a que a produção de cada uma delas fosse designada segundo diferentes termos⁴, dando origem à questão de como designar a “super estrutura” em que as várias manifestações artísticas locais se inserem.

No caso português, tal situação assume-se como ainda mais complicada, na medida em que o termo criado para a interpretação nacional e para a dita “super estrutura” é o mesmo: “Arte Nova”, expressão traduzida directamente a partir da designação francesa *Art Nouveau*, também frequentemente usada para nomear o caso geral. Consequentemente, e de modo a delimitar campos de actuação, Rio de Carvalho assume a utilização do termo *Modern Style* como designativo da “super estrutura”, enquanto o termo *Art Nouveau* é empregue exclusivamente para nomear o caso francês, sendo que, relativamente ao contexto português, o autor opta pela manutenção do termo “Arte Nova”, fazendo jus à tradução que o termo francês desde cedo sofreu em Portugal.

⁴A multiplicidade e especificidade das propostas desenvolvidas pelas diversas regiões manifestou-se, antes de mais, nas expressões escolhidas para as designar, as quais, embora apresentando algumas diferenças, revelam quase sempre a inclusão da ideia de “novo” ou de formas orgânicas características do vocabulário Arte Nova. Assim, em França, a partir da loja de Sigfried Bing (1838-1905), foi criado o termo *Art Nouveau*, sendo ainda utilizada (com menos frequência) a designação *Style Nouille*; na Bélgica, a par de *Art Nouveau*, foi igualmente utilizada a expressão *Libre Esthétique*, proveniente de uma revista homónima, tal como aconteceu na Alemanha com o termo *Jugendstil* (“Estilo Jovem”) criado a partir do nome da revista *Jugend*. No território germânico aparecem igualmente as expressões *Wellenstil* (“Estilo Onda”) e *Lilistil* (“Estilo Lírio”). Na Áustria, *Secession* foi a designação adoptada, a partir do nome do grupo fundado em Viena em 1898, enquanto em Espanha se difundiu como *Estilo Joven* ou, na região da Catalunha, como *Modernismo*. Em Itália, o nome mais corrente foi *Liberty Style*, dada a popularidade dos artigos da firma *Liberty & Co* no território italiano, sendo, por vezes, também nomeada como *Stile Floreale*. Nos Países Baixos surgem as designações *leuwe Kunst* (“Arte Nova”) e *Paling Stijl* (“Estilo Enguia”). No contexto britânico, o termo frequentemente utilizado foi o de *Modern Style*, numa directa associação com o trabalho da chamada Escola de Glasgow, enquanto nos Estados Unidos, a par do uso desta designação, foi igualmente criada a expressão *Tiffany Style*, devido ao importante contributo de Louis Comfort Tiffany (1848-1933). No vasto território do Império Russo, *модерн* (“Novo/Contemporâneo Estilo”) foi o nome adoptado, enquanto no Brasil a designação mais utilizada foi a de *Estylo Floreado*. Em Portugal, apesar de algumas utilizações da expressão *Estylo Moderno*, foi a designação *Arte Nova* aquela que mais se afirmou.

Embora reconhecendo a pertinência da questão com que Rio de Carvalho inaugura a sua investigação em 1957, a verdade é que, passados quase sessenta anos, verifica-se que a historiografia da arte nacional optou por manter a designação de “Arte Nova” para ambas as situações, sendo a distinção entre o geral e o particular feita, na maior parte dos casos, a partir do acrescento de expressões como “em Portugal”, “portuguesa” ou “nacional”. Ainda que em contexto internacional a designação da “super estrutura” possa oscilar entre *Modern Style* e *Art Nouveau* – consoante a nacionalidade e filiações dos respectivos autores e investigadores – na presente dissertação optar-se-á por manter a designação de “Arte Nova” aquando da menção do panorama geral, sendo a vertente nacional distinguida por meio da inclusão das expressões acima assinaladas.

Após estas breves considerações, cabe enunciar quais os objectivos que norteiam esta investigação, sendo o primeiro deles a tentativa de caracterização do azulejo Arte Nova português, a qual se pensa não ter sido ainda conveniente e criteriosamente realizada, apesar dos contributos já efectuados por vários autores neste sentido. Considera-se igualmente necessário questionar o entendimento do fenómeno Arte Nova por parte dos críticos, arquitectos e artistas nacionais seus contemporâneos, bem como o impacto do ensino das artes aplicadas à indústria na formação dos operários e pintores responsáveis pela produção do azulejo arte nova. A vinda de arquitectos e artistas estrangeiros para Portugal, com o intuito de integrarem o quadro docente das escolas industriais distribuídas pelos principais centros urbanos do país, é um factor desde logo a ter em consideração, embora sejam igualmente conhecidas as carências e insuficiências que este mesmo ensino apresentava, não só a nível logístico como nas matérias leccionadas.

Num segundo momento seguir-se-á uma focagem mais detalhada no panorama azulejar Arte Nova português através de uma identificação dos principais modelos formais e iconográficos presentes nos exemplares nacionais, procurando enumerar não só as principais fontes iconográficas disponíveis, como a existência de especificidades regionais na escolha e composição dos motivos. Outro ponto de destaque será a tentativa de identificação das técnicas de produção e das principais fábricas portuguesas produtoras de azulejo arte nova, numa altura em que os processos de fabrico industrial apresentavam um peso crescente, possibilitando a circulação de modelos por toda a Europa. Falar do azulejo arte nova português implica inevitavelmente questionar a sua relação com a

arquitectura coeva, dada a estreita ligação que os une, sobretudo no que se poderá designar como o processo de “artenovização” da arquitectura. Esta mesma relação apresenta nuances e particularidades ao longo do país, pelo que será importante verificar qual a distribuição geográfica do Azulejo Arte Nova pelo território nacional, identificando os grandes polos produtores e de aplicação urbana. Finalmente, e como forma de tentar quebrar o anonimato que normalmente caracteriza o azulejo arte nova português, procurar-se-á problematizar a questão da autoria no mesmo, dando a conhecer os principais nomes a ele associados, assim como, e sempre que possível, aspectos relevantes do seu percurso e obra.

Relativamente à metodologia empregue, a presente dissertação estruturar-se-á fundamentalmente a partir da análise crítica da bibliografia e fontes primárias seleccionadas, a qual será conjugada com os dados e informações obtidas a partir de uma observação directa de exemplares azulejares e das estruturas arquitectónicas que os albergam. Deste modo, pretende-se a integração da análise formal - entendida como base fundamental do trabalho do historiador de arte - num espectro mais vasto e detalhado decorrente do traçar das principais linhas definidoras do panorama artístico nacional de entrada no século XX, sobretudo no que respeita ao campo das artes decorativas, onde o azulejo apresenta claramente um lugar de destaque. Há, por isso, que perscrutar as obras, de forma a retirar delas conclusões que, por mais que estejam contidas nas suas formas, não poderão ser reveladas sem que novas perguntas lhes sejam colocadas.

Por último, e no que concerne às balizas temporais e geográficas abrangidas pela presente dissertação, estas serão definidas por forma a abarcar o maior número de exemplares azulejares arte nova possível, ainda que a ausência de um inventário dos mesmos a nível nacional constitua, como já referido anteriormente, um forte entrave ao delinear de um “mapa” pormenorizado do caso português. A maioria dos exemplares citados apresenta uma datação que se situa entre 1900 e o final da década de 1920. No panorama azulejar nacional são extremamente raros os exemplares arte nova ainda datados de oitocentos, embora se verifique que a utilização de modelos e composições artenovizantes se prolonga pelo pós-guerra, coincidindo e dialogando frequentemente com as propostas arte déco que marcariam os anos vinte também em Portugal. Será, portanto, este o arco temporal abrangido, existindo pontualmente menção a exemplares anteriores ou posteriores, consoante se considere necessário.

Quanto à delimitação geográfica, se numa primeira fase se pensou restringir a investigação ao espólio azulejar da cidade de Lisboa, por uma questão de acessibilidade e de facilidade para com a observação directa do mesmo, facilmente se percebeu que tal opção seria injusta para com o restante património azulejar arte nova, uma vez que muitos dos exemplares de melhor qualidade se situam noutras zonas do país, como sejam as cidades do Porto, Aveiro, Setúbal e suas áreas envolventes. Optar-se-á assim por alargar o campo de estudo a todo o território nacional, não obstante o maior número de exemplares localizados em Lisboa, pela sua maior proximidade.

Capítulo I: O azulejo arte nova na historiografia da arte portuguesa: estado da questão

A investigação realizada permitiu constatar que as referências ao azulejo arte nova português podem ser encontradas em publicações essencialmente de cinco tipos: capítulos de obras gerais de História da Arte ou artigos de imprensa que se dedicam à problematização do fenómeno da Arte Nova em Portugal, apresentando nestes casos o azulejo um enfoque especial, dado o peso que este apresenta no panorama nacional; obras referentes à história do azulejo que abordam o tema da Arte Nova aquando da exploração da azulejaria de viragem de século; publicações de cariz regional (financiadas pelas respectivos órgãos administrativos ou mesmo pelos próprios autores) destinadas essencialmente à divulgação do património da cidade/região em questão, e onde o azulejo arte nova surge com frequência mencionado num contexto de “caracterização” do património arquitectónico local; monografias e investigações académicas consagradas à obra de arquitectos, ceramistas ou regiões em que a presença do azulejo arte nova se faz sentir de forma acentuada e/ou apresenta características especiais; catálogos de exposições dedicadas ao tema.

Dada a extensa bibliografia em questão, optou-se pela selecção dos autores cujas respectivas publicações revelam uma maior relevância para o estudo em causa, podendo a lista completa ser consultada no capítulo referente à bibliografia. Em primeiro lugar, há a salientar o nome de Manuel Rio de Carvalho, não só pelo levantamento da questão terminológica anteriormente mencionada, mas também pelo primeiro esboçar de uma contextualização histórico – artística para a Arte Nova portuguesa. No seu artigo de 1957 - *“Modern Style”, “Art Nouveau” e “Arte Nova”: Respectivas situações* – o autor salienta desde logo a ideia de que a variante nacional não teve a “força” nem a autonomia necessárias para se assumir como um movimento independente, ainda que haja peremptoriamente a defesa de que *se as inovações não são suficientes para a renovação decorativa em Portugal poder ser considerada um movimento autónomo, no entanto, também certas características que nos surgem são suficientes para dar uma certa individualidade à renovação decorativa* (CARVALHO: 1957,10).

A acrescentar a isto, aponta igualmente a filiação da Arte Nova portuguesa no modelo francês, de tal forma que *a expressão Arte Nova tem assim um sentido de*

renovação decorativa portuguesa feita em moldes de “Art Nouveau” e não o de “Art Nouveau” em Portugal (CARVALHO:1957, 10). Neste artigo inaugural, Rio de Carvalho acaba, porém, por apontar aquelas que lhe parecem ser (mesmo que filiadas na proposta francesa) as especificidades das concretizações nacionais: *o volume, relevo, gordura e espessura portuguesíssimas da escultura decorativa, contrariamente à reduzida saliência da francesa; a preponderância do uso do azulejo no processo de “artenovização” das fachadas, o facto de em Portugal os elementos Arte Nova serem janelas, portas, balcões, flores, etc., mais ou menos arbitrariamente distribuídos em longas superfícies não decoradas e não como em França onde normalmente há uma grande unidade entre as partes do edifício* (CARVALHO:1957, 10). Finalmente, salienta o motivo da “flor virada” como exclusivamente português, reforçando a frequência com que este se manifesta nas composições, independentemente do suporte em questão.

Manuel Rio de Carvalho assume-se assim no quadro nacional como um dos primeiros historiadores interessados pelo estudo da Arte Nova, interesse que desenvolverá ao longo das décadas seguintes, por via não só da publicação de outros artigos subordinados ao tema, como também através da redacção de um capítulo a ele dedicado na *História da Arte em Portugal* das Edições Alfa (1986). Em *Para uma compreensão da Arte Nova* (1966), *A Arte Nova: Modernidade, Domesticidade, Sentimentalidade Projectada* (1974) e *Em 90% dos casos a Arte Nova em Portugal foi uma gramática decorativa* (1975), o autor desenvolve as várias premissas formuladas no texto inaugural de 1957, muitas das quais mantêm a sua actualidade, sobretudo no que se refere à caracterização do quadro social, cultural e artístico nacional à época, o qual se mostrou claramente desfavorável à formulação de uma escola arte nova em território português. Por conseguinte, alerta para um conjunto de factores como sejam a fraca industrialização nacional, impeditiva em grande medida de uma interpretação da relação forma-função fulcral ao pensamento Arte Nova, assim como a ausência de um movimento simbolista consistente nas artes plásticas, capaz de a informar a nível poético e simbólico, de tal modo *que o processo de compensação baseia-se no facto de que o nacionalismo e o folclorismo românticos, prolongando-se pelo neo-romantismo vão informar a problemática de renovação decorativa em Portugal* (CARVALHO: 1966,23). A ausência de encomendas públicas, aliada a um desinteresse por parte das classes de mais altos rendimentos pela nova proposta são também mencionados, sendo justificados pelo predomínio dos historicismos e revivalismos quer na arquitectura, quer nas artes decorativas, verificando-

se na maior parte dos casos *decoração aplicada a fachadas incaracterísticas, sem estilo, eclécticas, beaux-artianas ou até, como é o caso de Lisboa, pombalinas* (CARVALHO: 1986, 155).

A acrescentar a isto, Rio de Carvalho aponta ainda a incapacidade dos historiadores, críticos e dos próprios artistas e arquitectos da época compreenderem as premissas fundamentais do movimento, revelando-se o seu desconhecimento não só através da utilização algo arbitrária dos termos *Art Nouveau, Modern Style, Arts & Crafts, Pré-Rafaelismo, ...*, como também aquando da menção das características do trabalho dos artistas a ele associados. A título de exemplo, no artigo *A Arte Nova: Modernidade Domesticada, Sentimentalidade Projectada* (1974), cita-se o texto de Ramalho Ortigão publicado no primeiro número da revista *A Arquitectura Portuguesa* (1908), no qual, relativamente às artes decorativas do seu tempo, este refere: *As chamadas artes menores do nosso tempo que é que produziram de novo, de especificamente adequado à actualidade, ao conforto e ao gosto do nosso tempo? As poltronas Maple?... As cerâmicas Gallet? As pratas de Morris? As Jóias de Lalique? É pouco.* (CARVALHO:1974, 247). Como resposta, o historiador de arte argumenta que *nem Morris se caracteriza por ser prateiro – é através do papel pintado e do chintz que a sua originalidade e modernidade mais se revelam – nem Gallé se escreve Gallett. Minudências, dirão; mas minudências reveladoras de uma falta de informação. Aliás, a enumeração por “artistas” é significativa da impossibilidade de ultrapassar certas marcas, assim como o não compreender as revoluções que uma só obra (ou nome) pode provocar. (...) Ramalho revela que, neste campo, também muitas vezes fala de cor* (CARVALHO:1974, 247).

Para além de Ramalho Ortigão, também passagens de textos de Adães Bermudes, Fialho de Almeida, Rafael Bordalo Pinheiro e Marques da Silva são citadas nos artigos em questão como forma de evidenciar as incongruências e fragilidades do discurso produzido acerca da Arte Nova pelos seus contemporâneos portugueses. As circunstâncias acima enunciadas acabam por levar, segundo Rio de Carvalho, a que as encomendas artenovizantes tenham partido sobretudo de membros de uma pequena burguesia esclarecida, ainda que sem qualquer tipo de ligação com as propostas socialistas que ocorrerão noutros pontos geográficos do estrangeiro. Consequentemente, a maioria dos exemplares arte nova nacional encontram-se em estabelecimentos comerciais (padarias, leitarias, boutiques, restaurantes,...) e nas “casas de brasileiro”, embora na quase

totalidade dos casos se afirme que *a Arte Nova é uma forma, a mais das vezes um ornato. Não pode ser outra coisa numa sociedade que não está preparada para compreender o “Modern Style”. Vivendo Portugal romanticamente, a Arte Nova terá de ser romântica entre nós* (CARVALHO:1974, 248). *Portugal teve a Arte Nova que podia ter, uma Arte Nova que foi um novo “arrabique sobreposto”, a juntar aos “pastiches” neo-góticos, neo-rococó, eclécticos, etc. (...) Desligada do seu contexto simbolista, do Einfühlung, do ornato funcional, do desejo da industrialização, a Arte Nova é uma nova pacotilha oitocentista, que não se distingue, a não ser a nível morfológico, do neo-gótico “à la cathédrale” do eclectismo do Segundo Império* (CARVALHO:1974, 251).

Apesar destas palavras onde parece transparecer uma crítica acentuada ao panorama e manifestações Arte Nova em Portugal, em 1966, tal como acontecera no artigo inaugural de 1957, Manuel Rio de Carvalho reitera a ideia de que, não obstante o papel que o movimento francês teve na formulação dos exemplares nacionais (*uma das muitas facetas da projecção da França na vida cultural portuguesa de então* (CARVALHO:1966, 23)), *não se pense, porém, que a Arte Nova foi uma cópia passiva do Art Nouveau. Aceitou-lhe os moldes, mas informou-os de certas características específicas que, se bem que não a tornam numa expressão autónoma Modern Style, lhe dão uma situação muito curiosa, no campo das manifestações de fim de século na Europa, pela sua integração numa linguagem artística muito caracterizadamente portuguesa. (...) A sua tonalidade específica é proveniente de uma operação mental pela qual se procura que as grandes correntes possam ser integradas num contexto anterior, já conhecido e dominado. A um desejo de actualização opõem-se um receio dos traumatismos que as novidades podem trazer. O querer conservar e o querer inovar, e o querer conciliar estas tendências está na base da grande originalidade da Arte portuguesa: originalidade não de uma criação “ab initio”, mas conseguida através de uma alquimia intelectual*”(CARVALHO: 1966, 23).

Esta capacidade de ver para lá do “grande modelo” e, conseqüentemente, da “grande obra” consiste numa das principais qualidades do discurso crítico de Rio de Carvalho, dado que, embora não totalmente afastado do paradigma comparativo e qualitativo modernista, consegue distanciar-se dele o suficiente para perceber alguma da especificidade da proposta nacional. Assim, o acto de acrescentar e alterar as bases e modelos internacionais é encarado como um dos aspectos mais interessantes da cultura

artística nacional, marcada desde cedo pela sua adaptabilidade e permeabilidade a novas formas, num compromisso entre tradição e modernidade, novo e desconhecido, cuja produção azulejar, no contexto particular da Arte Nova portuguesa, parece exemplarmente demonstrar. A ideia de que a falta de informação (formal, crítica,...) foi compensada por um *nacionalismo* e *folclorismo românticos* parece ser digna de ressalva, já que nela reside uma das chaves para a compreensão não só do fenómeno da Arte Nova a nível nacional, como também da mentalidade e cultura portuguesas na viragem de século.

Outro dos autores que se debruçou sobre a questão da Arte Nova em Portugal foi José-Augusto França, cuja obra seminal *A Arte em Portugal no Século XIX* (1972) dedica um capítulo à sua abordagem, embora, em alguns aspectos, revelando uma visão bastante diferente da apresentada por Manuel Rio de Carvalho. Deste modo, o referido capítulo apresenta-se segundo um esquema de síntese do que foram as manifestações arte nova na arte portuguesa. Começando por realçar a grande falta de informação da crítica, artistas e arquitectos portugueses acerca dos seus objectivos e princípios, José-Augusto França elege a vertente da tipografia como uma das que mais acentuadamente manifestou um vocabulário artenovizante, destacando alguns nomes como os de Alonso, Augusto Pina, Alfredo de Morais, Battistini e o próprio Rafael Bordalo Pinheiro. No entanto, ressalva o carácter de “cópia” que a grande maioria das criações destes artistas possui face aos periódicos franceses, para concluir que *pequena foi esta renovação gráfica e medíocre o gosto que a informou (...) e milagre seria uma renovação onde faltava a matéria renovável* (FRANÇA:1990, 191). Passando para a ourivesaria, o autor considera-a como o campo da produção artística onde a Arte Nova nacional atingiu uma maior qualidade, com as peças de João Silva (1880-1960) e António Arroyo, ainda que referenciando-as igualmente como devedoras da tradição francesa, nomeadamente de René Lalique (1860-1945). Quanto ao mobiliário artenovizante, José-Augusto França considera tratarem-se quase sempre de *modelos assaz pobres, tentativas modestas, que parcamente as revistas da especialidade e de arquitectura vão reproduzindo em tema de fundo* (FRANÇA:1990:191). Já no que concerne à arquitectura, reafirma-se a vertente meramente decorativa da Arte Nova portuguesa, actuante por meio da inclusão de cantarias, serralharias e azulejos em fachadas, cuja estruturação nada tem que ver com elas. Mencionando que o *papel do azulejo na Arte Nova portuguesa é, sem dúvida, importante e deve ser sublinhado* (FRANÇA: 1990, 193), o autor associa-o

maioritariamente a um pendor publicitário, reforçando a sua presença em estabelecimentos comerciais, como forma de arrenovização dos mesmos.

Como conclusão, José-Augusto França declara que, *relacionada só com o ramo francês deste movimento internacional cujo nome até traduziu para uso próprio (...), a “Arte Nova” portuguesa ignorou por demais as fontes vivas, ruskinianas, do Modern Style – e não teve força que garantisse um rompimento com o ambiente incharacterístico em que pregou* (FRANÇA:1990, 194)⁵. Várias menções merecem ser feitas ao discurso interpretativo realizado pelo historiador, começando desde logo pela questão terminológica, ao optar pela designação geral de “Arte Nova”, relegando o termo “Modern Style” para a proposta britânica, contrariamente ao verificado com Manuel Rio de Carvalho. Para além deste aspecto, e seguramente mais importante do que ele, é a constante comparação verificada entre as realizações portuguesas e os modelos e autores estrangeiros (franceses), a qual envia a produção nacional para um lugar de “eterna perdedora”, devido à incapacidade portuguesa de responder de forma consistente às exigências do contexto internacional. O paradigma francês parece ser simultaneamente o modelo a seguir e o resultado a atingir, pelo que não descurando a justiça de algumas das observações realizadas, o discurso de José-Augusto França demonstra uma clara filiação no paradigma qualitativo formalista, revelador de um pensamento que coloca a arte portuguesa num contexto periférico e de atraso face aos grandes centros. A originalidade e especificidades apontadas por Manuel Rio de Carvalho não parecem, por isso, ser partilhadas por José-Augusto França, cujo discurso, no que concerne à Arte Nova em Portugal, assume um tom de pessimismo e negatividade, sendo esta encarada como um *parêntese da arte portuguesa de oitocentos* (FRANÇA:1990,193).

No artigo *L’Art Nouveau du Portugal*, parte integrante da publicação *Art Nouveau/Jugendstil : Architecture in Europe* (1988), destinada a um público estrangeiro, José-Augusto França apresenta uma maior “suavidade” no modo como caracteriza a interpretação nacional do fenómeno, classificando os exemplares arquitectónicos como *étrangères dans le paysage urbain* e como *des curiosités urbaines* (FRANÇA:1988, 163). De ressaltar é também a crítica severa que realiza à produção azulejar de Rafael Bordalo

⁵Reiterando a visão de José-Augusto França, Fausto Martins, na sua obra *Azulejaria Portuense* (2001), afirma que, relativamente à produção azulejar arte nova portuguesa *pensamos que no Porto, como no resto do país, se aplicam os três epítetos enunciados por José-Augusto França: “mal, tarde e raro”* (MARTINS:2001,163).

Pinheiro, afirmando que *les céramiques éclectiques produites par Bordalo-Pinheiro à Caldas da Rainha, où l'on décèle assez confusément des éléments "arte nova", n'ajouteront rien à cet art subtil, bien au contraire* (FRANÇA:1988, 163).

O *Livro das Comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova: Arte Nova – Porta para o Futuro* (2007), editada pela Câmara Municipal de Aveiro no seguimento do congresso decorrido nesta cidade, em 2007, é outra das publicações chave para o estudo da Arte Nova em Portugal, na medida em que procura reflectir acerca do património arte nova a nível europeu, particularmente no que concerne aos espaços museológicos a ele dedicadas e às estratégias adoptadas para a sua divulgação. O congresso em questão apresentou-se como um grande passo para a divulgação do caso português, particularmente o da cidade de Aveiro, já que várias conferências sobre o património arte nova da cidade foram realizadas, apresentando-o e equacionando-o sobre diversos pontos de vista como sejam o da História da Arte, Turismo, Conservação e Restauro e Museologia. Ainda no contexto do referido encontro e da actividade de estudo e protecção patrimonial do espólio de Aveiro, cabe salientar a acção de Maria João Fernandes que, desde a década de 80, tem vindo a desenvolver diversas actividades junto dos órgãos camarários e de comunicação social com vista à divulgação do património aveirense a nível nacional e internacional, denunciando os violentíssimos ataques e destruições de que nas últimas décadas tem vindo a ser alvo. Neste contexto torna-se importante referir a entrevista concedida à revista *Arte Ibérica*, em 2001, intitulada *A Arte Nova em Portugal: Um Debate num Contexto Internacional*, na qual elabora um balanço da sua actividade na defesa do património arte nova aveirense, reflectindo igualmente acerca das metas atingidas e das ainda por concretizar. A realização de uma grande exposição dedicada ao tema é um dos pontos mencionados por Maria João Fernandes, situação actualmente em parte já concretizada, como se constatará mais à frente.

No seguimento da conferência por si apresentada no Congresso de 2007 – *Francisco Augusto da Silva Rocha e a Arquitectura Arte Nova em Portugal: Uma Primavera Eterna* – surge, em 2008, uma monografia homónima, prefaciada pelo arquitecto Siza Vieira, na qual a autora apresenta um estudo detalhado da obra do principal arquitecto activo na cidade de Aveiro nos primeiros anos do século XX. A obra de Francisco Silva Rocha (164-1957) distingue-se pelo modo como o arquitecto alia a estética arte nova a modelos beauxartianos ou regionais, criando uma arquitectura que, não obstante o teor

barroquizante que a caracteriza (utilizações múltiplas do azulejo e da cantaria que chega em algumas obras a roçar o “horror ao vazio”), se afirma como uma das mais interessantes no quadro nacional da época, sobretudo pela predilecção incomum que revela por um vocabulário artenovizante. A monografia em questão reveste-se igualmente de interesse por, no respectivo capítulo introdutório, Maria João Fernandes apresentar uma proposta de definição das principais marcas da Arte Nova na arquitectura portuguesa, definindo-a essencialmente como devedora e pertencente a um *eclectismo crítico*, que dominou a arquitectura nacional (e internacional) ao longo da segunda metade do século XIX e primeiros anos do século XX. Tal noção aponta para a *inexistência de um modelo único, sendo os diversos modelos fornecidos por cada um dos seus criadores e verificando-se, no entanto, constantes plásticas e poéticas em certas zonas geográficas e culturais* (FERNANDES: 2008, 21). Neste contexto, a presença da Arte Nova na arquitectura nacional acaba por manifestar-se, segundo a autora, essencialmente por meio de *estruturas relativamente simples, devedoras frequentemente de um padrão clássico, [onde] se inscreve uma gramática decorativa fantasista com as sinuosas linhas e motivos florais característicos da Arte Nova e recorrendo a materiais regionais, o azulejo, a serralharia e a cantaria*. (FERNANDES:2008, 25).

A autora reitera assim as principais premissas desenvolvidas por Manuel Rio de Carvalho cerca de 50 anos antes, nomeadamente a ideia de *tratar-se de uma expressão mais no campo decorativo, do que no plano estrutural*, de tal forma *que por vezes, a estrutura torna-se mais complexa e o seu sentido de teatralidade, o jogo imprevisto de volumes* permite a destrição de duas vertentes fundamentais. A primeira, um de teor mais erudito e académico, cujos representantes são, entre outros, Ernesto Korrodi (1870-1944), Ventura Terra (1866-1919), Adães Bermudes (1864-1948), Norte Júnior (1878-1962), Miguel Nogueira (1883- 1953), José Coelho, Silva Rocha (1864-1957), cujas obras, não obstante a inclusão frequente de vocabulário beauxartiano ou mesmo revivalista, remetem, com alguma frequência, para um vocabulário artenovizante; uma segunda, *mais fantasios[a], barroquizante, algo ingénu[a], na sua vertente regional, não menos interessante, [que] é da responsabilidade de autores na maior parte das vezes anónimos ou desconhecidos* (FERNANDES:2008,21).

Anterior à tentativa de caracterização da Arte Nova portuguesa em contexto arquitectónico apresentada por Maria João Fernandes, é o capítulo *A Arte Nova* da autoria

do arquitecto José Manuel Fernandes, presente obra *Arquitectura Modernista em Portugal:1890-1940* (1993). Nele o autor propõe-se traçar as coordenadas fundamentais do deste fenómeno na arquitectura nacional, enunciando um conjunto significativo de construções que considera exemplificativas do mesmo, muitas delas raramente referidas, dada a sua localização em zonas de menor densidade populacional. Reafirmando, mais uma vez, o papel do azulejo no processo de artenovização dos edifícios (chegando mesmo a defini-lo como a “alma” da Arte Nova portuguesa (FERNANDES:1993,38)), opção que considera estar ligada, entre outros aspectos, ao contexto tradicionalista/conservador em que a Arte Nova em Portugal se insere, a interpretação de José Manuel Fernandes continua a ancorar-se na ideia de que a Arte Nova em Portugal “deveria” ter sido algo que não conseguiu ser, ou seja, verifica-se novamente a prevalência de uma base comparativa face aos “supostos” moldes internacionais, acabando a produção nacional por ser alvo de uma leitura, em certos momentos, redutora e secundarizante.

Ainda no quadro dos autores que se dedicaram ao estudo da obra de arquitectos cujo trabalho – em maior ou menor grau – demonstra a presença de um vocabulário arte nova, salienta-se a tese de doutoramento de Lucília Verdelho da Costa, intitulada *Ernesto Korrodi – 1889 -1944: Arquitectura, Ensino e Restauro do Património* (1997), na qual é realizada uma análise do percurso do professor e, mais tarde, arquitecto suíço em Portugal, partindo do que foi a sua actividade nas Escolas de Ensino Industrial de Braga e de Leiria, até aos projectos arquitectónicos e propostas de restauro de monumentos nacionais (cuja mais famosa é a relativa ao Castelo de Leiria) por si elaborados. A descrição do percurso de Korrodi como professor em Portugal acaba por permitir uma reflexão acerca da prática do ensino industrial no nosso país, nomeadamente do tipo de organização por si adoptada, matérias leccionadas, professores contratados, localização geográfica dos estabelecimentos de ensino e principais dificuldades e carências na formação dos alunos inscritos. A problematização do ensino industrial em Portugal e do seu papel na difusão da proposta arte nova serão abordados no capítulo seguinte, pelo que o trabalho de Lucília Verdelho da Costa assume-se como uma fonte importante de informação.

A acrescentar a este aspecto, a análise do percurso de Ernesto Korrodi enquanto arquitecto confirma o seu conhecimento e adesão ocasionais ao novo vocabulário arte nova, o qual na maior parte dos casos acabou por ser articulado e incorporado em

projectos de cariz revivalista, nacionalista (num linha de continuidade para com a proposta da *Casa Portuguesa* de Raul Lino (1879-1974)) ou mesmo devedores da tradição inglesa do *Domestic Revival* ou do renovado estilo *Queen Anne*. A vontade dos encomendantes condicionava frequentemente as linhas dos projectos, que se localizavam maioritariamente em cidades de menor dimensão – Leiria, Covilhã,... - levando, por isso, à necessidade de “conciliação” entre a *praxis* arquitectónica local e as novas propostas internacionais, conhecidas certamente por via das revistas da especialidade que Korrodi assinava.

Também dedicada à obra de Ernesto Korrodi e, em particular aos elementos arte nova que esta incorpora, é a recente tese de doutoramento de Ana Mónica Romãozinho intitulada *Design de Interiores no início do séc. XX: Apontamento Arte Nova na obra de Ernesto Korrodi* (2013), na qual se analisa a obra do arquitecto a partir de um enfoque inovador, que pretende realçar a relação de Korrodi com as artes decorativas, visível de modo particularmente profícuo nos projectos arquitectónicos por si elaborados. O facto da sua formação se ter iniciado no campo das artes decorativas, demonstra desde logo a grande familiaridade que o arquitecto apresentará para com o universo das artes aplicadas, situação que, no caso dos seus projectos arquitectónicos, acaba por verificar-se não só no modo como a componente decorativa apresenta um papel preponderante na definição da própria arquitectura, mas também na componente de *design* estes mesmos projectos englobam, dado incluírem frequentemente peças de mobiliário, lambris, portas e outros elementos desenhados pelo arquitecto. Também da autoria de Ana Mónica Romãozinho são os artigos *O Moderno Estylo em Portugal* (2007) e *O Papel da Revista A Construção Moderna na Difusão de Tipologias de Mobiliário Doméstico sediado na Arte Nova* (2013), nos quais a autora reflecte acerca do impacto da Arte Nova no panorama nacional, dando um especial relevo aos conteúdos de imprensa, nomeadamente à revista *Construção Moderna* (1900-1919), bem como a anúncios publicitários, relacionados com o universo do mobiliário.

A dissertação de mestrado de António Francisco Arruda de Melo Costa Fevereiro, *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o Movimento Arte Nova em Portugal* (2011), constitui um dos contributos mais recentes para a problematização da Arte Nova em Portugal, e, em particular, da sua manifestação azulejar. Ainda que a opção pelo tratamento, numa mesma investigação, da obra do arquitecto e pintor azulejar se afigure

como demasiado extensa, esta permite trazer à luz novas informações acerca do trabalho de ambos, nomeadamente do de Jorge Pinto (1875-1945), procedendo António Fevereiro a uma inventariação das composições azulejares elaboradas pelo pintor, ora com base nos dados recolhidos (assinatura das obras, notícias de imprensa, processos de obra, livros de registos,...), ora segundo um processo de atribuição ancorado na presença de isomorfismos defendidos pelo autor. A dissertação de Maria do Carmo Sousa Lino intitulada *As Artes Decorativas na Obra de Raul Lino* (1999) é igualmente digna de menção no campo das investigações subordinadas à obra de arquitectos que, com maior ou menor intensidade, exploraram vias artenovizantes nos seus projectos.

Uma outra tentativa de caracterização da Arte Nova em Portugal é realizada por Rui Afonso dos Santos no capítulo *O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994*, presente no terceiro volume da *História da Arte em Portugal* (1995). Nele assiste-se a um reequacionar do fenómeno das chamadas artes aplicadas à indústria em território nacional, não só no que concerne ao seu ensino, como ao apoio e adesão de que beneficiaram, quer por parte dos artesãos, quer por parte dos compradores e da crítica nacional. Há, por isso, um enfatizar da *problemática da afirmação e valorização das indústrias artísticas* (SANTOS:1996, 437) em território nacional, a qual, segundo o autor, foi fortemente condicionada pelo atraso com que as suas estruturas de ensino foram implementadas em Portugal, bem como pela fraca qualidade das aulas aí ministradas, passando estas praticamente ao lado das novas teorias que permitiram o nascimento do Design. A estes aspectos, Rui Afonso dos Santos acrescenta a acentuada subordinação das Artes Decorativas às Belas-Artes, facto que impediu o desenvolvimento de uma reflexão própria do campo, condenando as primeiras a uma repetição do vocabulário historicista/revivalista praticado na maior parte dos exemplares arquitectónicos. O autor salienta assim o carácter frágil e esporádico das realizações arte nova em Portugal, sendo estas normalmente incorporadas em estruturas pré-existentes, apresentando-se como raros os casos em que se verifica um diálogo profícuo das primeiras com a arquitectura. Para além deste capítulo, Rui Afonso dos Santos é ainda responsável pela entrada *Arte Nova* no *Dicionário de História de Lisboa* (1994), onde realiza uma abordagem sucinta das principais características do fenómeno a nível nacional, citando os exemplos e nomes de maior relevo para o seu estudo.

Ligado ao estudo dos primórdios do Design em Portugal, encontra-se igualmente o vasto trabalho de Maria Helena Souto, sendo que na obra *História do Design em Portugal: Reflexões* (2009) e nos artigos *A Exposição de 1900 e os Caminhos para o Design em Portugal no início do século XX* (2000) e *Do Ensino das Artes Aplicado à Indústria às Primeiras Experiências de Ensino do Design em Portugal* (2004) a autora problematiza a situação das artes aplicadas à indústria em Portugal no dealbar do século XX, quer do ponto de vista do seu ensino, quer da sua apresentação e recepção em exposições (nacionais e internacionais). O fenómeno da Arte Nova em Portugal é, deste modo, várias vezes citado, revelando particular interesse neste âmbito o capítulo *1901-1920: Permanências e Modernidades na Azulejaria Portuguesa*, parte integrante da obra *O Azulejo em Portugal no século XX* (2000), pela incidência no suporte azulejar.

Relativamente às publicações ligadas ao estudo do azulejo observa-se que, entre a investigação e publicação académicas, a de divulgação e a edição de autor (normalmente de um habitante da cidade em enfoque), trata-se de obras com variados níveis de cientificidade, denotando-se uma certa “repetição do discurso”, dado que a grande maioria dos autores não avança para lá de uma contextualização histórica e de uma identificação de obras, autores, datas e fábricas, não obstante a importância da informação veiculada. Do conjunto consultado, salientam-se como mais relevantes: o capítulo *Azulejaria nos Séculos XIX e XX*, parte integrante da *História da Arte Portuguesa* (1995), da autoria de Luísa Arruda, *Primeiras Peças de Produção da Fábrica de Louça de Sacavém – O Papel do Coleccionador* (2003), com coordenação de Ana Paula Assunção, Carlos Pereira e Eugénia Correia, e editado pelo Museu da Fábrica de Louça de Sacavém, *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal* (1998), com coordenação de Carlos Carvalho, *Portugal – Painéis de Azulejos do Século XX* (1998) de Jacqueline Hengl e Veronica Hustnix, *O Azulejo em Portugal* (1989), *Faianças Rafael Bordalo Pinheiro: Exposição Comemorativa do Centenário da Fundação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1884-1984)* (1985) e *Azulejaria Portuguesa* (1985) de José Meco, *Azulejaria Antiga em Aveiro* (1985) de Amaro Neves, *Azulejaria Portuense* (2001) de Fausto Martins, *Azulejos de Lisboa do Século XX* (1992) de Teresa Saporiti, *Azulejaria de Exterior em Portugal* (1991) de A. J. Barros Veloso, *Azulejaria de Fachada na Póvoa de Varzim* (2001) e *Contributos para o Estudo do Azulejo Publicitário* (2003) de Sandra Araújo de Amorim e a dissertação de mestrado de Cláudia Emanuel Franco dos Santos intitulada *Artes Decorativas nas Fachadas da Arquitectura Bairradina: Azulejos e Fingidos (1850-1950)* (2007).

Do grupo seleccionado cabe, sem dúvida, destacar a figura e obra de José Meco, autor que se tem dedicado ao estudo aprofundado do património azulejar português, no sentido da sua valorização e afirmação como suporte artístico de inegável importância para a História da Arte nacional. Embora não sendo o seu período de especialização, José Meco, nas suas diversas publicações, dedica alguma atenção ao fenómeno da Arte Nova no azulejo, destacando o seu papel na renovação do vocabulário azulejar da viragem do século, bem como a relação dinâmica que desenvolve com a arquitectura, contribuindo para a animação e ornamentação de fachadas. O autor salienta o cromatismo diversificado que o azulejo Arte Nova apresenta, o qual acentua o seu teor decorativo. A melhor qualidade técnica e maior pormenorização da produção internacional (fruto da utilização quase exclusiva de processos industriais no seu fabrico) acaba por ser compensada, na opinião do autor, pela vivacidade e impacto que o azulejo Arte Nova português apresenta, demarcando-se este pelo efeito global proporcionado, o qual, como José Meco refere, tem em atenção o facto de as composições serem pensadas para serem vistas ao longe, adquirindo, por isso, a relação com a arquitectura um papel fundamental.

Tais aspectos são reiterados pela maioria dos autores consultados, os quais enquadram o azulejo arte nova num contexto de viragem de século e apontam para alterações significativas ao nível da padronagem e dos motivos empregues, provenientes fundamentalmente da cópia ou adaptação daqueles encontrados em revistas e publicações da época (importadas ou nacionais). Frequente era também a sua combinação com outros originários do repertório naturalista (de tendência folclorizante) e revivalista (essencialmente barrocos e neoclássicos). Relativamente à relação com a arquitectura, José Meco, tal como outros autores, refere a tendência para a concentração das composições de azulejo arte nova em pontos estratégicos da fachada - janelas, portas, balcões, mísulas,... - situação já verificada em épocas anteriores.

Cabe ainda fazer menção a um caso tão raro quanto revelador das potencialidades do azulejo arte nova português: a presença de um subcapítulo dedicado ao mesmo na publicação *Art Nouveau Tiles* (1999), da autoria de Hans van Lemmen e Bart Verburgge, historiadores de origem holandesa, que se dedicam ao estudo do azulejo. A obra em questão apresenta-se como de inegável importância, na medida em que se debruça sobre as manifestações arte nova em suporte azulejar ao longo do território europeu, estabelecendo “zonas de afinidade”, mas também valorizando territórios até há pouco

tempo ignorados, enfatizando, desta forma, a perspectiva criacionista, hoje aceite. Neste contexto de reflexão, Portugal aparece caracterizado como um país com forte tradição azulejar, sendo a sua produção de azulejo arte nova marcada por uma tentativa de renovação do vocabulário do suporte em que *the long and dominant history of naturalistic tile painting in Portugal affected how tile artists responded to Art Nouveau. In many cases tile panels show naturalistically painted central scenes set within an Art Nouveau border of plant tendrils and flowers. In these instances the artists failed to create central scenes in harmony with their Art Nouveau border* (LEMMEN; VERBRUGEE: 1999, 144).

Já no que se refere às publicações dedicadas exclusivamente à abordagem do azulejo arte nova português, há a destacar essencialmente duas: *O Azulejo Português e a Arte Nova* (2000) de A. J. Barros Veloso e Isabel Almasqué, e o catálogo da exposição *Arte Nova nos Azulejos em Portugal: Coleção de Feliciano David e Graciete Rodrigues* (2011), com coordenação de Maria da Luz Nolasco e Ana Gomes, exposição pioneira no contexto nacional, que se desenvolveu a partir da selecção dos exemplares mais significativos de uma das principais colecções privadas de azulejo em Portugal. Após ter estado patente ao público na Figueira da Foz e no Museu Arte Nova de Aveiro, a exposição deslocou-se até ao Museu da Fábrica de Louça de Sacavém, local de proveniência de grande parte das peças expostas. Assentando num discurso simples que procura traçar o panorama geral do azulejo arte nova português, registam-se algumas generalizações passíveis de serem consideradas menos correctas, bem como alguma “confusão” na interpretação dos exemplares azulejares apresentados que, por vezes, mais do que incorporarem um vocabulário arte nova, pertencem a uma tradição naturalista da azulejaria portuguesa, ou se enquadram no chamado estilo *fin de siècle*, cujos pressupostos se assumem como distintos dos que a Arte Nova propõe.

O acervo da exposição englobou não só exemplares nacionais, mas também estrangeiros, com a presença de uma secção dedicada à produção homónima internacional, onde países como a Inglaterra, Alemanha, Espanha, Bélgica e França se encontraram representados. O respectivo catálogo demarca-se sobretudo pela qualidade das imagens, assim como pela tentativa de enquadramento do caso português num panorama internacional, contribuindo, deste modo, para quebrar com o isolamento com que a arte portuguesa é normalmente encarada. O comissariado da referida exposição foi entregue a A. J. Barros Veloso e Isabel Almasqué, autores de outra das publicações

essenciais que, nos últimos anos, tem contribuído para reequacionar o papel e lugar da Arte Nova, e mais especificamente da sua produção azulejar, na História da Arte nacional. Em *O Azulejo Português e a Arte Nova* (2000), um conjunto bastante significativo de exemplares é apresentado, fruto de um percurso de norte a sul do país em busca de composições, em muitos casos, até à altura ignoradas, evitando assim uma contínua referência aos mesmos exemplos, situados na sua maioria nos principais centros urbanos do país. Apresentando um discurso que pretende um compromisso entre a inserção do caso português num contexto mais alargado (europeu), ainda que sem menosprezar as suas especificidades, as quais dentro do território nacional apresentam ainda variações regionais, Barros Veloso e Isabel Almasqué demonstram um olhar atento, contemplando a sua abordagem aspectos como os principais motivos empregues, cromatismo e técnicas de fabrico, marcas de autoria, fábricas produtoras e relação com a arquitectura, estabelecendo tipologias quanto à sua localização e articulação com a fachada.

Embora um pouco já distante da questão bibliográfica, julga-se importante mencionar os principais espaços museológicos em Portugal que apresentam a possibilidade de interacção com exemplares azulejares arte nova, sendo neste contexto importante mencionar o Museu Arte Nova de Aveiro, recente investimento da Câmara Municipal daquela cidade, com vista à divulgação do seu património arquitectónico, o Museu da Fábrica de Louça de Sacavém que, para além das exposições em que com regularidade são expostas peças produzidas pela antiga fábrica (a maior no contexto de produção Arte Nova), possui um centro de documentação e investigação que possibilita ao visitante o acesso a um significativo número de documentos – desenhos de loiça, catálogos, contratos, fotografias,... - muitos deles referentes a exemplares arte nova concebidos e produzidos pela fábrica. Há ainda a mencionar o Museu do Azulejo que, para além da biblioteca, apresenta na sua colecção permanente alguns exemplares de padrões e painéis arte nova, provenientes na sua maioria de estabelecimentos comerciais já desaparecidos.

