

COMEMORAÇÕES DOS 150 ANOS DO NASCIMENTO
JORGE REY COLAÇO

**MEMÓRIAS DA CONFERÊNCIA
JORGE COLAÇO**

Conhecer, divulgar e preservar

26 fevereiro 2018
Museu de Cerâmica de Sacavém

Sumário

Nota de abertura

Vice-Presidente Câmara Municipal de Loures

Jorge Colaço e os azulejos artísticos na Fábrica de Loiça de Sacavém

Conceição Serôdio, Carlos Pereira, Carlos Luís, Câmara Municipal de Loures

Jorge Colaço · O pintor da Sacavém

Cláudia Emanuel, Universidade Católica do Porto

Entre a Tradição e a Modernidade: a narrativa histórica na obra de Jorge Colaço

Maria Alexandra Gago da Câmara, Universidade Aberta
Teresa Verão, Universidade de Évora

A Estação de Porto-São Bento e a obra de Jorge Colaço

Ana Sousa, CP Comboios de Portugal E.P.E.
Paula Azevedo, IP Infraestruturas de Portugal
Pedro Almeida, IP Infraestruturas de Portugal

Azulejos Artísticos de Jorge Colaço nas estações ferroviárias portuguesas

Tiago Borges Lourenço, Universidade Nova de Lisboa

Azulejaria de Jorge Colaço nas Unidades Militares em Portugal: Arte e Tradição

Augusto Moutinho Borges, Comissão Portuguesa de História Militar

Estudo microscópico dalgumas técnicas usadas por Jorge Colaço

João Manuel Mimoso, Laboratório Nacional de Engenharia Civil

O Museu Nacional do Azulejo como polo de estudo da obra de Jorge Colaço

Sílvia Santa-Rita, Museu Nacional do Azulejo

Autorias. A biografia de Jorge Colaço no Az Infinitum

Rosário Salema de Carvalho, Az – Rede de Investigação em Azulejo, Universidade de Lisboa

Notas biográficas



Memórias **da conferência Jorge Colaço** **Conhecer, divulgar e preservar**

A Câmara Municipal de Loures assume como prioridade a valorização do Património Cultural, nas suas componentes artística e industrial.

Com a Conferência Jorge Colaço. *Conhecer, divulgar e preservar*, que teve lugar no Museu de Cerâmica de Sacavém, no ano e no dia do 150.º aniversário do seu nascimento, homenageamos o Homem, o Artista e a Obra, pondo em evidência um legado que também assumimos como património do concelho.

A realização da Conferência no Museu de Cerâmica de Sacavém, espaço que constitui um repositório das memórias materiais e imateriais da Fábrica de Loiça de Sacavém, simbolizou de alguma forma o regresso de Jorge Colaço ao lugar que lhe proporcionou as condições e os meios técnicos para criar os painéis de azulejos artísticos, ainda hoje reconhecidos e apreciados nos edifícios para os quais foram encomendados.

Ao editarmos as memórias da Conferência, fixamos um legado de investigação atual, para a bibliografia deste artista maior da azulejaria portuguesa.

O vice-presidente

Paulo Piteira



Memórias da conferência Jorge Colaço

**Jorge Colaço e os azulejos artísticos na
Fábrica de Loiça de Sacavém 1904 – 1923**

**Conceição Serôdio, Carlos Pereira, Carlos Luís –
Câmara Municipal de Loures**

A Câmara Municipal de Loures através do Museu de Cerâmica de Sacavém promove e associa-se às **Comemorações dos 150 anos do nascimento de Jorge Colaço**, com a organização de uma conferência, a apresentação de uma mostra documental, um diaporama, e duas palestras noutros museus, principalmente a partir de uma seleção de correspondência do Arquivo Empresarial Fábrica de Loiça de Sacavém existente no acervo do Museu, que informa a presença de Jorge Colaço na Fábrica de Loiça de Sacavém no primeiro quartel do século XX e, que agora, também se fixa neste texto.



**Retrato de Jorge Colaço, 1905
Cedência de imagem da Família Colaço**

Mestre Jorge Colaço nasce em Tânger, Marrocos, em 1868 e morre no Alto do Lagoal, Caxias, em 1942. Estuda em Madrid, e, em Paris com Fernand Cormon, onde se relaciona com os grandes artistas da época e assimila também a nova corrente estética Arte Nova. Jorge Colaço utiliza o desenho como recurso artístico, na caricatura, na pintura e, no azulejo. O seu método consistia na pintura sobre o vidro já cozido, que depois era submetida a uma segunda cozedura, permitindo obter, consoante o pretendido, efeitos aguarelados, ou resultados semelhantes aos da pintura a óleo. O seu trabalho

integra o ressurgimento da consciência histórica na arte e, o sucesso deste trabalho artístico na pintura de temas históricos, literários e etnográficos, é referência do renascimento desta tradição em Portugal e, ainda hoje, apreciado em edifícios públicos e privados – Estação Ferroviária de São Bento no Porto, Palácio Hotel do Bussaco no Buçaco, em Lisboa Casa do Alentejo, Pavilhão Carlos Lopes e Faculdade de Ciências Médicas, Palácio de Rio Frio em Pinhal Novo, Palácio de Sant’Ana em Ponta Delgada.

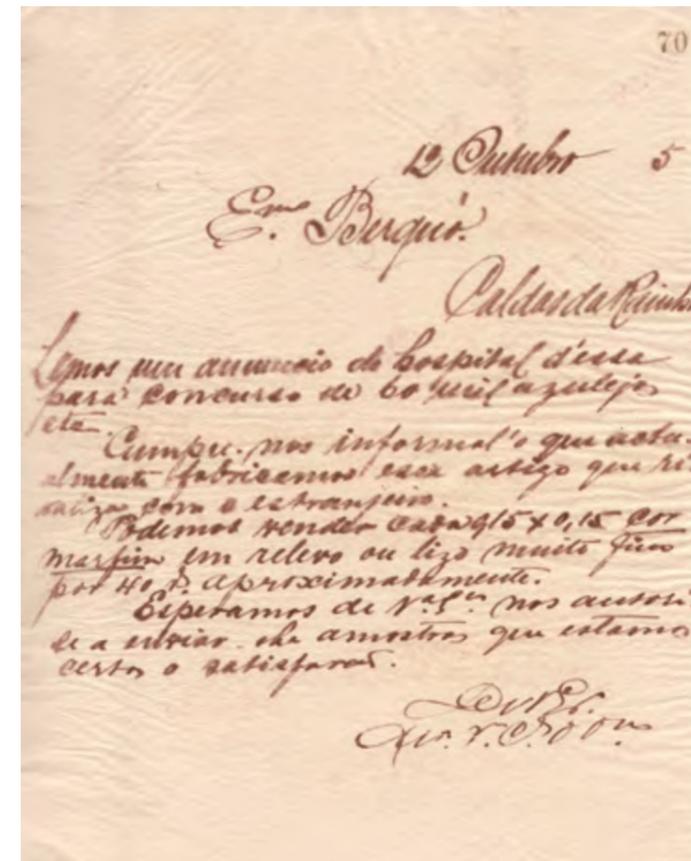
As grandes composições de pintura em azulejo de Jorge Colaço, produzidas na Fábrica de Loiça de Sacavém, entre 1904 e 1923, ainda hoje são expoentes máximos desta arte em Portugal.

