

ATMOSFERAS DE LUZ. O AZULEJO NA ARQUITETURA DE SIZA VIEIRA

ATMOSPHERES OF LIGHT. AZULEJOS IN THE SIZA VIEIRA'S ARCHITECTURE

Alexandre Nobre Pais
Museu Nacional do Azulejo | CITAR
apais@mnazulejo.dgpc.pt

RESUMO

Na segunda metade do século XX um entendimento do potencial do uso do azulejo ganhou novo destaque, com a crescente importância dos arquitetos no surto construtivo que alterou a feição das cidades portuguesas. De entre a segunda geração de arquitetos destaca-se a figura de Álvaro Siza Vieira, autor reconhecido internacionalmente e que, na sua obra, só tardiamente começou a empregar azulejos. Contudo, o que é incontestável é a perceção que Siza Vieira tem da potencialidade do azulejo trazendo com ele novos entendimentos e abrindo novas potencialidades a uma arte que se constitui como uma das mais genuínas expressões portuguesas.

PALAVRAS-CHAVE

Azulejos | Arquiteto | Revestimentos cerâmicos

ABSTRACT

In the second half of the twentieth century the *azulejo's* potential gained a new understanding and, as a result, was given preeminence. Its importance grew especially due to the architects' role in the construction boom that changed the landscape of Portuguese cities. Among the second generation of new architects Álvaro Siza Vieira stands out; his work is acknowledged worldwide, although he only started using *azulejos* in his architecture later on. However, it is unquestionable that he has a perception of the *azulejos'* potential and has brought out a new appreciation as well as opened new paths to an art that stands as one of the most genuine Portuguese cultural expressions.

KEYWORDS

Tiles | Architect | Ceramic coverings

São vários os saberes que permitiram a construção da herança identitária portuguesa que é a tradição azulejar. Do oleiro ao pintor, ou ao ladrilhador, nesta história de cinco séculos de uso somente a partir da segunda metade do século XIX podemos conhecer, com maior profundidade, a intervenção do arquiteto, cujo papel será determinante no século seguinte.¹ Está ainda por clarificar o papel desempenhado pelos arquitetos (ou pelo menos pelos empreiteiros) na integração de azulejos nas fachadas dos edifícios na centúria de Oitocentos. A sua influência, no entanto, já se terá feito sentir em edifícios que procuravam refletir acerca da herança cultural nacional e a forma como esta se devia projetar ao mundo, como foi (e ainda hoje é) o caso dos pavilhões portugueses nas Exposições Internacionais e eventos similares onde o país se faz representar. Ainda que já anteriormente se possam encontrar exemplos, foi paradigmática desta relação, entre arquiteto e artista cerâmico, o pavilhão português na *Exposição Universal* de 1889, em Paris. Da autoria do arquiteto Jacques-René Hermant (1855-1930), o seu espaço interior foi preenchido por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) que, com a integração das suas criações cerâmicas, viria a influenciar decisivamente o espírito das representações nacionais a partir daí (Souto, 1996).

No século XX, o papel dos arquitetos nas opções associadas a revestimentos azulejares foi assumindo um protagonismo crescente, por vezes tão determinante que se deverá a eles a própria conceção dos motivos presentes nos azulejos. Parece ter sido esse o

caso, para citar um único exemplo, de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e os revestimentos *Deco* presentes na Estação do Cais do Sodré, de 1925. Se podemos ver em muitos conjuntos uma relação simbiótica entre arquitetos e ceramistas ou pintores de azulejos, como foram os casos do já referido Pardal Monteiro com Almada Negreiros (1893-1970) na fachada de um edifício na Rua Vale do Pereiro, em 1949, ou com Hansi Staël (1913-1966) no Hotel Ritz, em 1958, e das parcerias que Mestre Querubim Lapa (1925-2016) estabeleceu com Raúl Chorão Ramalho (1914-2002) no revestimento exterior do Centro Comercial do Restelo, de 1954, ou, ainda mais evidente, com Francisco da Conceição e Silva (1922-1982) na desaparecida Loja Rampa, de 1955, situada no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, n.º.15 ou na Casa da Sorte, no Chiado, de 1963, para citar alguns, outros houve que preferiram encarregar-se do próprio desenho dos revestimentos azulejares. Tal foi o caso dos arquitetos Joaquim Bento d'Almeida (1918-1997) e de Victor Palla (1922-2006) responsáveis por diversas construções para as quais conceberam também os azulejos que as revestiam (Palla e Martins, 2012).