Capítulo II: O lugar da Arte Nova no panorama das artes em Portugal na entrada para o século XX

Um dos aspectos mais interessantes do século XIX é o carácter paradoxal que o caracteriza em vários domínios, nomeadamente no constante oscilar entre a apologia do progresso e modernização da sociedade, fruto de uma expansão da industrialização e do conhecimento científico, e a descoberta e valorização da cultura popular, elemento fundamental na definição de conceitos como *identidade nacional* e *pátria*. Há, deste modo, em Portugal um confronto latente entre uma vontade de internacionalização e cosmopolitismo, tidas como sinónimos de *civilização*, e um desejo de individualidade e especificidade capazes de legitimar a presença de cada nação no mundo moderno. O grande exemplo desta ambição serão as Exposições Universais, nas quais cada nação se esforçará por apresentar o melhor e mais característico de si, num evento de dimensão mundial, símbolo de prestígio e distinção para a cidade anfitriã.⁶

Progressos efectivos e profundos fizeram-se sentir nos mais diversos níveis, desde os transportes (generalização do comboio e barco a vapor, invenção do avião, do automóvel, metropolitano,...) aos novos meios de comunicação (telefone, telégrafo, rádio), progressos da engenharia (generalização do ferro e, posteriormente, desde finais do século XIX, do betão na construção, ...) fotografia, crescimento da imprensa, publicidade, formas de divertimento (cinema, dança, música, feiras populares, ...), turismo, moda, onde a cidade se assumiu como o centro de todos os acontecimentos, o lugar onde a civilização “acontecia”⁷. Seria, por isso, inevitável que todas estas alterações na vivência

⁶O tema das exposições universais e, em particular a participação portuguesa nas mesmas, foi amplamente estudado por Maria Helena Souto na sua obra *Portugal nas Exposições Universais: 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011. Também neste contexto há a destacar a recente dissertação de Jorge Gonçalves da Costa intitulada *Les Beaux-arts portugais aux Expositions Universelles de Paris (1855-1900): à la recherche d'un imaginaire et d'une École nationale*. Paris: Mémoire du Master II d'Histoire de l'art Université Paris-Sorbonne IV, 2014.

⁷Neste contexto recordam-se as palavras do jornalista e crítico de arte francês Théophile Thoré (1807-1869), num artigo da sua autoria intitulado *New Tendencies in Art (1857): Well, in France as elsewhere, there is today a singular anxiety, an irresistible aspiration towards a life essentially different from the life of the past. In science and the religions that summarize it, in politics and the social economics (...) – agriculture, industry and trade – the conditions prevailing in the old society have all been overturned. Peerless discoveries give every idea and fact unexpected and indefinite extension. It is as if an invisible telegraph instantly and everywhere circulated the impressions of the peoples, the thoughts of mankind: events and novelties of every kind. The least moral or physical “frisson” is communicated through adjacency and transmitted throughout the globe. Humanity is in process of formation, and its furthest extremities will soon share in its consciousness. The principal characteristic of modern society – of future society – will be universality. Where in former times – indeed, yesterday – a person was circumscribed by*

do quotidiano trouxessem consigo uma alteração da noção de tempo e de espaço na vida do indivíduo, passando o primeiro a ser experienciado de um modo mais rápido, fragmentado e o segundo como algo em constante mutação, resultado do movimento contínuo que nele marca a presença de cada um. As populações do Ocidente (mas não só) da viragem de século XIX apercebem-se da fugacidade do tempo (e, por conseguinte, da vida) de uma forma até aí talvez nunca experienciada, bem como da inevitabilidade e irreversibilidade deste processo, definindo-se o espaço citadino como, símbolo de sucesso e modernidade, mas também de decadência e solidão. Em oposição a ele, o espaço rural é cada vez mais idealizado, encarado como um paraíso perdido, como os últimos resquícios de uma simplicidade, humildade e pureza condenadas a desaparecer pelo avanço da máquina. O campo é, desta forma, considerado como o lugar de cristalização de inocência e individualidade, contrariamente à carnalidade, anonimato e tecnicidade que marcam o espaço urbano⁸.

Será, portanto, esta necessidade de reencontro com uma dimensão poética e mística do indivíduo que estará, entre outros factores, na origem do Simbolismo⁹, o qual, por sua vez, informará em muitos casos tematicamente a Arte Nova. A Natureza é, pois, encarada sob uma nova perspectiva, como contendo a possibilidade de reconciliação do Homem consigo mesmo, abrindo caminho para a exploração de um universo de fantasia, espiritualidade, sensualidade e misticismo que tendências dominantes como o Positivismo e Naturalismo haviam denegado. A Arte Nova assumirá, por isso, a vontade de proporcionar um reencontro entre indivíduo e Sociedade através de um novo olhar sobre

the petty confines of territory, idolatrous worship, egoistical laws, obscure prejudices, customs, and language, today it tends to spread beyond narrow boundaries, open its frontiers, generalize its traditions and mythology, humanize its laws, enlighten its notions, expand its customs, enlarge its interests, and everywhere lavish its energy, language and genius. This is the current propensity in Europe and even elsewhere; it is the sign that defines the times. The rest is accidental, an epiphenomenon scarcely to be weighed in the great accounts of civilization. And all this is fairly admitted, or at least intuited. Less familiar, it seems, even among perceptive thinkers, is the transformation that these influences imply for poetry, literature and the arts. How will the arts be modified by the social metempsychosis now in process? This aesthetic question is a very curious one, and of the utmost importance for the future of poetry and the fine arts (HARRISON; WOOD; GAIGER: 1998, 379-380).

⁸Este sentimento de oposição entre a decadência e saturação de conhecimento do espaço urbano face a uma humildade e simplicidade do espaço rural foi captado de modo exemplar por Gustave Flaubert (1821-1880) no seu romance *Bouvard et Pécuchet* (publicado postumamente em 1881) e por Eça de Queirós (1845-1900) na sua obra *A Cidade e as Serras*, também ela uma publicação póstuma de 1901.

⁹Para um aprofundamento acerca do movimento simbolista nas artes plásticas, sugere-se a consulta das seguintes obras: DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*. Genève: Skira, 1982; RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*. Paris: Flammarion, 2005; RAPETTI, Rodolphe, Thomson, Richard, FOWLE, Frances, BONSDORF, Anna-Maria van, *De Van Gogh à Kandinsky: Le Paysage Symboliste en Europe – 1880-1910*. Bruxelles : Fonds Mercator, 2012.

o que o rodeia, trazendo um novo paradigma estético, social e político alicerçado numa renovada nostalgia do orgânico e do singular, em contraponto à industrialização massificadora e reificadora da revolução industrial. Não se tratava apenas do ornamento como acréscimo de valor de diferenciação, mas antes de uma atenção particular à regeneração de uma relação em crise do indivíduo mecanizado com a sua origem natural (PROVIDÊNCIA; PROVIDÊNCIA: 2007,27). Assim, torna-se importante indagar qual a situação portuguesa face à nova consciência artística que a Arte Nova pretendia implementar, assumindo-se esta questão como um exercício necessário para a compreensão do modo como o fenómeno foi entendido e interpretado ao nível do território nacional, com particular enfoque na produção azulejar.

Em 1900, Ramalho Ortigão (1836-1915) afirmara: *o terminado século XIX (...) quando melancolicamente o considero do ponto de vista da arte, faz-me o efeito de ter sido, entre os demais séculos da nacionalidade portuguesa, o mais inactivo, o mais infecundo, o mais oco* (ORTIGÃO:1943, 18). Tal afirmação poderá constituir como que o ponto de partida da reflexão acima enunciada, uma vez que resume a opinião de uma das mais importantes figuras da cultura portuguesa oitocentista acerca da produção artística e cultural do país ao longo do século decorrido. Na base do negativismo de Ramalho encontra-se aquele que parece ser o problema que assombra a visão da cultura e arte portuguesas por parte dos seus compatriotas, nos últimos anos do século XIX, isto é, a incapacidade de Portugal produzir uma arte “especificamente” portuguesa¹⁰, capaz de materializar a noção de pátria e de traduzir artisticamente as especificidades do “ser português”¹¹. Na base de tais aspirações encontra-se o perpetuar de padrões artísticos e culturais caros ao Romantismo, nomeadamente na procura de raízes históricas como forma de construção de uma identidade presente, bem como na necessidade de afirmação

¹⁰A este propósito, afirmava Ramalho, em 1900: *fizemos uma arte egoísta, de puro capricho individual, sem coesão étnica, sem amor, sem sangue de raça, sem bafejo de família, sem núcleo de tradição. E dessa caótica desagregação dos espíritos e das vontades, característica do trabalho artístico do nosso tempo, a posterioridade, executora inflexível dos decretos da providência, nos punirá, deixando sem história os que viveram sem pátria* (ORTIGÃO:1943,282-283).

¹¹A expressão *ser português* é indissociável da obra de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), intitulada *A Arte de Ser Português* (1915), uma das referências fundamentais para a compreensão da proposta filosófico-literária do autor. Porém, verifica-se sua utilização um pouco ao longo de todo o século XIX, com especial destaque para os últimos anos da centúria, dada a problematização das questões da identidade nacional (no campo político, cultural, artístico,...) que ocupará grande parte da intelectualidade portuguesa nos anos da viragem do século.

da ideia de pátria por meio da valorização das especificidades culturais e artísticas características de cada nação¹².

Problema levantado ainda na primeira metade do século, a necessidade de um novo olhar face à História nacional será defendida por figuras como Almeida Garrett (1799-1852) e Alexandre Herculano (1810-1877) que, ora por via da literatura, ora por meio da imprensa e da investigação histórica revitalizarão o período medieval, apelidando-o como a época áurea da nação portuguesa, aquela onde a identidade nacional se afirmara. Assim, ter-se-á de considerar que, no caso português, dois factores marcarão acentuadamente o Romantismo nacional: a revalorização e mitificação da Idade Média, pela espiritualidade, pureza e simplicidade cristãs que nela os homens do século XIX pareceram encontrar, mas também pelo que consideravam ser a beleza das suas construções góticas e os feitos históricos nela decorridos, apresentando-se o processo de reconquista cristã e o início da epopeia dos descobrimentos¹³ como marcos fulcrais da ideia de nacionalidade. A juntar a estes aspectos, a o período medieval era também encarado como tendo beneficiado de uma maior liberdade política, pois o rei, na sua tomada de decisões, contava frequentemente com a opinião dos representantes das diversas ordens sociais, numa atitude conciliadora que, quer Herculano, quer Garrett pareciam ter encontrado na figura e D. Pedro IV (1798-1834)¹⁴. A redescoberta de uma

¹²No entanto, embora com aspectos diferenciadores, também a cultura positivista da segunda metade do século manteve as mesmas preocupações, que procurou dotar de razão científica. Como exemplo desta atitude conciliadora, destaca-se a obra de Teófilo Braga (1843-1924), marcada, entre outros aspectos, por uma inventariação, estudo e sistematização de diversos domínios da cultura popular, de tal modo que, se as temáticas abordadas se revelam como caras a um ideário tardo-romântico, a metodologia empregue no seu estudo apresenta-se como devedora da mentalidade positivista em voga à época.

¹³Ligada à questão dos Descobrimentos é indispensável mencionar o papel fulcral que a mitificação das figuras de Luís de Camões (1524-1580) e do Rei D. Sebastião (1554-1578) terá neste período, ambos encarados como exaltadores do espírito nacional, um por via da redacção *d'Os Lusíadas* (1572), outro pela vontade expansionista que caracterizou a expedição a Alcácer Quibir (1578) durante o seu reinado. O século XIX encará-los-á simultaneamente como mártires da pátria, no caso de Camões devido ao esquecimento e miséria a que foi votado após a edição da sua grande obra, e, no caso de D. Sebastião, devido ao seu desaparecimento na referida batalha, situação que, nas últimas décadas de oitocentos, levará ao aparecimento de correntes de pensamento nacionalista designadas respectivamente como Camonismo e Sebastianismo, este último com algumas emergências já desde o século XVII. Para um aprofundamento sobre estas duas matérias sugere-se a consulta de CATROGA, Fernando, *Nacionalismo e Ecumenismo: a Questão Ibérica na Segunda Metade do Século XIX In Cultura, História e Filosofia*, vol. IV: Lisboa, 1985; LOURENÇO, Eduardo, *A imagem teofiliana de Camões In O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2010; CARDOSO, Miguel Esteves, *Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano In Análise Social*, Vol. XVIII, nº 72, 73 e 74: Lisboa, 1982.

¹⁴Alexandre Herculano e Almeida Garrett alistaram-se como soldados do rei D. Pedro IV, aquando das guerras entre liberais e absolutistas (1828-1934).

cultura popular, de cariz pitoresco, associada maioritariamente ao mundo rural, constituirá o segundo vector, definindo-se estes dois domínios como as principais fontes temáticas que informarão a arte portuguesa, nas suas diversas vertentes, ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX.

A própria conjuntura sócio – económica do país ao longo da segunda metade de oitocentos acabaria por acentuar tais linhas de pensamento, contribuindo para a definição de Portugal como um país (ainda) maioritariamente rural em que, se por um lado se reconhecia a modernização e industrialização como essenciais para a sua afirmação num contexto europeu (e mesmo mundial) cada vez mais alargado, por outro estas eram encaradas como ameaças à cultura nacional pelo grau de “estrangeirismo” que introduziam, sendo a máquina encarada como potencial destruidora do seu cariz pitoresco e popular, considerados por muitos como os principais atributos da cultura nacional¹⁵.

Deste modo, a vontade de desenvolvimento, modernização e afirmação internacional que a Regeneração (1851-1868) procurara por meio da sua política de obras públicas, transportes e industrialização revelara resultados lentos, permanecendo o sector primário com uma preponderância considerável relativamente ao secundário e terciário. Tal situação apenas começaria a sofrer ligeiras alterações a partir do último quartel de oitocentos, reflectindo-se igualmente numa distribuição populacional em que os principais centros urbanos – Lisboa e Porto –,apesar de se destacarem como os mais populosos no panorama nacional, apresentavam valores inferiores aos das cidades europeias congéneres¹⁶. O aumento da actividade industrial do país, nos anos finais do século XIX, acabaria, todavia, por conduzir a um aumento da população citadina, resultante sobretudo de migrações internas, que pretendiam satisfazer a necessidade de mão-de-obra operária. No entanto, tal tendência não foi suficiente para alterar a matriz fundamentalmente rural

¹⁵Tal dilema é particularmente identificável na obra literária de Ramalho Ortigão, nomeadamente em textos como *A Fábrica das Caldas da Rainha* (1891), *A Arte Aplicada em Portugal* (1900) e *A Ressurreição de uma Indústria* (1900).

¹⁶De acordo com a obra *Planning Aspects of Europe's Nineteenth Century Capital Cities Development* (1997) da autoria de Thomas Hall, em 1900, a população (em milhares) das seguintes cidades europeias era a seguinte: Amesterdão – 511; Atenas – 111; Barcelona – 533; Berlim – 1,889; Bruxelas – 599; Budapeste – 732; Christiania – 228; Copenhaga – 401; Helsínquia – 91; Londres – 6,586; Madrid – 540; Paris – 2,714; Roma – 463; Estocolmo -301; Viena-1,675 (HALL:1997,300). Segundo os artigos *A Cidades de Lisboa e Poto na viragem do século XIX* (1991), da autoria de Teresa F. Rodrigues e Olegário A. Vieira Ferreira, e *A Pobreza na Lisboa da I República* (n.d.), de José Lúcio e Filomena Marques, a população de Lisboa, em 1900, era de 356009 habitantes, enquanto, para o Porto, são apresentados dois valores – 194009 e 167655 – respectivamente.

do país, quer do ponto de vista económico, quer social¹⁷, situação que invariavelmente teria reflexos na produção artística e cultural contemporânea, bem como na imagem que Portugal construía de si próprio com vista à divulgação em eventos de cariz nacional e internacional.

A busca de legitimação identitária finissecual acima mencionada acabaria por ancorar-se no que haviam sido as primeiras propostas do Romantismo, as quais, ao longo da segunda metade de oitocentos, beneficiariam de contributos de correntes de pensamento de cariz positivista e socialista, que acabariam por evoluir num sentido decadentista, sendo os últimos anos do século marcados pela proliferação de um sentimento de “estrangeiro na própria pátria”, sensação de mal-estar vivenciada no seio da elite cultural e artística portuguesa. Embora passível de ser diagnosticada um pouco ao longo de todo o século XIX – o chamado *mal de vivre*¹⁸-, esta acentua-se na recta final do século como consequência da crise política, económica, social e cultural que o país

¹⁷Com efeito, a época do Fontismo, isto é, do desenvolvimento das linhas de comunicação, sobretudo de construção da rede ferroviária, decisivamente unificadora do mercado interno, esgotara as suas possibilidades de fomento da produção agrícola, que a estrutura da propriedade e do crédito, o baixo nível de cultura e de consciência cívica populares mal permitiam arrancar a instrumentos e processos ainda rotineiros. Uma crise brasileira relacionada com a abolição tardia da escravatura e a proclamação da República, 1888-1889, diminuíra a importância das entradas de capital possibilitada por uma enorme corrente emigratória (SARAIVA; LOPES, 1971, 984). Segundo dados veiculados pelos autores, em 1890, as percentagens de população que se dedicava ao sector rural e industrial era respectivamente 61,1% e 18,4, fazendo prever que cerca de 20,5 % da mesma se encontrasse ligada ao sector terciário (serviços).

¹⁸A propósito da noção de *mal de vivre*, frequentemente utilizada para descrever o estado de espírito que caracterizou o século XIX, apresenta-se a seguinte citação da obra *La Confession d'un Enfant du Siècle* (1836) de Alfred de Musset (1810-1857): *Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens: derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir; et encore ses deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et l'on ne sait, à chaque qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris* (MUSSET :2012, 17). *Pour donner une idée de l'état où se trouve alors mon esprit, je ne puis mieux le comparer qu'à un de ces appartements comme on en voit aujourd'hui, où se trouvent rassemblés et confondus des meubles de tous les temps et de tous les pays. Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons donné le cachet de notre temps, ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que ce soit. (...) Aussi les appartements des riches sont des cabinets de curiosités; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque; l'éclectisme est notre goût; nous prenons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté ceci pour sa commodité, telle autre pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même; en sorte que nous ne vivons que de débris; comme si la fin du monde était proche. Tel était mon esprit; j'avais beaucoup lu; en outre, j'avais appris à peindre. Je savais par cœur une grande quantité de choses, mais rien par ordre, de façon que j'avais la tête à la fois gonflée, comme une éponge* (MUSSET : 2012,46-47).

enfrentava¹⁹. Denota-se, portanto, um impasse, um conflito interno que, longe de ser exclusivo a estes campos, se assume como estrutural e profundo na consciência nacional, pelo que o refúgio na História, em particular no período medieval, bem como numa cultura rural e popular ganharão uma nova dimensão, assumindo-se como o caminho para a regeneração nacional. A grave crise financeira, a forte instabilidade política e o rebote das intenções colonialistas nacionais aquando do episódio do “Mapa Cor-de-Rosa” (1890)²⁰ contrastavam com o período áureo de expansão territorial, estabilidade política e riqueza que caracterizara o período dos descobrimentos (séc. XV-XVI), o qual se traduzira artisticamente em figuras como Camões e em práticas arquitectónicas que o século XIX apelidou de Manuelino.

A juntar a estes aspectos, o apelo inicial de Herculano e Garrett para o estudo e valorização da cultura vernacular nacional mostrava-se tanto mais válido quanto se difundia a ideia de que era justamente no seu seio que residia a essência do “ser português”, isto é, a verdadeira arte e cultura nacionais. Tal defesa e exaltação serão maioritariamente realizadas por personalidades cuja pertença a uma elite urbana da sociedade dificilmente faria prever uma identificação com as mesmas. Ramalho Ortigão e Eça de Queirós²¹ são, neste contexto, dois nomes a citar, uma vez que, embora pertencentes a uma elite intelectual, viajada e em permanente contacto com a actualidade internacional, retomam, em diversas ocasiões, a oposição cidade-campo, acabando o último por ser eleito como o que, de forma mais verdadeira, expressa e

¹⁹ Exemplo desta situação seria a própria Geração de 70, uma vez que, se numa fase inicial este grupo de intelectuais se demarcara por uma tentativa de intervenção social e cultural (norteada pelos ideais positivistas e socialistas de Hippolyte Taine (1828-1893) e P.J. Proudhon (1809-1865)), acabaria alguns anos mais tarde por dissolver-se no sentido de um crescente pessimismo e resignação face ao presente e futuro do país, autodenominando-se o próprio grupo, ou pelo menos os seus membros mais ilustres, de “Vencidos da Vida”.

²⁰ *O Ultimato e a crise financeira e económica de 1890-91 balizam uma transformação muito sensível na vida pública portuguesa (...). Sob o ponto de vista político, o fracasso da primeira revolução republicana (31/1/1890) não impede o esfacelamento dos dois principais partidos até então rotativos, o Regenerador e o Progressista, e a degradação do regime monárquico constitucional em ditaduras virtuais ou declaradas, como as duas de João Franco, tendo como consequência nova fase de agitação em 1907/08, que culmina com o Regicídio. Dois anos depois proclama-se a República. (...) No entanto, a mudança de regime não acarretou alterações profundas; em grande parte, limitou-se a consagrar certas tendências anteriores* (SARAIVA, LOPES: 1971, 983).

²¹ Para além da obra *A Cidade e as Serras* (1901) de Eça de Queirós, já anteriormente mencionada, salienta-se o texto de Ramalho Ortigão intitulado *Ao Sr. Anatólio Camels* (c.1884) como exemplos de oposição entre a cultura citadina, complexa e intelectual, e a de cariz rural, simples e rude, mas invariavelmente tida como mais genuína pelos autores. No caso do texto de Ramalho, a escolha por parte do narrador, Simplíssimo Feijão, de pintar cebolas em vez de rosas constitui, entre outros aspectos, uma metáfora caricatural a tal dicotomia.

reflete a essência nacional, numa crítica clara à aspiração “afrancesada” da cultura portuguesa²². Consequentemente, tal dicotomia, cara Romantismo e que, em muitos casos, a Arte Nova e o próprio Simbolismo ajudariam a ultrapassar, foi como que perpetuada no caso português, parecendo mesmo extremar-se à medida que se caminha para o fim do século, graças ao perdurar de fórmulas e temáticas, quer na literatura, quer nas artes plásticas, ainda claramente devedoras de um ideário romântico, e que dificultariam, deste modo, o aparecimento das novas propostas de afirmação modernista.

Começando pela pintura, nela o tardo-romantismo será inicialmente interpretado por um conjunto de artistas que encontrarão na paisagem de cariz pitoresco, bem como em cenas de género populares e em episódios históricos a inspiração fundamental para as suas obras. A sólida formação durante cinco anos de Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto (1850-1893) em Paris darão o mote para a afirmação do Naturalismo na pintura nacional, tornando-o numa *escola*, onde composições de cariz ruralizante, povoadas na maioria das vezes por camponeses, pescadores e saloios serão o tema principal. Deve-se ainda salientar o caso de Rafael Bordalo Pinheiro que, quer na caricatura, quer na cerâmica, elegerá como personificação do povo português a figura do “Zé Povinho”, sendo ainda de destacar as suas incursões por um estilo *neo-palissy*, que o autor adaptará à iconografia popular nacional, através da representação dos principais produtos agrícolas portugueses, assim como de algumas das espécies de fauna e flora mais abundantes no país²³. *O pitoresco primeiro, o romantismo depois, o naturalismo a seguir, naturalismo que*

²²A propósito dos referentes franceses na cultura nacional finissecular citam-se algumas passagens do texto de Eça de Queirós, intitulado *O Francesismo*, no qual o autor realiza uma acérrima crítica à veneração portuguesa face a tudo quanto seja proveniente de França, de que parte da sua obra é, aliás exemplo: *Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo* (QUEIRÓS:1988,147). (...) *O que um pequeno número de jornalistas, de políticos, de banqueiros, de mundanos decide no Chiado que Portugal seja – é o que Portugal é. Se um grupo amanhã decidir que Portugal seja turco – através do país inteiro todos os chapéus altos, todos os chapéus desabados, todos os cocos, todos os barretes de varino, tenderão lentamente mais ou menos a tomar a forma de turbante. Por ora, todavia, tudo é francês. (...) Pode-se conservar o chinelo de ourelo e ser-se fiel ao sarrabulho de porco, mas por toda a parte esse desejo escondido de não se ser como foram os nossos avós, mas de outro modo, como se é lá fora. E lá fora – é a França* (QUEIRÓS:1988, 156). (...) *Quem se passeia pelas ruas de Lisboa vê que nas vitrinas dos livreiros só há livros franceses; e quando se sobe às casas, se penetra na sociedade, só lá se descobrem (...) leituras francesas, admirações francesas, frases francesas. Quase toda a nossa mocidade culta recebe a sua luz intelectual do “Fígaro”. E o banalíssimo, mediocríssimo Wolf é ainda, para muitos homens inteligentes, o representante do espírito francês. Porque é necessário observar que tanto os que escrevem como os que lêem tomam ingenuamente o Bulevar pela França. Para além da França nada se conhece – e é como se, literalmente, a Europa fosse uma vasta charneca muda, sobre a bruma* (QUEIRÓS:1988,158).

²³A proposta cerâmica de Bordalo Pinheiro será amplamente elogiada pelos seus contemporâneos, em particular por Ramalho Ortigão que, em 1 de Março de 1900, no seu texto *A Ressurreição de uma Indústria* afirma: *na última exposição universal de Paris, Bordalo Pinheiro vendeu pelo preço que lhe quis*

foi pitoresco também, e assim se prolongou o romantismo para, no fim do século, namorar os neogarretismos e saudosismos literários, marcando uma continuidade para além das personalidades artísticas, marcando também o crescer de um gosto que, no fim do século e bem depois dele foi avassaladoramente dominante (PORFÍRIO; BARREIROS:2009, 93).

Tal como enfatizado, o Naturalismo português dificilmente se separou da componente pitoresca, sendo, por isso, raros os casos em que o registo paisagístico denotou um interesse pela captação da sensação ou matéria, ou é encarado como personificação de estados de alma ou do universo pessoal do artista, num acordo com os pressupostos simbolistas. Dado o peso que a representação da natureza terá no contexto da Arte Nova, facilmente se percebe que, em Portugal, o entendimento que dela se fará não será norteado pela depuração e espiritualização simbolistas, mas essencialmente por uma matriz pitoresca, intimamente relacionada com as práticas e habitantes do espaço rural, assim como com a representação formal que deles é realizada. O aparecimento de uma estética arte nova em Portugal coincide com a consagração do Naturalismo, em particular da figura de José Malhoa (1855-1933), *num invulgar acordo entre o artista e o seu público no culto da “verdade” da terra e da sua gente (PORFÍRIO; BARREIROS:2009, 93).*

A questão do Simbolismo na pintura nacional é ela mesmo controversa e necessária para a abordagem do tema em estudo, dada a íntima relação que a Arte Nova com ela estabeleceu. Em Portugal, esta relação foi parcamente levada a cabo, já *que o eclectismo que tantos experimentaram conduziu um certo número de artistas a tentar experiências diferentes, de uma figuração literária que nos dá, a caminho do fim do século, uma série de trabalhos, minoritária dentro da arte portuguesa e, não poucas vezes, dentro da obra do artista em questão, de obras de intenção ou imaginário simbolista (PORFÍRIO; BARREIROS:2009,80).* Ou seja, poucos foram os artistas que se aventuraram por caminhos próximos ao Simbolismo, tendo as raras obras que a ele se podem associar sido alvo, em

taxar todas as peças que expôs da sua louça, peças escolhidas, peças normais, peças de refugo e peças partidas (...). A razão deste êxito prodigioso e único em todas as representações de Portugal em exposições estrangeiras é simplesmente que Bordalo foi o único dos nossos artistas e dos nossos industriais que soube ser original, sendo simplesmente português, isto é, mantendo-se em todo o seu trabalho humildemente fiel à tradição artística da sua pátria (ORTIGÃO:1943, 258). Sobre os motivos empregues por Bordalo, Ramalho afirma que *toda a ornamentação dessas peças vinha directamente, sem outra preocupação erudita, da nossa flora e da nossa fauna mais características, os peixes, os crustáceos e os batráquios mais comuns, juntamente com a vinha, o cardo, a alga marinha, a folha da figueira e a vagem dos patarecos (ORTIGÃO:1943,259).*

muitos casos, de esquecimento, ou de recusa por parte do público seu contemporâneo, não apresentando, por isso, um impacto significativo para o desenvolvimento de uma estética arte nova²⁴ (**Fig.1, 2, 3, 4, 5, 6,7, 8 e 9**). Mais significativos crêem-se ter sido as ilustrações e grafismos que decoravam as inúmeras publicações em circulação à época, as quais, dada a facilidade de aquisição, transporte e reprodução, terão tido um maior peso na definição da proposta arte nova portuguesa para o suporte azulejar.

No que diz respeito à literatura, nela o Simbolismo teve uma presença mais assinalável, essencialmente por via da publicação de revistas ligadas ao meio estudantil coimbrão como *Insubmissos* e *Boémia Nova* (fundadas em 1889), as quais procuraram *uma certa quebra de continuidade, uma brusca readaptação da literatura portuguesa a formas cosmopolitas evoluídas da arte poética* (SARAIVA; LOPES: 1971, 995), tendo como referência fundamental *as novas experiências rítmicas e estilísticas, fazendo grande alarde dos nomes então em voga nas letras francesas* [Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Auguste Villiers de L'Isle –Adam (1838-1889)] (SARAIVA; LOPES: 1971, 995). Porém, estas e outras revistas de cariz *nefelibático* acusaram curta duração, pelo que os ecos simbolistas acabaram por difundir-se em território nacional essencialmente através das obras poéticas de Eugénio de Castro

²⁴Como casos singulares onde, aliada à temática simbolista, se denota um tratamento formal de cariz artenovizante, salientam-se o tríptico *A Vida* (1901) (**Fig.1**) de António Carneiro (1872-1930) e *O Perfume dos Campos* (1899) (**Fig.2**) de Luciano Freire (1864-1935). Enquanto no primeiro caso tais aspectos são particularmente visíveis no primeiro painel (esquerdo) intitulado *Esperança* pelo carácter estilizado e paleta pastel com que a paisagem é representada, bem como pelos longos cabelos e harpa que a jovem apresenta, no segundo, *o perfume é um nu feminino, alegoria pairando sobre uma paisagem já invadida pela industrialização* (PORFÍRIO; BARREIROS:2009,81). Esta figura feminina revela quer no tratamento ondulante do cabelo e das vestes, quer na sua fisionomia e expressão (“mulher anjo” simbolista, de cabelos ruivos e pele clara) marcas arte nova, tal como acontece com a representação das flores das quais esta parece brotar. Mais uma vez, a dicotomia cidade-campo se encontra presente, contrastando os tons claros e suaves do campo com os tons terra e vermelhos da cidade industrializada. Artur Loureiro (1853-1932) apresenta também algumas pinturas (realizadas maioritariamente durante a sua estadia em Melbourne, na Austrália (1884-1901)) onde quer ao nível do tratamento formal, quer ao nível das temáticas representadas se denota uma clara filiação no ideário simbolista, em particular na obra de Puvis de Chavannes (1824-1898)). Neste contexto cabe destacar *Primavera (Spring)* (1891) (**Fig.3**), *Primavera* (1902) (**Fig.4**), *Jardim Florido com Duas Figuras* (1904) (**Fig.5**), *Estudo do Nu* (1916) (**Fig.6**) e o tríptico *Aparição* (exibido pela primeira vez em 1927) (**Fig.7**) cuja estruturação em retábulo engloba não só a composição principal como a decoração exterior dos volantes através da representação de flores de lírio. Manuel Rio de Carvalho considera que em *“A Peste Obriga os Castelhanos a Levantar o Cerco de Lisboa”* (1901, Museu Municipal da Cidade, Lisboa) de Constantino Fernandes, em *“Glorificação dos Heróis da Guerra Peninsular”* (1904, Museu Militar de Lisboa), de Luciano Freire, em *“Ondina”* (1908, mesmo museu) (**Fig.8**), de Sousa Lopes, e ainda em dois quadros de Malhoa, *“Petiza entre Flores”* (1913) e *“Retrato de Minha Mulher”* (1914, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha) (**Fig.9**) [actualmente propriedade do Museu Nacional de Arte Contemporânea] *podem descortinar-se aspectos de uma modernidade decorativa* (CARVALHO:1986,171).

(1869-1944) (*Oaristos* (1890), *Horas* (1891), *Silva e Interlúdio* (1894)), António Nobre (1867-1900) (*Só* (1900)) e Camilo Pessanha (1867-1926) (*Clepsidra* (1920)). Tais propostas, dado o seu carácter pontual (e centrado fundamentalmente nos circuitos artísticos portuenses), não apresentarão um eco significativo nas artes plásticas, definindo-se o panorama literário nacional, nos anos de viragem do século, ora por um naturalismo com laivos de decadentismo, ora por ressurgências românticas no teatro e romance histórico e de cariz pitoresco, que autores como Henrique Lopes Mendonça (1856-1931), D. João da Câmara (1852-1907), Júlio Dantas (1876-1962), Antero de Figueiredo (1866-1953), Rui Chianca (1891-31), Jaime Cortesão (1884-1960), Afonso Vieira Lopes (1878-1947), António Sardinha (1888-1925) e Alberto de Monsaraz (1889-1959), Marcelino Mesquita (1856-1919), entre outros, popularizarão bem para lá dos primórdios do século XX.

Assim, à afirmação do Naturalismo de pendor positivista e decadentista²⁵, que as primeiras propostas simbolistas procuraram contrariar, os anos iniciais do século XX serão marcados por uma viragem neo-romântica²⁶, em que *os temas do sonho evasivo, da intuição vidente, da mística oculta, bem como a respectiva estilística de símbolos indeterminados e sinestésias tenderam, na literatura portuguesa, a agarrar-se ao historicismo, ao pitoresco regional, ao moralismo discursivo, a um moralismo mais ou menos sebastianista, a um idealismo pronunciadamente religioso* (SARAIVA; LOPES:1971,988). Tal viragem nacionalista encontra-se fortemente ligada aos acontecimentos político-sociais da época, desde o *Ultimatum* de 1890, à primeira tentativa de revolução republicana (1891), participação portuguesa na Exposição Universal de 1900, ditadura de João Franco (1906-1908), regicídio (1908) e, por fim, à revolução republicana de 1910²⁷. Este neo-romantismo poderá ser dividido em duas correntes, as quais parecem

²⁵Do qual são exemplos o conjunto de obras de Abel Botelho (1856-1917) que integram a série *Patologia Social* (*O Barão de Lavos* (1891), *O Livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal Dilema* (1907), *Próspero Fortuna* (1910)), assim como os *Contos* (1881), *A Cidade do Vício* (1882), *O País das Uvas* (1893) de Fialho de Almeida (1857-1911) e os textos dramáticos de Alberto Braga (1851-1911).

²⁶Sobre esta “viragem neo-romântica” sugere-se a consulta de PEREIRA, José Carlos Seabra, *Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)* In *Formação de Portugal Contemporâneo 1900-1980*, Comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais. Lisboa, Dezembro 1981.

²⁷Na sequência de todos estes acontecimentos, e dada a relação imediata que com eles estabelecem, salientam-se a obra *Finis Patrie* (1890) de Guerra Junqueiro (1850-1923), bem como *Manifesto dos Emigrados da Revolução Republicana Portuguesa de 31 de Janeiro de 1891* (1891), *Portugal e a Guerra das Nações* (1906) e *A Ditadura. Subsídios Morais para o seu Juízo Crítico* (1909) de Sampaio Bruno (1857-1915). Como apontado por José-Augusto França, *a pátria nova e eterna era tanto um tema histórico como um tema mítico (...) Este tema devia tocar ao mesmo tempo a alma do indivíduo e a da colectividade (...). A literatura e a política mais uma vez se sobrepunham* (FRANÇA:1999, 97).

corresponder, de modo generalizado, às divisões entre monárquicos e republicanos, sendo a primeira frequentemente apelidada de Neogarrettismo ou Integralismo e a segunda de Renascença Portuguesa ou Saudosista, pelas ligações face ao “mistério da saudade” de Teixeira de Pascoaes (1877-1952).

O conjunto de estudos e recolhas de cariz antropológico, etnográfico, geográfico, linguístico e histórico-literário levadas a cabo por nomes como Rosa Peixoto (1868-1909), Adolfo Coelho (1847-1919), Martins Sarmiento (1833-1899), José de Leite Vasconcelos (1858-1941), Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e Teófilo Braga (1843-1924)²⁸, constituíram, por isso, importantes fontes documentais para os neogarretistas, de tal forma a valorização da cultura e estética populares pressupunha não só a recolha e estudo da poesia do povo, mas também a criação de um tipo de produção literária a ele destinado, *pela simplicidade de temas e estilo, pela familiaridade ou similitude da formas prosódicas, das imagens e da linguagem. O que, cruzando-se com o casticismo, implicava ainda que o poeta privilegiasse o folclore como campo de inspiração (ao lado da História pátria) (...) e a defesa do primitivismo artístico e o culto da simplicidade, em oposição ao exigente aristocratismo e ao rebuscamento temático e formal do Decadentismo e do Simbolismo*²⁹ (PEREIRA:1995, 31).

A revalorização do *locus* e *modus vivendi* rurais na viragem para o século XX apresenta simultaneamente uma função de purificação do indivíduo face à decadência,

²⁸O trabalho desenvolvido por Teófilo Braga ao nível da recolha de contos e canções tradicionais portuguesas (*Cancioneiro Popular* (1867), *Romanceiro Geral* (1867), *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* (1885), entre outros) assumir-se-á como uma das grandes fontes de inspiração para os neo-românticos pelos dados etnográficos aí veiculados, particularmente no que se referia a *lendas, superstições, costumes, danças, falares, trajes, artefactos e modos de trabalhos considerados típicos de um país ou de uma região* (PEREIRA:1995,32). Para além de Teófilo Braga, há ainda que destacar nesta vertente o trabalho de Trindade Coelho (1861-1908) com a redacção de *A ABC do Povo* (1901) e *Cartilha do Povo* (1901), assim como de Alberto de Oliveira (1873-1940) e Agostinho de Campos (1870-1944) com a organização da colectânea *Mil Trovas Populares Portuguesas* (1903).

²⁹Convém ressaltar que tanto a tendência neogarrettiana como o Decadentismo e o Simbolismo apresentavam como ponto comum a oposição à ideia de progresso tecnológico, científico e sociológico inaugurada com a revolução industrial, numa recusa de vivência do tempo e do espaço segundo os parâmetros modernos. *Mas enquanto Decadentismo e Simbolismo se lançavam nesse litígio em nome do dissídio baudelairiano entre aquela modernidade e a modernidade estética (que havia de conduzir às tensões dos Modernismos do século XX), aquele primeiro surto de Neo-Romantismo lusitanista, com o seu heterotalismo afectivo e moralizante, movia-lhe oposição pelas suas peculiares motivações – em muito dissidentes, afinal, do tropismo do novo, do cosmopolitismo, do preciosismo, do culto do bizarro e do mórbido, da valorização gnosiológica e estética do vício e da doença, do fantástico e do esotérico, do rebuscamento estilístico e da renovação estrangeirante da linguagem, isto é, dos traços decisivos do esteticismo decadentista e simbolista* (PEREIRA:2003,17-18).

perversão e amoralidade do espaço citadino (temáticas por excelência da estética decadentista e simbolista) e de regeneração da pátria, combatendo a sua decadência, remetendo-a para as suas origens. Será, portanto, adequado afirmar que o panorama literário português contemporâneo da Arte Nova será fortemente marcado por um impulso revivalista e nacionalista, situação que revelar-se-á fundamental para a compreensão das bases iconográficas que nortearão as composições azulejares artenovizantes, dada a componente folclórica e pitoresca que nelas se procurará incluir a fim de um *aportuguesamento* das formas.

O cenário ao nível da literatura apresenta-se em consonância com o verificado no campo da arquitectura, na medida em que a entrada no século XX será marcada por um prolongamento da utilização de modelos historicistas e ecléticos, os quais conviverão com o estilo Beaux-Arts característico do *fin-de-siècle*. O Neoclassicismo, ainda instituído em Portugal nos anos finais de setecentos³⁰, caminhará, ao longo do século XIX, no sentido de um estilo Beaux-Arts, recebendo e adaptando os modelos provenientes essencialmente de França e difundidos por toda a Europa. Contudo, a par desta arquitectura oficial, manifesta maioritariamente em edifícios públicos ou administrativos, denota-se a propagação de novas tendências na arquitectura doméstica, assentes na difusão do prédio de rendimento oitocentista (sucessor directo do prédio pombalino do final do século XVIII) e na proliferação de palacetes e *chalets*, símbolo de uma burguesia em ascensão³¹ na nova sociedade liberal.

De entre as possibilidades oferecidas, será claramente o Neomanuelino³² que mais marcará a arquitectura historicista em Portugal, sendo progressivamente confrontado pelo

³⁰Como exemplares iniciais do Neoclassicismo em Portugal salientam-se o Hospital de Santo António no Porto, com projecto do arquitecto inglês John Carr (1723-1807), cuja construção arranca em 1770, prolongando-se até cerca de 1824, e o Teatro Nacional de São Carlos, iniciado em 1790 e terminado três anos depois, segundo o projecto do arquitecto José da Costa e Silva (1747-1819).

³¹Dentro desta (nova) classe burguesa destacar-se-ão os chamados “brasileiros torna viagem”, constituídos maioritariamente por portugueses emigrados no Brasil que regressarão a Portugal após o acumular de grandes fortunas. Estas serão frequentemente exibidas através da construção de palacetes que se demarcarão pela sua opulência e (em alguns casos) excentricidade. Tais construções recorrerão, por isso, com frequência a modelos historicistas, interpretados com maior ou menor fantasia, sendo o azulejo uma opção frequente para a decoração da fachada, dada a vivacidade e destaque que a ela confere. Ainda que presentes um pouco por todo o país, as “casas de brasileiro” serão um fenómeno que marcará de modo mais acentuado as regiões litoral e norte do país, devido ao maior número de emigrantes delas proveniente.

³²O prestígio do neomanuelino está intimamente ligado aos arranjos dos Jerónimos, que foram os principais responsáveis dois cenógrafos: Rambois (1810— 1882) e Cinatti (1808 -1879). (...) Toda uma vertente não direi nacionalista mas patrioteira (o termo é de Eça de Queirós), aproveitando os

Neoromânico³³, *estilo que pulsava em uníssono com a formação da nacionalidade* (ANACLETO:1997, 472). Tal atitude acompanhará a arquitectura portuguesa até ao final de oitocentos, propagando-se ainda pelas primeiras décadas do século XX, sendo inúmeros os edifícios dela exemplificativos em território nacional, assim como fora dele, destacando-se neste contexto o pavilhão português da Exposição Universal de 1878, em Paris, bem como um dos projectos com o mesmo fim, desta vez para a Exposição Universal de 1889, e ainda outros para representações em território brasileiro já nos primeiros anos do século XX³⁴.

Deste modo, tal como ocorrera na Literatura, também a entrada em novecentos será, no campo da arquitectura, marcada por uma continuidade de modelos românticos, ainda que simultaneamente novas propostas arquitectónicas de cariz mais inovador e funcionalista se afirmem no panorama nacional, nomeadamente por meio da actividade de Ventura Terra em Lisboa, Marques da Silva no Porto, entre outros nomes de menor relevo, responsáveis pela edificação de projectos onde a inclusão de elementos artenovizantes terá crescentemente lugar. Todavia, a raridade de edifícios passíveis de serem classificados como pertencentes a uma *arquitectura arte nova* leva à necessidade de admitir que será essencialmente por via da decoração azulejar das fachadas que se verificará o diálogo entre a arquitectura e um vocabulário artenovizante, o qual conviverá na quase totalidade dos casos ora com elementos de cariz historicista e beauxartiano, ora com a simplicidade e uniformização da maioria dos prédios de rendimento oitocentistas.

centenários de Camões, em 1880, e da descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1898, lança-se no neomanuelino (manuelinho ou manuelzinho, na terminologia irónica de Guerra Junqueiro) como antídoto aos “estilos clássicos e franceses” (CARVALHO:1986,13-14).

³³ Em 1900, José de Figueiredo falava na caracterização dos elementos das construções portuguesas como “indiscutível e acentuadamente românicos” e acrescentava que, no românico, “o estilo mais português que tínhamos, estava, em muito, a melhor parte da futura renascença arquitectónica portuguesa que, para ser lógica e duradoira, nele tinha de se inspirar grandemente”. O mesmo, Raul Lino afirmaria mais tarde: “Mais do que no gótico encontra o feitio português na arte românica tanto parentesco que é ao ritmo deste estilo, após um distanciamento de três séculos, que parte da arquitectura manuelina se deve ainda inconscientemente basear” (FRANÇA:1990,180).

³⁴ O Manuelino continuou a constituir estilo ideal de pavilhão para exposições internacionais, símbolo imediato duma história nacional que nas Descobertas se justificava – sobretudo, então, no quadro duma recente política colonial. Se, em 89, o Visconde de Melício, comissário da exposição parisiense repudiou tal estilo, por não querer “profanar” a Torre de Belém que lhe propunham, com exposição de vinhos e artigos coloniais, preferindo um “D. João V” (aliás fantasiado por um arquitecto local), em Madrid, em 1892, na Exposição Colombiana, Ramalho Ortigão fez desenhar por Rafael Bordalo Pinheiro várias janelas e portais feitos de cabos embreados e cordas, mais “manuelinos” do que a pedra permitiria – numa inesperada e significativa demonstração estilística e ideológica... No Rio de Janeiro, em 908, o Pavilhão Português, pago pelo Governo Federal, inspirou-se os Jerónimos; e manuelino seria ainda o da Exposição Panamá-Pacífico em 915, com traça complicada de António Couto (FRANÇA:1991,176).

A opção pela inclusão do azulejo como forma de artenovização será, por isso, transversal aos diversos tipos de arquitectura doméstica (palacete, moradia, *chalet*, prédio de rendimento,...), mas também de cariz comercial (lojas, restaurantes, tabernas, padarias, cafés, boutiques,...), servindo os projectos de autor³⁵ (arquitecto) de modelo a outros de menor envergadura ou posses, materializados pela chamada construção de “patos bravos”. A renovação das práticas arquitectónicas associadas à Arte Nova, quer ao nível da vivência do espaço, quer da aliança entre funcionalismo e decoração, dificilmente se assumiram em Portugal, não só pelo fraco desenvolvimento que, quer a actividade industrial, quer o ensino das artes aplicado à indústria apresentavam, como também pela ausência de encomendantes informados, capazes de fugir à tradição historicista e académica dominante à época³⁶.