Entre 1924 e 1942 prossegue a sua arte azulejar na Fábrica Lusitânia em Lisboa.

Para se documentar a presença de Jorge Colaço na Fábrica de Loiça de Sacavém e de alguns dos trabalhos que aí realizou, para além de uma seleção da correspondência existente nos Copiadores de Correspondência Expedida, recorreremos também a alguns artigos publicados na revista *Ilustração Portuguesa*.

Podemos situar o início da sua ligação à Fábrica durante a gestão de James Gilman, período assinalado com a realização de novos investimentos para se diversificarem os produtos cerâmicos já existentes – loiça de mesa e decorativa, loiça de higiene e sanitária – e um novo produto – azulejos de revestimento. Mas, antes de se acompanhar a sua presença em Sacavém, é importante uma prévia contextualização, com documentação da Fábrica, sobre o início dessa nova produção cerâmica.

Com efeito, encontramos a primeira referência numa carta datada de 12 de outubro de 1895, que respondia a um anúncio para fornecimento de azulejos para o Hospital Termal das Caldas da Rainha. A Fábrica informa Rodrigo Berquó (administrador do hospital), que actualmente já fabrica esse artigo e que o mesmo rivaliza com o (do) estrangeiro.



Carta de 12 de outubro de 1895

Seguem-se uma série de registos na correspondência expedida, nos quais é evidente o sucesso comercial do azulejo, como por exemplo, numa carta de 11 de junho de 1896, que informava o preço dos azulejos (40 réis) e referia que “Os azulejos ingleses custam aqui 120 réis e não são superiores aos nossos, nós vendemos exactamente pelo preço que se compram no estrangeiro”. Numa outra carta, de 31 de maio de 1897, constava a obtenção de uma licença para edificar novos fornos para azulejos e, em 10 de janeiro de 1901, verifica-se que a Fábrica já tinha capacidade produtiva para responder a uma encomenda, com destino a Coimbra, de dez mil azulejos e respetivas cercaduras. Avançando até 1906, uma carta de 25 de junho, referia que se pintavam azulejos a partir de desenhos, no caso para uma padaria, a partir de 30.000 reis, porque pintados pelo mestre da oficina de pintura.

E, em 8 de outubro de 1908, foram listados vários padrões de azulejos com os respetivos preços, comercializados pela Fábrica, em carta enviada para o Diretor das Obras Públicas de Mormugão – Goa, Índia.



Carta de 8 de outubro de 1908

Os azulejos da Fábrica de Louça de Sacavém, fabricados ao estilo inglês, afirmaram-se assim no país e no estrangeiro e, a sua qualidade e diversidade de padrões, cercaduras e frisos, veio a exigir a publicação em agosto de 1910 de um catálogo ilustrado: *Preços Correntes da Real Fabrica de Louça em Sacavém – Azulejo – Gilman & Commandita*.

“É este o primeiro catalogo de azulejos do nosso fabrico, que lançamos no mercado, azulejos bastantes conhecidos e que se acham profusamente espalhados pela capital e províncias, embelezando muitas frontarias de prédios, muitas entradas e interiores d’edificios, dando-lhes um superior realce e atestando as superiores qualidades de fabrico e duração. Variadissimos são os padrões em liso e em relevo, em azulejo majólica e estampado, que possuímos, para que o publico que nos dispense a sua atenção possa a seu inteiro contento fazer a escôlha do padrão que mais lhe satisfaça. As cores que empregamos são igualmente variadas e quizémos dar no papel o tom que mais se podésse aproximar do verdadeiro, o que em grande parte conseguimos.

Os nossos azulejos, porém, são feitos de pó de pedra alvíssimo, é um azulejo fino, e como tal todos os que são fabricados pelo nosso

processo, reúnem todos os predicados necessários para resistência absoluta, são cobertos d’uma camada vítrea, inteiramente inherente à pedra do azulejo, impossível de desligar-se, o que não acontece com os azulejos d’outro fabrico, que em substituição d’essa camada vítrea, teem esmalte, que poderá com facilidade cahir.

São bem conhecidos os nossos azulejos – AZULEJOS DE SACAVEM.”

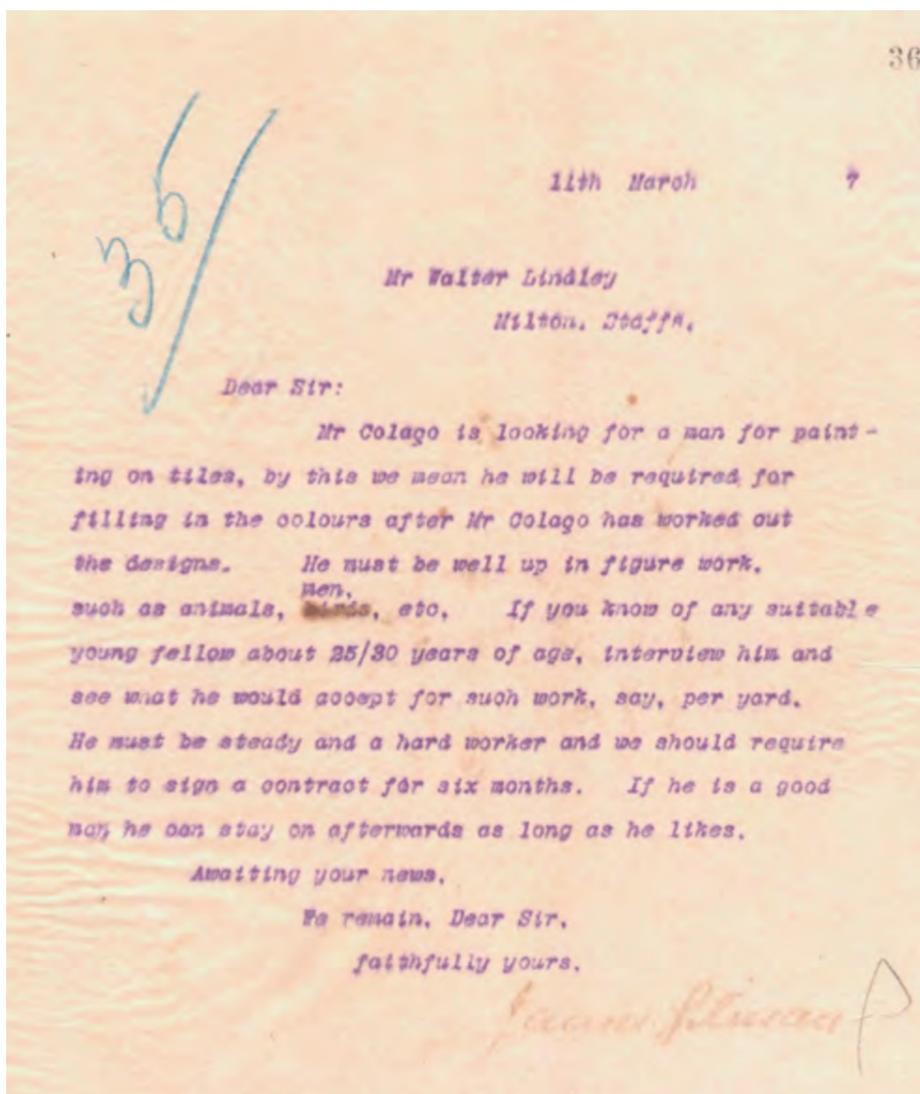
Mas, já em 1905, na apresentação da uma *Tabella de Preços da Louça da Real Fabrica de Louça em Sacavém*, datada de 31 de março, se chamava a atenção “Para a fabricação do nosso azulejo de pó de pedra, eguaes aos similares estrangeiros, competindo em preço com o azulejo ordinário nacional.”