É precisamente nesta linha, a dos arquitetos que procuram pensar os revestimentos cerâmicos a aplicar nos edifícios que desenham, que se insere Álvaro Siza Vieira. Observando a sua obra podemos perceber duas opções fundamentais que remetem para diferentes formas de pensar o azulejo. Numa delas procura-se acentuar a riqueza estética subjacente ao recurso à simplicidade.

O AZULEJO MONOCROMÁTICO

O azulejo monocromático foi desvalorizado até finais do século XIX, empregue em espaços secundários dos edifícios e, normalmente, de modo tão discreto que tende a passar despercebido. Contrastes estabelecidos entre azulejos brancos e verdes ou azuis já haviam conhecido sucesso entre finais do século XVI e o início do século XVII, mas é com o emprego oitocen-

tista de elementos relevados cobertos com vidrados monocromáticos que uma certa apetência pelo uso de uma só cor nos revestimentos começa a ganhar espaço no gosto português.

Álvaro Siza Vieira tem vindo a trabalhar de forma diversificada o potencial da aplicação do azulejo

1. Como se percebe pelo texto de Celso Mangucci neste volume e que remete para outros trabalhos do autor em torno do papel do arquiteto na produção e aplicação da azulejaria portuguesa, a figura do arquiteto está presente na história do azulejo em Portugal desde bastante cedo, mas os contornos da sua acção só agora começam a ser verdadeiramente compreendidos e valorizados.



Fig. 01· Lisboa, Estação de Metropolitano Baixa-Chiado (fot. © Paulo Andrade, 2015)

monocromático na sua arquitetura. Totalmente preenchida com azulejos brancos, a Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa, de 1998, reflete uma dimensão quase mística, ainda que num primeiro contacto algo fria, no revestimento dos espaços (Fig. 01). Aí se conjugam retângulos lisos com peças biseladas, numa citação das cantarias que se podem encontrar em numerosas fachadas portuguesas de final de Oitocentos, ou, como refere Eduardo Corte-Real (2017: 45-47), numa referência ao metro de Londres. A conjugação de superfícies planas com áreas relevadas, que se iniciam a cerca de um metro do solo e cobrem toda a superfície disponível da estação, nomeadamente os seus tetos abobadados, podem criar no observador uma experiência sensorial única, um envolvimento em jogos transitórios de luz e sombra, onde estes reflexos lumínicos evocam a textura de uma superfície revestida de escamas.

Com um propósito bem diverso é a Estação de São Bento, do Metro do Porto, de 2005, cujo referente é a sumptuosa cozinha do mosteiro cisterciense de Alcobaça, local onde é possível encontrar mais de 100 tonalidades de branco no seu revestimento cerâmico setecentista. Através da seleção de sete dessas tonalidades, Álvaro Siza Vieira cria um espaço que remete para a produção artesanal do azulejo, rico em variações cromáticas aleatórias (?) que aproximam estas superfícies de uma linguagem quase evocativa do mosaico.

Se no primeiro caso o propósito do arquiteto parece ser o de elevar o observador a uma experiência próxima da epifania, que lhe permita esquecer que se encontra num local subterrâneo; no segundo parece pretender que este se sinta em casa, num espaço acolhedor e de uma discreta riqueza, como o são muitas das arquiteturas históricas nacionais.