A dificuldade de penetração da Arte Nova ao nível da arquitectura encontrar-se-á igualmente relacionada com a fraca urbanização das principais cidades portuguesas até ao início do novo século, uma vez que, na generalidade, será apenas por esta altura que se dará início a um processo de expansão e maior urbanização dos seus territórios, que

³⁵ Como principais nomes da arquitectura portuguesa à época salientam-se Ventura Terra (1866-1919), Norte Júnior (1878-1962), Álvaro Machado (1874-1944), Rosendo Carvalheira (1863-1919), Adães Bermudes (1863-1947), José Luís Monteiro (1849-1942), Marques da Silva (1869-1947), Miguel Nogueira Júnior (1883-1953), Ernesto Korrodi (1870-1944), Nicola Bigaglia (1841-1908) e Raul Lino (1879-1974), responsáveis pela elaboração dos projectos da quase totalidade dos grandes edifícios em território nacional nos primeiros anos do século XX.

³⁶O peso de tais tendências ao nível da arquitectura nacional pode ser comprovado se se atentar nos critérios definidos para a atribuição do Prémio Valmor, instituído em 1902. Segundo o testamento de Fausto de Queirós Guedes (1838-1898), 2º Visconde de Valmor, *tratava-se de dotar a cidade com um fundo cujos rendimentos anuais constituiriam um prémio a ser anualmente dado em duas partes iguais ao proprietário e ao arquitecto do mais belo prédio ou casa edificadas com a condição, porém, de que esta, casa nova ou restauração de edifício velho, tenha uma estrutura arquitectónica clássica, grega ou romana, gótica ou do renascimento. (...) Ao definir os vários estilos possíveis, socorria-se da panóplia de formas da antiguidade às quais juntava a hipótese de “um estilo genuinamente português” no entendimento de que só assim os edifícios teriam “um estilo digno de uma cidade civilizada como Lisboa”* (PEDREIRINHO:1988, 16-18). Neste contexto, e numa atitude de compromisso entre modernidade e tradição, ou mais propriamente, de “verdade” para com a essência da arquitectura nacional, há que mencionar a proposta da Casa Portuguesa, elaborada por Raul Lino, no inaugurar do novo século, a qual, no seguimento da procura identitária nacional que caracterizara o fim de século, se assumia como alternativa aos “francesismos” importados e denunciados por Ramalho, através da atenção concedida à conjugação de materiais, implantação topográfica e disposição da fachada. No entanto, e no que concerne à concepção e decoração de interiores, deverá ser observado que muitas destas construções de teor académico e historicista apresentavam salas e pequenas divisões decoradas segundo os preceitos do “Moderno Estylo”, através da encomenda de mobiliário e estruturas decorativas (estuques, lambris, paramentaria,...) arte nova, inspirados, na maioria dos casos, nos desenhos e modelos veiculados por revistas e catálogos importados. Não obstante o carácter paradoxal de tais opções, a estética arte nova apresentava-se, por isso, neste tipo de construções como uma “curiosidade”, pequeno laivo de modernidade apenas possível em espaços de maior intimidade como gabinetes de leitura, boudoirs, salas de jogo, entre outros.

conduzirá a um impulso construtivo. Tal manifestar-se-á essencialmente através da abertura de novas vias de circulação, assim como da criação de estruturas fabris e de bairros destinados às classes média e operária³⁷, onde o prédio de rendimento, *standardizado* e sem grandes preocupações decorativas, predominará, assumindo-se muitas vezes o azulejo como o único suporte decorativo (pelo seu carácter económico). Se se atentar na evolução do traçado urbano da capital, constatar-se-á que data de 1902 a inauguração do bairro das Avenidas Novas³⁸, um dos focos principais de azulejo arte nova em Lisboa, situando-se sensivelmente nos mesmos anos novos projectos de urbanização, localizados ao longo da Avenida D. Amélia (hoje Avenida Almirante Reis), Arroios, Senhora do Monte, Xabregas, Alcântara, Santo Amaro, Lapa e Campo de Ourique, também estas zonas privilegiadas no que concerne ao espólio azulejar arte nova.

Por conseguinte, o facto da expansão demográfica, urbana e industrial portuguesa se ter verificado já no segundo quartel de oitocentos³⁹ assume-se como um factor

³⁷A lenta industrialização da capital, motivo natural do seu desenvolvimento demográfico, reflectia-se já no levantamento de novas instalações fabris, mais ou menos cuidadas, funcional e esteticamente: a Fábrica de Cervejas Germânia (durante a guerra cognominada Portugal) construiu então uma nova sede (1912-13, arquitecto Silva Jr.); a Companhia de Moagem (futura Portugal e Colónias) inaugurou, em 910, uma fábrica na Avenida 24 de Julho. Mas o reflexo deste movimento sentiu-se também ao nível da habitação operária que começava a ser demográfica, se não democraticamente necessária (FRANÇA:1990,141). Os dois casos de empreendimentos fabris mencionados por José-Augusto França revelam como a industrialização da capital apenas se começou a fazer sentir a partir dos primeiros anos do século XX, com os primeiros complexos industriais a localizarem-se em zonas com potencial de expansão, a qual foi igualmente favorecida pela construção de bairros operários (*vilas*) próximos das respectivas fábricas, como forma de dar resposta ao problema da habitação que, com as crescentes migrações internas rumo à capital, se tornou numa das principais preocupações camarárias na entrada para novecentos. Frequentemente apelidadas de “ilhas” no Porto e de “pátios” em Lisboa, a sua proliferação pelo território das duas cidades não foi suficiente para alterar a falta de condições de alojamento e higiene que pautava o quotidiano da classe operária. No capítulo intitulado *A Sociedade Portuguesa em 1900* presente no catálogo *Portugal 1900* (2000), José Miguel Sardica afirma existirem cerca de 1048 “ilhas” portuenses, com 11 mil casas com 50 mil habitantes em 1899, e 233 “pátios” em Lisboa, num total de 2300 casas com 10500 habitantes em 1905. *Na capital, a construção de habitações populares operárias disparou nos primeiros anos do século. Em 1902, ainda eram apenas 130 “pátios”, albergando umas 4200 pessoas: três anos depois, o número de “pátios” quase duplicara, e o número dos seus habitantes mais do que duplicara* (SARDICA:2000,49).

³⁸O estudo do projecto e construção das Avenidas Novas foi amplamente estudado por Raquel Henriques da Silva em *As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à FCSH – UNL, Lisboa, 1986 e aquando da elaboração do catálogo *A Lisboa de Frederico Ressano Garcia* (1989) para a exposição homónima realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian no mesmo ano.

³⁹A primeira fase da expansão de Lisboa aquando da construção da Avenida da Liberdade, entre 1879 e 1886, fase inicial do projecto de Frederico Ressano Garcia (1847-1911) com vista ao crescimento da cidade para norte, a continuidade da execução do projecto (bairro das Avenidas Novas) foi ocorrendo, ainda que lentamente. O novo plano urbanístico para Lisboa havia sido concebido de acordo com o que fora o modelo implementado em Paris, por parte do Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), entre 1852 e 1870, aquando do período de governação de Napoleão III (1808-1873). O pioneirismo de Paris foi seguido por muitas outras cidades, destacando-se ainda na década de 50 os primeiros estudos

fundamental para a compreensão da diferença de cerca de dez anos (1890-1900) que separam a entrada da Arte Nova em Portugal da situação verificada nos restantes países europeus. Esta afirmação posterior no panorama artístico e cultural nacional levará, por isso, a que os seus modelos se perpetuem igualmente para lá do pós-guerra, acabando por constatar-se ao longo da década de 20 uma convivência entre a interpretação portuguesa da Arte Nova e as primeiras propostas da Arte Deco, verificável não só ao nível da produção azulejar, como também nas restantes artes decorativas.

A participação portuguesa na Exposição Universal de 1900 proporcionou aos artistas nacionais um contacto⁴⁰ com as propostas arte nova, as quais, no contexto de tal efeméride, materializaram a vontade de ruptura de alguns artistas face às práticas academizantes e historicistas em voga nos seus países de origem⁴¹. A afirmação de que a

de Ildefons Cerdà (1815-1876) com vista à elaboração de um novo plano urbanístico para a cidade de Barcelona, cujos respectivos trabalhos foram iniciados em 1860.

⁴⁰A título de curiosidade, saliente-se o nº44 da revista *A Paródia* (14/1/1900) (**Fig.10**) cuja capa, para além de uma estilização vegetalista *coup de fouet* arte nova envolvendo a composição central (onde Rafael e Gustavo Bordalo Pinheiro, carregando as respectivas bagagens, se preparam para o regresso a Portugal após a visita à Exposição Universal de 1900, em Paris) apresenta em rodapé a seguinte legenda: *Nós, cá “stemos”, cheios de arte nova e de abafos de gabões e de pingos... no nariz.* Ainda que fazendo uso do seu tom de ironia habitual, onde a expressão “arte nova” apresenta claramente um duplo sentido (o de denominação do fenómeno artístico e o da novidade/carácter recente do mesmo), não deixa de ser interessante notar o destaque que Bordalo lhe confere, revelando assim o impacto que tais manifestações artísticas lhe terão certamente causado aquando da sua visita à exposição universal, a tal ponto de incluir uma referência às mesmas na capa do número em questão.

⁴¹No campo da produção artística, a Exposição Universal de 1900 assumiu-se como um reflexo nítido das mudanças que, desde os anos finais do século XIX, nele vinham a ocorrer, particularmente no que dizia respeito à procura de novas soluções para o campo das artes decorativas. Esta procura, não obstante as diversas materializações encontradas por parte dos diversos países, regiões ou mesmo escolas, corresponderá na sua essência ao fenómeno da Arte Nova. Contudo, será erróneo pensar que na Exposição de 1900 esta abarcou a generalidade das propostas apresentadas, uma vez que nela se verificou a perpetuação quer na arquitectura, quer nas artes decorativas, de tipologias e modelos historicistas e ecléticos, sendo desta tendência exemplo a grande maioria dos edifícios e estruturas construídas ao longo das duas margens do Sena, com especial destaque para os pavilhões das várias nações e colónias representadas. A Arte Nova assumirá, por isso, um papel de alternativa face à *praxis* estabelecida, situação que começara (ainda que timidamente) a definir-se já em 1889, quando artistas como Émile Gallé (1846-1904) e Alphonse Mucha (1860-1939) haviam exposto na Exposição Universal desse ano trabalhos de cariz artenovizante, e a firma *Liberty & Cia* havia aberto filiais em Paris, Berlim e outras cidades europeias. Por conseguinte, em 1900, a Arte Nova alinhará ao lado de “neos” e do chamado estilo “Beaux-Arts”, sendo, por isso, de destacar edifícios como o Pavilhão da Finlândia (arquitecto Gottlieb Eliel Saarine (1873-1950)), os Pavilhões de Siegfried Bing (1838-1905) e de Løise Fuller (1862-1928) e o restaurante *Pavillon Bleu* (arquitecto Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910)) pela adopção de uma tipologia e decoração assumidamente arte nova. Contudo, a situação mais frequente será a de diálogo entre esta e os eclectismos, verificável, por exemplo, no Pavilhão da Bósnia-Herzegovina, para o qual Mucha executará diversos painéis e frisos decorativos retratando os grandes episódios e personagens da história e cultura bósnias, os quais serão inseridas num edifício cuja tipologia arquitectónica assume um carácter rústico e nacionalista. Ao nível das artes decorativas – mobiliário, joalharia, cerâmica, vidro, tapeçaria, ... - a grande maioria dos nomes ligados à Arte Nova encontrar-se-á representado através de peças que serão expostas quer nos respectivos pavilhões

Arte Nova beneficiou no contexto da viragem de século não pode, por isso, ser dissociada do papel desempenhado pelas associações, *ateliers* e firmas⁴² que, um pouco por toda a Europa e até mesmo fora dela (veja-se o caso dos Estados Unidos), foram surgindo com o intuito de, através de exposições, conferências, revistas⁴³ e, em alguns casos, ensino,

nacionais, quer no edifício dedicado às artes decorativas (muitas vezes por incompatibilidade com as propostas oficiais do país de origem), posteriormente adaptado a museu. A participação na exposição de 1900 servirá, deste modo, de “rampa de lançamento” a diversos artistas que, ora a nível individual, ora em contexto de associação, obterão um reconhecimento à escala mundial, verificável não só através da compra de peças, como da divulgação do seu trabalho em fotografias, catálogos, guias e álbuns da Exposição.

⁴²Às iniciativas das diversas associações e grupos em prol de um desenvolvimento e modernização das artes decorativas há que adicionar também o crescente desenvolvimento de escolas e museus industriais, os quais foram determinantes para a progressiva aceitação e valorização das mesmas nos circuitos artísticos oficiais. Assim, há que mencionar, em Inglaterra, o pioneirismo de William Morris na fundação, juntamente com Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Edward Burne-Jones (1833-1898), Ford Madox Brown (1821-1893), Philip Webb (1831-1915), Charles Faulkner (1833-1892) e Peter Paul Marshall (1830-1900), da firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co* em 1861, e, em 1887, em parceria com Walter Crane (1845-1915), Arthur Mackmurdo (1851-1942) e Charles Robert Ashbee (1863-1942), da *Arts & Crafts Exhibition Society*, responsável pela organização de exposições de artes decorativas que reuniam a produção dos diversos *ateliers* de Londres. A proposta de valorização das artes decorativas iniciada por Morris foi sendo progressivamente expandida por via da criação de muitas outras associações e *ateliers* de cariz artesanal ao longo do território inglês, nomeadamente a *Home Arts Industries and Associations* (1881), *Century Guild* (1882), *Guild and School of Handicraft* (1888), *The Central School of Arts & Crafts* (1896), entre outras. Como forma de valorização do ensino das artes decorativas no território britânico, a coroa inglesa, aquando da realização da primeira Exposição Universal, em 1855, inaugura o South Kensington Museum, (hoje Victoria and Albert Museum), o primeiro museu dedicado à aliança entre arte e indústria. Em França, há que destacar a École Gratuite de Dessin que, fundada no tempo de Luís XVI, é reorganizada em 1877, passando a designar-se École National des Arts Décoratifs. Em 1864, ocorre a criação da *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*, a qual, em 1892, passa a designar-se *Union Centrale des Arts Décoratifs*, datando do ano anterior (1891) a primeira admissão das artes decorativas no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1900, aquando da realização da Exposição Universal em Paris, é criado o Pavilhão das Artes Decorativas que posteriormente será adaptado a museu. Em 1901, ocorre a fundação da *École de Nancy* ou *Union Régionale des Industries de l'Art* por Émile Gallé (1846-1904), Louis Majorelle (1859-1926), Auguste (1853-1909) e Antonin Daum (1864-1931), Eugène Vallin (1856-1922) e Victor Prouvé (1858-1943), indubitavelmente a de maior contributo para o desenvolvimento da Arte Nova em território gálico. Na Alemanha, os últimos anos do século XIX são pautados pela fundação de secessões em vários estados germânicos como seja a Secessão de Munique, criada em 1892, e cujo trabalho surge associado à publicação da revista *Jugend*, a Secessão de Berlim, em 1898, responsável pela revista *Pan*, devendo ainda salientar-se a inauguração da Colónia Artística de Darmstadt, em 1899, por Ernest Ludwig, Grão-Duque de Hesse (1868-1937). A proposta do *Jugendstil* (designação adoptada para a vertente alemã da Arte Nova) ficou ainda marcada pela criação, em 1901, dos *Dresdner Werkstätten für Handwerkkunst* (Ateliers de Dresda para a Arte Artesanal) e da *Deutsche Werkbund* (Escola de Artes Aplicadas), em Weimar, no ano de 1907, bem como pela realização, em 1906, da Exposição de Artes Aplicadas em Dresda. Outro caso paradigmático será o da Áustria, onde, em 1897, nasce o grupo *Secession*, que tem como principal órgão a revista *Ver Sacrum* e cujos alguns dos seus membros serão responsáveis pela criação, em 1903, do *Wiener Werkstätte*, *ateliers* de artes aplicadas que funcionarão essencialmente por via de mecenato.

⁴³De entre as inúmeras revistas que ajudaram à difusão da estética da arte nova destacam-se em Inglaterra *The Studio* (1893-1964), *The Yellow Book* (1894-1897) e *The Savoy* (1896), em França *L'Art Moderne* (1881-1914), *L'Image* (1896-1897) e *Art et Décoration* (1897-1919), na Bélgica *La Libre Esthétique* (1894- 1914), na Alemanha *Pan* (1895-1900), *Jugend* (1896-1940) e *Deutsche Kunst und*

divulgarem aquele que consideravam ser o desígnio da arte moderna, quer ao nível da expressividade e empatia das formas⁴⁴, quer da sua função social. Não obstante, em Portugal constata-se a ausência de tais iniciativas, uma vez que não é possível mencionar um único grupo de artistas ligado ao fenómeno da Arte Nova, nem um único nome cujo trabalho e pensamento artísticos revelassem uma adesão coerente, isto é, programática, à mesma. A ausência de uma *escola* nacional conduzirá, por isso, à ausência de uma linha de interpretação “oficial” por parte de uma elite artística, cujas realizações pudessem orientar outras de teor mais secundário. Por conseguinte, poder-se-á justificar o facto da autoria de muitos dos exemplares arte nova nacionais ser desconhecida ou associada a nomes quase sempre olvidados pela historiografia da arte portuguesa, tratando-se na maioria dos casos de obras de reduzida envergadura ou investimento, devido à menor capacidade financeira dos seus encomendantes. A Arte Nova obterá, portanto, uma fraca adesão por parte da elite nacional, a qual pertencia a *uma geração que aceitava “de bom grado (...) formas impostas por outros séculos”, mas dificilmente admitia “com agrado a proposital simplicidade da Arte Nova”* (COSTA:1997,309). Esta perpetuação de valores dificultou a elaboração de projectos onde as suas premissas pudessem ser postas amplamente em prática, dado que estes dependeriam, em última instância, da vontade do proprietário/encomendante⁴⁵.

Dekoration (1897-1932), na Áustria *Ver Sacrum* (1898-1903), nos Estados Unidos *The Chapbook* (1894-1898), na Rússia *Mir Isskustva* (1907-1924), entre muitas outras.

⁴⁴O conceito de empatia [(“Einführung”)] proposto por Wilhelm Worringer (1908) propunha uma nova estética da relação até à fusão com o objecto. A empatia, quer pela projecção do indivíduo no seu prolongamento sobre o objecto, quer pela imitação como meio de apropriação da realidade pelo sujeito, traduz um impulso de irracionalismo na oposição ao conhecimento formal e propõe uma inovadora forma de relação com o mundo através da sua experimentação, convocando todos os sentidos. Esse “impulso para a expressão empática de estados psíquicos vitais, levaria à tendência para a abstracção”. Assim, para Worringer, empatia e abstracção complementam-se (...) (PROVIDÊNCIA:2007,27). Tal perspectiva, a qual a Arte Nova será capaz de interpretar por via da crescente tendência para a estilização e abstracção da linha, assim como do diálogo entre as diversas vertentes artísticas com vista à obtenção da “obra de arte total”, apresenta uma forte relação com as pesquisas no campo da Fenomenologia encetadas por Edmund Husserl (1859-1938) na viragem para o novo século.

⁴⁵Apesar da relutância com que a Arte Nova parecia ser encarada por parte da grande maioria dos encomendantes, afastando assim a possibilidade de aplicação de algumas das suas premissas nos respectivos projectos de habitação, dever-se-á salientar a actualização e interesse demonstrados por parte de alguns arquitectos a seu respeito, essencialmente por via da assinatura e aquisição de revistas de arte estrangeiras, onde as mais recentes realizações arte nova eram divulgadas, assim como fábricas, *ateliers* e exposições a elas ligados. O caso de Ernesto Korrodi assume-se neste contexto como paradigmático, uma vez que a investigação levada a cabo por Lucília Verdelho da Costa permite constatar a elevada actualização do professor suíço face à nova proposta, a qual pôde aplicar em alguns edifícios da sua autoria. A possibilidade de deslocação ao estrangeiro com intuitos académicos ou profissionais constituía também uma oportunidade de actualização para os diferentes arquitectos quanto ao fenómeno da Arte Nova, ainda que, na maior parte dos casos nacionais, este não tenha ultrapassado a vertente ornamental.

A juntar a estes aspectos, e com eles directamente relacionado, encontra-se o facto de a Arte Nova ter sido frequentemente mal entendida por parte da generalidade dos seus contemporâneos nacionais, ora por uma clara ausência de informação acerca dos seus princípios, obras e nomes fundamentais, ora por um certo fundamentalismo que levava a que esta fosse encarada como ameaça (pelo seu carácter de estrangeirismo) às tradições artísticas portuguesas, numa altura em que a procura de referentes identitários ocupava a centralidade dos debates. A actividade crítica desenvolvida em diversas publicações, nomeadamente revistas, assume-se como um importante instrumento de análise, visto que vários são os autores que nelas tecem comentários e interpretações acerca da nova proposta, considerações estas que permitem perceber de que forma a Arte Nova foi acolhida em Portugal, bem como qual o grau de informação e esclarecimento que os respectivos autores revelavam a seu respeito. Sabendo que a possibilidade de deslocação ao estrangeiro estava apenas à disposição de uma minoria da população portuguesa na entrada para o século XX, facilmente se percebe o papel de destaque que a crítica terá na definição das bases com que a Arte Nova será compreendida e (re)interpretada em território português.

Neste contexto, há que atentar na acta elaborada por Adães Bermudes aquando da participação portuguesa no *VI Congresso Internacional dos Arquitectos*, ocorrido em Madrid, em 1904. Por ela sabe-se que a *Arte Nova nas obras de arquitectura* foi o primeiro tema em análise, resumindo-o Adães Bermudes da seguinte maneira: *Arte Nova, modern style. – Estilo da moda assim foi classificada a fórmula em voga. Todos sabem que, ultimamente, com a rúbrica da arte nova têm aparecido deliciosas e originais criações, manifestadas sobretudo nas artes industriais como o bronze, a cerâmica, a serralharia, a ourivesaria e o mobiliário, e por vezes, na arquitectura. Mas a par disso, quantos pseudo-artistas sedentos de popularidade julgam que fazem arte nova misturando os estilos mais heterogéneos: japonês com gótico e egípcio com bizantino, ou torturando e contorcendo as linhas e as formas como se fossem reflectidas pelos espelhos côncavos e convexos que fazem as delícias das feiras, ou ainda, abarrotando as composições mais extravagantes e incoerentes com tal abundância de flora, directamente copiada da “horta” que faz lembrar o regime vegetariano, também há pouco em grande voga na terapêutica e do qual já ninguém fala. Como quer que seja, e tenha ou não continuidade essa nova fórmula artística, é certo que muitas das obras que ela tem inspirado são realmente belas*

como proporção, carácter e harmonia, intensamente originais como expressão e conceito, e assim serão sempre consideradas, através de todos os caprichos, do gosto e de todas as vicissitudes do tempo (BERMUDES: 1904, p.75)

A descrição efectuada pelo arquitecto português acerca da *fórmula em voga* permite descortinar diversos aspectos: em primeiro lugar, a equivalência⁴⁶ que parece existir entre os termos *Arte Nova* e *Modern Style* ao nível do território nacional, sendo o primeiro, como já mencionado, a tradução literal da expressão homónima francesa (*Art Nouveau*), situação que ocorrerá igualmente com a segunda expressão, pois será também ela, por vezes, traduzida por *estilo moderno*. A opção de Adães Bermudes pela escolha de tais expressões reflecte a preponderância que as culturas francesa e inglesa apresentavam em Portugal, as quais, no contexto específico da Arte Nova, serão por diversas vezes mencionadas por Ramalho Ortigão como casos de sucesso em que o país deveria atentar.

Em segundo lugar, há que salientar a estreita relação que o autor reconhece existir entre o fenómeno da Arte Nova e as artes decorativas, ainda que nem sempre nos melhores moldes, dado derivar da *mistura de estilos mais heterogénea*, ou da *tortura e contorção d'as linhas e [d']as formas como se fossem reflectidas pelos espelhos côncavos e convexos que fazem as delícias das feiras*, sendo tais realizações classificadas de *obras de pseudo-artistas* pelo seu exagero e falta de coerência formais. Tal leitura não só parece basear-se no que constituiu a interpretação portuguesa do fenómeno, como revela a superficialidade com que a proposta da arte nova é encarada por Bermudes, pois o arquitecto entende-a apenas como um *estilo da moda*, ignorando (ou, pelo menos, omitindo) as bases teóricas que justificariam a sua actuação e que estariam exactamente nos antípodas dos historicismos e eclectismos a que o autor a associa. A forma irónica como o termo *horta* é empregue - em referência ao arquitecto belga Victor Horta (1861-1947) – parece revelar a opinião depreciativa de Bermudes face ao seu trabalho, bem

⁴⁶Tal equivalência de termos parece ser generalizada ao nível da imprensa nacional, uma vez que num artigo intitulado *Carpintaria Moderna: Uma porta para estabelecimento estilo arte nova*, publicado na revista *A Construção Moderna e as Artes do Metal*, nº424, a 25 de Agosto de 1914, pode ler-se: *A estilização arte nova ou moderno estilo, como dizem os ingleses, apresenta-nos a todo o momento surpresas de imaginação artística. Os voos da ideia não têm limites, e assim vemos hoje que, em todos os produtos da actividade humana, se emprega o estilo arte-nova (Construção Moderna e as Artes do Metal, nº424 (25/08/1914), 128)*. Num outro artigo da *Construção Moderna*, intitulado *A Estética e a Higiene nas Construções Urbanas*, datado de 1907, encontra-se a expressão *projectos de "estilo"*, isto é, de cariz historicista ou ecléctico, por oposição aos *projectos de "fantasia"*, expressão utilizada para nomear *projectos arquitectónicos de influência arte nova*. Sobre estas duas possibilidades, o autor do referido artigo afirma que *se os primeiros podem levar à cópia ou à imitação, os segundos podem tropeçar na estravagância (A Construção Moderna, nº222, 10/06/1907, p.267)*.

como ao de todos os que adoptam uma *tal abundância de flora, directamente copiada da “horta”*.

A ironia e metáforas presentes no texto aquando do tratamento do conceito de Arte Nova poderão igualmente ser encontradas por diversas ocasiões nas ilustrações que Rafael Bordalo Pinheiro e o seu filho Manuel Gustavo (1867-1920) realizarão para a revista *A Paródia* (1900-1907), sendo os números 62 (20/03/1901) (**Fig.11**) e 104 (8/01/1902) (**Fig.12**) exemplificativos de tal situação. No primeiro caso, a ilustração da respectiva capa é acompanhada pela legenda *Rafael Estilo pré... rafaelita agradece ao Porto sempre leal a sua carinhosa recepção. É o mesmo de há vinte anos, amabilíssimo sempre, quer me veja no velho estilo, quer no moderno estilo ... do estilo. Estou inchadíssimo! Só lhes digo isto!* (*A Paródia*, nº62, 20/03/1901). Tal como mencionado por José-Augusto França, Bordalo faz uso das possibilidades humorísticas existentes entre o seu nome e o movimento pré-rafaelita, bem como aproveita a tradução do termo *modern style* para mostrar como, independentemente do estilo, isto é, da *moda* em vigor, continua a ser acalentado pelo público portuense. No segundo caso, trata-se de uma ilustração presente nas páginas 12 e 13 do dito número, onde o novo parlamento liderado por Hintze Ribeiro (1849-1907) é apelidado de *“Parlamento... Arte Nova”*, *bem envolvido em volutas vegetais, espinhosas para o efeito... As confusões e as piadas perseguiram sempre o conceito de “arte nova” em Portugal – na medida em que faltavam as obras que a exaltassem* (FRANÇA:1990,187). A defesa da *ideia nacional e pitoresca do nosso país* (*Pontos nos ii. Exposição Universal de Paris (Álbum): 1889, 23*) realizada por Bordalo nos anos anteriores (recorde-se a sua intervenção na participação portuguesa nas Exposições Universais de 1889 e 1900) poderá justificar uma certa *desconfiança* para com a proposta da Arte Nova, pelo seu teor estrangeirado, embora não deixe de ser paradoxal notar que, nos últimos anos da sua vida, entre 1900 e 1905, algumas das obras de Bordalo reflectissem uma incursão por um vocabulário artenovizante, com destaque para os azulejos de padrão produzidos pela Fábrica das Caldas da Rainha e algumas das ilustrações presentes na revista *A Paródia* (1900-1907).

Outra das referências fundamentais da cultura portuguesa na viragem de século que utilizará de modo pejorativo o termo Arte Nova será Joaquim de Vasconcelos quando, em 1904, afirma que *começam a multiplicar-se as obras bem pensadas, obedecendo às melhores condições técnicas, acomodadas a um preço razoável, traçadas em obediência às*

necessidades modernas, sem caírem nos excessos de estilo, que só por irrisão podiam baptizar como Arte Nova (VASCONCELOS:1904,182). A relutância com que Joaquim de Vasconcelos parece também encarar o fenómeno da Arte Nova encontra-se invariavelmente associada ao trabalho, defesa e *valorização da arte popular e da sua especificidade nacional* (ROSAS: 2009, 230), alertando para a necessidade de reforma do ensino industrial português, dado considerar que *a ciência das academias e das escolas não soube conservar as formas de arte tradicionais, de que a família rústica (e o povo) são os fiéis depositários*⁴⁷ (VASCONCELOS:1881,1). Regressa-se, portanto à ideia da cultura popular como fonte de identidade nacional, de tal forma que *a vontade de guardar os “costumes” tradicionais, “próprios do povo português”, que os novos hábitos civilizacionais iam mitigando, ou eliminando, transformara os hábitos prevalecentes das sociedades em preciosos “mirabilia”, objectos de apreço intelectual que era preciso cristalizar* (ROSAS:2009, 233).

Para Vasconcelos, a cultura popular deve ser protegida e exaltada não só pelo seu valor etnográfico e folclórico, mas também pelo seu valor artístico, o qual o Estado e a nação têm o dever de conservar por meio da criação de exposições⁴⁸ e museus que permitam a sua divulgação junto do público, bem como através da criação de um ensino industrial capaz de integrar as tradições artísticas vernaculares, por meio de uma adaptação deste à realidade histórica e cultural portuguesas. Consequentemente, *o retomar das artes tradicionais é entendido como forma de progresso artístico e industrial*

⁴⁷Ainda sobre a necessidade de preservação das formas de arte populares, Joaquim de Vasconcelos afirmaria: *não nos admiremos depois, se a onda se voltar irada; se o génio popular nos pedir contas, se nos perguntar o que fizemos para salva-lo nós, os sábios a gente ilustrada e previdente para proteger a alma popular contra as variações fúteis do tempo* (VASCONCELOS:1881,1). Cerca de 25 anos mais tarde, constatam-se as mesmas preocupações quando refere que *é tempo de acudir com um conselho reflectido, fundado nas melhores tradições nacionais. Felizmente não faltam alguns artistas de bom critério, originalidade e fecundidade comprovadas. (...) Haverá “suite”, persistência nessa salutar reacção? Tudo depende de um conselho claro da crítica, de uma regressão salutar, não ao passado, puramente, mas sim às fontes, às genuínas fontes da inspiração nacional. É preciso sentirem novamente com o povo as suas alegrias e as suas tristezas expressas em símbolos palpitantes como outrora, quando imagens valiam por letras. Mostrem-lhes as belezas da sua pátria, da sua casa, honrem a poesia do seu lar, venerem a sua arte, porque ele o merece, amparem as suas indústrias caseiras, que ainda podem ser uma fonte de receita e de inspiração nacional (...)* As fontes de inspiração popular nunca secaram (VASCONCELOS:1904,183).

⁴⁸Joaquim de Vasconcelos será uma das figuras que Bordalo Pinheiro chamará para o auxiliar no projecto de decoração do pavilhão português para a Exposição Universal de 1889, em Paris. No seu Álbum de 1889 pode ler-se: *para alcançar muitos destes atributos rústicos, de que muitos compatriotas “civilizados” se envergonhavam, imaginado que daríamos em Paris, não uma ideia nacional e pitoresca do nosso país, tão profundamente agrícola, mas uma ideia selvagem (!) da nossa terra – devo muitíssimo às autorizadas indicações do Sr. Joaquim de Vasconcelos (...)* (Pontos nos ii. Exposição Universal de Paris (Álbum):1889, 22-23).

(ROSAS: 2009, 235), tornando-se, por isso, incompatível com o carácter estrangeiro e massificado da Arte Nova. Mais uma vez, se denota uma falta de informação acerca da variedade de propostas que marcavam o fenómeno nas diferentes regiões, *assim como o não compreender das revoluções que uma só obra (ou nome) pode provocar* (CARVALHO:1974, 247). Todavia, e para o tema em questão, cumpre salientar o papel fulcral de Joaquim de Vasconcelos no despertar do interesse perante as artes decorativas portuguesas⁴⁹, com particular destaque para o azulejo, como se pode constatar pela exposição por si organizada, no Palácio de Cristal do Porto, em 1882, a qual foi exclusivamente dedicada a este suporte, e na qual participaram nove das principais fábricas de cerâmica em actividade à época, para além da exposição de inúmeros exemplares de azulejaria antiga, maioritariamente provenientes dos séculos XVII e XVIII.

A (re)descoberta das artes populares portuguesas nos anos finais do século XIX foi igualmente favorecida pelas pesquisas de muitos outros autores⁵⁰, nomeadamente Ramalho Ortigão, o qual se debruçou também sobre o fenómeno da Arte Nova, dedicando-lhe vários textos, por vezes contraditórios entre si. Começando pelo texto intitulado *Arte Aplicada em Portugal*, datado de 1900, nele Ramalho discerne acerca do estado das indústrias no país, justificando o seu fraco desenvolvimento como resultado da *assustadora decadência mental, [d]o medonho retrocesso de educação artística* (ORTIGÃO:1943, 287), do desconhecimento da *renascença das antigas artes chamadas secundárias* (ORTIGÃO:1943, 288). Como forma de inverter tal cenário desolador, o autor assinala *que convém, por certo, estudar nos países artísticos os melhores processos técnicos e os mais apropriados meios de educação e de associação colaborativa, de que depende o aperfeiçoamento do trabalho. Enquanto à expressão estética do produto é preciso que ela seja profundamente local e que se destine com o mais carinhoso empenho a fazer conhecidas e amadas as mais características virtudes sociais e domésticas do povo de que procede* (ORTIGÃO:1943,285).

⁴⁹Para uma consulta mais aprofundada acerca do papel de Joaquim de Vasconcelos na defesa das artes populares aconselha-se a consulta de LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, Tese de Doutoramento apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 2008; CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, *Joaquim de Vasconcelos e o estudo das Artes Decorativas em Portugal: a cerâmica e o azulejo (1849-1936) in Separata da Revista de Artes Decorativas*, nº2, Universidade Católica do Porto, Porto, 2008

⁵⁰Para além do trabalho de Joaquim de Vasconcelos, salientam-se as pesquisas de outros autores como Sousa Viterbo (1845-1910), D. José Pessanha (1865-1939), António Augusto Gonçalves (1848-1932), José Leite de Vasconcelos (1858-1941), entre outros.

Como exemplos desta combinação vencedora, Ramalho apresenta os casos da *Century Guild* (1882) fundada por Arthur Mackmurdo, da sociedade *Arts and Crafts* presidida por William Morris e ainda a *Guild of Handicraft*, liderada por C. R. Ashbee, cujos princípios afirma terem-se generalizado não só ao longo do território inglês, como também na França, Alemanha, Bélgica, Itália e Estado Unidos, onde, segundo o próprio, os *mais notáveis pintores, escultores e arquitectos (...) têm-se feito decoradores, restabelecendo a unidade primordial da Idade Média e da Renascença em que não havia diferença de categoria entre o artista e o artífice, nem existia a absurda e esterilizante distinção moderna entre as “nobres artes” ou “belas artes” e as “artes industriais” ou “artes menores”*. (ORTIGÃO:1943, 291-292). Retomando o caso da *Century Guild*, Ramalho acaba por revelar falhas no seu conhecimento sobre a matéria em questão ao afirmar que *esta baseia o seu sistema de composição decorativa nos seguintes preceitos fundamentais: eliminação de todos os antigos estilos, donde a expressão nova modern style; o mais minucioso cuidado no ritmo das proporções, a mais perfeita harmonia do trabalho com o carácter da matéria empregada; (...) investigação dos primeiros princípios de arte nas obras dos artistas que trabalharam antes da denominada “Renascença”, a qual toda a escola de Ruskin, Rossetti, de Burne Jones, de Morris e de Mackmurdo considera como a enfermidade mais fatal à estética* (ORTIGÃO:1943, 293).

Facilmente se constata que o autor “mistura” o que foram as bases inaugurais do movimento *Arts and Crafts* com a proposta finissecular do *Modern Style*⁵¹, situação que, para além de revelar ausência de conhecimento aprofundado sobre ambas as propostas, reflecte uma certa manipulação do discurso, com vista ao que Ramalho defende ser o caminho *ideal* para as artes decorativas – a sua aliança com as modernas formas de ensino

⁵¹A análise realizada por Lucília Verdelho da Costa ao referido texto de Ramalho Ortigão apresenta-se como digna de referência quando a autora afirma que *em pleno apogeu da Arte Nova, Ramalho Ortigão ainda aludia, fascinado, à “produção colossal e maravilhosa (que) se realiza instigada por uma convicção geral e profunda, uma espécie de contágio quase religioso”, segundo os princípios da estética ruskiniana. (...) Para Ramalho, os princípios da Century Guild são os mesmos do Modern Style, e as Artes Decorativas de finais do século pressupõem, ainda, o restabelecimento da “unidade primordial da Idade Média em que não havia diferença de categoria entre o artista e o artífice”. Não há aqui lugar para a máquina e o progresso que simboliza; existe apenas uma entidade abstracta, denominada Arte, que tudo absorve e que tudo classifica* (COSTA: 1997,51-52). (...) *Ramalho demonstrava, assim, o seu entendimento do movimento Arts and Crafts, mostrando a sua completa ignorância em relação ao papel desempenhado pelos pioneiros do movimento. É verdade que, nas suas origens, estes reagiram por oposição ao maquinismo, reacção romântica por excelência, mas Ramalho ignorava o quanto a sua acção fora decisiva para o aperfeiçoamento do design industrial e os próprios processos de industrialização do objecto. Plagiando Joaquim de Vasconcelos, vê o remédio para a concorrência mercantil estrangeira nas indústrias caseiras, mas nesse apelo à tradição era sobretudo a visão idílica de uma sociedade rural e artesanal que contava...* (COSTA:1997, 47).

industrial, mas salvaguardando sempre o seu carácter nacional e pitoresco, *garantias da honra da terra em que nascemos e da glória da raça de que provimos* (ORTIGÃO:1943,282). Se por um lado o autor reconhece a necessidade da intervenção da indústria no futuro das artes decorativas, preferindo, por isso, o termo de arte aplicada à indústria, e alinhando neste aspecto com o que parece ser uma das premissas fundamentais da Arte Nova, por outro parece recusar as suas bases formais e temáticas (expressividade da linha, aliança entre estrutura e decoração, *Einführung*, ...).

O paradoxo em questão é ainda amplificado nas páginas finais do referido texto quando nelas Ramalho realiza uma das suas já habituais “enumerações” ao citar nomes de artistas, associações e *ateliers* que, no seu entender, se têm dedicado à renovação do universo das artes decorativas. A Arte Nova aparece representada, por exemplo, através da menção às sociedades *L’Art Nouveau* de Siefried Bing, *L’Art Dans Tout* (fundada pelos arquitectos Charles Plumet (1861-1928) e Tony Selmersheim (1871-1971)), bem como ao trabalho levado a cabo pelas secessões de Viena e Munique (*Vereinigten Werkstallen fur Kunst in Handwerk*), ainda que, mais uma vez, o autor revele um conhecimento superficial sobre a matéria, ao incluir nesta sua enumeração outros nomes e propostas ainda claramente ligados a um contexto revivalista e historicista (ou “neo-primitivo” segundo o próprio). A distância que separa o apelo de Ramalho à produção de uma arte *local*, capaz de incorporar *as mais características virtudes sociais e domésticas do povo de que procede*, dos exemplos internacionais por si mencionados parece não ser tida em consideração, sendo simultaneamente reveladora das fragilidades que, não só no campo da Arte Nova, como na generalidade da produção artística, caracterizaram a actuação da crítica em contexto nacional.

O “falar de cor”⁵² que autores como José-Augusto França e Manuel Rio de Carvalho apontam a Ramalho Ortigão é de novo constatado em 1908, quando num artigo da sua autoria dedicado ao estado das artes decorativas em Portugal, publicado no número inaugural da Revista *A Arquitectura Portuguesa*, este afirma: *desnaturou-se, deturpou-se, acanhou-se o nome d’arte nova. Essa designação enxovalhada, mais do que aos graves esforços da escola inglesa de Ruskin, de Mackmurdo e de William Morris, para determinar*

⁵²Cf. CARVALHO, Manuel Rio de, *A Arte Nova: Modernidade, Domesticidade, Sentimentalidade Projectada in Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Séc. XIX do Grémio Literário, 1974. e FRANÇA, José-Augusto, *A Crítica de Arte em Portugal no Século XIX in Ler História*, nº34, Lisboa, 1998.

um estilo moderno, caberia à esterilidade inventiva da indústria mobiliária do século decorrido, que em cem anos não fez mais, para nosso gozo de ferros-velhos, que copiar formas extintas, do feudalismo, da renascença, rococós, barrocas, napoleónicas. Este retrocesso, determinado pela ausência de gosto, aos gostos de há duzentos, trezentos ou quinhentos anos, é que verdadeiramente constitui a arte nova da nossa época, fenómeno jamais visto em nenhum outro período da história da arte. (...) As chamadas artes menores do nosso tempo que é que produziram de novo, de especificamente adequado à actualidade, ao conforto e ao gosto do nosso tempo? As poltronas Maple? ... As cerâmicas Gallet? As pratos de Morris? As Jóias de Lalique? É pouco. (A Arquitectura Portuguesa, nº1, Jan.1908, 1-2).

O optimismo face às possibilidades encetadas pelo *Moderno Estylo*, as quais o autor tentara clarificar, aquando da redacção do texto de 1900 (*A Arte Aplicada em Portugal*) parece extinguir-se no artigo de 1908, já que para Ramalho a Arte Nova vir-se-ia a revelar como mais um “embuste” artístico, sendo o trabalho dos artistas e ela associados insuficiente para inverter tal panorama. A insatisfação para com a incapacidade das artes decorativas produzirem algo de *novo, de especificamente adequado à actualidade, ao conforto e ao gosto do [seu] tempo*, torna-se ainda mais difícil de compreender quando é a cerâmica de cariz historicista e naturalista de Bordalo Pinheiro que Ramalho elege como o *ex-libris* da arte portuguesa do seu tempo, considerando-a um *largo trecho da história popular da nossa terra, das nossas conquistas e descobrimentos, das nossas tradições, das nossas crenças dos nossos usos. É um capítulo do folclore português. É, modestamente, piso em louça, um canto de um desses grandes poemas que abrangem toda a vida de um povo como “Os Lusíadas” ou a “Divina Comédia”* (ORTIGÃO:1943,276).

Por último, outro dos nomes fundamentais para a compreensão do impacto da Arte Nova ao nível da elite cultural nacional é o de António Arroio que, entre outras funções, foi, em 1890, nomeado inspector do Ensino Elementar Industrial e Comercial, tendo sido o responsável pela elaboração dos *Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Comercial*, em 1911. Obra de extrema importância para a caracterização do ensino industrial português à época, esta revela-se útil para a investigação em causa, na medida em que, em alguns dos seus capítulos, o autor realiza comentários e observações ao fenómeno da Arte Nova, discutindo o seu impacto na Exposição Universal de 1900, em Paris, bem como no futuro das artes decorativas e do ensino industrial. Assim, reflectindo

acerca do que considera ser o *novo estilo nas artes decorativas*, António Arroio afirma que *a vida febril da moderna civilização esgotara, em limitado número de anos, as comoções que, em tempos mais tranquilos, haviam levado dois séculos a suceder-se; ou, melhor talvez, recusara-se a aceitar todas essas formas estéticas, porque nenhuma se casava com a nervose que a agita e resulta de um século de contínua luta no desejo “d’arriver”*. E quando finalmente chega o “estilo novo”, que para muitos, todavia, ainda é uma quimera inconsistente, “l’art nouveau”, “the modern style” aparece-nos com as características de uma expressão de vida que não é a nossa, de portugueses. (...) Esse movimento de civilização não se reflectiu na indústria portuguesa, porque quase nada influi na nossa vida nacional; não nos sentimos atacados da nervose geral. Talvez que nos aconteça mais tarde, como usa suceder na nossa vida histórica, sempre bastante atrasada em relação às outras nações; mas, por enquanto, não carecemos de contemplar essas subtilezas, essas delicadezas da “Arte Nova”, em que por vezes parece que um delírio alucinante gerou móveis compostos de tíbias e fémures encruzados (...), imagens esverdinhas e exangues, complicações de pesadelo e vesânia. De mais, a Arte Nova é uma arte caríssima, o que lhe ameaça talvez a vida; arte refinada e eminentemente sábia, de curvas elegantíssimas, de uma policromia rara e suavíssima, onde se encontram os mais delicados tons Luís XVI e China, de uma graça toda espiritual, carece de fabricação esmerada em excesso, do concurso mais devotado da parte de todos os seus colaboradores. O nosso meio não pode pagar isso tudo; Bing com o seu mobiliário maravilhoso de uma construção sabiamente architectada, os seus vitrais, estofos e estanhos de uma suprema distinção, Lalique com as suas pratas e jóias, esmaltes e incrustações, Sèvres com os seus vasos de cristalizações de madrepérola, a deliciosa série das suas estatuetas de “biscuit”, os grés “flammés” de interior e de construção, as transparências das suas porcelanas, perfeitas como as melhores da China, elegantes e formosamente coloridas, não encontram lugar em Portugal. Não estranhemos pois o que se passou com as nossas indústrias de arte em Paris; os vários júris viram que não havíamos acompanhado o movimento europeu, que estávamos imobilizados e, naturalmente, não ligaram importância ao que expúnhamos (ARROIO: 1911, 276-278).