O sucesso desta produção industrial levou James Gilman a convidar o pintor **Jorge Colaço** para colaborar no ateliê de pintura de azulejos artísticos, que também foram uma aposta da Fábrica nesta procura de diversidade e oferta de novos produtos.

O estabelecimento desta ligação pode também ser justificada por laços familiares com a família Gilman, proprietária da Fábrica. Jorge Colaço casado com Branca de Gonta Ribeiro Colaço, irmã de Irene de Gonta Colaço e por sua vez casada com Raul Gilman, filho de James Gilman.

De qualquer forma, foi em Sacavém que encontrou as condições ideais para desenvolver e aperfeiçoar a sua arte da pintura sobre o azulejo, recuperando e reinventando a tradição das grandes composições azulejares dos séculos XVII e XVIII.

Na documentação administrativa da Fábrica de Louça de Sacavém, nomeadamente nos Copiadores de Correspondência Expedida e, perante a inexistência de alguns livros de anos anteriores, a primeira referência ao seu nome e à sua presença em Sacavém, consta numa carta de 11 de março de 1907, com o pedido de James Gilman para Walter Lindley em Inglaterra, de um pintor de azulejos para trabalhar com os desenhos de Jorge Colaço.



Carta de James Gilman a Walter Lindley de 11 de março 1907

Ainda para o mesmo ano existem outras cartas que o mencionam e referem pagamentos de trabalhos que realizou. Estas últimas cartas têm a particularidade de terem sido assinadas por Herbert Gilbert, ainda como funcionário da Fábrica, mas da qual, veio a tornar-se seu administrador e proprietário.

A primeira referência ao seu nome surge apenas em 1907, contudo, segundo dados recolhidos em bibliografia específica e na imprensa, sabemos que, entre 1904 e 1907, realizou na Fábrica de Loiça de Sacavém, os conhecidos painéis que decoram a Faculdade de Ciências Médicas em Lisboa e o Palácio Hotel do Bussaco.

E é com uma cópia de um documento pessoal do próprio Jorge Colaço, de 1928, existente no Museu Nacional do Azulejo, que ficamos a saber sobre as condições do trabalho realizado em Sacavém:

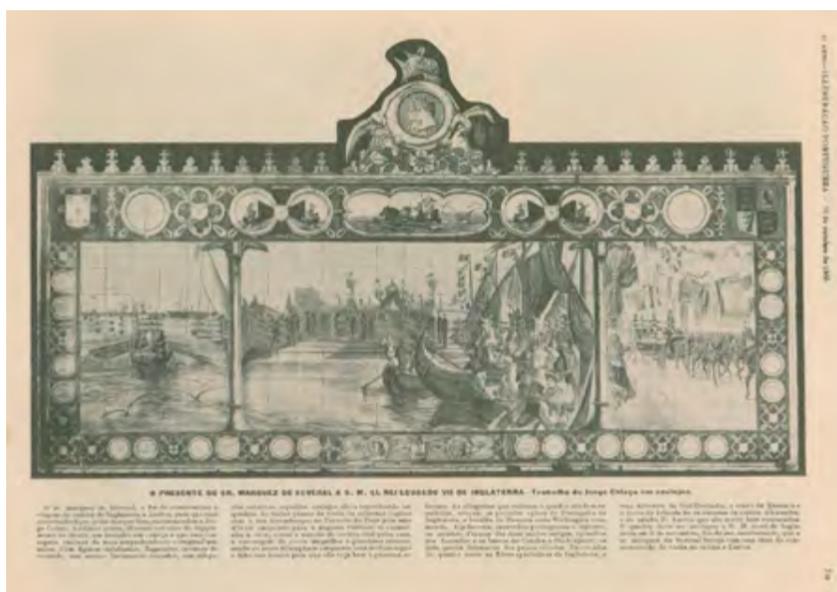
“As condições em que estava constituída a minha sociedade (por mutuo consentimento verbal) com a Fábrica de Sacavém, eram as seguintes: A Fábrica debitava ao atelier azulejos, tintas, coseduras, ordenados, despachos, transportes etc.; o atelier fornecia o trabalho artístico de decoração. As despesas eram depois deduzidas das receitas brutas do atelier e os lucros eram divididos em três partes: 40% para a Fábrica, 40% para mim, 20% para o Soares (3º socio). Convém notar que nos fornecimentos ao atelier a Fábrica não fazia o menor desconto. Eu dirigia a parte artística; a Fábrica encarregava-se da parte administrativa e comercial.”

E, também através da *Ilustração Portuguesa*, podemos encontrar e identificar painéis da sua autoria, produzidos durante o período da sua presença em Sacavém e, referenciados através de um circuito de exposições de Belas-Artes em que participou.

Em 16 de maio de 1904, temos a notícia dos belos trabalhos de Colaço sobre azulejos, trabalhos que tendem a fazer reviver essa arte decadente, outrora tão bela, pintando assuntos históricos ou motivos galantes, paisagens ou tipos mitológicos.

É interessante verificar que, numa apologia à utilização de azulejos, se salientaram três dos seus “benefícios técnicos” – medida de asseio / entretenimento para a vista / relevante serviço para a arte.

A arte de Jorge Colaço também transcendeu as fronteiras nacionais. Em 1906, o Marquês de Soveral ofereceu ao rei Eduardo VII de Inglaterra um painel comemorativo da visita da rainha Alexandra, esposa do referido monarca inglês, efetuada a Lisboa entre 22 e 24 de março de 1905. Este painel, com etapas da visita, foi noticiado em 16 de outubro do mesmo ano.