Fig. 02· Lisboa, Pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (Expo 98) (fot. © Paulo Andrade, 2015)

Prosseguindo a pesquisa acerca do potencial do azulejo monocromático Álvaro Siza Vieira irá usar superfícies de cores diversas, em paletas que refletem os locais onde essas arquiteturas se inserem. Uma das primeiras experiências teve lugar aquando da grande *Exposição Internacional* de 1998, com o Pavilhão de Portugal, onde os revestimentos exteriores dos edifícios geminados integram três cores que procuram associar um discurso imagético e, simultaneamente, a própria arquitetura no espaço (Fig. 02). A colaboração do Mestre ceramista Manuel Cargaleiro na pintura dos azulejos, produzidos na Fábrica Viúva Lamego, garantiu que o cromatismo destas superfícies tenha cambiantes tonais e não a habitual regularidade que caracteriza as peças industriais. Duas destas cores podem relacionar-se com a integração do complexo arquitetónico no local, um cinzento que remete para as cantarias dos dois edifícios e outro verde que se refere à proximidade das águas do Tejo. Uma terceira

cor, o vermelho, permite fazer uma outra conexão, esta imagética, ao pantone selecionado, agrupando-o com o verde e, simultaneamente, com o elemento arquitetónico que constitui a grande pala que une os dois edifícios, assim transformado na evocação da bandeira de Portugal e marcando o espaço que ganha uma dimensão nacional.

Prosseguindo o uso de cores variadas no revestimento exterior de arquiteturas surge o projeto de 2003 dos Terraços de Bragança, no Chiado, em Lisboa. Composto por cinco edifícios com vista para o Tejo, o emprego cerâmico de quatro cores (bege, cinza e dois tons de azul) nos azulejos que os revestem permite duas interpretações possíveis. Estas são as dominantes da azulejaria oitocentista no enquadramento urbano da área onde estes se localizam, mas estas superfícies também refletem, consoante as horas do dia, o movimento do sol, cuja luminosidade



Fig. 03- Lisboa, Terraços de Bragança (fot. © Paulo Andrade, 2015)

define cambiantes específicos na área cerâmica que gradualmente ilumina (Fig. 03).

Em três ocasiões empregou Álvaro Siza Vieira a conjugação de azulejos azuis e amarelos, numa quase citação do ditado popular “ouro sobre azul”. Se este mesmo contraste surge em três edifícios, o propósito subjacente a cada um deles é diferente. No pavilhão que Álvaro Siza Vieira e o arquiteto Souto Moura projetaram por ocasião da Expo 2000, realizada em Hannover, na Alemanha, e que hoje se encontra na margem direita do Parque Verde do Mondego, em Coimbra, denominando-se “Pavilhão Centro de Portugal”, duas das suas faces são revestidas com azulejos, uma em amarelo e outra em azul. Aqui podemos encontrar uma referência ao sol ou à areia das praias e ao mar e ao céu que constituem uma das imagens icónicas de Portugal. Como sempre, quando nos confrontamos com a obra deste

arquitecto, uma segunda leitura é possível, a de se tratar de uma citação às cores presentes nas faixas que contornam as fachadas de cal de numerosas casas tradicionais portuguesas, nomeadamente as alentejanas.

Também na piscina da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, em 2012, surgem duas paredes contíguas – e, mais tarde, na piscina do Tagus Park, em Oeiras – com esta combinação cromática e se a interpretação dos referentes à areia e ao céu pode ser válida, visto estarmos em espaços artificiais fechados, a cenografia lumínica alcançada parece ser o componente essencial. Os reflexos da água e da luz nos azulejos criam tonalizações esverdeadas em cambiantes que se refletem nestas piscinas, constantemente modificando, para o seu utilizador, a percepção do espaço e enriquecendo a própria experiência de imersão no local.