Embora longa, esta passagem do relatório de António Arroio assume-se como extremamente rica, visto que, de todos os autores nacionais mencionados, este é o que apresenta uma visão mais realista e informada do fenómeno da Arte Nova, relacionando-a desde logo com a necessidade de criar uma nova proposta artística, capaz de responder e

reflectir o ritmo e características da vida moderna, a qual o autor classifica de *nervose geral*, fruto de um século marcado pelo constante *desejo “d’arriver”*, isto é, de progresso. Porém, Arroio é bastante peremptório ao separar Portugal deste panorama, considerando mesmo que o país se encontra apartado de tal situação, não só pelo fraco desenvolvimento da indústria nacional, como também pelo atraso que, segundo o próprio, costuma *suceder na nossa vida histórica, sempre bastante atrasada em relação às outras nações*, factores que impedem, por isso, a entrada da Arte Nova no cenário artístico português.

Ainda que reconhecendo o impacto da Arte Nova no panorama artístico contemporâneo, o autor revela algum cepticismo face à sustentabilidade e futuro da mesma, dado que, para além de reconhecer os seus elevados custos de produção, critica o excesso de decoração presente em muitos dos objectos, defendendo ainda a impossibilidade desta vingar no contexto arquitectónico, por considerar que *a arte nova nasceu dentro do campo decorativo, como a “rocaille”; o seu campo é, pois, o das artes menores. Transportada para a arquitectura, sente-se que o espírito que a gerou não tem amplitude suficiente para aí formular um organismo novo e independente* (ARROIO:1911,320). Ao longo do referido relatório, a Arte Nova é ainda por várias vezes mencionada a propósito da sua relação com o ensino industrial nos diversos países europeus, constatando Arroio a sua progressiva afirmação neste contexto, derivada não só de uma actualização das técnicas e materiais utilizados, mas também da crescente *estilização livre* dos motivos que substitui assim o que o autor denomina de *corrente clássica* (ARROIO:1911,317). Tal incursão pelo panorama europeu permite constatar-lhe o atraso do ensino industrial português⁵³ face ao da maioria dos restantes países, situação que, ao longo das últimas décadas do século XIX, havia já sido abordada por diversos nomes como o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878) (*Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal* (1875)), Joaquim de Vasconcelos (*A Reforma do Ensino das Belas-Artes* (1878)) e Ramalho Ortigão (*A Arte Aplicada em Portugal* (1900); *A Ressurreição de uma Indústria* (1900)).

⁵³Para uma leitura mais aprofundada sobre a história do ensino industrial em Portugal sugere-se a consulta de LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico: 1836-1910*. Tese de Doutoramento em História da Arte, FCSH-UNL, Lisboa, 2005; NUNES, Mário A., *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900: Subsídios para a sua História*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

O ensino industrial desempenhou um papel fundamental na difusão da Arte Nova, essencialmente pelo seu contributo na aliança entre a vertente artística e as novas técnicas industriais, através de uma formação que, para além da componente de execução técnica, apostava igualmente no ensino da História da Arte e numa prática do desenho adaptada às especificidades de cada suporte. As experiências pioneiras de William Morris constituíram, por isso, o ponto de partida para um repensar do papel das artes decorativas ao nível das instituições de ensino artístico dos vários países, tendo a Arte Nova sido, simultaneamente, agente e receptora deste processo, o qual progressivamente acabaria por incorporar os circuitos de ensino e exposição oficiais. Tal como observado por António Arroio, tais modificações foram alheias ao caso português, dado o atraso e carências que caracterizavam o ensino industrial nacional à época, os quais levariam Ramalho Ortigão a afirmar, em 1900, que *criado para desenvolver, para renovar, para restabelecer, para correlacionar, para pôr em concorrência europeia as indústrias nacionais, o ensino industrial português, funcionando há tantos anos, ainda até hoje não exerceu o mínimo influxo de lição técnica, de informação, de conselho, de simples sugestão, de mero alvitre, a indústria nenhuma* (ORTIGÃO:1943,246).

Embora beneficiando de sucessivas reformas ao longo da segunda metade do século XIX, vários foram os problemas estruturais que comprometeram o seu sucesso, desde logo a elevada taxa de analfabetismo⁵⁴ entre os alunos (reflectindo o fraco nível de escolarização nacional), a ausência de professores qualificados ao nível do território português, levando, por isso à necessidade de contratação de docentes estrangeiros. O carácter ultrapassado dos modelos e técnicas utilizadas é outro dos aspectos mencionados, nomeadamente no que diz respeito ao ensino do desenho e à instrução artística dos operários, a qual era igualmente dificultada pela ausência de museus industriais nas escolas, *base fundamental de toda a instrução técnica* (ORTIGÃO:1943,249), para Ramalho. Segundo Lucília Verdelho da Costa, *não se pode, pois, falar de uma arte industrial [em Portugal], como consequência do ensino então introduzido. Quando muito, as escolas criadas contribuíram positivamente para um renascimento do artesanato artístico, através do ensino técnico-profissional e do desenho ornamental ou decorativo.*

⁵⁴Tal como apontado por Lucília Verdelho da Costa, *o operariado português era, na sua maioria, analfabeto; o ensino primário era obrigatório apenas na lei, e grande parte dos operários mal sabia escrever o seu nome; por outro lado, se a lei exigia o mínimo de instrução para o ingresso nas escolas industriais, essa lei era inadmissível na prática, porque então teriam de se fechar as portas àqueles a quem as escolas se destinavam* (COSTA:1997,121).

Contudo, tendo em conta a falta de instrução geral dos operários que a frequentavam, dificilmente as escolas poderiam ter desempenhado uma acção benéfica no desenvolvimento do gosto e da própria criação artística (COSTA:1997, 53), compreende-se, por isso, a impermeabilidade que o ensino industrial português apresentará face à Arte Nova.

O percurso realizado pelo panorama artístico e cultural português na entrada para o século XX permite constatar que o lugar ocupado pela Arte Nova foi o de uma proposta que, pelo seu grau de ruptura e modernidade, dificilmente se pôde integrar num contexto ainda claramente dominado por modelos e tradições artísticas de pendor romântico, cujo prolongamento, para lá de 1900, constituiria um forte obstáculo à afirmação do modernismo em território nacional. A ausência de interesse por parte da elite económica, aliado a uma desinformação da crítica, a um ensino industrial com grandes carências e a uma indústria que só no início do novo século começava a desenvolver-se constituíram factores que, invariavelmente, impossibilitaram a formação de uma *escola* nacional arte nova. A própria conjuntura socio-política do país levou, em muitos casos, a que esta fosse encarada como uma ameaça às tradições artísticas nacionais, nomeadamente ao teor pitoresco e popular que, segundo os vários autores citados, melhor definiam o génio artístico português⁵⁵.

Contudo, e apesar de tais entraves, o país não foi totalmente indiferente à passagem da Arte Nova, tendo a intensificação das comunicações, transportes, turismo e número de publicações periódicas sido responsáveis pela chegada a Portugal de informações acerca da mesma, as quais, ainda que quase exclusivamente relacionadas com a sua vertente formal, não deixariam de influir em alguns domínios da arte nacional. O azulejo foi um deles, ou mesmo aquele em que, de modo mais marcante, se constatou um processo de artenovização das formas e motivos empregues, pelo que, *se as inovações não são suficientes para a renovação decorativa em Portugal poder ser considerada um movimento autónomo, no entanto, também certas características que nos surgem são suficientes para dar uma certa individualidade a tal renovação decorativa* (CARVALHO:1957,5). Dela tratarão os capítulos seguintes.

⁵⁵Não obstante as dinâmicas da arquitectura do ferro, nomeadamente da firma de Raoul Mesnier du Ponsard (1849-1914), a presença de Gustave Eiffel (1832-1923) em Portugal, ou ainda projectos como o do Hotel do Buçaco, onde historicismos e modernidade se aliam, tal como nas casas da juventude de Raul Lino, plenamente modernas, ou as de Ventura Terra.

Capítulo III: A Arte Nova no azulejo português:

1 – Modelos formais e iconográficos

Line determinative, line emphatic, line delicate, line expressive, line controlling and uniting (Walter Crane, 1889) (DEMPSEY: 1999, 35). A frase de Walter Crane aponta para uma das características primordiais da estética arte nova: o predomínio da linha na definição da composição, linha esta que, se em alguns casos apresenta uma tendência curvilínea e ondulante, noutros prefere uma maior geometria e simplificação, numa busca de estilização contrária às premissas do naturalismo⁵⁶. Esta vontade de estilização associar-se-ia em muitos casos ao Simbolismo, o qual, para o estudo da Arte Nova, interessa pelo modo como frequentemente informará temática, e por vezes, formalmente as suas realizações⁵⁷. Não é intenção da presente investigação aprofundar questões relacionadas com o Simbolismo, embora alguns aspectos relativos ao mesmo devam ser tidos em consideração, pela assiduidade com que são encontrados nas obras arte nova.

Joris-Karl Huysmans (1848-1907), na sua obra seminal *A Rebours* (1884) afirma, em relação à pintura do seu compatriota Gustave Moreau (1826-1898), que *après s'être désintéressé de la existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa*

⁵⁶Como exemplificativo da defesa e definição dos preceitos fundamentais do naturalismo nas artes plásticas, destaca-se o seguinte excerto da autoria de Gustave Courbet (1819-1877) (e possivelmente do crítico Jules Castagnary (1830-1888)) pertencente ao texto *Letter to Young Artists*, publicado pela primeira vez na edição de 25 de Dezembro de 1861 do jornal parisiense *Courrier du dimanche: I also hold that painting is a quite concrete art, and can consist of nothing but the representation of the real, tangible things. A physical language, whose words are visible, objects. No abstract, invisible, intangible object can ever be material for a painting. Imagination, in art, is a matter of finding the most complete expression of a tangible thing: it is never a matter of imagining or creating that thing itself. Beauty is in nature, and is there to be found in reality in the most diverse shapes and forms. As soon as it is found, it enters into the realm of art, or rather it belongs to the artist who knows how to find it. As soon as beauty becomes perceptible and visible, it possesses the proper form of artistic expression. We have no right to amplify that expression by any form of artifice. Any contact with artifice can only alter its natural form, and hence falsify and weaken it, for the beauty to be found in nature is superior to any artistic convention* (HARRISON; WOOD; GAIGER: 1998: 404).

⁵⁷Coincidindo temporal e geograficamente, estes serão fenómenos artísticos paralelos na cultura finissecular oitocentista, não só devido às relações e contactos criados entre os diversos artistas (arquitectos, pintores, poetas, ...), como à própria versatilidade do trabalho de muitos que, quebrando as já referidas barreiras entre belas-artes e artes decorativas, idealizarão e produzirão obras em que a separação entre Simbolismo e Arte Nova se torna não só impossível como limitativa. Questão algo controversa entre historiadores, esta distinção (onde começa o Simbolismo e acaba a Arte Nova (ou vice-versa)) é tida pessoalmente como pouco interessante ou proveitosa para o estudo dos objectos artísticos. Privilegia-se, por isso, a ideia de que estes partem de um contexto que tem como base a proximidade e diálogo entre os dois fenómenos, tão contemporâneos, como concordantes em diversos aspectos. De um modo geral, a ideia veiculada pela historiografia da arte é a de que o Simbolismo abarca os campos da pintura e da escultura, enquanto a Arte Nova remete para os diversos sectores das artes decorativas, ainda que, com frequência, seja possível deslindar nestas peças referentes poéticos e temáticos caros ao Simbolismo.

cellule de larves de répugnances ou de regrets ; aussi, avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours. Il avait voulu, par la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces des nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces. (...) La vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurait, dans l'art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et démêlait les sanglantes énigmes ; il réunissant, fondant en une seule les légendes de l'extrême Orient, et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inattendus d'étoffes, ses hiératiques et sinistres allégories aiguës par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne ; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoir (HUYSMANS :1903, 55-63).

Tal descrição é, simultaneamente, não só representativa da obra pictórica de Gustave Moreau, mas também das principais características do movimento simbolista nas artes plásticas, como seja a recuperação de mitos, lendas, personagens pagãs e religiosas e a criação de paisagens oníricas como metáfora da relação entre o artista e o mundo, onde alusões à sexualidade/erotismo, morte, misticismo, transcendentalismo e idades da vida são tidas como as temáticas mais recorrentes. Com origens no Romantismo (em particular em autores como William Blake (1757-1827), Caspar David Friedrich (1774-1840) e em irmandades como os Pré-Rafaelitas (Inglaterra) e os Nazarenos (Alemanha)), o Simbolismo, mais do que um movimento artístico organizado, constituiu, como já mencionado, uma resposta ao teor positivista, tecnicista e cosmopolita da sociedade *fin-de-siècle*, através da elaboração de uma “outra realidade” demarcadamente subjectiva⁵⁸, confluindo num mesmo universo valores próprios do decadentismo (perversões sexuais, satanismo, misticismo,...) e uma espiritualidade reencontrada, onde se prefigura uma tragicidade

⁵⁸Tal subjectividade, nas palavras de Rodolphe Rapetti, prende-se com o facto de *l'analyse du symbolisme se prêtait évidemment fort bien à la réhabilitation du “sujet” ou, plus généralement, d'une perception des composantes discursives de l'œuvre d'art. Peinture de l'idée, le symbolisme présente en effet une richesse iconographique inépuisable, qui recèle en outre une multitude de sens cachés où se manifestent ses liens avec la littérature, mais aussi le primat accordé alors l'expression du psychisme de l'artiste (RAPETTI ; THOMSON ; FOWLE ; BONSDORFF ; BAKKER: 2012,18).*

latente. Tal subjectividade manifestar-se-ia também na componente formal das obras, essencialmente através de uma liberdade compositiva que, ora encontrando raízes na pintura antiga (renascentista, gótica, bizantina e, até mesmo, egípcia), ora na arte japonesa e de culturas ditas “primitivas”⁵⁹, conduziria a uma tendência para a bidimensionalidade (fusão entre figura e fundo), assim como a um forte decorativismo e estilização, assumindo a paleta de cores um papel fundamental na definição de estados psíquicos⁶⁰. Por conseguinte, a forma como o Simbolismo informará a Arte Nova será detectável em três aspectos primordiais: a adopção de motivos e elementos iconográficos caros ao ideário simbolista – determinadas espécies de fauna, flora e a presença assídua da figura feminina -; a inclusão de uma carga simbólica na sua representação (na maior parte dos casos pré-definida); e um tratamento formal não-naturalista, conseguido, na generalidade, através da estilização e simplificação dos diversos motivos, numa tentativa de reinvenção da relação entre indivíduo e natureza e de uma acentuação da componente subjectiva, orgânica e estética presente no universo natural.

Relativamente ao primeiro ponto, é sobejamente conhecida a preferência da Arte Nova por um vocabulário ligado à Natureza, a qual, como já mencionado anteriormente, participa da nova consciência adquirida pelo Homem oitocentista do seu lugar no espaço e no tempo, contendo a Natureza a chave da eternidade e regeneração. Tal ocorre devido ao seu carácter cíclico e orgânico, contrariamente ao teor artificial, mecanizado e racional do espaço urbano, e ao modo fugaz e inexorável como nele o tempo discorre. A forma como a cidade se encontra contaminada pelo conhecimento científico, ânsia de progresso e desfilar de modas e tendências encontra o seu contraponto na pureza, sentido poético e eterno do espaço campestre, o qual, em vez de se mover por uma lógica racional é movido por um sentido orgânico e intuitivo. Todavia, e não obstante tais aspectos, será igualmente importante ressaltar o facto de que o interesse pela flora, fauna e, em certos casos, minerais detectável nas composições arte nova é, simultaneamente, fruto dos

⁵⁹Destaca-se, neste contexto, a obra de Paul Gauguin (1848 – 1903), frequentemente associada à noção de *Cloisonnisme*, e maioritariamente desenvolvida aquando da sua viagem e posterior fixação nas Ilhas Marquesas (Polinésia Francesa) e a de Jan Toorop, (1858-1928) pintor holandês, natural da Ilha de Java (Índias Orientais Holandesas), membro do grupo *Des Vingt*. A obra de ambos os pintores encontra-se fortemente marcada, quer do ponto de vista iconográfico, quer formal e compositivo, pela inclusão de elementos e referências à arte dos povos nativos das ilhas em questão.

⁶⁰*L'imbrication étroite entre description du paysage et situation psychique de l'auteur (...) investit l'espace d'une projection de la subjectivité qui se traduira dans la stylisation cursive de l'ensemble du tableau, formé de franges de couleurs irréelles où se mêlent peinture et pastel (...)* ((RAPETTI ; THOMSON ; FOWLE ; BONSDORFF ; BAKKER: 2012, 33).

progressos realizados nos campos da zoologia, botânica e mineralogia ao longo de todo o século XIX, cuja lógica positivista em vigor favoreceu a criação de grandes colecções particulares, assim como a elaboração de inúmeros catálogos (**Fig.13, 14 e 15**) e álbuns fotográficos (**Fig.16 e 17**). Tais publicações, ora recorrendo ao auxílio de fotografias, ora de gravuras e/ou desenhos detalhados, serviriam, por sua vez, de base à elaboração dos chamados “álbuns de ornamentação”, os quais, graças à sua enorme tiragem, circulariam massivamente pela Europa (e até mesmo um pouco por todo o mundo), contribuindo para a rápida difusão de tendências ornamentais, onde a estética arte nova teria destaque. Neste contexto, salientam-se como alguns dos mais importantes *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones (1809-1874) (Inglaterra), *The Principles of Decorative Design* (1873) (**Fig.18**) de Christopher Dresser (1834-1904) (Inglaterra), *La Plante et ses Applications Ornamentales* (1896) (**Fig. 19, 20, 21, 22**) de Eugène Grasset (1845-1917) (França)⁶¹ e *L’Animal Dans la Décoration* (1897) (**Fig.23, 24, 25, 26**) de Maurice Pillard Verneuil (1869-1942) (França).

Nestas edições, bem como nas próprias realizações arte nova denota-se a representação frequente de flores (**Fig.27 a 43**), nomeadamente rosas, girassóis, papoilas, lírios, orquídeas, túlipas, jarros, malmequeres, violetas, mas também de outro tipo de plantas como videiras (com ou sem uvas) (**Fig.44, 45, 46, 47, 48 e 49**), espigas de trigo (**Fig.49, 50, 51, 52, 53, 54 e 55**), trevos (**Fig.56**), ouriços de castanheiro (**Fig.57 e 58**), cardos (**Fig.59**) e algas marinhas (**Fig. 60 e 61**). Quanto às espécies animais, verifica-se uma forte predilecção por aves – pavão (**Fig.62, 63, 64, 65, 66**), andorinha (**Fig.67**), pomba (**Fig.68, 69, 70 e 71**), cisne (**Fig.72, 73 e 74**), cegonha (**Fig.75**), pato (**Fig.73 e 76**) ... - mas também por insectos – borboleta (**Fig.51, 77, 78, 79 e 80**), libélula, abelha (**Fig.81**), gafanhoto (**Fig.82**), escaravelho, mosca (**Fig.51 e 77**),... -, e outro tipo de animais como o gato (**Fig.83**), a serpente, a rã (**Fig.84, 85, 86**), caranguejos (**Fig.61, 77 e 88**), moluscos (conchas e búzios) (**Fig.89 e 90**), entre alguns outros.

A figura feminina marca igualmente presença frequente no universo arte nova, apresentando-se esta como fruto de uma beleza idealizada, presente nos vários aspectos

⁶¹A obra *La Plante et ses Applications Ornamentales* (1896) de Eugène Grasset destaca-se das restantes publicações do mesmo tipo pelo seu *espírito mais conciso, mais próximo das estruturas que aparecem nos compêndios de Botânica. Este livro virá a ser a gramática francesa da Arte Nova, onde o tema se pode reduzir a um simples esquema. Basta comparar os desenhos decorativos de Owen Jones e de William Morris com os de Mackmurdo e ainda Van de Velde ou o Modern Style de 1900, para verificar a marcha rápida para a estilização geométrica* (CHAMPIUGNEULLE:1984,48).

que a caracterizam: jovem, cabelos longos, ondulados, normalmente soltos e esvoaçando, de cor ruiva, pele clara, vestida de um modo intemporal, com panejamentos que relembram o tratamento greco-romano (pregas, cor branca) (Fig.91, 92, 93, 94 e 95), ou com trajas e acessórios que remetem para o universo bizantino/orientalista (tiaras, gargantilhas, penas, leques, incrustações de pedraria na roupa) (Fig.96, 97 e 98). A sua atitude é geralmente serena, de contemplação (Fig.100, 101, 102 e 103), ainda que por vezes se deslindem certos ecos de sensualidade e erotismo (Fig.104 e 105), na oposição entre os estereótipos de *femme fragile* e *femme fatale* que nortearam, em grande parte, a representação da mulher na cultura oitocentista, e que o Simbolismo, nos anos de viragem do século, viria ainda enfatizar. Representada quase sempre em cenários naturais (Fig.106, 107 e 108), a mulher arte nova é retratada em constante comunhão com os mesmos, ora ornamentando o seu cabelo e traje com flores e borboletas, ora colhendo-as (Fig.102 e 106), ora dançando (Fig.108), numa atitude de quase simbiose com a Natureza (Fig.109 e 110). Citando Bernard Champigneulle, *as composições florais, na sua graça ondulante, encerram uma sensualidade e delicada suavidade que evocam naturalmente a mulher. E tão naturalmente que a mulher acaba por se unir à flor nas representações cénicas do panorama Arte Nova. Os longos cabelos desdobram-se em volutas que seguem os movimentos dos braços torneados. Os tipos femininos libertam-se, quer representando danças felizes, como nos cartazes de Chéret, quer nas elegantes estilizações de Mucha ou na morbidez de Klimt. (...).E, se se pode desenhar um protótipo de mulher Arte Nova, ele é sobretudo em França, uma mulher sensual, livre, feliz de viver* (CHAMPIGNEULLE:1984, 94-98)⁶².

No diz respeito ao segundo aspecto, isto é, a inclusão de uma carga simbólica (na maior parte dos casos pré-definida) na representação destes motivos, há que enfatizar que, longe de ser uma atitude exclusiva do Simbolismo e da Arte Nova (dado encontrar-se presente em todos os períodos históricos e artísticos), estes vêm, em parte, reabilita-la

⁶²Embora na maior parte das vezes a mulher arte nova seja retratada em envolventes naturais, contendo o seu vestuário e adereços referências a este mesmo universo, outros casos existem em que esta é representada em cenários urbanos, trajando à moda *fin de siècle* e adoptando atitudes e comportamentos “modernos”. Os cartazes de Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Jules Chéret (1836-1932), Pierre Bonnard (1867-1947), Georges de Feure (1868-1943), Dudley Hardy (1867-1922), Thomas-Théodor Heine (1867-1948), Leonello Capiello (1875-1942), entre muitos outros, são disto exemplos, destacando-se a imagem, *por alturas de 1900, [d]a parisiense mundana, ou semimundana, sempre de uma elegância fulgurante, espiritual e luxuosa, [que] tortura os homens e é a vedeta. Numa atmosfera de refinamento simbolista, os artistas celebram-na com a mesma convicção com que anteriormente tinham celebrado os anjos pré-raphaelitas* (CHAMPIGNEULLE:1984, 98).

face às atitudes descritiva do Naturalismo, sensacionista do Impressionismo e científica do Divisionismo. Desta forma, o Simbolismo e a Arte Nova acabariam, nos anos finais do século XIX, por dar continuidade à representação de temáticas alegóricas - Estações do Ano, Idades da Vida, Vaidade, Luxúria, Inocência ... - desde há muito presentes na história da pintura, reforçando assim a sua “fuga” face ao racionalismo do mundo moderno, por via da reflexão acerca de temáticas universais e intemporais. Consequentemente, a representação de flores e plantas em composições artenovizantes beneficia frequentemente da simbologia associada a cada uma das espécies, a qual, ao longo do século XIX e primeiros anos do século XX, seria amplamente difundida por obras como *The Secret Language of Flowers*⁶³ (Fig.111). Esta relação simbólica encontra-se igualmente presente na representação de espécies animais, servindo a simbologia cristã, mas também a associada às culturas orientais (Médio Oriente, China, Japão,...) e à mitologia greco-romana (e, por vezes, egípcia) de base às composições artenovizantes⁶⁴.

⁶³Correspondendo mais a uma tipologia de livro, do que a um título de obra propriamente dito, *The Secret Language of Flowers* remete para um género de publicação bastante difundida ao longo da segunda metade do século XIX, sobretudo na Inglaterra vitoriana, em que se procurava compilar as diversas espécies florais – geralmente através de ilustrações e gravuras - e as qualidades e simbologia associadas a cada uma delas. Para a presente investigação foi consultado um exemplar de uma edição francesa intitulada *Nouveau Langage des Fleurs avec leur valeur symbolique, leur valeur pour l'expression des pensées*, da autoria de Pierre Zaccone (1817-1895), e publicado pela primeira vez em 1887. Partindo das informações nele presentes e escolhendo como exemplos alguns dos tipos de flores mais representados nas composições artenovizantes, constatam-se as seguintes associações simbólicas: camélia – constância, longevidade; hortênsia – frieza; jacinto – amenidade; jasmim – amabilidade; lavanda – silêncio, esquecimento; hera – afeição; lilás – primeira desilusão amorosa; lis – majestade, pureza; narciso – amor-próprio, vaidade; violeta – modéstia; nenúfar – frieza, impossibilidade; jarro – pureza, castidade, felicidade conjugal; malmequer – simplicidade, pureza, inocência (a utilização de coroas de malmequeres é tida como um sinal de virgindade); lírio – fecundidade, maternidade, amor maternal, um dos elementos iconográficos associados ao tema da Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem; íris – sapiência, esperança, fé, preconizam a chegada de boas notícias; orquídea – amor, maturidade, introspecção; rosa – paixão, luxúria (vermelha), pureza (branca), felicidade (rosa), flor ligada a diversas deusas do Amor – Ísis, Afrodite, Vénus-, assim como à própria Virgem Maria na iconografia cristã; girassol – adoração, devoção; tulipa – fama e magnificência; papoila – sonho, sono eterno, morte, presente na mitologia grega como símbolo do deus Morpheu, responsável pelo sono. As suas propriedades narcóticas (ópio) terão contribuído em muito para sua simbologia, sobretudo na viragem para o século XX, quando o consumo de ópio na Europa se tornou bastante comum. Para além das flores, as composições arte nova recorrem também à representação de alguns tipos de árvores e plantas: cipreste -_lamento eterno, dor, tristeza; oliveira – paz; laranjeira – virgindade, generosidade; loureiro – glória, triunfo; vinha – êxtase; alegria.

⁶⁴De entre os diversos animais que integram o vocabulário característico da Arte Nova, a consulta da obra *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art* (2003), da autoria de Hope B. Werness, permite salientar as seguintes associações simbólicas:

Pavão: *nearly universally a solar symbol, the peacock is also linked predominantly and positively with beauty, glory immortality and wisdom. Less prevalent are the more Western negative connotations of pride, luxury and arrogance* (WERNES: 2003, 319).

Concha: *the general name for bivalves was “concha” (“vulva”) and the shells have ancient associations with female genitalia and reproductive organs. Marine shells are quite naturally associated with water, and by extension with the primordial water from which all life came (WERNESS: 2003, 369).*

Borboleta: *because of its light, airy flight, and its dramatic life circle, the butterfly is nearly universally a symbol of the human soul and of immortality. Its brilliant colors and flickering flight link it to the sun, light and ascent into the spiritual realm. Its delicacy expresses the fragility of life and the fleet passage of time and pleasure (WERNESS: 2003, 63).*

Pomba: *the dove is a symbol of purity, light, peace, love and the human soul (WERNESS: 2003, 143).*

Abelha: *bees symbolize communal industriousness and unceasing energy and toil. But unlike ants, to whom similar symbolism is attached, bees fly and thus have a spiritual dimension (...). The spiritual aspect of bee symbolism links them to purity, inspiration, eloquence and intellect. Thus bees are associated with priestesses, prophets and sibyls, poets, philosophers, culture heroes and great leaders (WERNESS: 2003, 38).*

Libélula: *the speed and darting movements of this insect were admired and warriors wished to emulate them in battle and ceremony (...) Dragonfly imagery was also associated with samurai warriors – the insect was depicted on swords and arrow quivers, since both weapons should fly straight and fast, like the dragonfly (WERNESS:2003, 144-145).*

Mosca: *Because of their association with death and because they fly, in many ancient cultures flies were (...) like butterflies, symbols of the soul (WERNESS: 2003, 181).*

Gafanhoto: *In the Old Testament, the grasshopper or locust was a symbol of devastation and death (...). [Na China] the grasshopper is linked with fertility and good luck (WERNESS: 2003, 200-201).*

Escaravelho: *[No Antigo Egípto] scarab amulets were placed in the cavity from which the heart was removed. The central axis of Egyptian tombs was marked by paintings of the sun’s three aspects: the scarab representing the morning sun, the noonday sun represented by the solar disk, and the ram-headed deity Atum signifying the evening or setting sun. (...) According to Charbonneau-Lassay the scarab in flight represented a veritable microcosm, its wings separated into three parts successively covered with scales. (...) Additionally, the three zones of the scarab’s wings conceptually represented the three planes of existence: material, psychic and divine (WERNESS: 2003, 42).*

Andorinha: *Swallows live in close conjunction with human beings and their reappearance has for ages been a sign of the return of spring. (...) The bird was also a symbol of maternal care and domestic contentment even in humble circumstances – this connection is often seen in Madonna and Child votive images (WERNESS: 2003, 394-395).*

Cisne: *The swan’s white plumage made it a natural symbol of purity and a symbol of the Virgin. (...) the ancient poetic associations and the story of the melancholy swan’s song led to the bird’s popularity among Romantic writers and musicians. Wagner’s opera “Lohengrin” (1848) features a heroic white swan, a symbol of light and sun. The swan’s grace and beauty, its purity and soft downy feathers play powerfully in the heroine’s role in Tchaikovsky’s ballet “Swan Lake” (1876) (WERNESS:2003, 396-397).*

Rã: *In Western religious art are generally seen as evil creatures, symbols of damned, deformed, defective and impudent humanity. Dante linked frogs to heretics and Martin Luther considered them signs of his Catholic opponents. However, the frog’s reappearance in ponds in the spring, and its constant croaking made it (like the swallow) a sign of spring and a symbol of Resurrection (...). Frogs sometimes are considered to be the attendant, or servant of the angel annunciate Gabriel and, like the stork, symbolize birth and fecundity (WERNESS: 2003, 190-191).*

Cegonha: *Storks were symbols of good luck in Ancient Greece where, according to Aristotle, to kill them was a heinous crime. (...) Christian iconographers associated the stork with piety, purity and resurrection. In the Orient, the stork is a prevalent symbol of longevity and a Taoist symbol of immortality. Because the bird is believed to feed its parents as well as its offspring, it also symbolizes filial devotion (WERNESS: 2003, 392-393).*

Caranguejo: *Because crabs cast off their shells when they outgrow them, they are lunar symbols, linked with the moon’s phases, rebirth and rejuvenation (WERNESS: 2003, 112).*

Gato: *Cat symbolism is highly ambiguous, reflecting the social climate of the time. (...) Cat behavior includes extreme like the ability to find the most comfortable location in any household, the passionate approach to napping the nocturnal prowls and success as predators. J. C. Cooper writes that the cat’s variable eyes lead to it being a symbol of the varying power of the sun and the moon, as well as denoting stealth, desire and liberty. Tresider adds to the list “[c]leverness by stealth, the power of transformation and clairvoyance, agility, watchfulness, sensual beauty and female malice”. In several cultures, cats are*

No entanto, e não obstante a presença assídua deste tipo de relação, ter-se-á de ter em consideração o facto de que a escolha na representação de determinado animal, flor ou figura feminina poderia, antes de mais, ser determinada por motivos meramente formais/compositivos, dada as fortes possibilidades de estilização a que a grande maioria destes motivos se presta. Ou seja, a elaboração de um vocabulário dito arte nova teve como alicerces não só a base simbólica associada normalmente a cada um dos elementos que o integram, mas também (e, por ventura, mais do que qualquer outro razão), as oportunidades de exercitação da forma - estilização, criação de padrões, combinações cromáticas,... - por eles oferecidas. Este constitui o terceiro ponto mencionado, isto é, um tratamento formal não-naturalista, conseguido, na generalidade, através da estilização e simplificação dos diversos motivos.

Trata-se, portanto, de uma busca de estrutura e essencialismo, para lá da imagem percebida, aquela que a Arte Nova realiza, na medida em que, como exemplifica Bernard Champigneulle, *as estruturas vegetais de Van de Velde, de Guimard ou de Majorelle eram muito pensadas, suscitavam numerosos desenhos e múltiplos esboços, pois que, ao contrário dos seus precedentes, não eram copiados (...). Davam ao ornamento um lugar preponderante, fazendo-o ocupar um lugar estrutural* (CHAMPIGNEULLE:1984, 90-91). Esta mesma atitude de ornamentação é, simultaneamente, uma actividade de abstracção e síntese, dado que a Arte Nova *capta a natureza nas linhas imutáveis. O fim nunca é traduzir as coisas numa verdade transitória [Impressionismo], mas dar-lhe uma imagem susceptível de a transformar em composições decorativas, e de a adaptar a um objecto. Enquanto a arte impressionista intercepta o instante por pinceladas de cores*

linked with women and goddesses including Bast/Bastet (Egyptian), Artemis/Diana (Graeco-Roman) and Freya (Scandinavian). In cultures where women are feared, various superstitions linked women with cats. From the Middle Ages onward, in Western folklore, for instance, cats were believed to be the demoniac familiars of witches, even the Devil incarnate. Black cats especially were held to be diabolical conduits of bad luck. (...) The Chinese castigate flirtatious, overly ornamented women as "black cats" (WERNESSE: 2003, 72-73).

Serpente: Prior to Christianity and in non-Western cultures snake symbolism is generally positive. Snakes, because they shed their skins, were common symbols of rebirth and rejuvenation. They were often linked with females since both were considered to embody life force. Another reason for the link with human beings is that the skeleton of the snake resembles the human spine and ribcage. Snakes often guard the Tree of Life (the branching patterns of some trees is also rather like the snake's skeleton) and act like psychopomps, guiding the dead on their journey through the underworld. In many ancient and preliterate cultures, snakes were regarded as having both oracular and homeopathic powers. At the same time, some snakes have powerful venom and their bites kill swiftly or slowly and painfully. Thus snake symbolism is laced with ambiguity – life/death, male/female, and progenitor/monster. Whether venerated or feared, snakes are always numinous and liminal creatures of great power both actually and symbolical (WERNESSE: 2003, 376-377).

puras, a arte modernista situa-se noutra ordem: reduz a visão do real a uma espécie de esquema, com superfícies de cores quase uniformes, rigorosamente enclausuradas em linhas de contorno. (...) A árvore com as folhagens, a planta e as flores são convocadas para serem modificadas, trituradas, alongadas, dobradas às exigências dos artistas. (...) Alguns artistas reproduzem a planta com fidelidade e mesmo no seu ambiente natural (...). Outros interpretam-na com tal liberdade que a tornam impossível de identificar (CHAMPIGNEULLE:1984,93-94).

Após esta problematização inicial da relação entre Simbolismo e Arte Nova cabe observar que as manifestações e interpretações do fenómeno realizadas pelos diversos países e regiões assumiram características locais, pautadas não só pelo privilégio de alguns dos aspectos mencionados em detrimento de outros (linha curva *versus* linha recta; tendência para a abstracção *versus* tendência mais figurativa), mas também pela inclusão de marcas e elementos caros à *praxis* artística em vigor nestes territórios à época. Muitas das obras arte nova assumem, por isso, um teor regionalista que, para além de ter passado despercebido à historiografia da arte durante várias décadas, foi frequentemente encarado como um factor revelador do carácter periférico e secundário de algumas regiões. A ausência de espaço para “outras propostas” justifica, em parte, que o caso português tenha permanecido esquecido e que algumas das suas melhores realizações tenham sido, em diversas situações, subvalorizadas por não preencherem a totalidade dos “requisitos”.

Um dos “mitos” mais comuns no estudo da Arte Nova é o de esta ter sido “o” movimento artístico dominante na viragem para o século XX, situação que não tem em consideração o peso fundamental que quer os revivalismos na sua componente nacionalista, quer o estilo “Beaux-Arts” continuavam a desempenhar nestes anos. O carácter esporádico e pontual da Arte Nova foi, deste modo, ainda que com mais incidência em algumas regiões do que noutras, uma tendência geral, e não apenas em Portugal ou em outros países ditos secundários face aos grandes centros de cultura europeia. Tal como exposto no capítulo anterior, factores como a prevalência dos revivalismos e academismos na arquitectura, a forte tradição naturalista na pintura e escultura, a reduzida difusão do Simbolismo na literatura (e a sua quase inexistência na pintura nacional), as lacunas do ensino industrial português, nomeadamente na modernização das suas estruturas, métodos e atribuição de bolsas para estudo no

estrangeiro, e a elevada taxa de analfabetismo da população portuguesa à época, justificam, em grande medida, o teor assumidamente popular que caracterizará as manifestações arte nova em Portugal, em particular no suporte azulejar.

A classificação de “popular” apresenta neste contexto dois significados distintos: refere-se, antes de mais, à componente pitoresca que frequentemente marcará presença nas composições azulejares artenovizantes, não só em termos de conteúdo, mas também formais, dado o grande enraizamento da primeira na cultura artística e literária nacional, como previamente demonstrado. A adicionar a este aspecto, o termo “popular” remete ainda para o facto de a Arte Nova em Portugal ter sido maioritariamente adoptada por uma classe média ao manifestar-se essencialmente em prédios de rendimento, lojas e estruturas fabris, contrariando o estatuto de “arte de elites” que a caracterizou noutras regiões e contextos. Ou seja, ao ser essencialmente adoptada não pela elite financeira e cultural, mas por uma classe média – em muitos casos ligada ao comércio –, a opção pela inclusão de um universo pitoresco nas realizações arte nova serviria de “elo de ligação” entre a tradição artística vernacular portuguesa e as propostas de ruptura que concomitantemente tinham lugar nos principais pólos culturais europeus (França, Bélgica, Reino Unido, Alemanha, Áustria,...).

A rápida propagação da estética arte nova, cuja ancoragem simbolista se dirigia fundamentalmente a uma elite informada, acabaria por chocar com a realidade artística e cultural portuguesa sua contemporânea, devido ao seu forte enraizamento num ideário tardo-romântico e de pendor naturalista, situação que acabou por ser resolvida, na maior parte dos casos, por meio de uma “nacionalização” das formas importadas do estrangeiro, numa tentativa de “amenização” do novo vocabulário, tornando-o mais acessível às populações, facilitando assim a sua aceitação e adesão. Tal como observara, em 1966, Manuel Rio de Carvalho, *embora a evolução da arte portuguesa se processe por uma série de movimentos artísticos importados, julgo que a sua tonalidade específica é proveniente de uma operação mental pela qual se procura que as grandes correntes possam ser integradas num contexto anterior, já conhecido e dominado. A um desejo de actualização opõe-se um receio dos traumatismos, que as novidades possam trazer. O querer conservar e o querer inovar, e o querer conservar estas tendências está na base da grande originalidade da arte portuguesa: originalidade não de uma criação “ab initio”, mas conseguida através de uma alquimia intelectual. O processo pelo qual uma estrutura, que*

traduz todo um sistema de relações, é rarefeita até se tornar numa forma, revela a preocupação de tornar possível a integração da modernidade na tradição e do desconhecido no conhecido, dando-lhe um sentido novo que não o original (CARVALHO:1966,23).

Considera-se, portanto, que é este processo *de integração da modernidade na tradição e do desconhecido no conhecido* que constitui a chave para a compreensão da Arte Nova em Portugal, uma vez que *o processo que sofre o “Art Nouveau” ao ser desintegrado das suas principais implicações: - a produção industrial, a relação Função-Forma-Decoração, as implicações simbolistas, - é paralelo com a integração do resíduo final no âmbito da cultura portuguesa: a Arte Nova (CARVALHO:1966,23).* A “nacionalização” das formas assentaria, deste modo, numa forte componente pitoresca que informaria as diversas realizações, ocupando assim o lugar originariamente destinado ao Simbolismo. Citando novamente Rio de Carvalho, *faltando à cultura portuguesa uma tonalidade simbolista generalizada e sendo o Simbolismo um dos pilares do “Art Nouveau”, a Arte Nova fica desligada do contexto poético que seria fundamental para a sua eficiência artística, se não tivesse havido um processo de compensação. (...) O processo de compensação baseia-se no facto de que o nacionalismo e o folclorismo românticos, prolongando-se pelo neo-romantismo, vão informar a problemática da Renovação Decorativa em Portugal. O que aconteceu em França, onde muito antes do aparecimento das obras “Art Nouveau”, a crítica evidenciou o absurdo dos estilos históricos e do eclectismo, aconteceu também em Portugal. Porém, desde o início, a crítica de arte em Portugal, ao denunciar o marasmo onde vegetavam a arquitectura e as artes menores, salienta a necessidade de integrar a renovação decorativa moderna nos moldes nacionais (CARVALHO:1966,23).*

Estes *moldes nacionais* passariam, do ponto de vista iconográfico, pela substituição assídua das figuras femininas artenovizantes pela tipologia da camponesa (**Fig.112, 113, 114, 115 e 116**), a qual apresenta normalmente pele morena, cabelo escuro e enverga os trajas característicos da região do Minho (saias rodadas, aventais, xaile, lenço vermelho à cabeça, peças de ourivesaria em filigrana,...), representando o que se considerava ser o *tipo* de mulher portuguesa⁶⁵. Todavia, também se constata com alguma frequência a

⁶⁵A ideia de que a tipologia da camponesa seria a que melhor caracterizaria a mulher portuguesa encontra-se patente no facto de, aquando da Exposição Universal de 1889, no Pavilhão Português, o *kiosque* onde ocorreram as provas de vinho e azeite terem tido como vendedoras mulheres vestidas

tentativa de recriação da “mulher arte nova”, ainda que se observe que, na maioria das vezes, estas apresentam cabelos escuros, peles morenas e traços faciais característicos da mulher do sul da Europa (face arredondada, bochechas rosadas...), contrariamente aos tons de pele e de cabelo claros, silhueta alongada e traços faciais delicados que caracterizam as figuras femininas artenovizantes do centro e norte europeus. Verifica-se, portanto, um aportunamento da mulher arte nova, associando-lhe o ideal de beleza feminino português (**Fig.117 e 118**).

Esta “nacionalização” de motivos é igualmente observável nas paisagens representadas geralmente em plano de fundo, pois, contrariamente ao teor etéreo, onírico e fantasioso da paisagem simbolista (**Fig.106 e 107**), algumas composições artenovizantes portuguesas recorrem à representação de cenários rurais e campestres, embebidos de um sentido bucólico e telúrico (**Fig.48, 49, 119, 120,121 e 122**) que adquire não só uma dimensão pátria, mas também de homenagem e exaltação do trabalho agrícola (**Fig.114 e 115**). Para além das paisagens rurais, denota-se em alguns casos a inclusão de paisagens marítimas (**Fig.123 e 124**), opção que reflecte, por um lado, a relação histórica de Portugal com o mar, e por outro, o papel económico decisivo que este desempenha em certas regiões do país. Outro aspecto digno de menção é a preferência

com traje de minhota, numa tentativa de recriação da imagem pitoresca da mulher portuguesa. Segundo o próprio Rafael Bordalo Pinheiro, responsável pela decoração do pavilhão, *o troféu rústico que coloquei na parede do fundo foi uma das obras que mais troças ocasionou entre os meus compatriotas, deixando-os na dúvida alegre que eu estava doido, ou de que eu era um imbecil. Esse troféu composto de todos os atributos caseiros das nossas provincianas do norte, ainda mais completo e mais pitoresco teria ficado, se me tivessem fornecido todos os objectos que requisitei em Portugal. (...) Também desejava que as mulheres fossem as mesmas das localidades, como fizeram os holandeses, tendo ao lado as francesas pra vender. Deste modo não seriam os nossos “bars” exclusivamente servidos por “portuguesas” oriundas de Batignolles (PINHEIRO:1889,20-32)*. Tal como acontecia um pouco por todo o ocidente, a figura feminina passou, nos anos finais do século XIX, a marcar presença assídua em anúncios publicitários, visto que, *quando por volta de 1860 a Europa assiste à total transformação do imaginário erótico e à inauguração da história contemporânea da sexualidade provocada pela dissipação da linguagem romântica, é na utilização psicológica da figura feminina que se notam as maiores alterações. (...) Deixando para trás a imagem, tantas vezes difundida nos anúncios de jornais, da jovem fada do lar que é mãe, que borda, que toca piano e que, além disso, é bela, cheirosa, radiante e esposa amantíssima que qualquer homem quereria ter por companheira. Elegantemente despida, coberta apenas com o véu transparente da irresistível sedução, a mulher que agora prende a atenção do consumidor fascina-o também por ser ideal, mas nunca por ser convencional. Usando o caminho da sensualidade para apelar directamente aos sentidos, a figura do novo conceito publicitário funciona como uma excitação visual que obriga à contemplação e ao deleite, e que estando associada a um qualquer produto, faz recair sobre ele a imaginação desejosa do observador (GUIMARÃES; CORREIA:2001, 9)*. Esta associação entre mulher e produto publicitado estará igualmente presente em diversos painéis azulejares arte nova em território nacional, oscilando as figuras femininas apresentadas entre três tipologias fundamentais – a camponesa, a mulher arte nova e a oriental (índia, gueixa) – sendo, na maioria dos casos, a escolha baseada no tipo de produto publicitado (leite, manteiga, chás, café, lâmpadas,...) e na origem do mesmo (Portugal, Ásia, América,...).

pela representação de animais e plantas caras à cultura portuguesa, sendo que, no primeiro caso, há a destacar a inclusão de cabeças de bovino (**Fig.52 e 125**), galinhas (**Fig.52**) e peixes (**Fig.126 e 127**), animais que, na sua maioria, remetem para a actividade agrícola e piscatória do país, supondo-se que a criação deste tipo de composições estivesse normalmente destinada à decoração de talhos, peixarias e mercearias. Relativamente às plantas, salienta-se a opção frequente pela representação do motivo da “flor virada”⁶⁶(**Fig.29, 31, 33, 34, 43, 62, 109, 110, 117, 118 e 125**), assim como de uvas, parreiras (**Fig.44, 45, 46, 47, 48 e 49**) e da espiga de trigo (**Fig.49 a 55, 81, 82 e 121**), esta última geralmente ligada à papoila, pela frequência com que esta flor é encontrada nos campos de trigo⁶⁷. Deslinda-se, por conseguinte, uma alusão aos dois elementos que constituíam a base da alimentação da população portuguesa à época - o pão e o vinho - nomeadamente nos seus estratos mais baixos⁶⁸. No que diz respeito ao aporuguesamento dos motivos arte nova, há ainda a salientar a mistura de elementos típicos deste universo com outros que apontam para gramáticas revivalistas caras à cultura nacional, nomeadamente do barroco e neoclassicismo, como sejam conchas, enrolamentos de acantos (**Fig.114, 128, 129**), *putti* (**Fig.130**), grinaldas (**Fig.131, 132**), urnas (**Fig.128**), máscaras (**Fig.133 e 134**), cartelas, entre outros (**Fig.135**) que, embora beneficiando de

⁶⁶Na sua primeira caracterização da arte nova em Portugal, Manuel Rio de Carvalho defende a existência de um motivo exclusivo da interpretação portuguesa, o qual consiste *na flor virada, cujo elemento fulcral é a intersecção do caule e do cálice. Em vários materiais, e com várias funções, ela aparece-nos frequentes vezes* (CARVALHO:1957,10). Ao nível do suporte azulejar, a investigação levada a cabo permitiu encontrar diversos exemplares onde se constata o emprego desta mesma solução compositiva. Deste modo, se a sua exclusividade em contexto nacional se torna mais difícil de avaliar, a frequência com que o motivo da “flor virada” nele é encontrado poderá estar relacionado com o teor barroco (CARVALHO:1966,26) que Manuel Rio de Carvalho aponta às composições artenovizantes nacionais, patente *numa concentração plástica, contrastando violentamente com o fundo, característica “barroquista” muito nossa ao longo do devir artístico português* (CARVALHO:1966,26).