Carta de James Gilman a Walter Lindley de 11 de março 1907

Recuando até à edição de 10 de abril de 1905, encontramos a referência a uma outra exposição onde, entre outros painéis, constavam alguns dos destinados para o Hotel do Bussaco e se salienta o magistral trabalho que tinha para a Escola Médica de Lisboa (atual Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa).



Ilustração Portuguesa, Ano 2, nº 95, 28 de agosto de 1905, p. 684

É referido também um painel destinado para o Conde de Sabugosa, ilustrado por um episódio heroico de um antepassado e encimado pelo respetivo brasão de armas.

Mais uma vez se salientou os relevantes serviços, prestados pelo artista, à cerâmica nacional, com os seus trabalhos em azulejos "... que são magníficos."

Particularizando agora os painéis realizados para o Palácio Hotel do Bussaco e para a Escola Médica de Lisboa, estes trabalhos, desde a encomenda até à colocação, terão ocorrido entre 1904 e 1907.

Para a Sala dos Passos Perdidos da Faculdade (edifício da autoria de José Maria Nepomuceno), o projeto decorativo azulejar assentou em cinco painéis que ilustram episódios da história da medicina – A Rainha Santa Isabel entre leprosos / Ambroise Paré num campo de batalha socorrendo os feridos / A figura de João Semana / A ciência sacudindo as superstições lendárias da humanidade / A Rainha D. Amélia no dispensário de Alcântara.

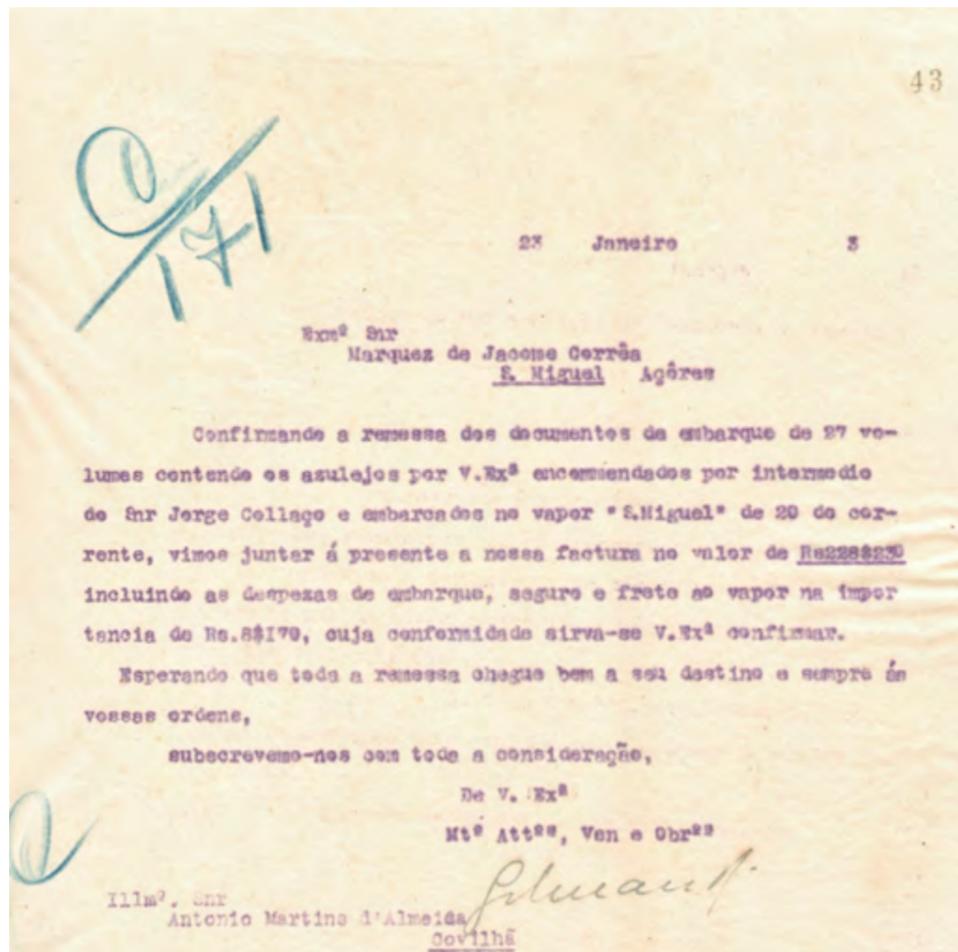


A Rainha D. Amélia no dispensário de Alcântara

O programa iconográfico de azulejaria artística para o Palácio Hotel do Bussaco (imagem painel) também foi noticiado na Ilustração Portuguesa de 28 de agosto de 1905 e de 22 de novembro de 1909, tendo sido agrupado em quatro temas principais – Lusíadas / Autos de Gil Vicente / Menina e Moça de Bernardim Ribeiro / Episódios da Guerra Peninsular.

Distribuídos por espaços interiores e pela galeria do edifício, estes "... quadros murais em azulejo (...) devidos ao pincel experimentado de

A família vende em 1977 a propriedade à Região Autónoma dos Açores, que a torna sede da presidência do Governo Regional e Residência Oficial do Presidente desde 1980, tendo sido o edifício classificado como Monumento Regional em abril de 1984.