Optando sempre pela contenção cromática, uma obra parece estranha ao trabalho de Álvaro Siza Vieira, o painel realizado em 2010 para o edifício Mizium – laboratório da empresa de cosmética Amore Pacific Research & Design Center – em Yongin-si, província de Gyeonggi-do, na Coreia do Sul. Neste projeto, resultante de uma parceria com os arquitetos Carlos Castanheira e Kim Jong Kyu, encontra-se no espaço de receção um largo painel com oito cores: branco e cinza, azul e azul-escuro, amarelo limão e torrado, vermelho e encarnado, formando um mural de cromatismo estranho a uma sensibilidade europeia (ou pelo menos portuguesa), mas adequado à vocação

do mundo oriental, de contrastes densos e vibrantes. Lembrando uma composição *matissiana*, as áreas de cores diversas que se interseccionam obrigaram ao corte dos azulejos, para que nenhuma contaminação cromática ocorra em cada um dos elementos, memória de arcaicas composições quinhentistas de alicatados.

Em alguns dos locais mencionados é possível observar, conjugando-se com a cenografia de espaços preenchidos com azulejos monocromáticos, a segunda opção que caracteriza a obra de Álvaro Siza Vieira e que é, também, uma das vias fundamentais do azulejo português.

O AZULEJO FIGURATIVO

A primeira experiência arquitetónica onde surgem azulejos figurativos concebidos por este arquiteto data de 1996, na Igreja de Santa Maria, de Marco de Canavezes. Presente numa das duas torres quadrangulares do edifício, interiormente revestida com azulejos brancos e que marca o espaço do batistério, encontra-se o enorme desenho (c. 5,50m de altura por 3,50m de largura) do *Batismo de Cristo por São João*, numa clara evocação dos motivos paleocristãos presentes nas catacumbas romanas, que assinalam a infância e um tempo de inocência do catolicismo. O desenho, um quase *grafitti*, marca o espaço e transfere para a luz que ilumina o local, a partir de um único rasgo, acima desta composição, um sentido simbólico místico, simultaneamente o da presença do divino (o Espírito Santo, invisível aos nossos olhos) e a qualidade refletora que ao percorrer os azulejos se assemelha a água que escorre, abençoada, para a pia batismal, localizada abaixo.

Também simbólica é a intervenção na chamada Capela dos Ossos, no Convento de São Francisco, em Évora, de 2015. Aí, junto ao acesso e em contraste com o tom lúgubre e evocativo da morte presente neste espaço, exalta-se a Vida num painel onde se observam dois casais brincando com os respetivos bebés. Num, representação próxima de uma Sagrada Família, ele é acarinhado e protegido, imagem onde é poderosa a felicidade da ligação da criança à mãe, noutra exalta-se o seu nascimento, erguendo-o ao céu e exprimindo o papel protetor que cabe ao pai nesta estrutura familiar. A organização gráfica de

cada um destes grupos quase parece associá-los a iniciais, a primeira um A e a segunda um D, relação que parecendo fortuita poderá pretender exprimir alguma mensagem. Essa dimensão do motivo desenhado, que pode em certas circunstâncias remeter para a linguagem do *grafitti*, já anteriormente tentada por Júlio Pomar na estação de metropolitano Alto dos Moinhos, em Lisboa, de 1988, surge pontualmente em diferentes contextos e propósitos na arquitetura de Álvaro Siza Vieira.

Na já mencionada estação São Bento, no Porto, desenhos de figuras ascendem para as plataformas ou correm para as saídas, recurso a uma sinalética intuitiva que permite ao observador o reconhecimento do local. A tónica humorística que constitui um dos aspetos fundamentais da linguagem dos *grafitti* surge em motivos que pontuam colunas ou na presença inesperada de motivos aparentemente “rabiscados”, como as pontes sobre o rio Douro ou um gato que corre num dos corredores.

Estes princípios norteiam os apontamentos gráficos que surgem no Spa Termal de Pedras Salgadas, com pequenas e divertidas representações de animais (cavalos, peixe, tartaruga), que nos trazem à memória a setecentista azulejaria de “figura avulsa”, mas também a figura de um nadador/saltador que incentiva ao mergulho nas águas do local. O recurso ao conceito subjacente a esta esquematizada “figura de convite” é empregue, de novo, na já referida piscina da Quinta de Santo Ovídio, na Lousada, onde a

estilização do contorno é reduzida a uma única linha do contorno dorsal de cada um de dois mergulhadores, colocados em duas das paredes do local.