⁶⁷Se na generalidade das vezes a representação da papoila parece estar associada à ideia de sono, sonho e evasão devido às suas propriedades narcóticas, em Portugal esta parece remeter na grande maioria dos casos para o universo agrícola, ao associar-se à espiga de trigo, principal cereal utilizado em Portugal para a produção de pão, base da alimentação da população.

⁶⁸Reflectindo acerca dos principais motivos presentes no azulejo português do século XX, Jacqueline Hengl e Veronica Hustina referem que *o trigo, fonte principal de alimentação, dá-nos um calendário preciso. (...) O trigo malhado com o mangual será transformado em farinha. A vinha, uma das principais produções do país, merece um tratamento muito especial e cuidado; as vindimas constituem um dos pontos altos do ano, ao mesmo tempo trabalho e alegria popular. (...) A criação de animais ocupa também uma parte importante nas actividades dos camponeses; as vacas são criadas para obter o leite, os bois servem para trabalhar a terra puxando charruas e transportar cargas pesadas (...). Com os seus 837 quilómetros de costa, Portugal virou-se para o mar que lhe traz abundantes recursos. A pesca, uma das principais ocupações da população costeira, pratica-se com redes ou com cestos próprios para os crustáceos. O regresso dos pescadores ocasiona cenas pitorescas tais como o puxar dos barcos para terra com ajuda de cordas. (...) A vida quotidiana em Portugal dá a oportunidade de se encontrarem os mais variados tipos de figuras e de personagens que, num instante, deixam de ser folclóricas para se tornarem realidade* (HENGL; HUSTINA:1984,160).

uma maior estilização, remetem quer pelo cromatismo, quer pelo próprio motivo, para uma imagética popular ancorada em épocas passadas⁶⁹.

Do ponto de vista formal e compositivo, torna-se indispensável destacar a base e herança naturalistas em que assentam muitas das composições artenovizantes em suporte azulejar, já que, se em alguns casos a relação com a Arte Nova é apenas verificável no tipo de motivos escolhidos (e não no respectivo tratamento formal), outros existem em que certos motivos claramente devedores de um olhar naturalista sofrem tentativas de “artenovização”, constatáveis normalmente em molduras, fitas, grinaldas, entre outros **(Fig.50, 113, 121, 137, 138, 139, 140 e 141)**. Esta alternância de pressupostos formais – Naturalismo vs Arte Nova – apresenta inúmeras variações ao longo dos exemplares analisados, para as quais terão contribuído certamente não só o grau formação do pintor responsável, como o gosto do encomendante e ainda o maior ou menor acesso a fontes iconográficas ligadas à Arte Nova, capazes de informar, senão simbólica, pelo menos formalmente os pintores azulejares nacionais **(Fig.142)**. A crescente circulação de periódicos e das chamadas “edições de bolso”- nacionais e estrangeiras - seria um fenómeno comum em Portugal, não só devido ao forte contacto com a cultura francesa, mas também inglesa, de que a produção da Fábrica de Sacavém será um importante exemplo. Os já referidos “álbuns de ornamentação” seriam, por isso, conhecidos em Portugal, em particular o da autoria de Eugène Grasset, como parecem apontar as várias semelhanças encontradas entre exemplares de azulejo arte nova português e alguns dos padrões divulgados nesta mesma obra.

O delinear da “fronteira” entre Naturalismo e Arte Nova (e vice-versa) torna-se, por conseguinte, um exercício complexo, dado o hibridismo de algumas composições em que, embora se reconheça uma tentativa de “artenovização” das diversas formas e motivos, estas continuam a remeter para um universo naturalista que, quer consciente, quer inconscientemente continua a dominar a imagética nacional nos anos de viragem de século. Esta parece ser também a opinião dos historiadores Hans van Lemmen e Bart Verburgge ao afirmarem que *the long and dominant history of naturalistic tile painting in*

⁶⁹Acredita-se que a preferência pela inclusão de motivos ligados a um ideário barroco e neoclássico prende-se, em grande medida, com a popularidade de que o azulejo granjeou quer na primeira metade do século XVIII, quer durante o período pombalino e de D. Maria I (1734-1816). A presença significativa que este suporte apresentaria na arquitectura destes períodos acabaria por contribuir de modo decisivo para a perpetuação na cultura popular portuguesa de alguns dos seus motivos que seriam recuperados em épocas posteriores.

Portugal affected how tile artists responded to Art Nouveau. In many cases tile panels show naturalistically painted central scenes set within an Art Nouveau border of plant tendrils and flowers. In these instances the artists failed to create central scenes in harmony with their Art Nouveau border (LEMMEN; VERBRUGEE: 1999, 144). Muitas são, portanto, as composições azulejares cuja decoração revela uma certa hesitação e ambiguidade, cristalizando a obra num processo de metamorfose que, embora remetendo para a tradição azulejar portuguesa, desbrava simultaneamente uma vontade de renovação e actualização do seu vocabulário decorativo.

A obra cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro apresenta-se como exemplar neste contexto, uma vez em que as peças criadas nos últimos anos de vida do artista revelam a aproximação a uma estética arte nova, não obstante a clara ancoragem na tradição naturalista e neo-palissy por si desenvolvida ao longo das décadas anteriores. *Verifica-se nestas peças o modo como o gosto decorativo internacional da Arte Nova, rico em motivos naturais, configurações e matérias orgânicas, encontra aqui transcrição portuguesa, simulando os experimentalismos técnicos através da tecnologia tradicional da faiança, e integrando visualidades modernas que, no entanto, continuam a servir uma poética ruralista e ligada à experiência muito concreta da realidade* (ARRUDA; HENRIQUES; PAIS; MONTEIRO:2004, 208)⁷⁰ (**Fig.53, 54, 55, 82, 83, 84, 85 e 87**). A tentativa de renovação formal no azulejo arte nova português passaria ainda pelo cromatismo empregue, o qual se destaca pela maior variedade e vivacidade de tons empregues, fruto dos desenvolvimentos ocorridos na indústria química e técnicas de produção azulejares. Em oposição aos tons pastéis (**Fig. 74, 80, 131, 132**) que geralmente caracterizam a estética arte nova, a interpretação nacional tende a utilizar tons vivos e contrastantes, dos quais se destacam o azul, amarelo, verde, magenta e roxo (**Fig.35, 36, 44, 46, 64, 73,74, 80, 110,**

⁷⁰Segundo os autores, *sábio foi o modo como Rafael Bordalo Pinheiro conseguiu fundir, quase no final da sua vida, entre cerca de 1900 e 1905, elencos anteriores da sua produção, referentes directamente rurais como rãs, gafanhotos, serpentes, borboletas, flores, folhas e espigas, com um novo gosto arte nova de que teve conhecimento directo aquando da sua participação na Exposição Universal de Paris, em 1900. Os azulejos com uma rã sobre uma folha de nenúfar, com os cantos guarnecidos com rãs mais pequenas e flores, exemplificam esta situação híbrida entre a descrição naturalista dos referentes e um esquematismo decorativo muito artificial. (...) A funcionalização ornamental das plantas e répteis obriga à esquematização dos motivos naturalistas sujeitos agora, pelas regras de composição decorativa, a diálogos e repetições, não destituídos de ironia. Uma nova visualidade arte nova manifesta-se na exploração dos arabescos das formas em paletas de brancos e verdes matizados contra o esmalte escuro do fundo, e atinge enorme elegância nos azulejos de friso vertical com duas borboletas afrontadas com uma espiga de trigo, as figuras com contornos lineares e sinuosos, firmemente destacadas do fundo escuro pela modelação em relevo baixo e pelo contraste das cores luminosas* (ARRUDA; HENRIQUES; PAIS; MONTEIRO:2004, 208) (**Fig.53, 54, 55, 82, 83, 84, 85 e 87**).

117, 118, 122, 123, 131, 132, 140 e 142), embora vários sejam os casos em que o monocromatismo (azul) domina a composição, numa evidente referência ao azulejo barroco setecentista (**Fig.47, 48, 49, 77, 100, 101, 102, 103, 112, 113, 114,115 e 121**).

Não fugindo ao que constituía a “regra” na cultura portuguesa da época, a grande maioria dos referentes arte nova empregues em composições azulejares portuguesas apresentam uma filiação na vertente franco-belga do fenómeno, marcada, a nível formal e compositivo, pelo predomínio da linha curva que, pela sua frequente estilização e ondulação passou a ser correntemente designada de *ligne de la coup fouet* (“linha chicote”) (**Fig.66, 70, 82, 91, 92, 109, 110, 112, 113, 117, 118, 119, 122 126 e 140**). Presente essencialmente em estilizações florais e molduras, a “linha chicote” assume-se como a marca mais característica do “francesismo” na interpretação nacional da Arte Nova, numa exaltação de decorativismo que, apesar da sua estilização, raras vezes alcança o patamar da abstracção/geometria pura, mantendo a natureza como referente evidente⁷¹. Há igualmente que destacar a presença de contornos acentuados (geralmente a negro), que enfatizam o contraste entre figura e fundo, assim como entre os diversos tons empregues, emprestando energia e vivacidade às composições. Embora mais raras, algumas referências à vertente anglo-germânica são verificáveis em alguns casos (**Fig.139, 143, 144, 145, 146, 147**), nomeadamente em algumas composições da autoria do arquitecto Raul Lino (**Fig.148 e 149**), bem como em algumas obras de José António Jorge Pinto (**Fig.27, 77, 100, 150, 151, 152, 153 e 154**). Nelas a tendência será para o geometrismo e simplificação dos motivos representados, num enfatizar da linha recta, raramente encontrada em exemplares nacionais, preconizando, de certa forma, o aparecimento da arte *déco*.

⁷¹Para a vertente franco-belga, a natureza ignora a linha recta e é evidente que um ornamento de inspiração vegetal se deve inscrever numa geometria de linhas curvas. [Os artistas a ela ligados] passarão a aplicar-se, portanto, a transpor os vegetais para dar às linhas um sentido puramente ornamental. Não querem apresentar a aparência de um caule, duma flor ou folha, mas a sua essência, a estrutura, a “geometria” feita de assimetria, e organizam os elementos em composições decorativas donde extraem um estilo (CHAMPIGNEULLE:1984, 47).

2- Técnicas de produção e principais fábricas produtoras

As relações entre indústria e arte abordadas no capítulo 3 apresentam-se como fundamentais quando se pretende reflectir acerca das principais fábricas produtoras de azulejo arte nova em Portugal e das técnicas e processos por elas utilizadas para o efeito. Na entrada para o século XX, o sector industrial ia-se progressivamente afirmando no panorama económico português⁷², pelo que, não obstante o peso que a agricultura ainda nele apresentava, segundo Jaime Reis torna-se também evidente que a indústria estava decerto a crescer a um ritmo bastante mais rápido do que a agricultura. (...) Por conseguinte, a ideia de que a agricultura era o sector «dinâmico» da economia não tem qualquer fundamento no que respeita ao período após 1870. Não seria, porém, justo afirmar-se que a actividade económica em geral tenha sido «conduzida» de qualquer modo pela indústria. Pelo contrário, há que acentuar que, embora a actividade fabril se tenha desenvolvido a um ritmo razoável durante várias décadas, este desenvolvimento continuava a ser demasiado reduzido, quer para assegurar uma melhoria significativa da taxa de crescimento da economia como um todo, atendendo ao progresso lento dos outros sectores, quer para modificar a estrutura da economia numa forma significativa. A indústria desempenhou um papel positivo, mas não suficientemente positivo (REIS: 1987, 213).

No que concerne às particularidades da indústria cerâmica na viragem do século, há que mencionar o estudo levado a cabo por Charles Lepierre (1867-1945), em 1899, intitulado *Estudo Químico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna*, com o qual o autor procurou realizar um balanço da produção cerâmica em Portugal à data, englobando informação tão vasta como o número estabelecimentos em actividade por distrito, contagem de trabalhadores, inventariação da maquinaria utilizada, tipos de cerâmica produzidos, matérias-primas e óxidos empregues no fabrico dos mesmos. Lepierre inaugura o seu estudo com uma tabela intitulada *Cerâmica 1896*, no qual são fornecidos dados referentes à produção de cerâmica nos principais centros industriais do país à época (Aveiro, Coimbra, Leiria, Lisboa e Porto), como seja o número de fábricas em

⁷²Para um maior conhecimento do estado da indústria nacional nos anos finais do século XIX e princípios do século XX aconselha-se a leitura dos seguintes artigos: REIS, Jaime, *A Industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913* In *Análise Social*, vol. XXIII, nº96, Lisboa, 1987; MENDES, J. M. Amado, *Sobre as Relações entre a Indústria Portuguesa e a Estrangeira no século XIX*, In *Análise Social*, nºIX, Lisboa, 1989; MÓNICA, Maria Filomena, *Capitalistas e Industriais (1870-1914)* In *Análise Social*, Vol. XXIII, nº99, Lisboa, 1987.

laboração, o número de operários de cada uma delas e o número e tipo de motores nelas utilizadas⁷³.

Distribuição presumida do número de fábricas, operários e potência de motores, em 1896

Distritos	Número de fábricas	Operários			Motores			Potência dos motores/ /Cavalos-vapor		
		Homens	Mulheres	Total	A vapor	Diversos	Total	A vapor	Diversos	Total
Aveiro	17	454	91	545	4	-	4	103	-	103
Coimbra	13	147	10	157	-	-	-	-	-	-
Leiria	7	78	5	83	2	-	2	27	-	27
Lisboa	18	674	-	674	9	2	11	150	10	160
Porto	9	560	62	622	7	-	7	88	-	88
	64	1913	168	2081	22	2	24	368	10	378

In: *Relatório, propostas de lei e documentos*, por Frederico Ressano Garcia, Lisboa, 1897, p. 182.

José Queirós, na sua obra *Cerâmica Portuguesa* (1907), dedica um capítulo ao azulejo, nele discernindo acerca da sua história e situação actual em território nacional, observando que *podem-se calcular em trinta e cinco por cento as fábricas de louça que produzem hoje azulejo no país; no entanto, as que manipulam o ladrilho artístico constituem uma percentagem relativamente pequena* (QUEIRÓS:1907,24). A publicação em questão recorre também a uma enumeração das principais fábricas de cerâmica portuguesas (em actividade e extintas), organizada segundo uma ordem cronológica, e incorporando uma breve descrição da sua história e dos aspectos mais relevantes da respectiva produção cerâmica. Tal como mencionado por Isabel Almasqué, *o período de calma politico-social que se passou a viver em Portugal a partir do segundo quartel do século XIX, aliado ao rápido crescimento das cidades e ao desenvolvimento da construção civil, foram factores decisivos para que surgissem, nessa altura, uma série de fábricas de cerâmica e azulejos destinadas a dar resposta ao grande aumento da procura deste material. Assim, no norte do país, abriram as fábricas do Carvalhinho (1834), e surgiram, em Lisboa, as fábricas Constância (1836), Viúva Lamego (1849), de Sacavém (1859) e do Desterro (1889), além de muitas outras olarias de dimensão mais reduzida. Durante cerca de 70 anos, todas estas fábricas iriam ter uma importância fundamental na produção de azulejos semi-industriais destinados ao revestimento das fachadas* (ALMASQUÉ:1996,67).

⁷³Porém, o autor adverte desde logo para o facto de que *estes Algarismos estão muito aquém da verdade, por isso que não figuram neles alguns distritos onde se encontram fábricas de bastante importância; citarei, por exemplo, os distritos de Évora, de Faro, de Portalegre, Viana, etc. Entretanto, como não possuímos outro documento oficial, transcrevemos este à falta de melhor* (LEPIERRE:1912, 19).

Desta forma, dentro do conjunto de fábricas de cerâmica que, nos anos finais de oitocentos e primeiras décadas de novecentos, se dedicaram à produção de azulejo, a presente investigação apenas abordará as que se sabe terem sido, efectivamente, produtoras de azulejo arte nova, ainda que, tal como se constatará em seguida, a opção pela inclusão de modelos e motivos de cariz artenovizante nos catálogos das diversas fábricas (**Fig.155, 156 e 157**) tenha coexistido lado a lado com a presença de outros de cariz revivalista (renascentista, barroco, islâmico/mourisco) ou do dito estilo *fin de siècle*⁷⁴. Tais catálogos assumem-se, por isso, como documentos preciosos, não só quanto à possibilidade de identificação da proveniência de muitos dos azulejos que adornam fachadas um pouco por todo o país, mas também pela síntese de formas que congregam, capazes de informar acerca dos padrões de gosto vigentes à época, bem como de outros aspectos de cariz mais prático (preços, processamento de encomendas, ...) (**Fig.158 a 170**).

Até à data reconhecem-se como tendo sido produtoras de azulejo arte nova as fábricas do Carvalhinho (1840⁷⁵) (Porto, Gaia), das Devesas (1865) (Gaia, Porto), da Fonte Nova (Aveiro) (1882), Arcolena (1909), das Caldas da Rainha (Caldas da Rainha) (1884), de Sacavém (Sacavém) (1850), do Desterro (1889) (Lisboa), Constância (Lisboa) (1834) e Campolide (1896)⁷⁶. Acredita-se, porém, na possibilidade de outros estabelecimentos fabris terem contado com modelos artenovizantes nos seus catálogos de azulejo, já que são inúmeras as composições do tipo, espalhadas pelo do território nacional, cuja

⁷⁴Estilo “fin de siècle” pretende designar o gosto eclético na decoração que caracterizou os últimos anos do século XIX, estendendo-se, em muitos casos, pelos primeiros anos do século XX. Sendo contemporâneo da Arte Nova, e muitas vezes confundido com esta, trata-se essencialmente de uma interpretação de motivos característicos de diversos períodos artísticos, os quais são conjugados livremente, criando obras que, embora podendo usufruir de especificidades nacionais ou locais, inserem-se no contexto eclético que marcou a viragem de século. Apresentando algumas afinidades com a arquitectura eclética deste período, este é um termo aplicado essencialmente ao campo das artes decorativas, podendo igualmente estender-se a sectores como a moda, grafismo (jornais, revistas, ...), entre outros. De entre os motivos decorativos mais utilizados, destacam-se os enrolamentos vegetalistas (acantos, palmas,...), grinaldas, urnas de flores e a presença frequente de figuras femininas de porte clássico, próximas das alegorias clássicas e das vitórias greco-romanas. De entre as flores representadas, *impõe-se relevar o uso permanente e generalizado da rosa, a ponto de poder-se falar, nos finais do século XIX, de uma “rosomania”, à imitação da “tulipomania” da Holanda. Chegada ao ocidente através do comércio com a China, a rosa encontrou na Imperatriz Josefina Bonaparte uma promotora entusiasta. Uma “moda” que depressa se espalhou por toda a Europa* (MARTINS:2001,166), tornando-se um motivo extremamente comum na decoração de diversos suportes e materiais (cerâmica, encadernações, tecidos, tapeçarias, bordados, ourivesaria, gravuras,...).

⁷⁵A presente data e restantes correspondem ao ano em que a fábrica em questão iniciou a sua actividade.

⁷⁶Embora não havendo certezas quanto a se a produção industrial da Fábrica de Campolide englobaria padrões artenovizantes, sabe-se que dela saíram vários painéis pintados à mão da autoria de José António Jorge Pinto, onde as referências à Arte Nova são, por demais, evidentes.

proveniência ainda não conseguiu ser apurada, por não encontrarem correspondência em nenhum dos catálogos conhecidos, bem como por não apresentarem nenhum tipo de identificação do local de produção. A destruição/desaparecimento da grande maioria das estruturas fabris, respectivos arquivos (catálogos, notas de encomenda e pagamento,...) e bens mobiliários (fornos, moldes, ...) – constituindo exceções os casos de Sacavém e das Caldas da Rainha⁷⁷ - dificultam a possibilidade de estudo e identificação do espólio azulejar produzido por cada uma delas, sendo, muitas vezes, as afinidades formais e de materiais empregues as únicas pistas ao dispor do historiador. A dificuldade em reconhecer a fábrica produtora encontra-se igualmente presente ao nível dos painéis azulejares, dado que o seu carácter quase sempre personalizado (não constando, por isso, dos respectivos catálogos de venda), aliado ao frequente anonimato⁷⁸ do seu autor, complexificam de forma crescente o processo de atribuição.

As fábricas acima citadas, tal como o relatório de Charles Lepierre e a obra de José Queirós referem, destacam-se do panorama nacional de produção cerâmica da viragem de século, não só pela modernidade das suas instalações – uso de motores a cavalos, número de fornos em actividade -, mas também pelo número de operários que empregam

⁷⁷O destino do espólio artístico das fábricas de Sacavém e das Caldas da Rainha apresentou-se como mais afortunado quando em comparação com o de outros estabelecimentos seus contemporâneos, visto que ambas beneficiaram da musealização de alguns dos seus espaços e conservação de grande parte do seu espólio. Deste modo, a antiga fábrica de Sacavém constitui, desde 2000, um museu dedicado à sua produção cerâmica, devendo salientar-se o papel desempenhado pelo centro de documentação do museu, local onde o visitante pode ter acesso a catálogos, notas de encomenda, desenhos preparatórios, entre outros documentos pertencentes à antiga fábrica.

No caso das Caldas da Rainha, trata-se da musealização (desde 1984) da casa onde vivera Gustavo Manuel Bordalo Pinheiro, filho de Rafael, tendo as diversas divisões sido convertidas em espaços de exposição de peças quer da autoria e período de actividade de Rafael Bordalo Pinheiro (1884-1905), quer do período de direcção de Manuel Gustavo que, após uma batalha legislativa, conseguiu recuperar grande parte dos bens móveis (fornos, formas, rodas de oleiro, ...) da fábrica de seu pai e, com eles, fundar uma nova fábrica, em 1908. Segundo informações contidas no *artigo Casa Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, publicado na edição *online* do jornal *Público* de 05/02/2009, as peças hoje em exibição foram, na sua maioria, recolhidas e conservadas por Francisco Malhoa, o mais antigo operário da fábrica. *O que ele reuniu, na verdade, não foram originais, mas peças experimentais ou que restaram de encomendas. Algumas são da autoria de Rafael, outras do filho Manuel e demais discípulos* In http://lazer.publico.pt/museus/11704_casa-museu-rafael-bordalo-pinheiro (Consulta efectuada em 12/04/14).

⁷⁸Como se verá mais adiante, o anonimato que quase sempre caracterizou a produção azulejar continua a marcar presença ao nível do azulejo arte nova, na medida em que poucas são as composições assinadas ou que revelam algum tipo de informação acerca do seu autor. É, por isso, reduzido o número de nomes conhecidos ligados à execução de composições artenovizantes em suporte azulejar. Contudo, por vezes, o contrário também sucede, pois, embora a composição esteja assinada, desconhece-se o local da sua produção, podendo, neste caso, uma investigação acerca da biografia do seu autor constituir um exercício necessário para a identificação da(s) fábrica(s) onde este laborou. Este tema será desenvolvido mais adiante aquando da abordagem da questão da autoria no azulejo arte nova português.

(homens, mulheres e menores). Tratava-se, portanto, de empreendimentos fabris polivalentes, onde, para além da produção de azulejo, ocorria também a de loiça utilitária, assim como da chamada “cerâmica artística”, formada por objectos decorativos como estatuetas, urnas, pinhas, jarras, entre outros.

Não é intenção da presente dissertação abordar o percurso histórico de cada uma das fábricas produtoras de azulejo arte nova, uma vez que diversas foram já as publicações e investigações que a tal se dedicaram⁷⁹. Não obstante, será indispensável notar alguns aspectos, como seja a sua localização junto aos principais focos urbanos e industriais do país (Gaia, Porto, Aveiro e Lisboa), factor que viria, em parte, a ser responsável pela própria distribuição do azulejo arte nova ao longo do território nacional. Outro ponto a salientar será, tal como Maria Filomena Mónica aponta, o de que, *em Portugal, o caminho que levava um pequeno fabricante a tornar-se um grande industrial deve ter sido particularmente estreito. Não seria difícil montar uma oficina com três ou quatro teares ou uma olaria de reduzidas dimensões; o mesmo se não passava com fábricas, obra de gente*

⁷⁹ Para uma leitura mais aprofundada acerca das fábricas em questão sugere-se a consulta das seguintes obras: AMORIM, Sandra Araújo de, *Azulejaria de Fachada na Póvoa de Varzim*. Póvoa do Varzim: Edição de Autor, 2001; ASSUNÇÃO, Ana Paula, *Fábrica de Louça de Sacavém*. Lisboa: Edições Inapa, 1997; *Idem, Da Fábrica ao Museu*. Sacavém: Câmara Municipal de Sacavém, 2000; ASSUNÇÃO, Ana Paula, ANICETO, João Vasconcelos, *História da Fábrica de Louça de Sacavém*. Sacavém: Museu de Cerâmica de Sacavém, Câmara Municipal de Sacavém, 2000; ASSUNÇÃO, Ana Paula, PEREIRA, Carlos, CORREIA, Eugénia, *Primeiras Peças de Produção da Fábrica de Louça de Sacavém – O Papel do Coleccionado*. Sacavém: Câmara Municipal de Sacavém, 2003; DOMINGUES, Ana Margarida Portela, *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas: Antecedentes, Fundação e Maturação de um Complexo de Artes Industriais (1858.1888)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal – Seminário de Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2003; FERRÃO, Julieta, *Rafael Bordalo e a Faiança das Caldas*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1933; FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Costa, *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o Movimento Arte Nova em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2011; HORTA, Cristina Ramos e, SERRA, João B., *Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha, 2005; LEÃO, Manuel, *A Cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 1999; MARTINS, Fausto, *Subsídios para a História da Fábrica Cerâmica do Carvalhinho*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia de Vila Nova de Gaia, 1984; *Idem, Azulejaria Portuense*. Lisboa: Inapa, 2001; MECO, José, *Faianças Rafael Bordalo Pinheiro: Exposição Comemorativa do Centenário da Fundação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1884-1984)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1985; NEVES, Amaro, *A Arte Nova em Aveiro e o seu Distrito*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 1997; *Idem, Da Arte Nova em Aveiro: O porquê da diversidade do Estilo*. Aveiro: Fedrave, 1997; NOLASCO, Maria da Luz, GOMES, Ana, *Arte Nova nos Azulejos em Portugal: Coleção de Feliciano David e Graciete Rodrigues*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 2011; SERRA, João B., *Arte e Indústria na Transição para o Século XX: A Fábrica dos Bordalos In Análise Social*, Vol. XXIV, nº100, Lisboa, 1988; SOARES, Maria Helena Mendes, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Rafael Bordalo Pinheiro e os seus Azulejos*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003; VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel, *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000; VILA, Romero, *A Fábrica da Costa das Devesas In Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia*, nº6, Vila Nova de Gaia, Maio 1979.

abastada, com fortunas feitas, em muitos casos, no Brasil. Estes grandes comerciantes constituíram um dos pilares fundamentais da industrialização portuguesa; o outro veio de fora. Ao ler a lista dos fundadores, deparam-se-nos sucessivas vagas de apelidos estrangeiros, os Grahams, os Daupias, os Schalks, os Peters, os Futchers, os Gilmans, os Garrécs, os Robinsons, etc. Era uma nova migração, que se sucedia à promovida, cem anos antes, por Pombal (MÓNICA:1987, 852). De facto, a presença de uma comunidade inglesa com interesses na indústria nacional, em particular no sector cerâmico, acabou por definir-se como fulcral para o desenvolvimento e modernização do mesmo, visto que não só permitiu a “injecção” de capital em algumas das principais fábricas nacionais, como possibilitou a importação de maquinaria, técnicas, moldes, estampas, decalques, tintas e catálogos, bem como a contratação de operários especializados originários do território britânico, aspectos que acabariam por marcar de forma decisiva as características da produção azulejar arte nova (e não só) de muitos estabelecimentos.

Por conseguinte, torna-se essencial mencionar o caso da Fábrica de Sacavém, na medida em que esta foi comandada ao longo de diversas décadas por administradores ingleses, cujos contactos e inovações introduzidas se demonstrariam decisivas para a sua afirmação como a maior e mais importante fábrica de cerâmica do país, recebendo de D. Luís (1838-1889) o título de “Real Fábrica”⁸⁰. Tal situação privilegiada acabaria por reflectir-se também ao nível da produção de azulejo arte nova, uma vez que é desta fábrica que provém a maioria dos exemplares espalhados um pouco por todo o território nacional, com particular destaque para a zona de Lisboa, dada a proximidade geográfica entre Sacavém e a capital. A venda da fábrica por parte de Manuel Joaquim Afonso a John Stott Horworth (1829-1893), *seu conhecido nas questões de negócios na praça de Lisboa (ASSUNÇÃO: 2000, 15), em 1861, proporcionou um desenvolvimento exponencial da mesma, na medida em que John Scott Howorth é um profundo conhecedor dos processos de produção de faiança, tem relações com Herbert Minton – determinante inovador das questões do vidro da loiça fina – conhece o mercado e as potencialidades de exportação das cidades de Stoke-on-Trent, Longton, Burslem, Gladstone,...* *Desta região das cerâmicas inglesas virão as estampas, o sabão, os pincéis, as cores, o barro, a mão-de-obra especializada, alguns mestres. (...) Em 1889, por morte do barão Howorth de Sacavém, a baronesa cria, com o antigo guarda-livros da Fábrica, James Gilman, uma sociedade em*

⁸⁰Para além da atribuição da designação de “Real Fábrica de Loiça de Sacavém”, D. Luís condecorou John Stott Howorth com o título de Barão de Sacavém a 16 de Julho de 1885.

comandita, até 1909, altura em que James Gilman se torna proprietário da fábrica. Nas mãos deste outro inglês, a Fábrica diversifica os seus espaços de produção, aumenta os fornos, moderniza-os, aposta grandemente na comercialização, na rede de distribuidores (ASSUNÇÃO:2000,17-18).

Será, portanto, durante o período de administração de James Gilman (?-1921) que a estética arte nova chegará a Sacavém, tendo os contactos iniciados pelo barão Howorth com a fábrica Minton⁸¹ sido mantidos, resultando deles a aquisição por Gilman de diversos moldes arte nova utilizados pela fábrica inglesa⁸², possibilitando uma diversificação quer das técnicas, quer dos motivos empregues na produção azulejar de Sacavém. Para além dos administradores de Sacavém, também Rafael Bordalo Pinheiro e o seu irmão Feliciano (1847-1905) tomaram contacto com esta fábrica inglesa, aquando de uma visita às suas instalações em 1884⁸³, defendendo Margarida Soares na sua dissertação de mestrado (*A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Rafael Bordalo Pinheiro e os seus Azulejos*, 2003) a existência de um conjunto de semelhanças (localização, administração familiar, tecnologia e inovação, produção, ...) entre a fábrica Minton e a futura Fábrica das Caldas da Rainha⁸⁴.

Consequentemente, facilmente se percebe que a produção de azulejo arte nova em Portugal insere-se num contexto de crescente modernização dos diversos

⁸¹A fábrica Minton, situada em Stoke-upon-Trent, foi fundada em 1793/6 por Thomas Minton. A empresa caracterizava-se por produzir loiça utilitária em faiança (...), porcelana (...) e “porcelana de Paros” (porcelana decorada com o processo “pâte-sur-pâte”), decorada com decalques ou pintada. Durante o período vitoriano, a sua porcelana era comparável à de Sèvres em termos de qualidade (...), assim era a mais popular fonte de fornecimento de louça utilitária para embaixadas e chefes de estado, conseguindo um contrato com a Coroa britânica. A partir de 1845, a fábrica iniciou a produção de azulejos em encáustica, que exportava para todo o mundo. Mais tarde, foi líder na exploração industrial de técnicas para a produção de azulejos pintados e impressos (como o azulejo prensado e a decoração por impressão usando métodos litográficos). Durante a segunda metade do século XIX, era a principal produtora de azulejos destinados ao mercado inglês e europeu, tendo um papel fundamental na divulgação dos azulejos arte nova (...) A empresa ainda existe actualmente, fazendo parte do Royal Doulton Group. (SOARES:2003,100).

⁸²Segundo Maria da Luz Nolasco, deve também assinalar-se que a Fábrica de Sacavém reproduziu igualmente alguns desenhos que constam do catálogo da firma alemã Villeroy & Boch (NOLASCO:2011,39).

⁸³Segundo João B. Serra, em meados de Outubro de 1884, Feliciano e Rafael Bordalo Pinheiro tinham partido para França, Bélgica e Inglaterra, a fim de se inteirarem dos processos de fabrico e adquirirem a maquinaria necessária (SERRA:1988,278). Na sua descrição da Fábrica das Caldas da Rainha, Charles Lepierre refere que, entre outros equipamentos, esta possui dois belos fornos Minton para cozer faiança fina (LEPIERRE:1921,142), os quais certamente deverão ter sido adquiridos aquando da visita dos dois irmãos à fábrica.

⁸⁴Cf. SOARES, Maria Helena Mendes, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Rafael Bordalo Pinheiro e os seus Azulejos*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.

empreendimentos fabris, por forma a dar resposta à cada vez maior procura que o suporte azulejar para revestimento de fachada vinha a apresentar desde meados de oitocentos. A intensificação da produção por meio da difusão de técnicas industriais favoreceu não só um crescimento e diversificação exponenciais da produção, como veio permitir que a sua execução fosse realizada por pessoal não especializado, isto é, não responsável pela concepção do desenho, situação que, em certa medida, permitiu colmatar a falta de formação ao nível do desenho que frequentemente era apontada aos trabalhadores das indústrias cerâmicas portuguesas⁸⁵. As técnicas utilizadas para a produção de azulejo arte

⁸⁵Sobre esta questão, Charles Lepierre observa que o *ensino do desenho industrial, não tendo penetrado ainda senão em parcela insignificante na educação do oleiro português, inclinado à rotina, [conduz a que] as formas e decorações destas peças [cerâmicas] se conservem demasiado rudimentares. O desenho é quase sempre imperfeito e as cores mal aplicadas. Porém, por mais duma vez se tem feito alguns esforços individuais e colectivos para fazer perceber aos oleiros os recursos incalculáveis que podiam tirar do ensino da arte industrial (...)* (LEPIERRE:1912,165). Mais à frente, o autor aponta que o *operário português é de uma paciência, duma boa vontade e duma sobriedade excepcional; ao mesmo tempo dotado de uma inteligência notável, que o tornam muito apreciável no campo industrial. Entretanto, a falta de perseverança, de educação industrial e artística, a amenidade dum clima sem igual na Europa, um solo talvez demasiado fértil, pelo menos em certas regiões, as exigências exíguas do trabalhador português, um grande retraimento dos capitais para auxiliar o desenvolvimento industrial, por isso que o capitalista prefere a agiotagem, cuja consequência directa é o definhamento e às vezes a ruína do pobre agricultor ou do fraco negociante, tudo isto concorre para diminuir a produção, fazer abortar empresas grandiosas e colocar a indústria portuguesa em condições de inferioridade em relação às suas similares estrangeiras (...)* (LEPIERRE:1912, 175). Lepierre reconhece ainda que um eminente crítico, o Sr. António Arroio, num projecto de reforma das escolas industriais, tinha compreendido perfeitamente o grande alcance da reunião da escola à oficina: o laboratório anexo à fábrica, dando conselhos técnicos, procedendo às experiências indispensáveis; a escola de desenho, dando, se não os modelos, ao menos desenvolvendo o gosto do decorador ceramista, colocando-o em condições de poder por si criar modelos, inspirando-se quer na natureza, quer nos usos e costumes (para as faianças populares), deixando para sempre a cópia servil, quase sempre mal feita, dos modelos ingleses, franceses, chineses ou alemães (LEPIERRE:1912,177). No que diz respeito a António Arroio, no texto já anteriormente citado *Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Comercial* (1911), o autor apresenta um discurso semelhante ao de Lepierre ao denunciar que o *operário português, que já de seu natural é lento, desconhece a verdadeira decoração cerâmica e o desenho correspondente. Muitas vezes vi nas nossas fábricas que se copiavam, sobre o vaso e sobre a placa, por exemplo, gravuras de ilustrações com todos os seus traços; ora, quando ia a peça ao fogo e fundia o esmalte, em lugar do desenho incisivo e da tinta plana, isto é, da forma decorativa exigida pelo material, aparecia uma mancha inqualificável. A fabricação não obedecia à regra do emprego lógico dos materiais, que leva necessariamente à especialização do desenho e da decoração. Afigura-se-me também que nas nossas diversas fábricas, similantemente ao que sucede no estrangeiro, deviam existir, além dos laboratórios de experimentação, os museus de formas populares e da fabricação produzida nos melhores centros, bem como colecções de louças antigas, senão nos originais, pelo menos em boas imitações e reproduções feitas hoje* (ARROIO:1911, 287). Já no que concerne a José Queirós, este aponta que *há muito que uma aula de arte decorativa se está tornando indispensável nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto, as quais em poucos anos alimentariam outros pontos do país, que carecem de idêntico ensino. A indústria vive hoje, em todo o mundo, do culto da arte; e, se na indústria há ramo que esteja intimamente ligado e dependente do desenho da figura, do ornato, da modelação e da pintura, é sem dúvida a cerâmica* (QUEIRÓS:1907,244).

nova passaram, por isso, pelo aperfeiçoamento da já implementada estampilhagem⁸⁶ (**Fig.171, 172 e 173**) (técnica semi-industrial⁸⁷), assim como pela utilização dos processos industriais⁸⁸ de prensagem mecânica, responsável pela criação dos azulejos semi-relevados⁸⁹ (**Fig.145, 146, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, e 182**) estampagem⁹⁰

⁸⁶O processo de estampilhagem consiste, no essencial, em produzir o mesmo motivo, através da passagem de uma trincha sobre uma película previamente recortada. A película escolhida era o papel “almoço” que, depois de bem impregnado com óleo de linhaça (misturado com secante), era colocado a escorrer e a secar até poder ser utilizado. Posteriormente, o papel era recortado. Deve ter-se em atenção que as aberturas no papel correspondiam a uma só cor, caso o motivo tivesse mais que uma cor teriam que ser abertas o número de estampilhas correspondentes a cada cor. A passagem da trincha com tinta, sobre o papel colocado na superfície vidrada dos azulejos, ou sobre a chacota, deixava nestes a decoração pretendida, frequentemente acompanhada pela marca dos pêlos da trincha e pelo acumular da tinta junto aos limites. A marca dos pêlos da trincha e o acumular de tinta junto dos limites são duas das formas de identificar o processo de decoração do azulejo, a outra tem a ver com as uniões existentes na estampilha. No início, a estampilha era usada apenas para os contornos e só mais tarde passa a ser utilizada para outros elementos, como folhagens, que eram conjuntamente executadas a pincel e à estampilha, como forma de valorização do desenho. Posteriormente, a maioria dos azulejos passou a ser totalmente decorada a estampilha. No processo de cozedura, os pigmentos, obtidos de óxidos metálicos, incorporavam-se no vidro. (...) As estampilhas para decorar azulejos eram utilizadas individualmente ou em conjunto, de forma a criar um padrão; muitas vezes a mesma estampilha era utilizada com outras (SANTOS:2007,112-114), permitindo introduzir variações dentro do mesmo padrão, as quais poderiam igualmente advir da sua reprodução em diferentes cores. Segundo Cláudia Santos, o recorte das diversas estampilhas estaria por conta das mulheres que utilizavam uma pequena tesoura de pontas redondas para o efeito (SANTOS:2007,113). Praticamente todos os estabelecimentos fabris produtores de azulejo em Portugal recorreram à técnica da estampilha, perpetuando-se o seu uso para lá da entrada no século XX.

⁸⁷A técnica de estampilhagem é genericamente considerada como semi-industrial pela necessidade de intervenção do operário ao longo de todo o processo de decoração do azulejo, não só no que respeita à concepção e recorte das estampilhas a utilizar como no seu emprego sucessivo até à obtenção do desenho desejado.

⁸⁸Consideram-se técnicas industriais aquelas em que chacota e a pintura se realizam através de processos mecânicos (prensagem, estampagem, pulverização, tubagem,...).

⁸⁹O azulejo semi-relevado de pó de pedra terá surgido em Portugal nas primeiras décadas do século XX, altura em que pelas terras lusas vingava a Arte Nova. Estes azulejos de pó de pedra são o resultado de novos métodos de fabrico através de prensas mecânicas. A fábrica Minton, principal produtora de azulejos para Inglaterra e para outros países da Europa, teve um papel fundamental na divulgação dos azulejos arte nova. Foi esta fábrica quem introduziu as técnicas mecanizadas que permitiram aumentar a produção, designadamente o azulejo prensado, graças à conciliação entre a abordagem artesanal de [William de] Morgan com métodos industriais de produção. Em Portugal, terá sido a Fábrica de Sacavém quem introduziu no mercado este azulejo relevado. (...) A prensagem mecânica por via seca permite a produção de azulejos semi-relevados em larga escala. Após as bolas de pasta serem retiradas dos filtro-prensa são colocadas umas sobre as outras em prateleiras. Nas estufas existentes perto dos fornos recebem o calor até ficarem bem secas. Daí seguem para os moinhos de galgas onde são moídas e humedecidas (8% a 10% de água), obtendo as pastas com a necessária consistência para submeter a compressão nas prensas manuais ou em prensas hidráulicas automáticas (mais rápidas e económicas). (...) O azulejo depois de chacotado (primeira cozedura para a pasta) segue para a secção de pintura e vidração. Na maioria das vezes, estes azulejos relevados são monocromos. A variedade de tons é definida pelo acumular de vidro junto à pequena aresta (SANTOS:2007, 127-128). A produção de azulejo semi-relevado foi particularmente notória nas Fábrica de Sacavém e das Caldas da Rainha, sendo que a nova técnica de prensagem mecânica acabou por ser a consequência natural da introdução da mecanização no processo de fabrico azulejar, levando assim a que os tradicionais azulejos de relevo de tornassem cada vez menos utilizados. Sobre eles, Isabel Almasqué refere que eram obtidos através de moldes de gesso escavados que se enchiam de barro. Ao serem desenformados, depois de cozidos, surgia

(Fig.183, 184 e 185), decalcomania⁹¹ e aerografagem⁹² (Fig.186, 187, 188, 189, 190 e 191).

Por finais do século XIX, e em coincidência com o aparecimento das técnicas anteriormente enumeradas, ocorre a vulgarização do azulejo biselado⁹³, o qual, embora não possa ser considerado como fazendo parte de uma estética arte nova, foi frequentemente posto em diálogo com composições do tipo, dado o contraste oferecido pela oposição do seu monocromatismo e relevo com os padrões elaborados e coloridos dos segundos (Fig.70, 192, 193 e 194). Apesar do crescente emprego das técnicas de produção industrial, a pintura manual continuou a estar presente, quer ao nível da elaboração de painéis personalizados, quer ao nível da introdução de uma maior pormenorização e acabamento nas composições de padrão.

o desenho em relevo. Foram essencialmente produzidos pelas fábricas do norte, nomeadamente Devesas, Carvalhinho e Massarelos, razão pela qual são muito frequentes nas fachadas do Porto e de outras cidades nortenhas e muito raros nas fachadas de Lisboa (ALMASQUÉ:1996, 68).