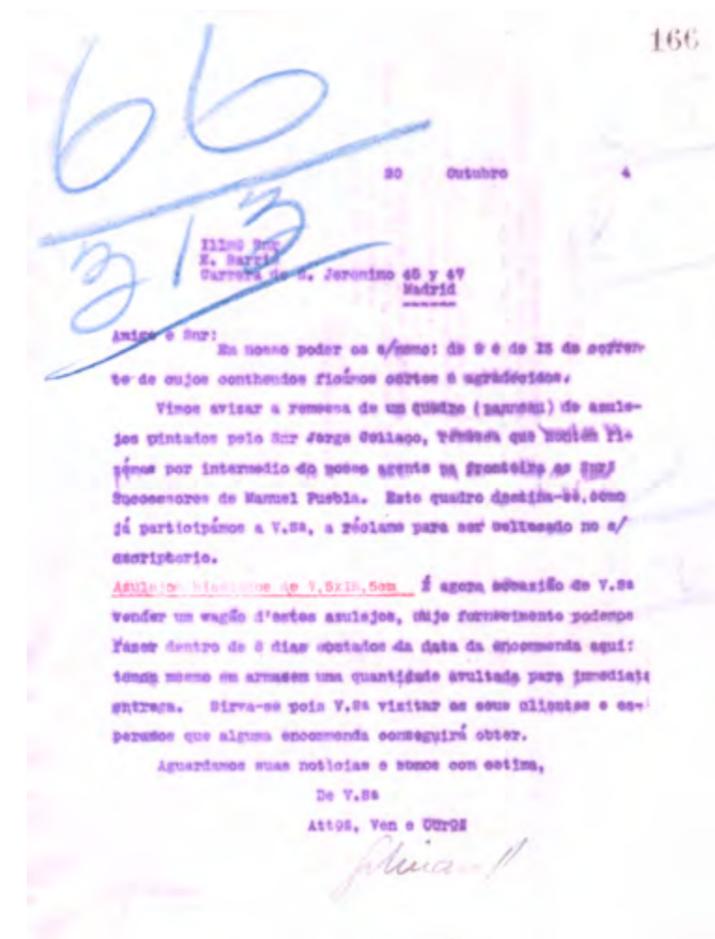


Carta de 23 janeiro de 1913 para o Marquês de Jácome Corrêa – S. Miguel, Açores

A Fábrica de Loiça de Sacavém confirma o embarque no vapor "S. Miguel" de 27 volumes contendo os azulejos encomendados por intermédio de Jorge Colaço. Também na carta de 4 de março se dá conhecimento do embarque de mais grades de azulejos.

A Fábrica de Loiça de Sacavém também comercializou em Espanha os seus azulejos pó de pedra. Por exemplo, em 1913, foram enviadas 712 grades de azulejos para a estância termal do Balneário de Mondariz, em Pontevedra, conforme atesta uma carta de 30 de janeiro.

De igual modo uma carta de 20 de outubro 1914 para E. Barrie, contém a indicação de uma remessa para Madrid de um quadro de azulejos pintados por Jorge Colaço, encomendada por intermédio do agente da Fábrica de Loiça de Sacavém na fronteira, Sucessores de Manuel Puebla, de Valência de Alcântara, da qual se transcreve um excerto: "Vimos avizar a remessa de um quadro (panneau) de azulejos pintados pelo Snr Jorge Colaço, remessa que hontem fizemos por intermedio do nosso agente na fronteira, os Snrs Sucessores de Manuel Puebla. Este quadro destina-se, como já participámos a V. Sª, a réclame para ser collocado no s/ escriptorio."



Carta de 20 de outubro 1914 para E. Barrie, Madrid

Ao longo dos anos, existiu uma continua troca de correspondência com os agentes da Fábrica em Madrid, onde entre outros assuntos, eram referidas encomendas feitas a Jorge Colaço e, das quais destacamos três exemplos, em anos diferentes.

4 Novembro

Ilmo Sr.
E. Barrie
Carrera de S. Jeronimo 45 y 47
Madrid

Amigo e Sr:
Vimos agradecer a recepção dos s/memo: de 26 e de 31 do ultimo, de cujos diresos ficamos inteirados e agradeceomos o pagamento feito por V.Sa da nossa letra de Pes.350'.

Vimos incluir uma carta que nos entregou o Sr Collaço em resposta ás que V.Sa dirigiu ao dito artista.

Este Sr diz-nos que estabeleceu para V.Sa uma comissão de 5% sobre o valor dos azulejos das encomendas executadas e confiadas por vosso intermedio, todavia, além do preço que o Sr Collaço leva pelos seus trabalhos, póde V.Sa fazer os seus preços aos seus clientes.

O Sr Collaço trabalha individualmente tendo apenas na nossa fabrica o seu atelier, tendo todavia nós o prazer de que este negocio augmente tornando-se assim conhecidos em Hespanha os trabalhos em azulejos de tão bom artista.

Do restante contheudo de s/memo: ficamos scientes e esperando a honra de s/ordens, somos a/estima, De V.Sa
Atta. Ven e Obris

Carta de 04 novembro de 1914 para E. Barrie

Carta de 04 novembro de 1914 para E. Barrie, em Madrid:
 "(...)Vimos incluir uma carta que nos entregou o Sr. Collaço em resposta ás que V. S^a dirigiu ao dito artista. Este Sr diz-nos que estabeleceu para V. S^a uma comissão de 5% sobre o valor dos azulejos das encomendas executadas e confiadas por vosso intermedio, todavia, além do preço que o Sr. Collaço leva pelos seus trabalhos, póde V. S^a fazer os seus preços aos seus clientes. O Sr. Collaço trabalha individualmente tendo apenas na nossa fábrica o seu atelier, tendo todavia nós o prazer de que este negocio augmente tornando-se assim conhecidos em Hespanha os trabalhos em azulejos de tão bom artista."

11 Dezembro

Ilmo Sr.
Antonio Vicente (Hijo)
Paseo del Angel 4
Madrid

Amigo e Sr:
O mesmo amigo e colaborador artistico Sr Jorge Colaço tem a honra de estar em poder do ex-agente desta fabrica, Sr E. Barrie, os seguintes quadros de azulejos:-
 1º :- "Prise sobre a mesa de Campo Amor com o titulo "escribimos una carta", cujo quadro tem a dimensão de 100 x 100.
 2º :- "Casa sup linceu"
 3º :- "Estatua da casa"
 O mesmo Sr Collaço além d'estas 3 quadros tem em poder de novo outros alguns Sr Luis Vinardell, mais:-
 4º :- "Um urso"
 5º :- "A. Francisco"
 6º :- "Vizinha" (obra de cera)
 7º :- "El Collete"
 8º :- "Ouveiro da mã"
 Tem a honra de apresentar a V.Sa a lista de indicoes de já terem vendidos alguns dos supra-citados quadros, attendendo a que o Sr Collaço está obrigado, desde ha bastante tempo, de nos enviar sobre a mesma, tanto do Sr E. Barrie, como do Sr Vinardell.
 O Sr Luis Vinardell apenas era o depositario dos quadros 5^o indicados, os quaes pertenciam ainda ao Sr Collaço, mas como lhe foram entregues pelo Sr Collaço.
 De que respeito ao Sr Barrie, porém, segundo nos informou o mesmo artista, ficou de par do estado de seu estabelecimento em Madrid: e assim, tratando V.Sa d'esta maneira com o Sr Barrie, evitar de fallar da mesma intermediação, comtudo a V.Sa fallar-lhe no proprio nome do Sr Jorge Collaço: isto porque o Sr E. Barrie ainda não se lembra d'uma importante intermediação e assim para evitarmos a V.Sa a fôrça de nos dar, se por alguma intermediação não houveria a possibilidade de serem ali vendidos estes quadros: a Sr Jorge Collaço é o pintor particular de azulejos artistico que sejar uma vez, e, por isso esperamos que alguns dias devrá favor-me ali, interessando-me assim, se architectos e pontos em os outros quadros de azulejos.
 a/valor.

Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém de 11 dezembro de 1916, dirigida a Antonio Vicente (Hijo)

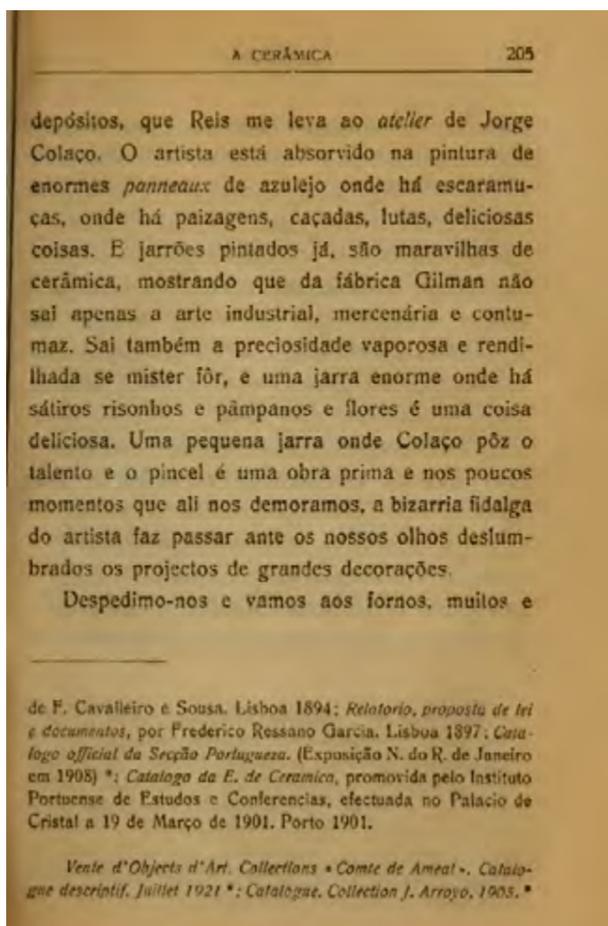
Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém de 11 dezembro de 1916, dirigida a Antonio Vicente (Hijo), Madrid, com a indicação em como o amigo e colaborador da fábrica, o pintor Jorge Colaço, quer saber dos azulejos que foram enviados ao ex-agente da fábrica em Madrid, Senhor E. Barrie e se foram ou não vendidos, bem como o destino de outros azulejos em poder do senhor Luiz Vinardell.

311

Ilmo Sr.
Antonio Vicente (Hijo)
M.A.P.E.L.R

Amigo e Sr:
Deos ed a/poder o proado favor de V.Sa, de 15 de Fevereiro s.p. e me respondeu:-
 QUADROS COLLAÇO - Solentes.
 FAZON - Aguardamos sua nota de los recepção.
 MATADORIOS - Os de chapa com coluna e de face retangulares são de tamanho maior, que não podemos fornecer por serem de 100 por cento. Outros que não será difícil colocar. V.Sa. dirá.
 LOUCA INGLESA - Solentes.
 FAZON PROXIMO - Solentes.
 BARRICO DE MESA E CHATINAS - Não podemos fornecer, por equanto.
 JARRONES COLLAÇO - Não temos actualmente, porém, estamos desenvolvendo esta accção e dentro de poucos meses esperamos poder fornecer quantidade.
 PALATINA - Não poderá V.Sa. enviar-nos uma coleção de amostras de loiça d'esta especificidade?
 Seu outro assunto, somos com toda a consideração e particular attencão,
 De V.Sa.
 Sr. Atta. Ven e Obris.

Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém de 11 dezembro de 1916, dirigida a Antonio Vicente (Hijo)



A publicação "Cosmopólia" de 1922, da autoria de Albino Forjaz de Sampaio, com relatos de visitas à indústria portuguesa em 1917, inclui uma interessantíssima descrição da visita à Fábrica de Loiça de Sacavém, que contemplou a passagem pelo ateliê de Jorge Colaço. O autor, foi acompanhado por um membro da fábrica, o Senhor Vicente dos Reis, Chefe dos Armazéns de Loiça Vidrada:

"E é correndo os grandes armazéns, intérminos depósitos, que Reis me leva ao atelier de Jorge Colaço. O artista está absorvido na pintura de enormes *panneaux* de azulejo onde há escaramuças, onde há paisagens, caçadas, lutas, deliciosas coisas. E jarrões pintados já, são maravilhas de cerâmica, mostrando que da fábrica Gilman não sai apenas a arte industrial, mercenária e contumaz. Sai também a preciosidade vaporosa e rendilhada se mister fôr, e uma jarra enorme onde há sátiros risonhos e pâmpanos e flores é uma coisa deliciosa. Uma pequena jarra onde Colaço pôz o talento e o pincel é uma obra prima (...)"

Até ao final da sua presença em Sacavém, Jorge Colaço, realizou ainda e, entre outros trabalhos artísticos, os seguintes programas decorativos em azulejo:

Para o Magestic Club, em Lisboa, localizado num edifício do século XVII, designado por Palácio Alverca, também conhecido por Palácio Pais do Amaral, ou ainda, antigo Palácio São Luís.

Em 1919, este edifício veio a sofrer grandes alterações, com a instalação de um dos maiores casinos da cidade de Lisboa, o Magestic Club. A reestruturação esteve a cargo do arquiteto António Rodrigues da Silva Júnior e, as decorações interiores que tomaram um estilo revivalista, foram executadas por vários artistas, entre os quais, o pintor Jorge Colaço, com os seus painéis alusivos ao mundo rural, ao passado histórico e ao imaginário medieval. A Casa do Alentejo é proprietária deste edifício desde 1981.



**Painel de Azulejos na sala de jantar da Casa do Alentejo em Lisboa
Cedência de imagem de Cláudia Emanuel**

Para o Palácio da Herdade de Rio Frio, no Pinhal Novo, edifício, da autoria do arquiteto José Luís Monteiro, construído entre 1909 e 1919 e, cujos painéis retratam temas do quotidiano da herdade – cenas de caça, paisagens da lezíria e do ribatejo e ciclo do vinho.

Numa carta datada de 25 de janeiro de 1921 e dirigida a Santos Jorge, proprietário de Rio Frio, constava que "Tomando a liberdade de dirigir-nos a V. Ex^a com referência às condições do preço até ao presente mantidas para os azulejos artísticos de vossas encomendas, que temos vindo executando nas oficinas da nossa fabrica em Sacavém, sob a direcção artística do Exm^o Snr Jorge Colaço."



Painel de Jorge Colaço existente no Palácio Rio Frio, Palmela
Cedência de imagem de Cláudia Emanuel

Para o pavilhão de Portugal na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro entre 7 de setembro de 1922 e 23 de março de 1923.

Na troca de correspondência, entre a Fábrica de Loiça de Sacavém e o Secretário da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, salienta-se uma carta datada 27 de agosto de 1921, onde se informava que se podia ver o tipo de azulejos artísticos que a Fábrica produzia, da autoria de Jorge Colaço, junto de Ricardo Severo do Banco Português do Brasil e de Vasco Ortigão, proprietário do Parque Royal. Também se referia que "A nossa fábrica tem entre mãos importantes encomendas para a América do Norte, Bahia, Montevideo e para o próprio país, e, não se trataria de azulejos comerciais, mas sim artísticos, que exigem uma atenção muito especial, lembramos a V. Exa. a conveniência de não demorar a sua resolução, desde que haja a intenção de empregar azulejos artísticos na decoração dos pavilhões da futura Exposição."