No já referido edifício Mizium, na Coreia do Sul, no densamente colorido revestimento azulejar que se encontra junto à receção, surge inesperadamente, de um dos cantos, a figura de um homem a correr, uma vez mais uma espécie de *grafitti* que joga humoristicamente com o trocadilho da palavra “corredor”, simultaneamente o espaço de implantação do painel e a figura nele representada.

Menos óbvia na sua intenção é a presença da enorme baleia desenhada numa das paredes da piscina do Club House Vidago Palace. Representada executando um salto para fora da água, desenhada em azulejos que possuem uma tonalidade cinza quase iridescente de acentuado potencial refletor, esta imagem pretende exprimir a alegria que constitui o nadar nestas águas e o carácter revigorante das suas propriedades.

A capacidade refletora do azulejo foi levada ao seu limite na estrutura que Álvaro Siza Vieira concebeu, com Carlos Castanheira, em 2013, junto à plataforma de acesso pedonal ao edifício da Reception House do Taifong Golf Course, na província de Chang Hua, Taiwan. Revestidos com um vidro empregando platina coloidal, testemunho das complexas pesquisas efetuadas pela Fábrica Viúva Lamego, os azulejos preenchem o interior das três faces de um cubo, vazado acima e de um dos lados. Sobre elas, duas linhas brancas, ligeiramente curvas, seguem paralelas de um dos lados da estrutura, uma atravessando duas das faces do bloco e a outra, três, sendo o seu limite descendente assinalado por um ponto. Trata-se da imagem do percurso de um par de bolas de golfe, a que se associam ainda um triângulo vermelho (imagem das bandeiras junto aos buracos do jogo), uma mancha ovalada amarela (estilização de um banco de areia) e um pequeno círculo azul (representando um lago). Todos estes elementos são refletidos e multiplicados nas restantes paredes da estrutura que integra, por sua vez, as imagens cambiantes do parque envolvente, pesquisa acerca da efemeridade da vida que, num outro contexto, foi também desenvolvida por Eduardo Nery (1938-2013), no edifício de 1998 do Museu da Olaria, em Barcelos.

Esta obra, bem como uma experiência anterior, de 2011, que constituiu a Casa Jeju, na Coreia do Sul,

também resultado de uma parceria com Carlos Castanheira e Kim Jong Kyu e onde surge um bloco quadrangular semelhante, parecem trazer à obra figurativa em azulejos de Álvaro Siza Vieira uma outra dimensão, o movimento. Se, até aqui, em revestimentos como a estação São Bento, no Porto, as personagens surgem em movimento, mas fixadas num único momento, parece ser, por vezes, patente a introdução do tempo nas suas representações. No interior da estrutura colocada no jardim da Casa Jeju o revestimento é de azulejos brancos e em cada uma das suas faces surgem desenhadas três gaivotas (uma em terra, outra levantando voo e a terceira planando). Poderemos estar perante três aves ou o mesmo pássaro em três momentos do seu movimento, uma fase anterior do conceito que o uso de superfícies azulejares refletoras no Taifong Golf Course permite, ao incorporar na arquitetura cada instante da vida para, como é da própria natureza desta, este se perder no momento seguinte.

Esta incursão na integração do tempo em representações azulejares, tem uma outra expressão (até ao momento, única na obra deste arquiteto), mais de acordo com a tradição portuguesa nomeadamente setecentista, numa das obras mais emblemáticas de Álvaro Siza Vieira, a denominada Galilé dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, na Basílica do Santuário de Fátima, de 2007. Aqui já não é só a dimensão figurativa ou o aspeto associado ao movimento que dominam a obra. Neste corredor, com cerca de 150 x 6 m, a imagem torna-se explanatória, o tempo deixa de ser aquele que decorre de um acontecimento singular e torna-se o domínio da História. Dois relatos preenchem este espaço, os percursos desenhados em escala real de Pedro e Paulo, apóstolos e mártires, narrativa que somos convidados a seguir, observando uma sucessão dinâmica de acontecimentos onde, por vezes, se encontram vários momentos numa mesma composição, citação da pintura primitiva cristã onde se contemplavam eventos que antecederiam e precediam o acontecimento central.