⁹⁰*A técnica da estampagem terá surgido pela mão dos ingleses que, tal como em outros sectores, e tendo em conta o avanço industrial que evidenciavam em relação a outros países, passam a dominar a indústria cerâmica. Aplicava-se em geral motivos decorativos de uma só cor, partindo de uma gravura feita a buril em cilindros de cobre, com os quais se estampavam os desenhos em papel de seda, depois passados para o azulejo, processo que fornecia uma enorme facilidade, rapidez e economia no fabrico de louça e azulejo ornamentado (SANTOS:2007, 132)., Por último aplicava-se uma camada de vidro transparente (zarcão ou óxido de chumbo). (...) De uma maneira geral, a azulejaria estampada distingue-se com facilidade da estampilhada por ser monocromática, de cores neutras e mortijas (azul, verde, castanho, amarelo ou cor de rosa são as mais frequentes), sobre fundo branco ou bege. Os seus desenhos apresentam contornos nem sempre bem definidos. Os azulejos estampados utilizaram modelos estrangeiros, importados de Inglaterra, França, Alemanha e Bélgica que levaram à criação de novos padrões, provocando um crescimento espectacular da produção (AMORIM: 2001,92). Sabem-se terem sido produtoras de azulejo estampado as fábricas do Desterro, Sacavém, Alcântara e Carvalhinho.*

⁹¹*A decalcomania traz uma nova perfeição e possibilidades de detalhe já antes desejadas pela serigrafia: permite transpor o esquema decorativo para a peça, louça ou azulejo por um processo indirecto, mas muito preciso e regular. Neste processo a decoração é serigrafada em papel, com tintas cerâmicas que, depois de cobertas com uma solução gelatinosa, composta essencialmente por goma laca (com a função de proteger e ajudar à transposição da peça), é transposta para o azulejo, servindo a água para descolar a decoração do papel. Durante a cozedura, a solução gelatinosa desaparece, dando lugar à integração da decoração na estrutura do azulejo. (SANTOS: 2007,155).*

⁹²*Para a aerografagem utilizavam-se estampilhas ou escantilhões através dos quais as várias tintas eram aplicadas com a ajuda de uma pistola pulverizadora, o aerógrafo, quer directamente sobre a chacota, sob vidro transparente, quer sobre o vidro já cozido. A segunda cozedura, por exigir uma temperatura mais baixa, não permitia uma boa aderência entre as tintas e o vidro, provocando uma degradação rápida destes azulejos (NOLASCO:2011,28). Foi maioritariamente utilizada pela fábrica de Sacavém, pela redução do tempo de produção e efeitos de sobreposição e degradé que possibilitava, não obstante os malefícios para a saúde provocados pela inalação das partículas de tinta expelidas.*

⁹³*Azulejo biselado (ou almofadado): azulejo rectangular, de maior espessura que o normal e chanfrado nas extremidades. (...) A escolha pelo modelo biselado dava uma maior protecção à superfície em que era aplicado, devido à sua maior espessura e natural protecção dos rebordos (com o chanfro). Tinha ainda a vantagem de criar cambiantes de luz e, portanto, de cor entre as zonas lisas e as partes biseladas; estas variações cromáticas do vidro colorido conferiam a estes azulejos efeitos plásticos surpreendentes. (...) Na maior parte das vezes, estes azulejos são rematados por frisos arte nova (SANTOS:2007,124). Forma produzidos em diversas cores, sendo as mais comuns o verde, azul, marmoreado, castanho e cor de vinho.*

. Quanto às matérias-primas empregues, para além dos diferentes tipos de argila presentes ao longo do território nacional⁹⁴, cuja chacota teria invariavelmente de ser revestida por um vidrado⁹⁵ branco, sobre o qual posteriormente assentaria a policromia, na entrada para o século XX ocorre, em Portugal, a introdução do azulejo pó-de-pedra através do contacto com fábricas inglesas, as quais se destacavam como líderes mundiais na sua utilização (**Fig.195**). *O azulejo de pó de pedra apresentava maior resistência, permitia a simplificação da mão-de-obra e uma diminuição nos custos de produção, devido à brancura da nova pasta, rica em óxido de cálcio, com uma textura muito fina e cor branca, sobre a qual era possível aplicar vidrados muito transparentes e regulares, dispensando a utilização do óxido de estanho, que encarecia o produto, e que servia anteriormente de cobertura à pasta de barro amarelo* (SANTOS: 2007,49). Apenas as fábricas de Sacavém, do Desterro e do Carvalhinho utilizavam o pó de pedra (que importavam de Inglaterra)⁹⁶, *enquanto a maioria das fábricas produzia azulejos cuja base era constituída por uma placa de barro cozida (chacota) coberta por uma fina camada de vidrado branco, opaco* (ALMASQUÉ:1996, 67). *No que diz respeito à proveniência das matérias-primas, não podemos esquecer as vantagens/facilidades que o caminho-de-ferro*

⁹⁴Os quais são pormenorizadamente analisados por Charles Lepierre na sua obra *Estudo Chimico e Technologico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna* (1912). Neste estudo o autor alerta para a falta de conhecimentos científicos da grande parte dos fabricantes de cerâmica portugueses, afirmando que *quando por toda a parte, onde a cerâmica é tida como indústria científica, as análises e ensaios se multiplicam, em Portugal, mesmo os melhores fabricantes preparam as suas pastas verdadeiramente ao acaso, como se não houvesse regras definidas que regulam a composição química das faianças, porcelanas, tijolos ordinários ou refractários, etc. Não pretendo com isto dizer que o humilde oleiro da aldeia deva mandar analisar o seu barro, porque de pouca ou nenhuma utilidade lhe servia na impossibilidade que se encontraria para lhe fazer qualquer modificação. Mas, o que não está ao alcance do modesto fabricante deve, pelo contrário, ser a norma das empresas de vulto. Ora, quantas análises já se fizeram às pastas da Vista Alegre, Sacavém, Alcântara, Devesas, etc.? Centros importantes de fabrico como Coimbra e Caldas da Rainha, nem sequer uma análise tinham! Apenas o mero acaso ou uma experiência mal dirigida presidem à composição das pastas. Por isso não é raro ver confundir entre fabricantes margas com argilas* (LEPIERRE, 1912, 4).

⁹⁵Vidrado: *o vidrado consiste numa mistura de óxido de areia, entre outros componentes, que pode ser aplicado a pincel, por mergulho, vertendo-o ou pulverizando –o sobre a chacota. O azulejo graças à sua porosidade recebe o vidrado e absorve a água, ficando depositado sobre a superfície a vidrar o vidrado em pó. Durante o processo de cozedura, o vidrado funde e adere sobre a superfície do corpo cerâmico. (...) Só depois o azulejo é pintado (neste processo são utilizados óxidos metálicos. Vai novamente ao forno, de forma a fundir o vidrado e os óxidos.* (SANTOS:2007,48).

⁹⁶São conhecidas as diversas tentativas levadas a cabo pela Fábrica das Caldas da Rainha para a incorporação do pó-de-pedra na sua produção de faiança fina (malgrado os seus insuficientes resultados), não constando que este tenha sido utilizado na produção de azulejo, já que, para este efeito, formam empregues argilas provenientes da região caldense, posteriormente vidradas e esmaltadas. O artigo que Ramalho Ortigão dedica à fábrica de Bordalo parece reiterar esta ideia, uma vez que nele o autor afirma que *os serviços em pó-de-pedra, no tipo usual de louça inglesa, não chegaram ainda pelo desenvolvimento do fabrico à fixação de padrões definitivos como os do azulejo* (ORTIGÃO:1891,10). Acerca desta questão sugere-se a consulta de SERRA, João B., *Arte e Indústria na Transição para o Século XX: A Fábrica dos Bordalos In Análise Social*, Vol. XXIV, nº100, Lisboa, 1988.

e os navios trouxeram às fábricas portuguesas, pois permitiram aos industriais escolher diversos locais onde instalar as suas fábricas, inclusive distantes do local de proveniência da matéria-prima. Tornou-se fácil importar do estrangeiro as pastas já preparadas, e tal como ainda hoje acontece, muitas vezes, a um preço substancialmente inferior às obtidas no próprio país. Isto não quer dizer que não houvesse argilas em quantidade e com qualidade em Portugal, sabemos que várias eram as fábricas a consumir exclusivamente matéria-prima nacional, ou tal como acontecia na maioria das vezes, a misturar barros de diferentes proveniências, a fim de obter uma pasta mais heterogénea. (SANTOS:2007, 46).

Quanto às dimensões dos azulejos, estas variavam de fábrica para fábrica⁹⁷, estando esta variação relacionada com a técnica utilizada, com o número de azulejos necessários para formar o módulo do padrão⁹⁸ em questão ou ainda com a quadrícula, isto é, a malha quadrangular em que o artista assenta o painel ou a padronagem, desenvolvida em estreita relação com a arquitectura. Assim, se ao nível do revestimento de áreas consideráveis de fachada (totalidade ou um ou mais pisos) os padrões são geralmente formados por módulos de um ou quatro azulejos, em padrões utilizados para frisos ou barras (colocados em zonas estratégicas do edifício), os respectivos módulos são normalmente compostos por um número superior de azulejos (2, 6, 8, 10, 12, ...), dado a maior dimensão dos motivos neles representados.

Segundo a proposta de classificação de Cláudia Santos, os padrões azulejares, consoante as características do respectivo módulo, podem ser agrupados de acordo com:

⁹⁷Consultando os catálogos das Fábricas das Caldas da Rainha, Devesas e Sacavém, constata-se que os diversos padrões à disposição eram compostos por azulejos cuja dimensão da unidade poderia variar. Deste modo, nas Caldas da Rainha produzia-se azulejo de padrão com as seguintes dimensões: 17,5x17,5 cm, 15x15 cm, 13,5 x 13,5, 13,2 x13,2, 9,5x9,5 cm, 6,5x13, 6,5x6,5; na Fábrica das Devesas com 14x14 cm, 16x16cm, 18x18cm, 20x20 cm; na Fábrica de Sacavém com 15,5x15,5cm, sendo que, segundo Feliciano David e Graciete Rodrigues, esta seria também a medida adoptada pela Fábrica do Desterro, cuja produção seria semelhante em muitos aspectos à de Sacavém. *De um modo geral, a identificação dos azulejos de Sacavém é fácil, apesar de terem características muito semelhantes aos da Fábrica do Desterro. As duas fábricas utilizaram o mesmo tipo de matéria-prima [pó-de-pedra] e técnicas de fabrico, adoptaram as mesmas dimensões (15,5x15,5 cm, aproximadamente), reproduziram por vezes o mesmo desenho, apresentam idêntico canelado transversal do tardo, mas neste ambas marcavam os respectivos nomes (DAVID; RODRIGUES: 2000, 26).*

⁹⁸Cláudia Santos no seu estudo refere que a medida mais comum para o azulejo de padrão seria aproximadamente 14x14 cm (unid.), visto que esta medida perfaz um m² no correr de 7 por 7 azulejos, o que permite criar nas composições eixos verticais e horizontais nas fiadas do centro, que deixam igual número de 3 azulejos para os lados ou para cima e para baixo. A medida 7 por 7 azulejos interrompe a continuidade do padrão (isto porque os padrões de repetição são sempre organizados em número par, ou seja, 2 por 2, 4 por 4, 6 por 6, 8 por 8, 12 por 12), logo a descoincidência do número par, que constituiu a unidade-padrão, com o número ímpar, que resolve o m², sugere a continuidade da superfície organizada (SANTOS:2007,85).

alternância (quando a organização é alternada por dois módulos distintos ou pelo mesmo módulo, com diferentes cores); translação (quando o módulo se repete paralelamente a si próprio); simetria (quando módulos iguais se organizam em volta de um eixo de simetria; assimetria (quando os módulos se organizam em volta de um eixo de forma não simétrica) e rotação (quando os módulos se organizam em volta de um eixo com movimento rotativo) (SANTOS:2007,87). Ao nível do azulejo arte nova, a investigação levada a cabo permitiu constatar que a maioria dos padrões artenovizantes pertence aos grupos de alternância e translação, facto que se deve, em parte, à sua incorporação frequente em frisos que, pelo seu carácter longitudinal (estreitos, mas compridos), levam a que estas se tornem as opções mais viáveis, pois permitem enfatizar ainda mais o sentido de horizontalidade desde logo presente pela introdução do friso ou cercadura.

Tal como apontado por Sandra Amorim, *alguns padrões foram fabricados em grande quantidade, resistindo bastante tempo, anos ou mesmo décadas. Outros só sobreviveram durante períodos relativamente curtos. A continuidade, maior ou menor dos padrões, relaciona-se com a procura, os gostos impostos pela moda, as preferências dos clientes e mesmo os gostos dos próprios artífices. O mesmo padrão pode ter variantes de cor ou de desenho (Fig.196, 197, 198, 199,200, 201, 202, 203, 204 e 205), relacionadas com a produção de idêntico modelo por várias fábricas que, provavelmente, importaram do estrangeiro as mesmas matrizes e tiveram acesso aos mesmos catálogos, ou então limitaram-se a copiar os modelos umas das outras (AMORIM:2001,94). Facilmente se justifica, por isso, a utilização prolongada de que alguns padrões azulejares arte nova beneficiaram em território nacional, perpetuando-se esta em muitos casos até ao final da década de 20, numa altura em que as próprias fábricas haviam já, em grande parte, aderido a um vocabulário arte *déco*, marcado por uma maior simplificação e geometrização dos motivos, bem como pelo emprego de tons mais suaves e matizados.*

Finalmente, importa atentar nas opiniões e comentários tecidos por parte dos especialistas e estudiosos de cerâmica à época acerca da produção azulejar sua contemporânea. No seu estudo, Charles Lepierre afirma que *segundo a opinião de todos os críticos, os fabricantes esqueceram o papel principal do azulejo, restringindo-se a modelos pequeníssimos em que cada azulejo representa quase sempre o desenho completo. Perdeu-se de vista o papel decorativo deste elemento arquitectónico, isto é, que os azulejos devem formar pela sua reunião verdadeiras composições policromas. Deveria*

ser este o alvo dos actuais fabricantes. (...) Com pequenas excepções, o gosto falta absolutamente no azulejo moderno português do Porto, Lisboa ou Coimbra. Os azulejos da fábrica de faianças das Caldas fazem, contudo, excepção a esta regra, bem como os fabricados por alguns estabelecimentos de Coimbra (Dr. Alberto Pessoa) que nestes últimos anos se dedicou à reprodução dos modelos hispano-mouriscos. O azulejo português moderno sofre do mal geral da cerâmica portuguesa: ausência de desenho, ausência de cores. O que é feito dos ricos tons, da pureza de linhas dos azulejos peninsulares árabes que recobrem ainda em muitos sítios as paredes dos antigos conventos e igrejas? Joaquim de Vasconcelos exprime-se assim ao comparar o antigo azulejo com o moderno: “Entre os azulejos antigos e modernos a distância é grande. Ali a variedade do desenho nos padrões, as cores do esmalte, transparentes e intensas a um tempo, os reflexos metálicos, iriados, multiplicando a escala das cores com cada raio de luz que fere o azulejo; - aqui, o contrário. Além do azul e do amarelo não vemos nos azulejos modernos uma cor que console a vista. Isto aplica-se tanto ao azulejo em relevo como ao liso (LEPIERRE:1912,147).

Quanto a José de Queirós, este observa que *actualmente, há entre nós um renascimento no fabrico do azulejo artístico, que nos está compensando de bons quarenta anos de produção, quase na sua totalidade, de azulejos estampilhados, sem arte nem consciência, pois que esta maneira de decorar é aplicada ao ladrilho já depois de vidrado, e a tinta entranhada no esmalte apenas pelo fraco calor da mufla. (...) Podem-se calcular em trinta e cinco por cento as fábricas de louça que produzem hoje azulejo no país; no entanto, as que manipulam o ladrilho artístico constituem uma percentagem relativamente pequena. A causa mais importante desta diferença não está só em ser o azulejo estampilhado muito mais barato do que o pintado à mão; concorre também para isso a insubstituível falta de pintores ceramistas. Nas nossas visitas às fábricas, indagámos dos motivos da grande concorrência que a cerâmica puramente industrial fazia à cerâmica artística e, com raríssimas excepções, foi-nos respondido pelos seus proprietários e mestres que o principal motivo era a absoluta falta de pintores com educação para ocuparem esses lugares, vagos num grande número de fábricas! Alguns disseram-nos: -“Não nos importa pagar 2:000 reis e mais por dia a um pintor que saiba do seu ofício” (QUEIRÓS:1907,244).*

Relativamente às considerações tecidas por ambos, pensa-se importante ressaltar aspectos como a crítica severa realizada por Charles Lepierre ao azulejo português seu

contemporâneo, resultante daquilo que o autor considera ser a sua reduzida dimensão, pobreza e monotonia dos respectivos desenhos e cromatismo. Já no que concerne ao discurso de José Queirós, este apresenta uma opinião mais animadora ao reconhecer *um renascimento no fabrico do azulejo artístico* face ao que considera ter sido a pobreza estética e falta de qualidade do azulejo estampilhado. Todavia, o seu discurso parece ser igualmente sintomático do impasse vivenciado no campo das artes decorativas portuguesas à época, ou seja, a (ainda) impossibilidade de conciliação plena dos conceitos de “artístico” e “industrial”, como vinha já a decorrer um pouco por toda a Europa com a proliferação de escolas e museus de arte industrial. Como já anteriormente referido, tais instituições, para além de proporcionarem uma formação artística e técnica aos operários que as frequentavam, contribuíram activamente para uma (re)valorização e modernização dos diversos sectores das artes decorativas, elevando-as a uma categoria de arte industrial.

Sobre as relações entre arte e técnica ao nível do sector azulejar, cabe destacar as palavras de Maria Helena Souto: *a história da produção do azulejo industrial em Portugal envolve a consciencialização de uma estética industrial, sendo que o suporte teórico para essa pretensão se alicerçou na superação do impasse entre “útil” e “belo”. Em relação a estas questões pioneiras do design industrial que o século XIX enunciou, a realidade nacional não regista desacerto cronológico, encontrando-se o próprio desenvolvimento do azulejo industrial a comprova-lo, com particular destaque para Lisboa, Porto e Aveiro, principais centros fabris nesta (como noutras) indústrias ao longo de oitocentos (...). A produção em massa de azulejos afectou fabricantes e criadores, sendo que os primeiros, quando esclarecidos, compreenderam necessitarem dos segundos e, por sua vez, aos criadores exigiu-se a capacidade de entendimento do processo industrial, de forma encontrarem uma metodologia projectual que respondesse aos problemas colocados pela indústria* (SOUTO:2009,69-70).

Porém, as pesquisas levadas a cabo durante a presente investigação parecem demonstrar que a introdução de técnicas semi e, posteriormente, industriais no fabrico do azulejo ficou a dever-se não tanto a *uma superação do impasse entre “útil” e “belo”*, mas sim a uma adaptação às reais necessidades do mercado, como forma de dar resposta à crescente procura de que este beneficiou a partir da segunda metade do século XIX. Tal obrigou as diversas fábricas a uma maior rapidez na produção (e consequente

simplificação dos padrões), a uma diversificação dos desenhos ao dispor do consumidor e a preços mais competitivos. Todos estes aspectos impuseram, por isso, uma modernização das diversas estruturas fabris e respectivas técnicas e materiais de produção, ainda que esta actualização não pareça ter sido verdadeiramente acompanhada pela elevação do azulejo industrial a um estatuto de arte (industrial), como se pode verificar não só pelas observações realizadas por Charles Lepierre e José Queirós, como pelo próprio desentendimento do conceito de arte aplicada à indústria demonstrado por Ramalho Ortigão. As considerações de José Queirós revelam mesmo como o azulejo dito “industrial” é tido como inferior (em termos estéticos e de qualidade) quando comparado com o azulejo dito “artístico”, isto é, aquele que assenta na pintura manual e que é tido como fruto da originalidade e mestria do pintor. Maria Helena Souto cita ainda o pensamento de António Oliveira Marreca (1805-1889)⁹⁹ como forma de comprovar a inexistência de um desacerto cronológico relativamente à difusão, em Portugal, das *questões pioneiras do design industrial*. No entanto, e não obstante a novidade e modernidade das afirmações do economista – em particular das expressas no relatório da Exposição da Sociedade Promotora da Indústria Nacional¹⁰⁰, em 1849 – crê-se que o seu alcance prático foi bastante reduzido, tal como demonstra o longo caminho que quer a industrialização, quer o ensino industrial teriam de percorrer ao longo da segunda metade de oitocentos e primeiros anos do século XX.

Quanto ao papel do azulejo arte nova no panorama azulejar português, Maria Helena Souto salienta que *a Arte Nova manifestou-se de uma forma visível e eficaz em especial através de criações na cerâmica e no azulejo. Graças à influência deste movimento, assistiu-se a uma renovação da azulejaria portuguesa, traduzida num rejuvenescimento actualizado dos padrões que iriam marcar as primeiras décadas do século XX* (SOUTO:2009,65). Embora não crendo poder falar-se de um “movimento” arte nova em Portugal (dada a ausência de uma *escola* de artistas já mencionada), parece ser inegável o teor de renovação que as composições azulejares artenovizantes introduziram na azulejaria nacional da viragem do século, constituindo-se como uma alternativa à

⁹⁹Para uma consulta acerca do pensamento político e económico de Oliveira Marreca conferir SERRA, João B., *Em Defesa dos “Interesses Industriais” – António de Oliveira Marreca (1848-49) In O Século XIX em Portugal: Comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

¹⁰⁰Para a consulta do relatório em questão conferir MARRECA, António Oliveira, *Exposição da Indústria em 1849: Relatório Geral do Jurado. Relatórios Especiais. Relação dos Produtos*. Lisboa: Tipografia da Revista Universal Lisbonense, 1850.

ausência de desenho, ausência de cores que Charles Lepierre classificara como o “grande mal” da azulejaria nacional. *A correcta adaptação destas fábricas em função das potencialidades do mercado possibilitou a realização de uma produção realmente astronómica, e grande parte da importância cultural da azulejaria portuguesa reside, precisamente, nesta dispersão social e territorial, só possível para uma produção realizada em moldes industriais. O problema crucial que se colocou a estas indústrias é o da continuidade da renovação dos seus produtos, processo esse, em larga medida, condicionado pela evolução do papel do pintor de azulejos no interior da estrutura fabril* (CALADO:1997,60).

3- A questão da autoria no azulejo arte nova português

Um dos aspectos mais marcantes da produção azulejar foi, desde sempre, a dificuldade de identificação de autorias, dado o anonimato que caracteriza a grande maioria dos exemplares. Esta tendência é igualmente verificável no azulejo arte nova português, na medida em que escassos são não só os nomes de pintores conhecidos, como de obras por estes assinadas. Tais exceções remetem quase sempre para painéis azulejares cujo grau de personalização, aliado ao lugar de destaque que ocupam na superfície parietal, justificam quer a inclusão da assinatura do autor, quer frequentemente da data de execução da obra e da fábrica responsável. Outro dos factores que poderá justificar a assinatura de tais obras prende-se com o estatuto de “artista” de que alguns dos pintores azulejares beneficiavam, uma vez que, contrariamente, ao mero operário que, na maior parte das vezes, sem formação, se limitava a aplicar e a utilizar moldes, estampas, estampilhas e decalcomanias previamente criadas, não apresentando o seu trabalho qualquer tipo reconhecido de componente criativa, aos primeiros eram exigidas composições originais, apelativas (particularmente no caso dos painéis publicitários) e que, por estas razões, obrigavam à posse de uma boa técnica de desenho, quase sempre baseada na pintura manual.

Para além deste aspecto, há igualmente que salientar que muitos dos pintores azulejares da entrada no século XX haviam sido alunos de grandes nomes da pintura nacional como Veloso Salgado (1864-1945), João Vaz (1859-1931), Ferreira Chaves (1838-1899), Marques Oliveira (1853-1927) ou de grandes mestres da azulejaria oitocentista como Pereira Cão (1841-1941) (principal discípulo de “Ferreira das Tabuletas”), tendo, por isso, a sua actividade artística passado não só pelo suporte azulejar, como também pela aguarela, pintura a óleo, gravura e litografia, expondo alguns deles regularmente nos Salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes¹⁰¹. O recurso ao azulejo poderia ser encarado simultaneamente como uma forma de alargamento das “competências artísticas” destes pintores, mas também, e fundamentalmente, como uma forma de aumentar o número de encomendas, assegurando assim a subsistência do artista e respectiva família. Coexistindo em muitas fábricas com a utilização de técnicas industriais (por vezes, como forma de complemento das mesmas), a pintura manual do azulejo tornou-se, ao longo da segunda

¹⁰¹Segundo os dados biográficos que foi possível apurar, sabe-se terem integrado as exposições anuais da SNBA os pintores Gabriel Constante, Jorge Pinto e Júlio César da Silva.

metade do século XIX e primeiros anos do século XX, cada vez mais rara, não só pelo seu custo ser superior ao azulejo de padrão, como pelo reduzido número de pintores azulejares à disposição das diversas fábricas.

Vale a pena recordar as afirmações de José Queirós, quando este observa que *nas nossas visitas às fábricas, indagámos dos motivos da grande concorrência que a cerâmica puramente industrial fazia à cerâmica artística e, com raríssimas excepções, foi-nos respondido pelos seus proprietários e mestres que o principal motivo era a absoluta falta de pintores com educação para ocuparem esses lugares, vagos num grande número de fábricas!* (QUEIRÓS:1907,244). Amaro Neves, na sua obra *Azulejaria Antiga em Aveiro* (1985) reflecte sobre esta questão, denunciando que, *em vez de criarem novos artistas, as empresas apostavam em nomes feitos, gerando instabilidade e concorrência desmedida de que resultavam inconvenientes para o operariado e também para a qualidade do produto* (AMARO:1985,156). *Desta forma, internos ou independentes, as fábricas passaram a contar com a colaboração de vários criadores, com o objectivo de melhorar a qualidade do desenho dos seus azulejos. Pioneiros da história do design em Portugal, “pintores e ceramistas coexistiram nos mesmos espaços das fábricas, acontecendo até a coincidência do mesmo artista ter praticado os dois géneros”, a muitos destes criadores se ficou a dever a demonstração de como era possível obter uma evidente qualidade estética no quadro dos constrangimentos dos processos mecânicos. Essa superação foi realizada com programas desiguais, conquanto passíveis de serem identificados de acordo com determinantes mais modernos ou, pelo contrário, com permanências nacionalistas e historicistas, sendo que a obra de vários artistas é reveladora destas hesitações que caracterizaram a cultura artística portuguesa nas primeiras décadas do século XX* (RODRIGUES:2000,21).

Assim, o elevado número de solicitações aliado a uma formação, na maioria dos casos, assente na tradição revivalista e naturalista da azulejaria portuguesa justifica, em grande medida, a versatilidade do trabalho dos pintores associados ao azulejo arte nova¹⁰². Nenhum foi autor de composições artenovizantes “a tempo inteiro”, verificando-

¹⁰²Citando Barros Veloso e Isabel Almasqué, (...) *o mesmo artista utilizava, frequentemente, estilos muito diferentes, consoante as encomendas que ia tendo. É o caso, por exemplo, de Alberto Nunes que, com intervalo de dois ou três anos, pintou os azulejos arte nova do Sanatório da Parede e as composições neo-rocóco para o Canal do Palácio de Queluz, ou ainda o caso de Licínio Pinto que, para além da azulejaria arte nova, pintou inúmeros painéis de estilo revivalista, nomeadamente para as estações de caminho-de-ferro* (VELOSO; ALMASQUÉ:2000,83).

se uma conciliação destas com outras de carácter mais tradicional. Crê-se, portanto, que tal incursão por um universo formal e iconográfico caro à Arte Nova terá derivado, na grande maioria dos casos, de directrizes impostas pelos encomendantes/proprietários ou pelo arquitecto responsável pelo projecto¹⁰³. Alguns dos nomes conhecidos são passíveis de serem associados às respectivas fábricas empregadoras, sendo que relativamente a outros permanece a dúvida quanto a se exerceriam o seu ofício de modo independente, isto é, nas suas próprias oficinas, ou em regime de contratação (podendo esta ser ainda ocasional ou efectiva).

O catálogo da exposição *A Arte Nova nos Azulejos em Portugal* (2011) dedica um capítulo ao levantamento de *Datas e Pintores*, nele afirmando-se que *Carlos Afonso Soares, José Lacerda e A. Mourinho trabalharam na Fábrica de Sacavém e assinaram alguns dos painéis aí produzidos* (NOLASCO:2011,31) (*composições na Rua Filipe da Mata, em Lisboa, e na Estrada Marginal, no Dafundo* (MECO:1989,245). Na Fábrica Constância exerceram actividade José António Jorge Pinto (até 1906), Viriato Silva (fachada do edifício Miguel José Sequeira (proprietário da fábrica), na Rua das Janelas Verdes (VELOSO; ALMASQUÉ:2000, 116 (**Fig.206 e 207**)); painéis do desaparecido *Café Royal*, no Cais Sodré (**Fig.47 e 48**)), Gabriel Constante (1876-1950)¹⁰⁴, Miguel Queriol (*Animatógrafo do Rossio* (**Fig.91 e 92**) e Salão Inverno do Sanatório da Parede (**Fig.208, 209 e 210**)) e, muito provavelmente, Carlos Alberto Nunes¹⁰⁵ (painéis exteriores do Sanatório da Parede

¹⁰³Entre inúmeros exemplos cabe salientar os projectos para o edifício Doutor Guilherme Augusto Coelho, sito na Avenida Almirante Reis, Prémio Valmor 1908, com projecto do arquitecto Adães Bermudes (**Fig.64, 68 e 73**), e para a Leitaria *A Camponesa*, da autoria de Domingos Pinto, na Rua dos Sapateiros, com entrada na Câmara de Lisboa a 27 de Outubro de 1907 (**Fig.112 e 113**). Ambos definem desde cedo o carácter artenovizante que deverá marcar as composições azulejares a integrar, ainda que as versões finais apresentem alterações face às propostas iniciais. Porém, também o contrário se verificou, uma vez que em projectos como o da Casa Émile Van Olsenen Carp (1907) (**Fig.93 e 94**), na Rua da Junqueira, a azulejaria inicialmente pensada para decorar as bandeiras das várias janelas do edifício em nada devia ao universo arte nova, tendo a encomenda dos diversos painéis a Jorge Pinto sido processada posteriormente. Tal desfecho parece ter sido também o do projecto para a requalificação do talho *A Concorrente*, sito na Rua Saraiva de Carvalho, com autoria de Raul Martins, e datado de 1912, dado que os frisos azulejares escolhidos pelo desenhador seriam não os da autoria de Jorge Pinto (assinados e datados de 1913) (**Fig.41, 110, 117 e 118**), mas outros em que *os azulejos previstos são cabeças de boi alternadas com grinaldas, que são semelhantes a um friso de azulejos da Fábrica de Sacavém para decorar uma leitaria, talho ou salsicharia* (FEVEREIRO:2011,640) (**Fig.125**).

¹⁰⁴GABRIEL CONSTATE: *Pintor contemporâneo (1876-1950), discípulo de João Vaz e Veloso Salgado. Dedicou-se sobretudo à aguarela, representando paisagens bucólicas e marinhas suaves. Habitual expositor do Salão Nacional de Belas-Artes, ali obteve a 1ª medalha em aguarela* (PAMPLONA:1988, IV, 128).

¹⁰⁵CARLOS ALBERTO NUNES: *Pintor dos séculos XIX e XX, discípulo de Pereira Cão. Em 1901, reproduziu num quadro a cascata do lago grande de Queluz e ofereceu a sua obra a el-Rei D. Carlos* (PAMPLONA:1988,IV,214). A muito provável actividade nos anos inaugurais do século XX quer de Miguel

(Fig.126 e 127) (ARRUDA:1997,410)), tendo sido ainda esta mesma fábrica (situada no bairro de Santos) a escolhida por Raul Lino para a execução dos azulejos com desenhos da sua autoria (Fig.148, 149, 211 e 212). Em Lisboa, há, também a destacar a possível colaboração de Luís Cardoso (fachadas na Rua Cidade de Liverpool, em Lisboa, e no Monte Estoril (MECO: 1989, 244)) com a Fábrica do Desterro¹⁰⁶, a actividade de António Luís de Jesus¹⁰⁷ (fachada da *Casa de Ferramentas* ao Largo do Corpo Santo, Lisboa (Fig. 213, 214, e 215)) na Fábrica de Campo de Ourique, fundada por este artista em Abril de 1905 (QUEIRÓS:1907,116) e a de José António Jorge Pinto com a Fábrica de Campolide (também conhecida como Fábrica do Sabido) a partir de 1906 (QUEIRÓS:1907, 245; FEVEREIRO:2011, 60).

No norte, os nomes de Carlos Branco¹⁰⁸ (QUEIRÓS:1907,145; 245) e Paulino Gonçalves¹⁰⁹ (painéis da *Pérola do Bulhão*, Rua Formosa, Porto (Fig.216)) (Fig.106) (MARTINS:2001, 171) encontram-se ligados à Fábrica do Carvalhinho, enquanto o de A. Barbosa encontra-se associado à Fábrica das Devesas (QUEIRÓS:1907, 245). Na zona

Queriol, quer de Carlos Alberto Nunes na Fábrica Constância prende-se com o facto de ser conhecido que, em 1904, ano de que datam os painéis que decoram o Jardim de Inverno do Sanatório da Parede, José António Jorge Pinto laborava na Fábrica Constância, pelo que seria previsível que os restantes pintores que colaboraram na realização dos painéis azulejares que decoram o interior e exterior do complexo hospitalar exercessem também actividade na dita fábrica, ainda que esta pudesse ser conciliada com uma actividade independente, em oficina própria. Na edição de 09/07/1904 de *O Século*, numa notícia intitulada *Sanatório da Parede* é referido que (...) ao jardim de Inverno, vasto corpo do edifício, dividido em três secções. As paredes d'estes amplos compartimentos são envidraçadas, com lambris de azulejos, em que estão pintados vários exemplares de plantas medicinais, composições dos senhores Ricardo Ruivo, Jorge Pinto e Queriol (GRAÇA:1904,2).

¹⁰⁶Tal associação é referida numa página web (ainda que carecendo de confirmação bibliográfica): http://artenova.no.sapo.pt/lisboa_1900.htm

¹⁰⁷ANTÓNIO LUÍS DE JESUS: A. *Luís de Jesus conta sessenta e dois anos de idade e mais de quarenta como decorador ceramista. Antes de se entregar assiduamente a este interessante mester, dedicou-se à cenografia, tendo trabalhado primeiro sob a direcção dos mestres Rambois e Cinnatti, e à pintura a fresco. Foi, como seu pai e seu avô, proprietário, por duas vezes, da antiga Fábrica das Trinas (Mocambo), que tomou uns "vermelheiros" (produtores de loiça de barro vermelho), a qual fechou, haverá vinte e cinco anos. A sua fundação era anterior, segundo nos consta, à do Convento das Trinas. Nessa fábrica produziu grande parte das suas obras mais importantes, em faiança e azulejos. Jesus estabeleceu a Fábrica de Campo de Ourique para sair da dependência dos seus colegas, em que esteve durante tantos anos, pois que, para todos os seus trabalhos desse período, peças ornamentais e azulejos, eram as pastas manufacturadas em diferentes fábricas de Lisboa, por modelos deste habilíssimo decorador. Após essa primeira fase de ornamentação (chacota), Jesus procedia à ornamentação das peças, que fazia voltar, para a vitrificação dos esmaltes, às mesmas fábricas que lhes haviam consolidado a forma* (QUEIRÓS:1907,116).

¹⁰⁸Também referido por Amaro Neves (NEVES:1985, 156) como tendo laborado na Fábrica da Fonte Nova. Poder-se-á ainda colocar a hipótese de se tratar de dois pintores distintos com o mesmo nome.

¹⁰⁹PAULINO GONÇALVES: *Pintor e ceramista dos séculos XIX e XX, discípulo de Marques de Oliveira. Especializou-se no azulejo, em que fez composições bem urdidadas* (PAMPLONA:1989, III, 80). Sobre Paulino Gonçalves, destaca-se o artigo dedicado à sua obra publicado na *Ilustração Moderna*, nº48, Dezembro de 1930.

centro do país, em Aveiro, a Fábrica Fonte Nova contou com a colaboração de Licínio Pinto (**Fig.219 e 220**) (*Vila Africana*, 1918, Ílhavo (**Fig.217 e 218**) (VELOSO; ALMASQUÉ:2000, 126-127) e *painéis do edifício da Rua Manuel Firmino, em Aveiro (1921)* (**Fig.250**) (NOLASCO:2011,31)); e Francisco Pereira (NEVES:1985,156; VELOSO, ALMASQUÉ:2000, 81), enquanto na Fábrica das Caldas da Rainha há a destacar a actividade central de Rafael Bordalo Pinheiro (*Casa Roque Gameiro*, 1898, *Panificadora de Campo de Ourique*, c.1902 (**Fig.53, 54 e 55**)), à qual sucedeu a participação de Costa Motta Sobrinho¹¹⁰ (**Fig.221**) e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Na cidade de Coimbra, há que salientar a colaboração do pintor Miguel Costa (1859-1914) (Painéis de um edifício na Rua Sá da Bandeira, em Coimbra, 1913 (**Fig.119 e 120**) (VELOSO; ALMASQUÉ:2000, 108; ANACLETO:1989:74)) com a Fábrica de Louça J. A. Santos (ANACLETO:1989, 70), à qual se havia de seguir, entre 1912 e 1914, uma actividade independente, através da firma *Rocha e Miguel Costa* (ANACLETO:1989,71).

Para além dos nomes já citados, a bibliografia consultada permitiu ter acesso a outros cuja assinatura integra diversos painéis azulejares de cariz arte nova, um pouco por todo o país, ainda que não tenha sido possível aferir a sua ligação com nenhum empreendimento fabril, colocando-se, por isso, a hipótese de terem exercido o ofício de pintor ceramista de forma autónoma, em oficinas particulares. São estes Júlio César da Silva¹¹¹ (*notável painel da antiga loja de Gomes Ferreira, na Baixa, conservado no Museu da Cidade* (MECO:1989,245)), Alfredo Pinto (*uma fachada na Avenida Almirante Reis, em Lisboa, de 1911* (**Fig.57, 132 e 192**) (MECO:1989,244)), Francisco Gonçalves de Freitas, Brito Sobrinho e Manuel Joaquim Jesus de Freitas (VELOSO; ALMASQUÉ, 2000,83-85; NOLASCO:2011,31).

De todos estes pintores cujas obras apresentam (de um modo mais ou menos notório) uma dívida para com o ideário formal e iconográfico da Arte Nova, apenas dois foram alvo de estudos desenvolvidos – Miguel Costa e José António Jorge Pinto – levados a

¹¹⁰Entre 1905 e 1908, período durante o qual a fábrica esteve na posse de outros proprietários que não a família Bordalo Pinheiro.

¹¹¹JÚLIO CÉSAR DA SILVA: *Pintor contemporâneo, discípulo de Veloso Salgado. Distinguiu-se sobretudo na aquarela, com naturezas mortas e recantos de interior de composição agradável e colorido vivo. Diogo de Macedo diz que há nele algo de "iluminista". Também executou pinturas a óleo, em especial retratos. Obteve a 1ª medalha em aquarela na Sociedade Nacional de Belas-Artes* (PAMPLONA:1989, V, 192-193).

cabo, respectivamente, por Regina Anacleto¹¹² e António Francisco Fevereiro¹¹³. Relativamente ao primeiro, a pesquisa desenvolvida por Regina Anacleto em arquivos documentais da cidade de Coimbra permite enquadrar a actividade artística do pintor coimbrese *sensivelmente entre 1880, quando na imprensa citadina surge pela primeira vez o seu nome, e 1914, data em que morreu* (ANACLETO:1989,31). Pensa-se que a sua formação tenha sido essencialmente de cariz autodidacta¹¹⁴ e que, como forma de alargamento dos rendimentos auferidos, se tenha dedicado também à pintura a óleo, escultura e gravura em madeira, litografia e restauro de azulejos antigos, crendo-se que a base do seu trabalho, quer enquanto pintor azulejar, quer enquanto escultor e gravador, tenha sido a representação de cenas religiosas à maneira da renascença, à qual alia certos laivos de romantismo, característicos (ainda) da pintura finissecular em Portugal. Embora nunca tendo abandonado a cidade de Coimbra, a sua actividade de pintor ceramista era conhecida um pouco por todo o país, comprovando-o a encomenda por si recebida, em 1904, por parte de Veloso Salgado¹¹⁵ e a vontade expressa, em 1908, por parte da Fábrica das Caldas da Rainha em contratar o artista coimbrese¹¹⁶.

As composições de cariz religioso, em que o azul e amarelo se assumiam como tons primordiais, vão, pouco a pouco, dando lugar a novas experiências, desta vez subordinadas ao tema da paisagem coimbrã, sendo exactamente este o contexto que ocorre o contacto de Miguel Costa com uma estética artenovizante. Neste sentido há que destacar a execução, em 1913, dos oito painéis azulejares que decoram os vãos das janelas de um

¹¹²Cf. ANACLETO, Regina, *O artista coimbrese Miguel Costa (1859-1914)* In *Colecção Estudos*, nº9. Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, 1989

¹¹³FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Costa, *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o Movimento Arte Nova em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2011

¹¹⁴Regina Anacleto afirma *desconhecer as razões que levaram Miguel Costa a não cursar a Escola Livre, afinal uma meta que na altura era desejada por quase todos os artistas (...) No entanto, o processo que utilizou para conseguir a sua vasta formação no campo das artes e das letras continua a ser uma incógnita e certamente que a erudição demonstrada ao longo dos anos saíria de um autodidactismo ligado a uma forte vontade de vencer e a um estudo solitário e profundo, alicerçado na convivência com os eruditos que então viviam na cidade [de Coimbra] e vagueavam pelas diversas oficinas, onde proferiam, em amena cavaqueira, verdadeiras lições* (ANACLETO:1989,33-34).

¹¹⁵Em *Abril ou Maio de 1904, Miguel Costa recebeu uma encomenda que, por certo, muito o lisonjeou. O pintor Veloso Salgado, reconhecendo as qualidades do artista, encarregou-o de transpor para o azulejo um carvão que havia desenhado e se destinava a ornamentar o vestíbulo e escadaria do edifício onde doravante passaria a ser impresso o jornal "O Comércio do Porto"* (ANACLETO:1989,63).

¹¹⁶A fama do pintor azulejista Miguel Costa dilatava-se e atingia vários pontos do país; como consequência as fábricas de maior nomeada não se desdenhavam de o contar entre o número dos seus mais qualificados artífices. Foi assim que, em 1908, Costa Motta Sobrinho, se deslocou a Coimbra e instou vigorosamente junto do artista, sem contudo o demover, para ele passar a integrar o pessoal especializado da Fábrica das Caldas da Rainha (...) (ANACLETO:1989,64).

prédio de rendimento na Rua Sá da Bandeira, em Coimbra (**Fig.119 e 120**). Tal como apontado por Regina Anacleto, *Miguel Costa nestas peças utiliza um colorido intenso e brilhante, as paisagens surgem envoltas por malmequeres, papoilas, rosas e amores-perfeitos; (...) entram pela gramática arte nova e patenteiam a categoria do artista* (ANACLETO:1989,74). Ainda que imbuídos de uma forte tradição naturalista, o tratamento das formas, sobretudo das “molduras de flores” que enquadram as diversas paisagens ribeirinhas, revelam simultaneamente uma vontade de estilização que, melhor conseguida nuns casos do que noutros, acaba por criar um conjunto de composições harmoniosas, de tons dialogantes que se adaptam de forma clara ao formato ondulante dos vãos. A morte prematura do artista no ano seguinte (1914) pôs termo a um percurso que possivelmente se voltaria a cruzar com a Arte Nova, dado os anos 10 serem aqueles em que, com maior frequência, se verificou uma preferência, a nível nacional, por composições do tipo.

Quanto à figura de José António Jorge Pinto, a investigação operada por António Francisco Fevereiro congrega um conjunto valioso de informações biográficas acerca do pintor, assim como propõe uma cronologia para a sua obra, enumerando um vasto leque de composições que, para além das já conhecidas (assinadas), são propostas como sendo da sua autoria. Discípulo de Veloso Salgado (PAMPLONA:1989, IV, 334), o percurso artístico de Jorge Pinto irá, para além dos diversos trabalhos em azulejo executados por encomenda, ficar marcado pela participação assídua nas exposições anuais da Sociedade Nacional de Belas Artes¹¹⁷, entre 1904 e 1922. Iniciando a sua actividade de pintor

¹¹⁷A investigação do percurso artístico de Jorge Pinto leva António Francisco Fevereiro a afirmar que o entusiasmo e reconhecimento pelo seu trabalho poderão ter levado o pintor a expor, pela primeira vez, os seus trabalhos na Sociedade Nacional de Belas-Artes logo em 1904. No catálogo da quarta exposição consta que José António Jorge Pinto foi discípulo de J. F. Chaves e Veloso Salgado, era morador na Rua da Torre, nº8 à Ajuda e as obras apresentadas, na secção de “Arte Aplicada” foram: “Cristo e os Pequenitos”, “Painel Decorativo”, “Silhar Decorativo”, “Jarra” e “12 Paisagens”. Referência à Fábrica Constância, de Miguel José Sequeira, e ao operário António Rodrigues Sail e outros, onde obteve a medalha de 3ª classe em arte aplicada. (...) Volta a expor novamente, em 1905, na Sociedade Nacional de Belas-Artes e as peças que levou à exposição, também na secção de “Arte Aplicada”, foram: “Friso Decorativo”, 54 “Estudos de Paisagens”, “Lambriz Decorativo”, um par de jarras e oito estudos. A informação é a mesma, mas incluíram a referência à Medalha de 3ª classe ganha na quarta exposição. (...) Volta a expor, pela terceira vez consecutiva, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, na mesma secção, apresentando quase o dobro de peças e a sua residência passa a ser na Rua Carlos Príncipe, nº6, na Ajuda, Lisboa. A informação é a mesma que nos catálogos anteriores, excepto a referência à Fábrica Constância, surgindo a primeira referência à Fábrica de Campolide, do industrial Casimiro José Sabido & Cª, Irmão. (...) A Sociedade Nacional de Belas-Artes não realizou exposições em 1907 e 1908. Entre 1909 e 1914 não há referência nenhuma a José António Jorge Pinto e o pintor só volta a expor na décima segunda exposição em 1915. Nesta exposição temos uma nova morada, Rua do Cruzeiro à Ajuda nº110, e a primeira referência à Fábrica das Devesas. As peças que levou foram: “Trecho de Cruzeiro”, 10 azulejos (Fábrica das Devesas, Porto), Canto do meu Quintal; 24 azulejos (assuntos diferentes) (Fábrica das Devesas, Porto); 6 Azulejos (espanhol) (assuntos diferentes) e 6 azulejos (espanhol) (assuntos

ceramista na Fábrica Constância, em 1897 (FEVEREIRO2011,55), nela se manterá até 1906, data em que iniciará uma nova colaboração, desta vez com a Fábrica de Campolide¹¹⁸, *ao mesmo tempo que começa a trabalhar em sua casa, Rua Carlos Príncipe número 16, utilizando os produtos da Fábrica de Sacavém e Campolide. Cozia os azulejos nos seus próprios fornos e, sobre a sua direcção, trabalhava com um primo, Luís de Almeida Pinto (Belém, Lisboa), pintor de louça e de azulejos* (FEVEREIRO:2011,60). Segundo o artigo publicado no jornal *República* em 11/05/1965, Jorge Pinto laborou ainda na Fábrica Arcolena (fundada em 1909), *construída de sociedade com Conceição Silva para execução de uma encomenda de vulto para a época* (ERGONI:1965, 14).