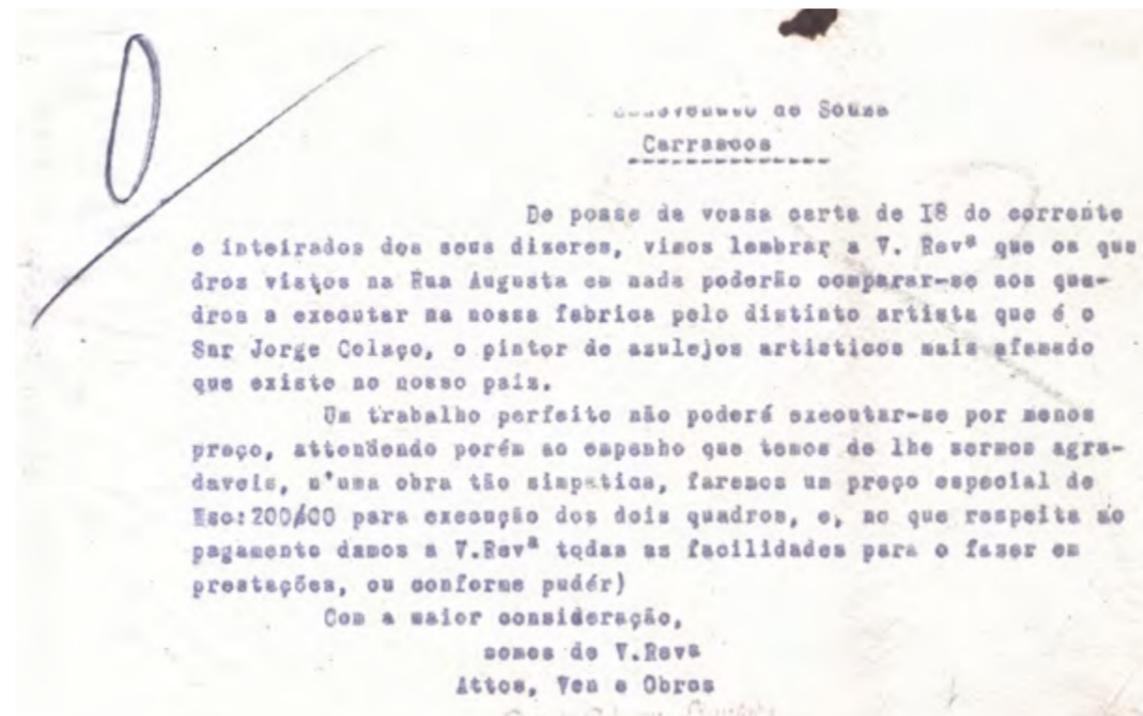
Uma outra carta de 25 de março de 1922 dirigida ao Comissário do Governo Português na Exposição do Rio de Janeiro, confirmava o preço dos azulejos artísticos de Jorge Colaço.

Na referida exposição, participaram 14 países, entre os quais Portugal, com um Pavilhão de Honra localizado na Avenida das Nações, que foi projetado pelos arquitetos Guilherme Rebelo de Andrade e Carlos Rebelo de Andrade em 1921.

Terminada a exposição, o mesmo edifício veio a ser reconstruído em Lisboa, no Parque Eduardo VII. Por ocasião da Exposição Industrial Portuguesa que se realizou em 1932, foi reaberto, sendo então conhecido como o Pavilhão das Exposições e, renomeado, mais tarde como Pavilhão dos Desportos.

A fachada principal do Pavilhão é revestida por quatro painéis de azulejos em azul e branco com os seguintes temas: Sagres / Batalha de Ourique / Ala dos Namorados na Batalha de Aljubarrota / Cruzeiro do Sul.

Atualmente o edifício tem a designação de Pavilhão Carlos Lopes. Para além destes três trabalhos com maior impacto e visibilidade, o seu nome era ainda referido noutras cartas, principalmente em respostas a pedidos de informação e, ou encomendas.