Poderíamos pensar que a contribuição de Álvaro Siza Vieira para o universo da criação azulejar se esgota na pesquisa compositiva com recurso à luz, cor e desenhos. No entanto, um outro aspeto muito menos aparente e praticamente desconhecido do seu trabalho prende-se com a conceção de elementos cerâmicos empregues nos seus revestimentos arquitetónicos e na originalidade e variedade com que estes surgem na sua obra.

SERÃO AZULEJOS?

No pensar de cada um dos revestimentos cerâmicos que preenchem os espaços que concebe, Álvaro Siza Vieira cria muitas peças para se adaptarem a cada uma das exigências da arquitetura, de modo a que não ocorram cortes ou emendas nos trabalhos. Este requisito tem levado a um trabalho de conceção e criação que se traduz numa vasta variedade de formas que passam, praticamente, despercebidas a quem percorre estes espaços alterando, para o efeito, o convencional formato quadrangular do azulejo. Assim, no revestimento da estação Baixa-Chiado foram criadas cerca de 300 peças específicas, dos já mencionados elementos biselados a elementos quadrangulares, retangulares, triangulares e mesmo cilíndricos, estes para marcar mudanças de panos murários. Já na estação São Bento foi necessário dar curvatura aos azulejos, para que estes se adequassem ao revestimento dos diferentes tipos de colunas que marcam o local. No entanto, é com o Club House Vidago Palace que se assiste à dimensão criativa mais ambiciosa de Siza Vieira, na conceção de cerca de 1.700 formatos para um total de cerca de 3.000 peças que preenchem esta obra, o que constitui um recorde na parceria entre o arquiteto e

a Fábrica Viúva Lamego. Se aqui são as cantoneiras em L um dos elementos mais originais, nos Terraços de Bragança são as chamadas “pingadeiras”, das quais se assinalam dois tipos (um deles com 6,85 cm, feito expressamente para esta obra e todos vidrados especificamente nas cores destinadas a cada um dos edifícios), o elemento referencial das cerca de 100 peças concebidas para o local.

Outras menções poderiam ser feitas, pois praticamente todas as obras de Álvaro Siza Vieira exigem particularidades morfológicas na produção dos elementos cerâmicos que as revestem. Este é um dos grandes aspetos diferenciadores do contributo dos arquitetos na complexa e longa história que é a do azulejo em Portugal. Não só o entendimento da cor, luz e motivos que surgem nas superfícies cerâmicas tem vindo a ser enriquecido, mas também a própria forma e potencial destes revestimentos é pensada para se adaptar a novas exigências, num processo de metamorfose que nos leva a colocar a questão se ainda podemos falar de azulejo quando observamos estes elementos. Se essa é uma questão que se pode legitimamente colocar, a resposta (a existir) já não cabe nestas linhas...

AGRADECIMENTOS

As informações que integram este texto nasceram de variados diálogos e não posso deixar de agradecer aos meus interlocutores as possibilidades de leituras que me permitiram, começando pelo próprio Álvaro Silva Vieira, Maria Helena Souto, Duarte Garcia e Ana Paula Jarego, da Fábrica Viúva Lamego, Carlos Castanheira, João Pedro Falcão de Campos, Ana Cláudia Almeida, Sofia Caranova.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTE-REAL, Eduardo – “Siza Vieira e Lisboa: de que se vestem os muros? Uma visão não académica do revestimento cerâmico na arquitetura do mestre”. *A Arte Interior. Siza Vieira e o desenho de objectos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017, pp. 45-47.

PALLA, João. MARTINS, Carmo Reinas – *O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012. 2 vols. (Tese de doutoramento).

SOUTO, Maria Helena – *Arte, Tecnologia e Espectáculo. Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996. 2 vols. (Dissertação de mestrado).