A divulgação do seu trabalho nas exposições da SNBA aliada à colaboração com arquitectos de renome – Raul Lino, Álvaro Machado, Adães Bermudes, Ventura Terra, Rosendo Carvalheira... - poderá justificar o elevado número de encomendas de que Jorge Pinto beneficiará entre 1905 e 1918, sendo o pintor alvo, durante este período, mas também posteriormente, de várias menções na imprensa¹¹⁹, essencialmente relacionadas

diferentes). (...) No mesmo ano e em 1916 José António Jorge Pinto expõe em Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, Açores. Na quarta exposição de Aquarela, Desenho e Miniatura da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1918, é a primeira vez que o pintor expõe trabalhos sem ser em azulejaria (...). Apresenta obras na secção de aquarela e desenho. Volta a expor em 1922, na 19ª exposição, integrando as suas obras as secções de aquarela e desenho e papel (FEVEREIRO:2011, 55-66).

¹¹⁸A colaboração de José António Jorge Pinto com a Fábrica de Campolide aparece documentada na obra de José Queirós, amplamente citada, na qual, em relação à referida fábrica o autor afirma que *em 1902, começou o fabrico de azulejo, tomando conta da pintura de toda a faiança João Chaves. Hoje, conta esta fábrica outro artista decorador, um dos primeiros no seu género, José António Jorge Pinto* (QUEIRÓS:1907,99). Relativamente à figura de Jorge Pinto, o *Dicionário de Nomes* da edição de 1948 apresenta-o como *pintor de faiança e azulejos; trabalhou na Fábrica Constância, com intermitências, desde 1897 até princípio de 1906. Actualmente trabalha em sua casa, na Rua Carlos Príncipe, 16, Ajuda, usando os produtos das Fábricas de Sacavém e de Campolide, onde faz cozer a pintura – Lisboa – 1906* (QUEIRÓS:1948,365).

¹¹⁹ De entre os diversos periódicos consultados, foram várias as menções encontradas ao trabalho de José António Jorge Pinto: *Lista Geral de Prémios do Concurso de 1908 in O Século*, 23/12/1908, 4-5 (*José António Jorge Pinto, artista de inegável merecimento, oferece-nos dois azulejos delicadamente trabalhados e que são uma confirmação da justiça que tem presidido ao sucesso com que têm sido festejadas as suas obras artísticas* (GRAÇA:1908,3); *Sanatório da Parede In O Século*, 09/07/1904,2 (cf. nota 107); *Sanatório de Sant'Anna (Parede): Architecto Rosendo Carvalheira In Architectura Portuguesa*, série I, nº5, Setembro 1908, 34 (*(...) e o jardim de Inverno, ocupando uma área de 300 metros quadrados. É uma grande sala dividida em três corpos, por meio de caixilharia envidraçada e guarnecida de azulejos pintados por Jorge Pinto* (CAMPOS:1908,34); *Prédio do Dr. Guilherme Augusto Coelho pelo Architecto Adães Bermudes In Architectura Portuguesa*, série I, nº7, Julho 1908 (*Os azulejos pintados pelo Sr. Jorge Pinto, artista de raro mérito que está concorrendo com o maior fervor para o ressurgimento d'essa especialidade cerâmica em Portugal* (FIGUEIREDO:1908,27)); *Casa Anne Rousset pelo Architecto Álvaro Machado In Architectura Portuguesa*, série II, nº3, Março 1909 (*(...) os azulejos pelo Sr. Jorge Pinto* (ALMEIDA:1909,11)); *Os Prédios do Sr. António Thomaz Quartin e Dr. Silvestre de Almeida In Architectura Portuguesa*, sérieV, nº12, Dezembro 1912 (*As pinturas de azulejos são do Sr. Jorge Pinto* (COLLARES:1912,48)); *Como se trabalha em azulejos In Civilização: Grande Magazine Mensal*, série4, nº44, Fevereiro 1932, 32 (*(...) Jorge Pinto é já um consagrado no meio artístico, e pode*

com a inclusão das suas composições em projectos dos já designados arquitectos de “primeira linha”.

Tal panorama leva, por isso, a que se deva considerar José António Jorge Pinto como uma das figuras cimeiras da azulejaria portuguesa na entrada para o século XX, em particular no que concerne à tendência artenovizante nela verificável. Juntamente com a de Bordalo Pinheiro, a obra de Jorge Pinto contrasta com o anonimato que marca grande parte da produção azulejar nacional, criando, tal como o primeiro, uma produção diversificada, capaz de responder a diferentes exigências e gostos. As suas composições reflectem um total domínio do suporte azulejar, bem como uma forte formação pictórica, pelo que, no que diz respeito à Arte Nova, se na maioria das vezes são as referências franco-belgas que predominam, outros casos (mais raros) existem em que se denota um tratamento formal caro à vertente anglo-germânica, tal como já mencionado. Contudo, e não obstante o grau de inovação nelas vislumbrado, as composições de Jorge Pinto são, antes de mais, devedoras do meio em que ocorre a sua formação, isto é, o academicismo e naturalismo, que continuarão a marcar presença em grande parte da sua obra, quer por via da execução de composições revivalistas (neobarrocas), quer por meio da introdução de elementos caros a uma estética do pitoresco, tratados quase sempre segundo uma abordagem naturalista.

O percurso artístico de Jorge Pinto destaca-se ainda pelo que parece ter sido a sua colaboração com a Fábrica das Devesas, no Porto, com vista à criação de padrões azulejares que figurariam no catálogo da mesma. Tal possibilidade é apontada por António Fevereiro (FEVEREIRO:2011,620) partindo da informação veiculada acerca do local de produção das peças que o artista apresenta na exposição anual da SNBA de 1915, e ainda do artigo publicado na edição de 04/06/1965 do jornal *República*, em que quatro

*alistar-se sem receio na legião dos mestres. Discípulo do glorioso artista José Ferreira Chaves e do pintor contemporâneo Veloso Salgado, Jorge Pinto apoderou-se de uns alicerces tão sólidos, que bem novo revelou decididas tendências para a pintura de azulejos. Aos dezoito anos empreende os primeiros ensaios de este género pictural, decorando o palacete de Craveiro Lopes, em Oeiras. Adquire pouco a pouco uma técnica duramente sua, inconfundível, própria de um artista completo. Tem assinado trabalhos cheios de responsabilidades, como sejam os do Palácio da Brejoeira, da Capela em Aveiro de Fernando Formigal de Moraes, Quinta da Comenda etc., por todo esse país. Em 1919, associado com o artista Conceição e Silva, pintou os azulejos do Pavilhão das Indústrias da Exposição do Rio de Janeiro, os do Banco Nacional Ultramarino, e de várias casas particulares, como as de Víctor Peres, Nuno Almada, Casa Malhoa, de Colares Pereira, etc. (DIAS:1932,32); ERGONI, *Artes Plásticas-Divulgação Artística: Arte Nova – I, II, III, In República*, 11/05/1965, 11-12; 15/05/1965,11; 04/06/1965,12. Os três artigos publicados no jornal *República* dedicam grande parte do texto à análise da obra de Jorge Pinto, destacando o seu lugar cimeiro na interpretação nacional do fenómeno da Arte Nova.*

desenhos da autoria de Jorge Pinto são publicados, três deles facilmente associáveis a três trabalhos por si realizados - Colégio Anne Roussel (1906) (**Fig.150**), Casa Émile Carp (1909-1910) (**Fig.93 e 94**) e Fábrica *A Napolitana* (1908-1912) (**Fig.129**) -, e um último muito próximo do padrão nº69 que integra o catálogo da fábrica de Vila Nova de Gaia, havendo ainda a possibilidade de, pelas fortes semelhanças, também os padrões nº 70 e 72 serem da sua autoria¹²⁰ (**Fig.239**).

Consequentemente, dentro do conjunto de obras da autoria de José António Jorge Pinto que apresentam uma gramática artenovizante cabe destacar como as mais relevantes: o revestimento do Jardim de Inverno do Sanatório de Sant'Anna (Parede, 1904) (**Fig.208, 209, 210**), o painel do Casal de Santo António¹²¹ (Alto do Estoril, 1903-1904), os diversos painéis que decoram o interior e o exterior da Casa dos Patudos (Alpiarça, 1905) (**Fig.49**) e do Colégio Anne Roussel (Avenida Duque D'Ávila, Lisboa, 1906) (**Fig.46 e 150**), as duas composições em formato de frontão¹²² criadas para a já demolida Fundação Jacob Lopes da Silva (Rua dos Remédios à Lapa, Lisboa, 1906), o revestimento para a fachada da leitaria *A Camponesa* (Rua dos Sapateiros, Lisboa, 1908) (**Fig.112, e 113**), os vários painéis que decoram o prédio vencedor do Prémio Valmor 1908 (Avenida Almirante Reis, Lisboa, 1908) (**Fig.64, 68 e 73**) e as casas construídas por Álvaro Machado no Alto do Estoril (Rua das Flores, Alto do Estoril, 1908) (**Fig.77, 100, 153 e 154**), o friso que percorre a cimalha da antiga Fábrica *A Napolitana* (Rua Maria Luísa Holstein, Rua da Cozinha Económica e Travessa Teixeira Júnior, Alcântara, Lisboa, 1909) (**Fig.152**), o que decora a fachada de um edifício em Esgueira (1909), os diversos painéis que ornamentam a fachada da casa Tomás Quartin (Avenida Alexandre Herculano, Lisboa, 1910) (**Fig.75**), o friso decorativo do talho *A Concorrente* (Rua Saraiva de Carvalho, Lisboa, 1913) (**Fig.41, 110, 117 e 118**), os vários frisos, barras e painéis que decoram o exterior da Casa Malhoa (Avenida 5 de Outubro, c.1919 (que vieram substituir as pinturas a fresco pré-existentes)) (**Fig.222, 223, 224, 225 e 226**) e ainda os diversos painéis que ornamentam os “chalet-

¹²⁰Devido a questões de direitos de autoria, não foi possível reproduzir a página do catálogo da Fábrica das Devesas, onde estes padrões se encontram referenciados.

¹²¹De acordo com António Fevereiro, *no Alto do Estoril há uma casa de estilização portuguesa, construída entre 1903-1904, que tem na fachada oeste um painel de azulejos representando Santo António numa barcaça a pregar aos peixes. O painel de azulejos é invulgar pelas cores utilizadas e pela representação do Santo, está assinado pelo pintor e datado (1904). Os traços, certas representações e cores empregues são características na obra desenvolvida por José António Jorge Pinto, encomendada provavelmente na Fábrica Constância pelo casal Bandeira de Melo. A cercadura é composta por flores e folhas estilizadas, pintadas em tons de rosa, verde e amarelo* (FEVEREIRO:2011,536). Devido a direitos de imagem, não foi possível reproduzir a imagem do painel em questão.

¹²²Depositados actualmente no Museu da Cidade de Lisboa.

retretes” do Cais Sodré (1916) (**Fig.227 e 228**), Jardim Constantino (Arroios) (c.1915) (**Fig.101, 102 e 103**) e Parque Silva Porto (Benfica) (1915-1916) (**Fig.104 e 105**).

Se estas são as obras mais importantes assinadas ou cuja autoria do pintor se tem como confirmada, outras composições existem que, não obstante a ausência de confirmação na atribuição a Jorge Pinto, apresentam inúmeras semelhanças com o vocabulário formal e iconográfico empregue pelo artista em outras encomendas. Neste contexto, e segundo a proposta de autoria lançada por António Fevereiro¹²³, cabe mencionar o friso que decora o edifício dos antigos armazéns *Casa do Povo de Alcântara* (Rua Prior do Crato, Lisboa, c.1904) (**Fig.151**), a decoração azulejar da fachada da Casa da Viscondessa Valmor (Avenida da República, Lisboa, 1906) (**Fig.27**), a composição criada para o frontão da antiga garagem do *Auto-Palace* (Avenida Alexandre Herculano, 1907) (**Fig.229**), os diversos elementos decorativos outrora presentes na chamada Casa dos Arcos e no Bairro das Roseiras (Alto do Estoril, 1908) e ainda os painéis (**Fig.93 e 94**) e frisos (**Fig.230**) que integram a fachada da Casa Émile van Olselen Carp (Rua da Junqueira, 1910), estes últimos com indicação de execução na Fábrica Arcolena.

Por último, julga-se importante mencionar o nome de Jorge Colaço (1868-1942), devido a três encomendas por si realizadas, pertencentes à fase inicial da sua carreira de pintor azulejar, onde se vislumbram elementos imbuídos de uma forte estilização arte nova, embora a grande maioria da composição se integre na vertente historicista que caracterizou fundamentalmente a sua obra. Tais encomendas referem-se ao revestimento do *hall* da Estação de Comboios de São Bento, no Porto (1905-1906) (**Fig.231 e 232**), aos diversos painéis que decoram o Hotel do Buçaco (1907) (**Fig.233, 234 e 235**) e ainda ao revestimento de várias salas- Sala de Jantar, Sala Olivença, Sala dos Sócios (**Fig.236**) e Vestíbulo (**Fig.237**) - do Palácio Alverca (1918-1919), (posteriormente ocupado pelo *Club Monumental* e, actualmente, ai funcionando a *Casa do Alentejo*). Os elementos de teor artenovizante presentes nestes três casos dizem respeito, quase na sua totalidade, a motivos decorativos utilizados na composição de frisos, cercaduras e molduras empregues com o intuito quer de separar os diversos painéis, quer de introduzir um certo dinamismo cromático nas grandes áreas revestidas pelo suporte azulejar. A sua estilização e paleta

¹²³Para além das propostas de atribuição mencionadas, o autor refere ainda várias outras composições como tendo autoria provável de Jorge Pinto. Na presente investigação optou-se por deixá-las de parte por em alguns casos se discordar de tal atribuição ou por se considerar não existirem informações suficientes que permitam ligar o nome do pintor às obras em causa.

viva contrastam com o carácter naturalista e monocromático (azul) das grandes cenas históricas, literárias e de costumes representadas por Colaço nos painéis centrais.

No artigo intitulado *Jorge Colaço, Pintor de Azulejos* (1988), Mário O. Soares, referindo-se ao processo de transposição do desenho final para o suporte azulejar, afirma que *os esboços aguarelados com um desenho expressivo e vigoroso, realizados na escala de 1:10, eram transportados por quadrícula para os azulejos, cuja moldura já tinha sido executada pelos seus colaboradores e pintada no vidro em cru, dentro da técnica tradicional* (SOARES:1988,24). Esta prática de co-autoria, comum nos diversos *ateliers*, embora permita questionar a participação de Colaço na execução dos elementos decorativos em questão – molduras, frisos, cercaduras – é certamente exemplificativa da conciliação entre modernidade e tradição que marca a adaptação do vocabulário arte nova ao suporte azulejar no caso nacional. Por conseguinte, e dado o facto de, até cerca de 1923, Jorge Colaço ter colaborado com a Fábrica de Sacavém (transferindo-se, posteriormente, para a Fábrica Lusitânia), poder-se-á colocar a hipótese de os elementos decorativos artenovizantes presentes nestas encomendas terem sido realizados pelos pintores que à época laboravam também em Sacavém, como era o caso de Carlos Afonso Soares, José Lacerda e A. Mourinho, e que se sabe terem sido responsáveis pela elaboração de painéis onde, em maior ou menor abundância, surgem referências a um ideário arte nova.

4 – Relação com a Arquitectura

Enquanto que a grande maioria das espécies cerâmicas sai terminada do forno, com a cerâmica azulejar tal não acontece. Ela, independentemente dos desenhos ou pinturas que os elementos suportam, só se realiza e pode ser devidamente avaliada, depois de estar aplicada nas paredes dos espaços construídos a que se destina. (...) Por ser eminentemente arquitectónico e concebido para ser visto em conjuntos integrados, não é fácil isolar o azulejo das superfícies a que pertence, porque perde todo o sentido e, unitariamente, não pode ser devidamente apreciado (CALADO:1998,10). A afirmação de Rafael Salinas Calado não só justifica, como reitera a importância do estudo do azulejo em relação com as estruturas arquitectónicas que o albergam, de tal modo que o estudo do azulejo arte nova em Portugal implicará necessariamente uma análise da forma como este interagiu com a arquitectura coeva, dada a relação indissociável e complementar que entre ambos se estabeleceu.

O fenómeno da azulejaria arte nova insere-se num outro mais amplo ligado à utilização do revestimento azulejar ao longo de todo o século XIX, opção que conduziu a mudanças significativas quer na fisionomia dos edifícios, quer na dos próprios espaços urbanos, conquistando neles o azulejo um lugar de destaque, particularmente em áreas em que o crescimento económico e populacional foi mais acentuado. Tal como José Meco refere, *o facto de o azulejo, com a pobreza do seu custo e a modéstia do seu fabrico proporcionar grande riqueza visual, que encobriram e disfarçaram a falta de meios e a pobreza congénita que sempre caracterizou Portugal (MECO:1984, 15)*, poderão constituir factores que ajudam à compreensão do peso que este apresenta na produção artística nacional ao longo de mais de cinco séculos, sendo a implantação geográfica de Portugal outro aspecto a considerar, dado o clima temperado mediterrânico que caracteriza grande parte do seu território. À vertente económica já mencionada, a qual tendeu a acentuar-se a partir da segunda metade de oitocentos, com a introdução de técnicas industriais no processo de fabricação, salientam-se as capacidades de impermeabilização e de isolamento térmico do revestimento azulejar, assim como a sua durabilidade, facilidade de limpeza e capacidade de personalização e animação das superfícies que o acolhem, emprestando cor e dinamismo à arquitectura.

Desta forma, se até ao terramoto de 1755 o emprego do azulejo era efectuado maioritariamente no interior dos edifícios, com o processo de reconstrução dos espaços

afectados, o regresso da primeira vaga de brasileiros “torna-viagem”¹²⁴ (1840-1850), o retomar das trocas comerciais com o Brasil¹²⁵ e a fundação das primeiras fábricas de produção azulejar assiste-se à sua adaptação a revestimento de fachada¹²⁶, “moda” que rapidamente se difundiria por todo o país, levando à criação de novos padrões, por vezes inspirados nos “tapetes” do século XVII. O revestimento integral de fachadas com azulejo possibilitou ainda a criação de jogos de brilho¹²⁷, resultantes das *constantes mutações em função dos cambiantes de luz: ora reflectem intensamente os raios solares, ora fazem sobressair a textura e o relevo da superfície, ora deixam realçar os componentes cromáticos* (VELOSO, ALMASQUÉ:1991,11). Tal impacto é enfatizado pelo facto da *azulejaria de exterior permitir leituras a distâncias muito variáveis, das quais resultam efeitos completamente distintos quer no que diz respeito às cores, quer no que se refere às formas geométricas, umas e outras parecendo modificar-se à medida que o observador se afasta ou se aproxima* (VELOSO, ALMASQUÉ:1991,11).

¹²⁴Recorda-se que o revestimento de fachadas com recurso ao azulejo teve a sua origem provável no Brasil, ainda em meados do séc. XVIII, essencialmente pelas suas vantagens económicas, térmicas (isolamento), higiénicas e de durabilidade. Vários autores apontam, por isso, a possibilidade de terem sido os primeiros “brasileiros torna viagem” a importarem a moda para Portugal, construindo as suas casas de acordo com os moldes vigentes em território brasileiro. Tal opção rapidamente se integraria no gosto nacional, numa altura em que, com o fim do período de instabilidade causado pelas invasões francesas e, posteriormente, pela guerra civil, o comércio e as exportações (maioritariamente para o Brasil) puderam ser retomadas, tendo o sector cerâmico sido um dos que beneficiou de um maior crescimento. A juntar à tradição azulejar no Brasil, *os antecedentes da azulejaria de fachada radicam ainda na azulejaria pombalina, responsável pela inauguração de aspectos essenciais, também na segunda metade do século XVIII: a apropriação pela burguesia de um sistema decorativo palaciano, adaptando-o ao exterior dos prédios de rendimento e a consequente standardização da produção, retomando a padronagem, simplificando ou empobrecendo modelos do século XVII* (ARRUDA:1997, 407-408). Para uma maior compreensão acerca do fenómeno do “brasileiro torna-viagem” e das suas implicações na arquitectura portuguesa oitocentista aconselha-se a consulta de MONTEIRO, Miguel, *Indivíduos e Estruturas Sociais, Migrantes, Emigrantes e Brasileiros, Territórios, itinerários e trajectórias (1834-1926)*, Edição de autor, 2000:Fafe; SAMPAIO, Jorge Pereira; BOTHELHO, Cândida de Arruda, *Casas Portuguesas e Brasileiras*, Inapa, 2000:Lisboa

¹²⁵Em 1834 firma-se um acordo de comércio preferencial entre Portugal e o Brasil.

¹²⁶“Azulejaria de fachada” é a expressão que designa a produção industrial ou semi-industrial destinada ao revestimento total das fachadas dos edifícios, normalmente sob a forma de padrões, podendo abarcar também a produção de elementos que melhor integram os padrões nas fachadas, como *guarnições, frisos, cercaduras e outros elementos* (ARRUDA:1997,407).

¹²⁷Tal como Luísa Arruda observa, *apesar de se tratar, como referimos, de uma consequência quase previsível da evolução da azulejaria tradicional, é notável o vigor plástico da azulejaria de fachada como fenómeno urbano único. As cidades de Lisboa e Porto reagem diferentemente aos revestimentos de fachada, cujas padronagens nem sempre são semelhantes. A luz e a atmosfera relativas a cada uma, assim como a articulação dos materiais de construção com a cor e o brilho dos azulejos favorecem efeitos diferenciados. A luz quente e o calcário branco de Lisboa recebem a frescura dos azulejos em alegre e desmultiplicada harmonia, enquanto o granito escuro e a luz cortada pela humidade, do Porto, determinam valores de contraste austeros e reflexos estáticos densos* (ARRUDA:1997,408).

Ainda que ao longo de grande parte do século XIX a tendência tenha apontado para o revestimento integral de fachadas quer com recurso ao azulejo de padrão (frequentemente geométrico), quer, em casos mais raros, por via da elaboração de composições azulejares personalizadas, das quais são exemplo os diversos trabalhos¹²⁸ do pintor azulejar Luís Ferreira (“Ferreira das Tabuletas”) (1807-?), na viragem para o século XX, com a adaptação de um vocabulário artenovizante ao suporte azulejar, constata-se uma redução da área por ele ocupada nas fachadas, passando a localizar-se em zonas – chave das mesmas e conduzindo a um novo diálogo entre azulejo e arquitectura. Como possíveis causas desta nova relação aponta-se, desde logo, a evolução dos modelos arquitectónicos num sentido de acentuação beauxartiana, a qual, devido ao seu teor estrangeiro (maioritariamente francês), raramente contemplava, na sua origem, a incorporação do azulejo, sendo a componente decorativa fundamentalmente assegurada pela escultura. Porém, a assimilação nacional de tais modelos acabaria por incluir com frequência o azulejo quer em projectos de autor (Ventura Terra (**Fig.27 e 37**), Norte Júnior (**Fig.222, 223, 224, 225 e 226**), Ernesto Korrodi (**Fig.109**), Adães Bermudes (**Fig.64. 68 e 73**), Álvaro Machado (**Fig.46, 77, 100, 150, 153 e 154**), Raul Lino (**Fig.148, 149 e 211**), ...), quer (sobretudo) na chamada arquitectura de empreiteiros, onde a menor ausência de recursos financeiros, mas também motivações de gosto levariam a que, em muitos casos, locais destinados tradicionalmente à escultura arquitectónica (frontões, lintéis, mainéis, cimalkhas,...) passassem a ser ocupados por composições azulejares de cariz artenovizante. Dever-se-á igualmente apontar o facto de que os novos motivos e estilizações característicos da Arte Nova (linha ondulada/curvilínea, assimetria, cores vivas,...), pelo seu grande impacto visual, levariam à necessidade de uma maior contenção no seu uso, com vista à manutenção do equilíbrio decorativo.

Todavia, e apesar destas novas coordenadas, vários são os casos em que se constata o recurso a um revestimento integral da fachada por meio do azulejo arte nova, ora através da encomenda de composições pictóricas adaptadas às características

¹²⁸A azulejaria de Luís Ferreira descende da azulejaria “azul e branca” da primeira metade do século XVIII e demonstra nos vários trabalhos a antiga sabedoria portuguesa na sua articulação com a arquitectura. Utiliza nas decorações temas alegóricos e neoclássicos revisitados de forma ingénua, porventura segundo indicações dos encomendadores e modelos (gravuras) de menor qualidade; nos trabalhos mais tardios pretende-se encontrar um pendor mais naturalista (ARRUDA:1997,412). De entre os seus trabalhos mais conhecidos salientam-se, em Lisboa, a fachada do Largo Rafael Bordalo Pinheiro (c.1864), a decoração da Cervejaria Trindade (1876), fachada da Fábrica Viúva Lamego, no Largo do Intendente, de um palacete, no Campo de Santa Clara, de um jardim interior na Rua de São Mamede, a fachada da Quinta de São Mateus, no Dafundo, e da Quinta Nova da Assunção, em Belas.

específicas do edifício em questão (**Fig.192, 219, 220 e 238**), ora, como mais recorrentemente viria a acontecer, através do recurso ao azulejo de padrão (Fig., apresentando-se neste contexto os modelos relevados das fábricas de Sacavém (**Fig.171, 175, 177, 178, 179, 180, 196, 198 e 200**) e das Caldas da Rainha como os mais procurados, essencialmente pelo seu maior dinamismo visual resultante do carácter saliente dos padrões empregues. Embora o delinear de tais tendências na aplicação do azulejo possa ser elaborado, há que ter em consideração que nem sempre as composições azulejares actualmente presentes nos edifícios em estudo são as originais, isto é, as que inicialmente foram pensadas pelo arquitecto, construtor ou proprietário do edifício aquando da sua concepção e/ou edificação. O passar dos anos, bem como a necessidade de realização de obras de manutenção (de baixo custo) levaram, em muitos casos, à opção pelo revestimento de fachadas através do azulejo de padrão, ignorando a pré-existência de outras composições azulejares como frisos, frontões ou lintéis de cariz artenovizante (ou não), originando uma “confusão” de estilos e/ou uma sobrecarga decorativa, frequentemente apontada como um das fragilidades da Arte Nova.

O teor semi-industrial em que, na viragem do século e em diante, passou a assentar grande parte da produção azulejar, aliada à não-necessidade de uma mão – obra especializada para o seu fabrico e aplicação poderão ser algumas das razões que justificam os “excessos” e “incoerências”¹²⁹ verificadas em certas fachadas da entrada em novecentos. Pensa-se ser a estes usos algo arbitrários que Manuel Rio de Carvalho se referia quando afirmara que *a arte nova é uma forma, as mais das vezes um ornato. (...) A arte nova é uma nova pacotilha oitocentista, que não se distingue, a não ser ao nível morfológico, de um neo-gótico “à la cathedrale” do eclectismo do Segundo Império* (CARVALHO:1974,248-251). Contudo, julga-se possível, no que concerne ao azulejo arte nova, delimitar três tipologias de utilização fundamentais ao nível das fachadas, sendo a

¹²⁹A este propósito, julga-se interessante citar Rafael Salinas Calado quando este afirma que *os atributos valorativos da integração do azulejo também podem ser encarados como uma “arma de dois gumes”, porque tanto podem ser apreciados como excelentes contributos versáteis e modeladores que personalizam o património construído (quando bem entendidos e convenientemente aproveitados), como podem resultar desastrosamente obsoletos ou mesmo completamente ridículos sempre que incompreendidos, mal utilizados e inaproveitados – como infelizmente também tem vindo a acontecer – tanto pela via de quem os produz, como de quem os consome. Por isso, sendo ineludível que a realização estética do azulejo, dum modo geral, depende sobretudo da forma como se encontra integrado nos espaços, também a definição desses espaços arquitectónicos fica completamente dependente do azulejo que os revestiu* (CALADO:1998,11).

primeira, pela sua maior recorrência, a colocação de frisos¹³⁰ e cercaduras¹³¹ azulejares, normalmente localizados na cimalha (**Fig. 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 39, 43, 56, 62, 65, 70, 74,137, 142, 143, 147, 151, 161, 163,167 e 205**) do edifício e/ou na separação dos vários níveis da fachada, ou seja, dos vários pisos (**Fig.32, 37, 45, 68, 72, 80, 138, 151, 159, 193, 206 e 207**), podendo ainda, em casos mais raros, detectar-se a sua incorporação na delimitação do frontão ou das respectivas águas-furtadas (**Fig.27, 223, 225, 239, 240, 241 e 242**). Para este propósito são quase sempre utilizados azulejos de padrão devido à possibilidade de repetição do módulo e ao menor custo da sua produção. Admite-se que, na grande parte dos casos, tais padrões seriam escolhidos pelo proprietário ou construtor durante o processo de edificação, embora a sua organização formal ao longo da superfície do edifício ficasse em amíúde ao cuidado do(s) azulejador(es) encarregues da respectiva aplicação. A tipologia de frisos/barras e cercaduras é maioritariamente encontrada em moradias e prédios de rendimento, constituindo, por vezes, o único elemento decorativo neles presente.

A segunda tipologia é constituída pela inclusão de painéis azulejares, localizados maioritariamente em frontões (**Fig.63, 64, 67, 73, 128, 129, 130, 131, 139, 140, 218, 219, 223, 229, 238, 240, 247 e 249**), mas também, em alguns casos, nos “aventais” de janelas e/ou soleiras de portas e janelas (**Fig.59, 60, 61, 75, 93, 94, 109, 160 e 243**)¹³². Apresentam um maior nível de personalização, uma vez que quase sempre derivam de encomendas realizadas a pintores azulejares¹³³ com vista à produção de composições que se adaptem quer à função do edifício, quer à sua morfologia arquitectónica, sendo, por isso, elaborados partindo do que são as características do espaço que irão ocupar (estrutura tendencialmente triangular ou semicircular no caso dos frontões, vertical no caso do

¹³⁰Citando Santos Simões Sandra Araújo Amorim define os frisos azulejares como sendo “*fracções rectangulares de azulejos obtidas com o corte de um azulejo normal em duas, três ou quatro tiras. A sua colocação é feita por adição linear, juntando os frisos pelo lado menor*” (AMORIM:2001,98).

¹³¹Referenciando Santos Simões, Sandra Araújo Amorim salienta que *as cercaduras obtêm-se por “adição linear de um elemento quadrado, normalmente da mesma dimensão dos azulejos” do padrão que estão a guarnecer. “São essencialmente reconhecíveis pela presença de dois bordos, em lados opostos, limitando entre si a decoração repetitiva”* (AMORIM:2001, 98).

¹³²Fausto Martins destaca que quer os frisos e barras, quer os painéis *aparecem isolados* [opondo-se e contrastando com o reboco pintado] *ou associados, com frequência, às superfícies de azulejos lisos e biselados, formando conjuntos harmoniosos* (MARTINS:2001,163).

¹³³Ainda que na maioria dos casos a elaboração do desenho de base aos painéis azulejares fosse da responsabilidade do(s) pintor(es) encarregado(s) da sua execução (verificando-se, por vezes, uma cópia quase directa dos modelos veiculados por revistas e publicações), outros casos existiram em que foram os próprios arquitectos os responsáveis pela criação dos mesmos, destacando-se invariavelmente o trabalho de Raul Lino.

ladeamento de vãos, ... (Fig.91, 92, 99, 112, 113, 114, 115,119, 120, 121,214, 215, 216 e 238)). Presentes em contexto doméstico – moradias, prédios de rendimento -, assim como comercial¹³⁴ ou hospitalar – lojas, restaurantes, padarias, sanatórios, ... -, foram normalmente utilizados com vista a salientar certas informações acerca do edifício ou actividade que este alberga (nome do estabelecimento (Fig.113, 114, 129, 130, 216, 229,244,247 e 249) do proprietário (Fig.219 e 244), ramo de actividade (Fig.245), “especialidades da casa”, (Fig.48, 97, 98, 216 e 248), ...), ou seja, segundo uma lógica publicitária, mas também como modo de embelezamento do mesmo, dignificando-o e destacando-o da arquitectura envolvente (Fig.218, 223, 246). É, por isso, na tipologia de painel que se encontram as composições arte nova mais elaboradas, não só do ponto de vista formal como temático, sendo frequente o recurso às já mencionadas figuras femininas artenovizantes, a animais como cisnes, pavões, andorinhas, borboletas, ou mesmo a monogramas com caligrafia estilizada¹³⁵. Por conseguinte, facilmente se percebe que esta foi a vertente do azulejo arte nova que mais fiel se manteve à tradição azulejar nacional, devido ao carácter manual que presidiu quase sempre à sua feitura, com recurso à contratação de pintores familiarizados em cujo trabalho as ilustrações e “livros de ornamentos” desempenhariam uma referência primordial.

Por fim, a terceira tipologia de utilização do azulejo arte nova será o já mencionado revestimento total da fachada, verificável maioritariamente ao nível do prédio de rendimento, com recurso à azulejaria de padrão, sendo raras as composições personalizadas, dada a dispendiosidade de tais encomendas. Nos casos em que estas existiram (Fig.192, 238 e 250), acabariam por constituir uma garantia de pormenorização dos edifícios, na medida em que, *adaptando-se aos acidentes, interpretando os volumes ou definindo as mudanças de planos, foi o azulejo assegurando uma unidade que permitiu,*

¹³⁴Os estabelecimentos comerciais receberam letreiros e painéis figurativos e ornamentais que serviam para anunciar as próprias lojas e a especialidade dos produtos ou serviços aí vendidos. Era uma forma de atrair a atenção dos clientes, bem como um sinal de modernidade e, assim, animavam-se frontarias, tirando partido das potencialidades plásticas do azulejo: a cor, a forma, a textura, o desenho, o brilho. As aplicações publicitárias surgem nas fachadas dos edifícios dos mais variados tipos, desde os de concepção cuidada aos mais modestos, numa combinação com revestimentos de padronagem ou lisos ou, então, contrastando com rebocos pintados (AMORIM:2003,784-785).

¹³⁵Segundo Sandra Araújo de Amorim, podemos perceber que no conjunto da azulejaria [publicitária] aplicada nas fachadas dos edifícios a solução tipológica mais simples é aquela que utiliza um letreiro, cujo grafismo pode ser mais ou menos elaborado, mas predominando os caracteres de desenho simples, de linhas rectas, de modo a proporcionar uma fácil leitura. Como forma de enriquecimento, a inscrição aparece envolvida por ornatos simples ou mais complexos, desde motivos geométricos e florais a enrolamentos vegetalistas. Por vezes, o letrismo é enquadrado por um friso ou guarnição ou então está contido numa cartela (...) (AMORIM:2003, 792).

não só os mais virtuosos remates, como a própria continuidade material do conjunto (CALADO:1997, 11-12).

Ao nível aplicação do azulejo arte nova em espaços interiores, a sua análise é dificultada quer pelas alterações que muitos deles foram sofrendo ao longo dos anos (pois a renovação de interiores é sempre mais fácil e comum que a das fachadas), quer pelo facto de se tratar de espaços privados, o que dificulta em muito o seu acesso. Consequentemente, os exemplares conhecidos referem-se na sua maioria a estabelecimentos comerciais ou equipamentos públicos, embora seja possível prever a presença de que o azulejo arte nova deverá ter beneficiado nos interiores das habitações portuguesas, nomeadamente nos *hall* de entrada de prédios (**Fig.187 e 203**), mas também em divisões como cozinhas, casas-de-banho, arrecadações e corredores, espaços de incorporação do revestimento azulejar por excelência. Assim, utilizado essencialmente como revestimento parietal (total ou parcial (meia parede)), mas também como forma de simular acidentes arquitectónicos como sancas ou rodapés, o azulejo arte nova estabeleceu um diálogo com a arquitectura de interiores, o qual se baseou nos mesmos pressupostos e obteve os mesmos resultados que os verificados na sua aplicação em fachadas (**Fig.107 e 108**).

A dinamização dos espaços interiores por meio da cor, relevo e brilho que o azulejo confere, aliada ao “jogo” de escalas e leituras que possibilita é claramente observável, por exemplo, no Salão de Inverno do Sanatório da Parede, onde as plantas utilizadas nos diversos processos terapêuticos aí ministrados são representadas numa profusão cromática que, a par da função decorativa, revela uma importante função higiénica e de climatização do espaço (**Fig.208, 209 e 210**). Outro exemplo a salientar será o da *Panificadora Mecânica de Campo de Ourique*, totalmente decorada, nos anos inaugurais do século XX, com azulejos relevados de padrão artenovizante, da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro e fabrico nas Caldas da Rainha (**Fig.53, 54 e 55**). Sobre este estabelecimento Paulo Henriques refere que *os balcões, hoje infelizmente desaparecidos, tinham na frente, entre sólidos ornatos Arte Nova em madeira e o tampo de mármore, azulejos com gafanhotos pousados em espigas de trigo; o revestimento cerâmico das paredes era composto com molduras de caniços enquadrando pássaros, papoilas e espigas, correndo em seu redor azulejos com borboletas contra espigas e um fundo encanastrado, tendo sido aplicadas nas ombreiras e vigas das portas para a rua placas*

com grandes borboletas afrontadas perante uma espiga de trigo. Rico em texturas, ritmos lineares e contornos ondulantes, paleta vibrante a que o vidro acrescentava misteriosos cambiantes de luz, este raro revestimento cerâmico adequava-se com grande sentido poético e rigor estético ao espaço da padaria, lugar civilizado da consagração do pão, qualificada presença de um gosto arte nova a que Rafael Bordalo Pinheiro imprimiu um forte cunho português (HENRIQUES: 2000,210).

A *Padaria São Roque*, localizada na Rua D. Pedro V, em Lisboa, é outro exemplo digno de citação, dada a excelente articulação verificada entre o suporte azulejar e materiais como o estuque e a pedra, beneficiando a arquitectura interior de uma forte cadência, proporcionada não só pelo acentuado colorido dos azulejos (onde a espiga de trigo, a borboleta, mas também abelhas, galos, ovos e diversas espécies florais estilizadas marcam presença), como pelo ritmo que a repetição do padrão imprime ao espaço (**Fig.51 e 52**). Em oposição a estes dois exemplos, a utilização do azulejo no interior da já mencionada *Leitaria A Camponesa* assume-se como bastante mais conservadora, pois, a par dos diversos painéis de cariz naturalista, concebidos por Jorge Pinto, e que revestem as paredes do estabelecimento, observa-se a inclusão de um friso com padrão floral arte nova junto à sanca, percorrendo este todo o interior e aliando-se aos diversos elementos em estuque que decoram o tecto e as laterais junto ao balcão.

Em contexto doméstico, cabe salientar a aplicação do azulejo concebido por Raul Lino para seus diversos projectos¹³⁶, uma vez que, para além de ser o autor de muitos dos desenhos e padrões empregues, as residências por si concebidas ao longo dos primeiros anos do século XX denotam um emprego assíduo do suporte azulejar, quer no exterior, quer no interior das mesmas, num diálogo de grande intimidade entre azulejo e arquitectura, fundamental no conceito de “casa portuguesa”. A procura das “raízes” da arquitectura nacional não impediu Lino de incorporar nos seus edifícios aspectos de grande modernidade, visíveis, por exemplo, na forma original como as composições azulejares, por vezes, integram o espaço arquitectónico, mas também nos motivos e padrões empregues.

¹³⁶Para uma consulta mais aprofundada do papel do azulejo na obra de Raul Lino sugere-se a consulta de LINO, Maria do Carmo P. Vasconcelos e Sousa, *As Artes Decorativas na Obra de Raul Lino*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Universidade Lusíada, 1999.

Segundo Maria do Carmo Lino, o caso da Casa Monsalvat (Monte Estoril, 1901) é digno de destaque, na medida em que na fachada principal, Raul Lino recorreu a painéis de azulejos recortados (**Fig.148**), originando uma forte relação plástica entre o muro de suporte e o motivo desenhado (LINO:1999,76). Ainda referente à aplicação do azulejo no exterior do dito edifício, a autora acrescenta que *é de ressaltar as capacidades plásticas excepcionais no emprego do azulejo recortado que salienta o recorte das janelas em arco de ferradura e o beirado do telhado. Este apresenta um rigor gráfico excepcional, na sua depuração formal de linhas. Uma faixa de azulejos em azul e branco, com motivos e folhagens estilizadas, que recortada envolve motivos de estuque colorido de laranja pendendo dois estreitos e alongados caules que se entrelaçam sinuosamente com delicadas folhagens* (**Fig.149**). Já no interior, o *hall* e sala de jantar da Casa Mosalvat, ao apresentarem um rodapé de revestimento azulejar assente na repetição de um padrão onde bagas, caules e flores são representados de um modo altamente estilizado, revelam exemplarmente não só a relação orgânica que Raul Lino aspirava entre arquitectura e paisagem envolvente, como a própria capacidade do azulejo em recriar *atmosferas visuais envolventes* (HENRIQUES:2000,204), quer por via da cor, quer por meio da introdução de ritmos e cadências que desempenham um papel decisivo na leitura do espaço. O lambril de azulejos que percorre a sala da Casa Casal de São Roque (Tamariz, Estoril, 1909) é outro exemplo digno de menção, assim como o revestimento azulejar aplicado no átrio da Casa do Cipreste (Sintra, 1912-1915), onde os azulejos *com espirais breves e linhas onduladas, na técnica da corda seca, numa linha secessionista, são realizados em diversas cores (esmaltados a verde, a azul, encarnado, branco e preto) e colocados de distintas maneiras, evocadoras de um passado distante e não definido, porém feitos com modernidade* (LINO:1999,79)¹³⁷.

A relação entre o azulejo arte nova e a arquitectura apresenta, portanto, inúmeras vertentes e características, desde a grande variedade cromática por este emprestada às superfícies à nova relação estabelecida com os restantes materiais construtivos como a pedra, madeira, ferro e vidro. A vivacidade cromática e, por vezes, o relevo proporcionados pelo azulejo funcionaram assiduamente como contraponto à austeridade construtiva e decorativa da arquitectura (particularmente na tipologia do prédio de rendimento), ainda que, alguns casos se denote não uma tendência de contraste, mas sim

¹³⁷Devido a questões relacionadas com direitos de autor, não foi possível reproduzir nenhuma das imagens referentes aos interiores das casas da autoria de Raul Lino acima citadas.

de integração por parte do azulejo naquela que é já a tendência artenovizante presente ao nível das restantes artes decorativas. O suporte azulejar e, em particular, o azulejo arte nova (pelas suas formas e cores) apresenta a capacidade de ora acentuar e unificar o conjunto arquitectónico – especialmente aquando da utilização de revestimentos totais de fachada – ora de realçar certas partes do edifício (portas, janelas, óculos, frontões), *através de barras e frisos rectilíneos que separam os andares e envolvem os parâmetros cerâmicos, contornando todos os elementos ornamentais e os vários acidentes arquitectónicos, unificando-os através do seu aprisionamento numa malha decorativa normalizadora* (MECO: 1984,24).

Tais possibilidades de utilização são igualmente responsáveis pela introdução de ritmos e escalas de leitura, em grande parte influenciadas pelo teor ondulado da maioria dos padrões arte nova. O facto de estes padrões terem sido concebidos não para serem vistos ao perto e de forma individualizada pelo observador, mas sim ao longe e segundo o “efeito geral” proporcionado pela sua repetição, permitiu que algumas insuficiências e hesitações verificadas ao nível da sua execução técnica fossem suplantadas pelo forte impacto visual criado. Desta forma, e tal como José Meco refere, *as escalas integradoras e a divisão em andares tanto serviram para a diversificação dos revestimentos de padronagem, nos quais os módulos de maiores dimensões se encontram colocados a maior altura, nos espaços mais dilatados, de maneira a compensar os erros de paralaxe cometidos pela visão, que vê menor o que está mais distante, como determinaram a organização das composições historiadas monumentais em sobreposições equilibradas e harmónicas* (MECO:1984,24).

Outro ponto a considerar será a ideia de que o suporte azulejar terá constituído a principal forma de contacto da população portuguesa com a Arte Nova, sendo que tal situação, longe de ser exclusiva ao azulejo arte nova, coaduna-se com o papel central desempenhado pelo azulejo no decorrer dos séculos como principal suporte artístico ao dispor das populações, devido à sua componente ornamental, mas também funcional. Assim, a reduzida presença de “marcas” arte nova ao nível de uma arquitectura erudita é colmatada com a sua incorporação frequente em construções de cariz mais popular, desempenhando o suporte azulejar o papel principal no processo de artenovização dos edifícios e, em particular, das fachadas.

Por todos estes aspectos julga-se necessário questionar o entendimento que José Manuel Fernandes realiza do fenómeno do azulejo arte nova em Portugal quando afirma que *a arte nova portuguesa iria, portanto, afirmar-se mais no plano das superfícies e menos no das estruturas (...), não deixando, por isso, de revelar originalidade; iria ter o seu ponto forte na aplicação da azulejaria (ou não procurasse inserir-se num contexto tradicional dentro da arte portuguesa), em esquemas fragmentados de preenchimento de fachadas (...)* (FERNANDES,1993: 37). Tal afirmação parece não ter em consideração o que ao longo das últimas páginas se tem vindo a tentar provar, isto é, que a relação entre o azulejo arte nova e a arquitectura está muito para lá de uma função meramente decorativa (plano das superfícies), dado o importante papel que desempenha no modo como a estrutura arquitectónica é assimilada pelo olhar do observador, quer em termos de escala, quer em termos de integração no tecido urbano. Por conseguinte, as interpretação do fenómeno concedidas por José Meco e Teresa Saporiti são tidas como bastante mais interessantes, na medida em que o primeiro defende o cariz estrutural que (para além do decorativo) caracteriza a relação entre azulejo e arquitectura em Portugal, uma vez que a este foi dado a desempenhar *um papel que nunca foi passivo nem inocente, resultante essencialmente da escala dilatada da sua aplicação e do profundo conhecimento que os pintores, azulejadores e ladrilhadores possuíam sobre as possibilidades expressivas e dinâmicas desses revestimentos, independentemente da diversidade e da proveniência do azulejo empregado (...)* (MECO:1984,21). A leitura de Saporiti vai igualmente neste sentido ao reiterar que, *marcando os vãos, ou os limites das fachadas, ou ainda marcando os diferentes níveis do edifício, com frisos ou cercaduras ou apenas com barras, o azulejo perde definitivamente o papel apenas decorativo que representava na arquitectura. Além do valor estético que assume, o azulejo torna-se um elemento da estrutura, fazendo parte integrante da arquitectura* (SAPORITI:1992,13).

A relação entre arquitectura e azulejo verificada nos anos de viragem do séculoXIX e primeiras décadas de novecentos acabaria por sofrer alterações, pois, como demonstra Cláudia dos Santos, *na capital do país, Lisboa, assiste-se a partir dos anos 20 do século XX a uma significativa diminuição na produção e utilização do azulejo nas fachadas, o mesmo se regista pouco a pouco pelo resto do país. Alguns autores referem que existiu uma deliberação camarária, até hoje desconhecida, porque se desconhece onde foi publicada, baseada numa proposta dos bombeiros que temiam os eventuais riscos de queda dos azulejos na via pública, podendo em consequência ferir passantes e no advir dos incêndios*

(SANTOS: 2007,37). A proliferação progressiva de modelos arquitectónicos (construtivos e decorativos) de cariz modernista terá igualmente influído na redução do uso do azulejo no exterior das construções, particularmente nos grandes centros urbanos. No entanto, e tal como a dissertação de Cláudia Santos permitiu averiguar¹³⁸, nas habitações de cariz rural, *pertença de humildes agricultores [que] eram traçadas pelos próprios construtores*, (SANTOS:2007,17) assiste-se à perpetuação *da tradicional casa com duas janelas, porta, portão* (SANTOS:2007,17) e telhado de duas águas ao longo de toda a primeira metade do século XX, situação que justifica, em grande medida, a presença de composições azulejares de cariz arte nova em habitações edificadas ao longo das décadas de 20 e 30.

¹³⁸Ainda que restringindo a sua investigação à região da Bairrada, crê-se que a análise e conclusões obtidas por Cláudia Santos na sua dissertação de mestrado poderão ser extensíveis a outras zonas do país, particularmente do interior, onde o crescimento urbanístico foi sendo realizado de um modo mais lento, tendo mesmo em muitos casos sofrido um progressivo abrandamento como consequência de fenómenos migratórios.

5- Distribuição Geográfica

Abordar a distribuição geográfica do azulejo arte nova apresenta-se como uma tarefa de alguma dificuldade, devido não só ao desaparecimento considerável de uma parte dos seus exemplares nas últimas décadas (abandono, demolição de edifícios, furtos, ...), mas também devido à ausência de inventários sistemáticos do património azulejar por parte dos vários municípios, os quais permitiriam traçar um “mapa” nacional da questão, facilitando assim a identificação de zonas onde a sua utilização foi mais marcante. O percurso realizado até ao momento, bem como os exemplos citados levam a constatar a presença do azulejo arte nova um pouco por todo o país, desde as principais cidades – Lisboa, Porto, Coimbra, Braga, Aveiro,... - a pequenas vilas que, ora no interior, ora junto ao litoral, ora a norte, ora a sul ainda preservam edifícios e estruturas arquitectónicas onde, com maior ou menor frequência, se encontram composições azulejares de cariz artenovizante.

Porém, a análise da evolução demográfica e urbanística do país, a qual, como já mencionado, obterá apenas alterações significativas na entrada para novecentos, permite verificar que o crescimento assinalado coincide, no tempo e no espaço, com a propagação do azulejo arte nova, essencialmente como resultado do impulso construtivo que neste período teve lugar em Portugal. A concentração de exemplares azulejares arte nova é, por isso, superior em aglomerados populacionais cuja criação e/ou expansão urbanística ocorre entre os anos 1900-1920, crescimento traduzível não só no aumento do número de habitações (moradias, prédios de rendimento, vilas operárias,...), mas também na criação de estruturas fabris, estabelecimentos comerciais e de outro tipo, onde o azulejo foi utilizado, quer com fins decorativos, quer com fins publicitários e administrativos¹³⁹.

A proximidade face às fábricas de cerâmica poderá igualmente constituir um factor a ter em consideração, dado que por diversas vezes se verifica uma grande concentração de edifícios que integram azulejos arte nova nas proximidades dos respectivos empreendimentos fabris ou, na generalidade, ao longo da cidade onde este se situa. Os casos de Lisboa, Porto e Aveiro são, neste sentido, paradigmáticos, ainda que o desenvolvimento do caminho-de-ferro, aliado ao crescente espaço publicitário em revistas

¹³⁹Como exemplo de fins administrativos cita-se o caso das vilas operárias em que o uso de painéis azulejares contendo o nome do empreendimento, do seu fundador/construtor e o ano da edificação é bastante frequente.

de arquitectura e artes aplicadas¹⁴⁰ tenha contribuído para um alargamento do mercado, levando, por isso, a que fossem frequentes as construções localizadas num extremo do país contendo composições azulejares provenientes de fábricas sediadas num outro extremo do território nacional.

As leituras realizadas, bem como os exemplos recolhidos, parecem demonstrar que, não obstante a sua presença ao longo de todo o território português, algumas zonas do país apresentam uma maior tendência para a utilização de composições azulejares arte nova, localizando-se estas tendencialmente ao longo do litoral e a norte do país, nomeadamente nos distritos de Braga, Porto e Aveiro (não só ao nível das capitais de distrito, mas nos vários municípios envolventes), devendo igualmente destacar-se o distrito de Lisboa, assim como alguns outros focos como as cidades de Coimbra, Leiria e Caldas da Rainha. A maior concentração a norte e no litoral poderá, em parte, ser justificada pelo fenómeno do “brasileiro torna viagem”, dado que este foi mais significativo nestas zonas do país, sendo que o regresso e vontade de fixação de muitos destes emigrantes nos locais de origem, através da edificação das já mencionadas “casas de brasileiro”, onde o azulejo marcou uma presença assídua, poderão, deste modo, explicar a maior concentração de composições azulejares artenovizantes em tal recorte territorial.

O turismo¹⁴¹ é mais um factor a ter em consideração, visto que, na viragem do século, diversas zonas do país, devido às suas qualidades climatéricas e medicinais, foram alvo de um renovado interesse, o qual se manifestaria num novo impulso construtivo de *chalets*, casas de veraneio, palacetes e hotéis junto a praias (Linha do Estoril, Nazaré, Figueira da Foz, Póvoa do Varzim, Moledo,...) e infra-estruturas termais (Gerês, Luso, Curia, Vidago, Vimeiro, ...), coincidindo, mais uma vez, este estímulo com a entrada da Arte Nova em Portugal. O interesse pelo mar que quer o turismo, quer a medicina (por via dos

¹⁴⁰As Revistas *Arquitectura Portuguesa* e *A Construção Moderna* constituem exemplos das novas possibilidades de publicitação de serviços oferecidas a construtores, arquitectos, oficinas e empresas de materiais de construção, uma vez que tais periódicos, para além de apresentarem uma distribuição a nível nacional, eram fundamentalmente adquiridos por indivíduos directa ou indirectamente ligados ao ramo da arquitectura. No caso particular do azulejo, são bastante comuns as vinhetas publicitárias referentes às principais fábricas produtoras à época: as Fábricas de Sacavém (Lisboa), Constância (Lisboa), Devesas (Porto) e Fonte Nova (Aveiro).

¹⁴¹*O turismo e o veraneio foi um dos prazeres que a classe média copiou dos ricos. Melhores níveis de vida, infra-estruturas rodoviárias e, depois, o automóvel levaram a um multiplicar das viagens cá dentro: as grandes praias do litoral centro e norte (Nazaré, Figueira da Foz, Espinho, Póvoa do Varzim e Vila do Conde), bem como as termas encheram-se de gente que descobria os prazeres do mar, dos casinos e, poucos anos depois, com a I Guerra, dos “night-clubs” (SARDICA:2000,45)*

sanatórios¹⁴²) revelaram é outro aspecto a ter em conta, na medida em que poderá ser uma das razões que justifica a maior presença do azulejo arte nova junto à faixa litoral do que em regiões do interior, tendência esta que se assemelha à própria distribuição populacional à época¹⁴³.

Estes são alguns aspectos que poderão ajudar à compreensão da distribuição geográfica do azulejo arte nova pelo território nacional¹⁴⁴, ainda que, como já referido, a ausência de um levantamento sistemático ou a destruição de muitos exemplares constituam obstáculos a um mapeamento mais pormenorizado.

¹⁴²O flagelo da tuberculose que marcou a sociedade portuguesa durante grande parte de oitocentos, prolongando-se pela primeira metade do século XX, viu na construção de sanatórios uma forma de atenuação dos seus sintomas e prevenção de futuras contaminações. Muitas destas infra-estruturas recorreram ao azulejo como forma de revestimento, sendo que neste contexto há a destacar novamente o caso do Sanatório de San'Anna (Parede), com projecto de Rosendo Carvalheira e inaugurado em 1904. As excelentes composições azulejares arte nova que integram grande parte do edifício, quer no exterior, quer no interior, assumem-se como uma opção estética que certamente terá derivado da elevada cultura da sua fundadora, D. Claudina Chamiço (m.1913), e do arquitecto responsável, cumprindo-se, deste modo, e neste caso particular, a aliança entre função e decoração, pilar fundamental da proposta arte nova.

¹⁴³*Em 1900 como hoje, a assimetria fundamental do país era entre o interior rural e o litoral citadino. A maioria dos centros urbanos estava junto ao mar: De Norte para Sul, Viana contava com 10 mil habitantes, Braga com 24 mil, Bragança com 5 mil, Vila Real com 7 mil, Aveiro com 10 mil, Viseu com 8 mil, a Guarda com 6 mil, Coimbra com 18 mil, Santarém com 9 mil, Setúbal com 22 mil, Portalegre com 11 mil, Évora com 16 mil, Faro com 12 mil, Ponta Delgada (a maior cidade açoriana) com 17 mil e o Funchal com 20 mil. Lisboa e Porto eram duas "gigantescas" cidades, as únicas do país com mais de 100 mil habitantes: eram cerca de 170 mil os portuenses e 380 mil os lisboetas, na viragem do século. Nas cidades estava o grosso da indústria, do comércio, dos serviços, em suma, a maioria da "classe média" contribuinte (SARDICA:2000,32).*

¹⁴⁴No seu *Estudo Químico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna* (1899), Charles Lepierre afirma que os distritos que produzem faianças são todos distritos costeiros, por exemplo: Viana, Porto, Aveiro, Coimbra, Leiria, Lisboa e Faro; os demais distritos situados a leste dos primeiros não produzem faiança, por isso que as argilas naturais são relativamente impróprias para este fabrico, devido à grande quantidade de ferro e manganês que contêm. São estes os distritos de Vila Real, Bragança, Viseu, Guarda, Castelo Branco, Portalegre, Beja, Santarém e Évora. Evidentemente que apresento este facto sem o considerar como verdadeira lei; registo simplesmente que, no estado actual da faiança esmaltada, os distritos que a produzem ou não estão nas condições supracitadas (LEPIERRE:1912,118). Embora tal afirmação diga respeito à produção de faiança, crê-se que esta análise poderá ser igualmente extensível à produção azulejar, uma vez que alguns dos empreendimentos fabris produtores de faiança eram também produtores de azulejo, tendo esta situação sido ainda mais enfatizada com a introdução de maquinaria responsável pela produção seriada e sem necessidade de intervenção de operários especializados.

Considerações Finais

Na Natureza nunca eu descobrira um contorno feio ou repetido! Nunca duas folhas de hera que, na verdura ou recorte, se assemelhassem! Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa; todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma inquietação; as ideias têm todas o mesmo valor; o mesmo cunho, a mesma forma, como as libras; e até o que há de mais pessoal e íntimo, a Ilusão, é em todas idêntica, e todos a respiram, e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro... “A mesmice” – eis o horror das Cidades (QUEIRÓS:1999, 134).

O presente excerto de *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós serve de ponto de partida para as considerações finais da presente investigação. Antes de mais, crê-se importante ressaltar que a abordagem realizada resultou de um conjunto de opções e escolhas que levaram necessariamente a que alguns aspectos e vertentes do tema fossem privilegiadas em detrimento de outras, por se considerarem de maior urgência e relevância para o estudo do azulejo arte nova português. Deste modo, o cumprimento do prazo de entrega, bem como do número de páginas estipulado, levou a que houvesse necessidade de encurtar a investigação, optando-se por deixar de fora a questão do enquadramento do caso português no panorama azulejar europeu, não obstante a urgência da sua abordagem, a qual se espera que seja possível num futuro próximo. Acredita-se, portanto, ser necessária a aposta na criação de paralelos entre o azulejo arte nova português e semelhantes manifestações ocorridas noutros territórios europeus, desde a vizinha Espanha até aos países bálticos, passando por territórios como a Inglaterra, França, Bélgica, Alemanha, Áustria, entre outros.

A convivência prolongada de Portugal com o azulejo (mais de cinco séculos,) resultante da sua presença assídua na arquitectura nacional, atribui ao azulejo arte nova português uma herança artística e cultural dificilmente encontrada noutros territórios, não obstante a crescente troca e circulação de referentes e modelos que, como explicitado, o século XIX veio potenciar, e às quais Portugal não foi alheio. O desafio colocado será exactamente o de encontrar um lugar para tal herança e especificidades dentro do grande movimento cultural e artístico do século XIX europeu, tendo sempre presente a ideia de que *os séculos não começam sempre no ano 1 da centúria respectiva - começam e terminam em anos diferentes, conforme o país ou sítio considerados. Por outro lado, nenhum período ou ciclo histórico termina para outro se iniciar, numa justaposição de*

valores: um termina enquanto o outro começa, sobrepondo-se naturalmente as correntes que os definem, com sinais diferentes, positivo ou criativo, uma, negativo ou epigonal, a outra (FRANÇA:1990,13).

É nesta encruzilhada de tempos que surge e se afirma progressivamente o azulejo arte nova português, no inaugurar de um novo século que perpetua muitos dos valores do anterior, numa sobreposição de camadas que tornam a sua análise tão rica quanto complexa. Como exemplo, atente-se no facto de que os anos de 1914-1918, correspondentes ao período de maior pujança da pintura modernista de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), continuarem a ser marcados por uma forte utilização de composições azulejares artenovizantes, assim como pelas práticas tardo-naturalistas na pintura de Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa, demonstrando, tal como enfatizado por José-Augusto França, que *o tempo histórico diversifica-se, assim, no seu dinamismo essencial – e define-se num sistema de forças que explodem ou se equilibram, se estruturam, destruturam e reestruturam* (FRANÇA:1990,13).

A maneira como a estética arte nova foi interpretada e integrada em território nacional é igualmente fruto desta encruzilhada de tempos e valores, pois, se por um lado se reconheceu a necessidade de uma actualização formal e estética face ao novo fenómeno europeu, por outro este foi encarado como potencial abalador e destruidor dos “verdadeiros” valores da arte portuguesa – o seu teor pitoresco, castiço, eminentemente ligado ao espaço campestre e a tradições rurais, na já conhecida oposição entre cidade e campo que o excerto de Eça de Queirós exemplarmente demonstra. Uma atitude de compromisso acabaria por constituir a solução para este impasse, conduzindo a que, de “moda estrangeira”, o vocabulário característico da Arte Nova passasse a ser aceite e integrado na *praxis* artística nacional por via de um “aportuguesamento” e “nacionalização” de alguns dos seus motivos fundamentais, adaptando-os assim a uma imagética pré-existente. Se este fenómeno ocorreu de forma consciente ou inconsciente, será difícil dizer ao certo, contudo, acredita-se que a opção pela reinvenção em detrimento da cópia passiva congrega em si um sentido criador e de reflexão que, mais ou menos informado, parece ter estado presente em grande parte das composições.

Este processo de “aportuguesamento” das formas foi particularmente notório ao nível do suporte azulejar, situação que reflecte, antes de mais, a sua importância e presença assídua no quotidiano das populações, em particular nas habitações destinadas a

uma classe média e em estabelecimentos comerciais, onde este foi sabiamente aproveitado para efeitos de publicidade, dado o dinamismo e vivificação da arquitectura por ele proporcionados. Há, por isso, que reiterar o carácter estrutural (e não só decorativo) do azulejo arte nova português na sua relação com a arquitectura, devido ao protagonismo por ele frequentemente alcançado nas construções em que foi integrado, contribuindo para uma renovação do panorama arquitectónico e azulejar da viragem de século. Esta renovação foi em muito auxiliada pela introdução de novos materiais e técnicas de produção, essencialmente originárias do território britânico, que várias fábricas portuguesas souberam adaptar ao gosto nacional, ao mesmo tempo que este era também influenciado pelos desenvolvimentos artísticos ocorridos no estrangeiro e que, de modo mais ou menos informado, revistas, jornais e críticos reproduziam e comentavam.

A ausência de uma “escola” de artistas ligados à Arte Nova em Portugal leva a que se considere impossível encara-la enquanto movimento artístico, preferindo-se a ideia de que esta foi essencialmente um fenómeno de interpretação formal e estética de referentes e modelos provenientes do estrangeiro – com especial destaque para a região franco-belga. Estes foram entendidos, incorporados e, em certos casos, adaptados ao panorama artístico em vigor à época em Portugal: um país dividido entre a “Cidade” que era Lisboa e as “Serras”, esse espaço mais idealizado que real onde, longe da agitação, decadência e anonimato da cidade, a regeneração da pátria seria possível.

Bibliografia

A.A.V.V., *Inquérito Industrial de 1890*, vol. 3, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891

A.A.V.V., *Estudo sobre o Estado Actual da Indústria Cerâmica na 2ª Círculo de Serviços Técnicos da Indústria*, Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Lisboa: Imprensa Nacional, 1905

A.A.V.V., *A Cerâmica em Coimbra*. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro, 1982

ACHILLES, *Casa Anne Roussel In A Architectura Portuguesa*, série 2, nº3, Março de 1909

ACHILLES, *Casa do Doutor José Lacerda In A Architectura Portuguesa*, série 3, nº6, Junho de 1910

ACHILLES, *O Bairro das Roseiras, do Sr. Dr. José de Lacerda e as Casas do Sr. Álvaro Machado no Alto do Estoril In A Architectura Portuguesa*, série 3, nº7, Julho de 1910

ALMASQUÉ, Isabel, *Azulejos Semi-Industriais de Fachada. In Casa: Arquitectura e Decoração*, Edição Especial, Primavera 1996

AMORIM, Sandra Araújo de, *Azulejaria de Fachada na Póvoa de Varzim*. Póvoa do Varzim: Edição de Autor, 2001

AMORIM; Sandra Araújo de, *Contributos para o Estudo do Azulejo Publicitário. In Ciências e Técnicas do Património*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Série I, vol. 2, 2003

ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, Vol. I e II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

ANACLETO, Regina, *O artista coimbrese Miguel Costa (1859-1914). In Coleção Estudos*, nº9, Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 1989

ARROYO, António, *Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Comercial*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911

ARRUDA, Luísa, *Hospital de Sant'Ana: 1904-2004:100 anos Sanatório de Sant'Ana*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 2004

ARRUDA, Luísa, *Azulejaria nos Séculos XIX e XX. In História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995

- ASSUNÇÃO, Ana Paula, *Fábrica de Louça de Sacavém*. Lisboa: Edições Inapa, 1997
- ASSUNÇÃO, Ana Paula, *Da Fábrica ao Museu*. Sacavém: Câmara Municipal de Sacavém, 2000
- ASSUNÇÃO, Ana Paula, ANICETO, João Vasconcelos, *História da Fábrica de Louça de Sacavém*. Sacavém: Museu de Cerâmica de Sacavém, Câmara Municipal de Sacavém, 2000
- ASSUNÇÃO, Ana Paula, PEREIRA, Carlos, CORREIA, Eugénia, *Primeiras Peças de Produção da Fábrica de Louça de Sacavém – O Papel do Coleccionador*. Sacavém: Câmara Municipal de Sacavém, 2003
- ASSUNÇÃO, Ana Paula, PEREIRA, Carlos, CORREIA, Eugénia, *Cerâmica Portuguesa do Séc. XVI ao Séc. XX*. Porto: Livraria Civilização, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2004
- BALDAQUE, Mónica, *Fábrica de Massarelos, Porto, 1763-1936*. Porto: Museu Soares dos Reis, 1998
- BARRETO, António; MÓNICA, Maria Filomena, *Retrato da Lisboa Popular 1900*. Lisboa: Editorial Presença, 1982
- BECKER, Gabriele Fahr, *Arte Nova*. Köln: Könemann, 2000
- BERMUDES, Adães, *Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, 1905-08*
- BORGES, Augusto Moutinho; CAPETO, Margarida, ROQUE, Vítor, *Cores na Cidade – Azulejaria de Santa Maria de Belém*. Lisboa: BytheBook, 2011
- BORSI, F., GODOLI, E., *Paris 1900 – Architecture and Design*. New York: Rizzoli, 1989
- BORSI, Franco; WIESER, Hans, *Bruxelles Capitale d'Art Nouveau*. Bruxelles: Braine-Allaud, Éditions J.M. Collet, 1996
- BORGES, Jaime (dir.), *Aveiro: Cidade Arte Nova – Guia*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 1999
- BORGES, Jaime, *Paredes Coloridas*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 2001
- CALADO, Rafael Salinas, *Faiança Portuguesa: sua evolução até ao início do século XX, Correios de Portugal*. Lisboa: Direcção de Serviços de Filatelia, 1992
- CALADO, Rafael Salinas, *A Cerâmica e o Azulejo em Portugal no século XIX até 1975*. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1993
- CALADO, Rafael Salinas, *Características do Azulejo em Portugal In O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Lisboa: Editora Estar, 1998

CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português, Volume V - O Século XX*, Tomo I. Lisboa: Editorial Caminho, 2000

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, *Joaquim de Vasconcelos e o estudo das Artes Decorativas em Portugal: A cerâmica e o azulejo (1849-1936)*. In *Separata da Revista de Artes Decorativas*, nº2. Porto: Universidade Católica do Porto, 2008

CAMPOS, *Sanatório de Sant'Anna In A Architectura Portugueza*, série 1, nº9, Setembro 1908

CAMPOS, Teresa (dir.), *Normas de Inventário: Cerâmica de Revestimento*. Lisboa: Edição Instituto Português dos Museus, 1999

CARDOSO, Armando, *Manual de Cerâmica*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959

CARDOSO, Miguel Esteves, *Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano In Análise Social*, Vol. XVIII, nº 72, 73 e 74, Lisboa,1982

CARVALHO, Manuel Rio de, “Modern Style”, “Art Nouveau” e “Arte Nova”: *Respectivas situações*. In *Arquitectura*, nº60, Out.1957

CARVALHO; Manuel Rio de, *Em 90% dos casos a Arte Nova em Portugal foi uma gramática decorativa*. In *Binário*, nº201, Jul-Ago 1975

CARVALHO, Manuel Rio de, *A Arte Nova: Modernidade, Domesticidade, Sentimentalidade Projectada*. In *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Séc. XIX do Grémio Literário, 1974

CARVALHO, Manuel Rio de, *Para uma compreensão da Arte Nova*. In *Colóquio - Revista de Artes e Letras* nº41, Dez.1966

CARVALHO; Manuel Rio de, *Arte Nova*. In *História da Arte em Portugal – Do Romantismo ao Fim do Século*. Vol. 11, Lisboa: Edições Alfa 1986

CARVALHO, Pinto de, *Elegâncias e Mundanidades, As Jóias Femininas In Brasil-Portugal*, nº62, 16/08/1901

CATROGA, Fernando, *Nacionalismo e Ecumenismo: A Questão Ibérica na Segunda Metade do Século XIX In Cultura, História e Filosofia*, vol. IV, Lisboa, 1985

CHAMPIGNEULLE, B., *Art Nouveau*. Lisboa: Verbo, 1984

CHAUDIN, Laurence et Nicolas, *Paris Céramique – Les Couleurs de la Rue*. Paris : Paris Musées, Somogy Éditions d’Art, 1998

COSTA, Jorge Gonçalves da, *Les Beaux-arts portugaises aux Expositions Universelles de Paris (1855-1900): à la recherche d'un imaginaire et d'une École nationale*. Paris: Mémoire du Master II d'Histoire de l'art Université Paris-Sorbonne IV

COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi – 1889 - 1944: Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

CRAVO, João, MECO, José, *A Azulejaria da Casa Roque Gameiro*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora, 1997

DAVID, Feliciano; RODRIGUES, Graciete, *Pedaços de Brilho In Itinerário pela Produção da Fábrica de Loíça de Sacavém*. Sacavém: Museu de Cerâmica de Sacavém, 2000

DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*. Genève: Skira, 1982

DIAS, Francisco Silva, *Elementos para a História da Arquitectura Moderna em Portugal: o IV Congresso de Arquitectos (Madrid 1904) e a posição portuguesa in Arquitectura*, nº82, Junho 1964

DIAS, Mário Sarabando, *O Mistério da Casa Major Pessoa*. Aveiro: Edição Câmara Municipal de Aveiro, 2006

DOMINGUES, Ana Margarida Portela, *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas: Antecedentes, Fundação e Maturação de um Complexo de Artes Industriais (1858-1888)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal – Seminário de Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003

ERGONI, *Divulgação Artística: Arte Nova – Artes Plásticas In República*, 11/05/1965

ERGONI, *Divulgação Artística: Arte Nova – Artes Plásticas In República*, 15/05/1965,

ERGONI, *Divulgação Artística: Arte Nova – Artes Plásticas In República*, 04/06/1965

FAGUNDES, Arlindo, *Manual Prático de Introdução à Cerâmica*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997

FANELLI, Giovanni, *El Diseño Art Nouveau*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

FERNANDES, Maria João; NEVES, Pedro Teixeira; *A Arte Nova em Portugal: Um Debate num Contexto Internacional*. In *Arte Ibérica*, nº50, Out.- Nov.2001

FERNANDES, Maria João, *Francisco da Silva Rocha: Arquitectura Arte Nova – Uma Primavera Eterna*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 2008

FERNANDES, José Manuel, JANEIRO, Maria de Lurdes, TOSTÕES, Ana Cristina, CÂMARA, Dália Moniz da, *Arquitectura do Princípio do Século em Lisboa (1900-1925)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1991

FERRÃO, Julieta, *Rafael Bordalo e a Faiança das Caldas*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1933

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Costa, *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o Movimento Arte Nova em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa, 2011

FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893 – 1911)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007

FIGUEIREDO, José de, *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal Sociedade Editora, 1901

FIGUEIREDO, José de, *Prédio do Dr. Guilherme Augusto Coelho pelo arquitecto Adães Bermudes In A Arquitectura Portuguesa*, série 1, nº7, Julho 1908

FRANÇA, José-Augusto, *L'Art Nouveau au Portugal. In Art Nouveau/Jugendstil: Architecture in Europe*, German Commission for UNESCO, 1988

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte Nova. In A Arte em Portugal no Século XIX vol. II*, Lisboa: Bertrand Editores, 1990

FRANÇA, José-Augusto, *A Crítica de Arte em Portugal no Século XIX. In Ler História*, nº34, 1998

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999

GARNER, Philippe (dir.), *Encyclopedie Visuelle des Arts Décoratifs 1890-1940*. Paris : Elsevier Bordas, 1981

GENTY, Gilles, *ABCedário do Simbolismo e da Arte Nova*. Lisboa: Público, 2003

GERHARDUS; Maly and Dietfried; *Symbolism and Art Nouveau: Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*. Oxford: Phaidon, 1979.

GOMES, Fernando Bento, *A Publicidade no Azulejo*. Lisboa: Edições Inapa, 2006

GOUVEIA, Margarida, *Paredes de Louça: Azulejos de Fachada das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha: Colecção Guias e Álbuns, 1993

GRAÇA, *Sanatório da Parede In O Século*, 09/07/1908

GRAÇA, José Joaquim da Silva, *Lista Geral dos Prémios do Concurso de 1908 In O Século*, 23/02/1908

GRASSET, Eugène, *La Plante et ses Applications Ornamentales*. Paris: E. Lyon-Claesen, S.D, Bruzelles et E. Lévy, 1896, disponível em <https://archive.org/details/planteetsesappl00Gras> (Consulta realizada em 15/12/2013)

HALL, Thomas, *Planning Aspects of Europe's Nineteenth Century Capital Cities Urban Development*. Oxford: Thomas & Francis Group, 1997, disponível em http://books.google.pt/books?id=7wORAgAAQBAJ&pg=PA300&lpq=PA300&dq=capital+cities+europe+population+1900&source=bl&ots=60trfOOnzC&sig=4vBywBqm2_XIOm45VP2fy6_DxM&hl=ptPT&sa=X&ei=brwuVO3FKLKM7Aaxw4GQDg&ved=0CDcQ6AEwAw#v=onepage&q=capital%20cities%20europe%20population%201900&f=false (Consulta realizada em 03/09/2014)

HENGL, Jacqueline, HUSTINX, Veronica, *Portugal – Painéis de Azulejos do Século XX*. Lisboa: Edições Caixa Geral de Depósitos, 1987

HENRIQUES, Paulo, *A Arte do Azulejo em Portugal: Tão vasta liberdade para tão estreita regra*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2005

HENRIQUES, Paulo, *Cerâmica In Portugal 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

HOLSTEIN, Marquês de Sousa, *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875

HORTA, Cristina Ramos e, SERRA, João B., *Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha*. Lisboa: Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha, 2005

HUYSMANS, Joris-Karl, *A Rebours*. Paris: Les Cent Bibliophiles, 1903 [1884], disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb322670676> (Consulta realizada a 03/07/14)

JONES, Owen, *The Grammar of Ornament*, 1910, disponível em <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecAAs.GramOrnJones> (Consulta realizada em 22/11/13)

KATZ, Marshall P., *Cerâmica das Caldas da Rainha, Estilo Palissy (1853-1920)*. Lisboa: Edições Inapa, 1999

KENT, *Art Nouveau Glass and Ceramics*. London: George Books Cop., 1998

KLAUS, Jürgen Sembach, *Arte Nova: A Utopia da Reconciliação*. Köln: Taschen, 2007

KNOWLES, Eric, *100 Years of the Decorative Arts: Victorian, Art Nouveau & Art Deco*. London: Miller's, 1998

KNOWLES, Eric, *Art Nouveau Architecture and Furniture*. London: George Books Cop., 1998

LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*, Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: FCSH-UNL, 2008

LEÃO, Manuel, *A Cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 1999

LEITÃO, Noémia Barreto, LOPES, José Machado, *Arte Nova: Uma Revolução Estética que chegou à Mealhada em 1911*. In *Aveiro e o seu Distrito*, nº36, 1986

LEMMEN, Hans van, VERBURGGE, Bart, *Art Nouveau Tiles*. London: Lawrence King Publishers, 1999

LEMMEN, Hans van, VERBURGGE, Bart, *Azulejos na Arquitectura*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994

LEPIERRE, Charles, *Estudo Chimico e Technologico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1912 [1899]

LINO, Maria do Carmo P. Vasconcelos e Sousa, *As Artes Decorativas na Obra de Raul Lino*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, 1999

LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico: 1836-1910*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005

LOURENÇO, Eduardo, *A imagem teofiliana de Camões In O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2010

LOPES, Vítor Sousa, *Contribuição para o Conhecimento da Actividade Fabril do Azulejo em Portugal*. Separata da *Revista Museu*, IV Série, nº8, 1999

LOPES, Victor Sousa, *Testemunho nas Paredes: Ensaio de Azulejaria*. Lisboa: ACD Editores, 2001

LÚCIO, José; MARQUES, Filomena; *A Pobreza em Lisboa na I República*, n.d., disponível em http://eapn.pt/olcp/ficheiro/A_POBREZA_EM_LISBOA_NA_I_REPUBLICA_VERSAO_FINAL1.pdf (Consulta realizada em 03/09/2014)

MACHADO, Ana Paula, SOARES, Elisa, *Artur Loureiro 1853-1932*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2010

MAIO, Luís, *Casa Museu Rafael Bordalo Pinheiro In Público*, 05/02/2009, disponível em http://lazer.publico.pt/museus/11704_casa-museu-rafael-bordalo-pinheiro (Consulta realizada em 12/04/14)

- MARRECA, António Oliveira, *Exposição da Indústria em 1849: Relatório Geral do Jurado. Relatórios Especiais. Relação dos Produtos*. Lisboa: Tipografia da Revista Universal Lisbonense, 1850
- MARTIN, Mielke, *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, Madrid, 2010
- MACHADO, Ana Paula, *O Azulejo em Portugal no Séc. XX. In Arte Ibérica nº47*, Junho 2005
- MARTINS, Fausto, *Subsídios para a História da Fábrica Cerâmica do Carvalhinho*. Vila Nova de Gaia: Gabinete de História e Arqueologia de Vila Nova de Gaia, 1984
- MARTINS, Fausto, *Azulejaria Portuense*. Lisboa: Inapa, 2001
- MATOS, Maria Antónia Pinto (coord.), *Figuras e Padrões: A encomenda do azulejo em Portugal do séc. XVI à actualidade*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2010
- MECO, José, *Azulejos de Lisboa: Exposição*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1984
- MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editores, 1985
- MECO, José, *Faianças Rafael Bordalo Pinheiro: Exposição Comemorativa do Centenário da Fundação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1884-1984)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1985
- MECO, José, *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Edições Alfa, 1989
- MÓNICA, Maria Filomena, *Capitalistas e Industriais (1870-1914) In Análise Social*, Vol. XXIII, nº99, Lisboa, 1987
- MONTEIRO, Miguel, *Indivíduos e Estruturas Sociais, Migrantes, Emigrantes e Brasileiros, Territórios, Itinerários e Trajectórias (1834-1926)*. Fafe: Edição de autor, 2000
- MORRIS, William, *As Artes Menores e Outros Ensaios*. Lisboa: Antígona, 2003
- MOTA, Eugénio, VALÉRIO, Nuno, *História Económica de Portugal: Uma Perspectiva Global*. Lisboa: Editorial Presença, 1994
- MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un Enfant du Siècle*. Paris: Pocket, 2012, [1836]
- MYERS, Richard, *William Morris Tiles: The Tile Designs of William Morris and his fellow – workers*. Somerset: Richard Denis, 1996
- NEVES, Amaro, *A Arte Nova em Aveiro e o seu Distrito*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 1997
- NEVES, Amaro, *Azulejaria Antiga em Aveiro*. Aveiro: Edição do autor, 1985

NEVES, Amaro, *Da Arte Nova em Aveiro: O porquê da diversidade do estilo*. Aveiro: Aveiro, 1997

NOITES, Maria Antónia Soares, *O Azulejo e a Imagem Urbana no “Centro Histórico” do Porto. Patologias e Propostas de Conservação*. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 2007

NOLASCO, Maria da Luz, GOMES, Ana (coord.), *Arte Nova nos Azulejos em Portugal: Coleção de Feliciano David e Graciete Rodrigues*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 2011, disponível em <http://cfcul.fc.ul.pt/premios/catalogo-artenova.pdf> (Consulta realizada em 25/09/2013)

NUNES, Mário A., *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900: Subsídios para a sua História*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993

OLIVEIRA, Maria Genoveva, *Ernst Korrodi, percurso de vida e sua presença na cidade da Covilhã*. In *Monumentos*, nº29, Julho 2009

O’NEILL, Amanda, *Introdução às Artes Decorativas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999

ORTIGÃO, Ramalho, *As Louças de Bordallo Pinheiro*. In *O Occidente*, nº260, 11/03/1886, disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1886/N260/N260_master/N260.pdf (Consulta realizada em 12/12/2013)

ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*. In *Arte Portuguesa*, Tomo I, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943

ORTIGÃO, Ramalho, *A Fábrica das Caldas da Rainha*. In *Arte Portuguesa*, Tomo I, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943

ORTIGÃO, Ramalho, *A Ressurreição de uma Indústria*. In *Arte Portuguesa*, Tomo II, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte, A Aplicada em Portugal*. In *Arte Portuguesa*, Tomo II, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Vol. I a V. Barcelos: Civilização Editora, 1988

PEDREIRINHO, José Manuel, *História do Prémio Valmor*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)* In *Formação de*

Portugal Contemporâneo 1900-1980. Comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais, Lisboa, Dezembro 1981

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Os Conflitos estético-ideológicos do fim-do-século In História da Literatura Portuguesa, Vol.6 – Do Simbolismo ao Modernismo*. Mem Martins: Edições Alfa, 2003

PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-de-Século ao Modernismo] – Volume VII*. Lisboa: Verbo, 1995

PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Um Século de Artes do Fogo (1890-1990) – Coleção Pádua Ramos*. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa Capital Europeia da Cultura 94, Lisboa: Electa, 1994

PEREIRA, José Fernandes, *Fragmentos para uma Pré-História do Design Português. In Revista Arte e Teoria*, Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº5, 2004

PEVSNER, Nikolaus, *Os Pioneiros do Design Moderno*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1975

PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson, 1995

PINHEIRO, Rafael Bordalo, *Álbum da Exposição Universal de 1889. In Pontos nos ii, 1889*

PINHEIRO, Rafael Bordalo, *Exposição Universal de Paris: O Pavilhão Português no Quay de Orsay, Edição especial de Os Pontos nos ii, 1889*

PINHEIRO, Rafael Bordalo, *A Paródia*, nº44 (14/11/1900)

PINHEIRO, Rafael Bordalo, *A Paródia*, nº62 (20/03/1901)

PINHEIRO, Rafael Bordalo, *A Paródia*, nº104 (08/01/1902)

PINHEIRO, Thomaz Bordalo, *Indústria Cerâmica*. Biblioteca de Instrução Profissional, Porto: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1907

PROVIDÊNCIA, Francisco, PROVIDÊNCIA, Paulo, *Museu Arte Nova de Aveiro; Caracterização da Arte Nova In Livro de Comunicações do I Encontro Internacional de Arte Nova: Arte Nova – Porta para o Futuro*. Aveiro: A Câmara Municipal de Aveiro, 2007

QUEIRÓS, Eça de, *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Círculo de Leitores, Lisboa, 1988 [1909]

QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1907

RABAÇA, João José Martins, *A Azulejaria de Exterior na cidade de Vila Franca de Xira – Azulejos, um Património a Conservar*. Vila Franca de Xira: Junta de Freguesia de Vila Franca de Xira, 1993

RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*. Paris : Flammarion, 2005

RAPETTI, Rodolphe, Thomson, Richard, FOWLE, Frances, BONSDORF, Anna-Maria van, *De Van Gogh à Kandinsky: Le Paysage Symboliste en Europe – 1880-1910*. Bruxelles: Fonds Mercator, 2012

REIGL, Alois, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, [1893]

REIGL, Alois, *La Prima Catedralli: L'Industria Artistica Tardoromanica*. Roma: Ghibli, 2013, [1901]

REIS, Jaime, *A Industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913 In Análise Social*, vol. XXIII, nº96, 1987

RIBEIRO, Maria Isabel da Cunha Donas Botto, *A Estética Socialista e Humanista de William Morris*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1998

RIBEIRO, Jorge, CONRADO, Júlio, Lisboa: *As Lojas de um tempo ao outro*. Lisboa: Editorial Notícias, 1994

RILEY, Noel, *Tile Art – A History of Decorative Ceramic Tiles*. London: Apple Press, Ltd, 1987

RILEY, Noel, *A Arte do Azulejo: a história, as técnicas, os artistas*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004

RODRIGUES, Ana Maria, *O Azulejo em Portugal no Século XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000

RODRIGUES, Teresa F. Rodrigues; Olegário A. Vieira Ferreira, *As Cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX- Características da sua evolução demográfica:1864-1930*. Comunicação apresentada no Congresso *O Porto de Fim do Século (1880-1910)* (Ateneu Comercial do Porto, 31 de Janeiro de 1991 a 6 de Fevereiro de (1991), 1991, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6392.pdf> (Consulta realizada em 03/09/2014)

ROMÃOZINHO, Ana Mónica, *Design de Interiores no início do séc. XX: Apontamentos Arte Nova na obra de Ernesto Korrodi*, Dissertação para a obtenção do grau de Doutoramento em Design. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2013

ROMÃOZINHO, Ana Mónica, *O Papel da Revista A Construção Moderna na Difusão de Tipologias de Mobiliário Doméstico sediado na Arte Nova*. In *Res Mobilis: Revista Internacional de Investigación en Mobiliario et Objetos Decorativos*, Vol.2, nº2, 2013, disponível em <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4347475.pdf> (Consulta realizada em 17/11/2013)

ROMÃOZINHO, Ana Mónica, *O Moderno Estylo em Portugal*, 2007, disponível em <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigoimprimir/46> (Consulta realizada em 12/12/13)

ROSAS, Lúcia, *Joaquim de Vasconcelos e a valorização das Artes Industriais*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2009, disponível em <http://hdl.handle.net/10216/9253> (Consulta realizada em 14/01/14)

SAMARA, Maria Alice; ROSAS, Fernando, *Política e Economia Portugal 1900 In Portugal 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

SAMPAIO, Jorge Pereira; BOTHELHO, Cândida de Arruda, *Casas Portuguesas e Brasileiras*. Lisboa: Inapa, 2000

SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos, *Artes decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina: azulejos e fingidos (1850-1950)*. Dissertação de Mestrado em Património Artístico e Conservação, Universidade Portucalense, 2007

SANTOS, Rui Afonso dos, *Arte Nova In Dicionário de História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas e Associados, Consultores Lda., 1994

SANTOS, Rui Afonso dos, *O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994 In História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995

SAPORITI, Teresa, *Azulejos de Lisboa do Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1992

SARAIVA, António José, LOPES Óscar, *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1971

SARDICA, José Miguel, *A Sociedade Portuguesa em 1900 In Portugal 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1900

SENA, Jorge de, *O Romantismo In O Tempo e o Modo – Revista de Pensamento e Acção*. Lisboa: Colecção Portugália, Março 1966

SERRA, João B., *Arte e Indústria na Transição para o Século XX: A Fábrica dos Bordalos In Análise Social*, Vol. XXIV, nº100, 1988

SERRA, João B., *Em Defesa dos “Interesses Industriais” – António de Oliveira Marreca (1848-49)* In *O Século XIX em Portugal: Comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SERRA, João B., *Arte e Indústria na Cerâmica Caldense: 1853-1977*. Caldas da Rainha: Património Histórico, 1991

SILVA, Raquel Henriques da, *As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986

SILVA, Raquel Henriques da, *A Lisboa de Frederico Ressano Garcia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria Romântica In Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Estudos de Azulejaria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001

SOARES, Elisa; ARCHINBALD, Sandra, *Artur Loureiro 1853-1932*. Museu Nacional Soares dos Reis: Porto, 2010

SOARES, Mário Armando Oliveira, *Técnicas de Decoração do Azulejo*. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro, 1983

SOARES, Maria Helena Mendes, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Rafael Bordalo Pinheiro e os seus Azulejos*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003

SOARES, Mário O., *Jorge Colaço, Pintor de Azulejos*. In *Mundo da Arte*, 2ª série, nº2, Julho/Agosto/Setembro 1988

SOMMER, Bobin Longley, *The Arts & Crafts Movement*. London: George Books, 1995

SOUTO, Maria Helena, *A Exposição de 1900 e os Caminhos para o Design em Portugal no início do século XX*. In *O Tempo do Design* nº21/22, Centro Português de Design, 2000

SOUTO, Maria Helena, *1901-1920: Permanências e Modernidades na Azulejaria Portuguesa* In *O Azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 2000

SOUTO, Maria Helena, *Do Ensino das Artes Aplicado à Indústria às Primeiras Experiências de Ensino do Design em Portugal*. In *Revista Arte e Teoria*, Revista do

Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº5, 2004

SOUTO, Maria Helena, *História do Design em Portugal: Reflexões*. Lisboa: Edições IADE, 2009

SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais: 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2011

STERNAU, Susan A., *Art Nouveau: Spirit of the Belle Époque*. London: Tiger Books International, 1996

TOSTÕES, Ana, *O início do século XX: entre inovação e tradição In Arte Portuguesa – Da Pré – História ao Século XX*, Vol.16, Coord. Dalila Rodrigues. Lisboa: Fubu, 2009

VASCONCELOS, Joaquim de, *A Reforma do Ensino das Belas Artes*, Porto, 1878

VASCONCELOS, Joaquim de, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, Porto, 1891

VASCONCELOS, Joaquim de, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, Porto, nº1, 01/01/1881

VASCONCELOS, Joaquim de, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*. Porto: Tipografia Ocidental, 1891

VASCONCELOS, Joaquim de, *Notas sobre as Fábricas de Cerâmica do Porto*. In *Revista da Sociedade Industrial do Porto*, Porto, 1882

VASCONCELOS, Joaquim de, *Conferência sobre a Exposição de Arte Ornamental*. In *Arte Portuguesa*, Ano I, nº8, Agosto 1882

VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Decorativa Portuguesa In Notas sobre Portugal*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional, 1904

VASCONCELOS, Joaquim de, *A Cerâmica Portuguesa e a sua aplicação decorativa In Indústria de Cerâmica*. Porto: Biblioteca de Instrução Profissional, 1907

VASCONCELOS, Joaquim de, *Cerâmica Portuguesa In Ilustração Portuguesa*, nº64, 13/05/1907

VASCONCELOS, Joaquim de, *Catálogo de Cerâmica Portuguesa – Antiga Coleção de A. M. Gabriel, A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*. Porto: Tipografia Universal, 1909

VELOSO, A.J. Barros, *Azulejaria de Exterior em Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 1991

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ; Isabel, *Hospitais Civis de Lisboa: História e Azulejos*. Lisboa: Edições Inapa, 1996

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ; Isabel, *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000

VIEIRA, Joaquim, *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1900-1910*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999

VIEIRA; Joaquim, *Portugal Século XX - Crónica em Imagens 1910-1920*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999

VILA, Romero, *A Fábrica do Costa das Devezas In Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia*, nº6, Maio 1979

WERNESS, Hope B., *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*. London: Continuum, 2003

WOLFERS, Philippe et Marcel, *Da Arte Nova à Arte Déco*. Lisboa: Comissão Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

ZACCONE, Pierre, *Nouveau Langage des Fleurs Avec Leur Valeur Symbolique, Leur Valeur pour l'Expression des Pensées*. Paris: Librairie Hachette & Cie., 1887