0

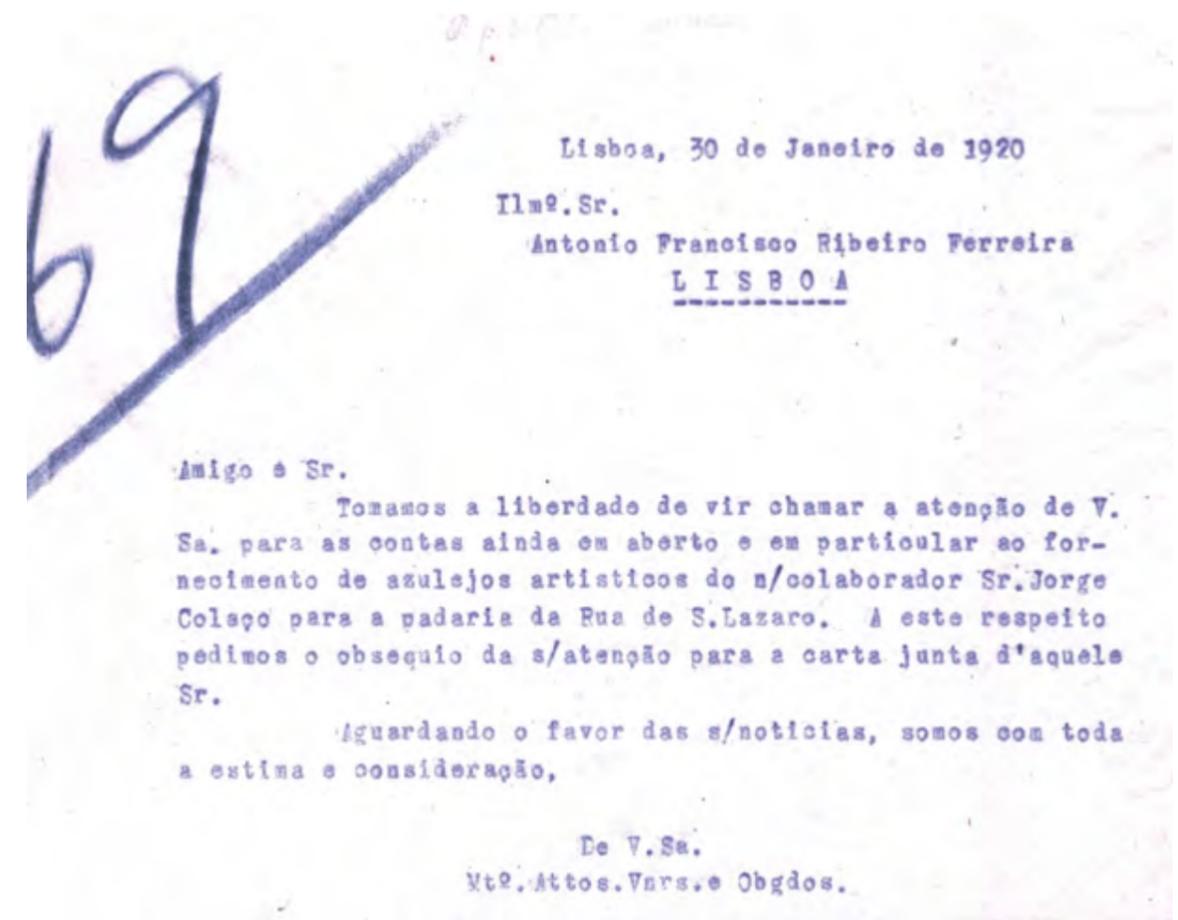
Estabelecimento de Solas
Carrascos

De posse da vossa carta de 18 do corrente e inteirados de seus dizeres, vimos lembrar a V. Rev^a que os quadros vistos na Rua Augusta em nada poderão comparar-se aos quadros a executar na nossa fábrica pelo distinto artista que é o Sr. Jorge Colaço, o pintor de azulejos artísticos mais afamado que existe no nosso país.

Um trabalho perfeito não poderá executar-se por menos preço, atendendo porém ao esmero que temos de lhe sermos agradáveis, a uma obra tão simpática, faremos um preço especial de Esc: 200/00 para execução dos dois quadros, e, no que respeita ao pagamento damos a V. Rev^a todas as facilidades para o fazer em prestações, ou conforme pudér)

Com a maior consideração,
seus de V. Rev^a
Attos, Vrs. e Obros

Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 20 de agosto de 1919 e dirigida ao Padre Benevenuto de Souza, Carrascos (Torres Novas), pela qual se lembra o cliente que os quadros vistos na Rua Augusta em nada se comparam aos executados na Fábrica pelo artista Jorge Colaço.



69

Lisboa, 30 de Janeiro de 1920

Ilm^o. Sr.
Antonio Francisco Ribeiro Ferreira
L I S B O A

Amigo e Sr.

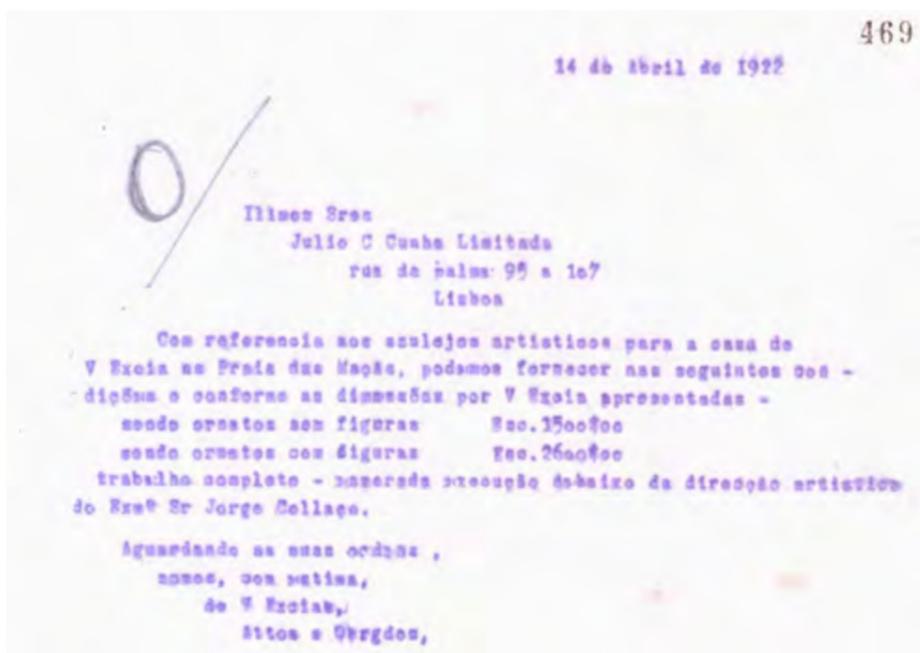
Tomamos a liberdade de vir chamar a atenção de V. Sa. para as contas ainda em aberto e em particular ao fornecimento de azulejos artísticos do s/colaborador Sr. Jorge Colaço para a padaria da Rua de S. Lázaro. A este respeito pedimos o obsequio da s/atenção para a carta junta d'aquela Sr.

Aguardando o favor das s/noticias, somos com toda a estima e consideração,

De V. Sa.
Mt^o. Attos. Vrs. e Obgdos.

Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 30 de janeiro de 1920 e dirigida a António Francisco Ribeiro Ferreira, em Lisboa, com referência ao fornecimento de azulejos artísticos de Jorge Colaço para uma padaria na Rua de S. Lázaro, também em Lisboa.

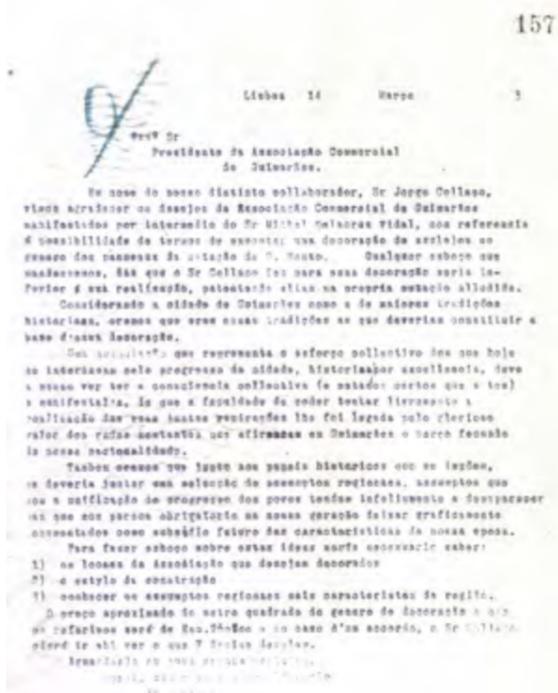
Uma carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 17 de janeiro de 1921 e dirigida a um cliente, Senhor Fernando, dava conta do preço de um trabalho para um reclame, sob a direção artística de Jorge Colaço.



Carta de 14 de abril 1922

Carta de 14 de abril 1922 com a encomenda de azulejos para uma casa na Praia das Maças, em Sintra.

Em 10 de março de 1923, uma carta para o Arquiteto Deolindo Leite Vieira, indicava os preços da encomenda de quatro painéis de azulejos à Fábrica de Loiça de Sacavém para o Grande Café Nacional (Lisboa).



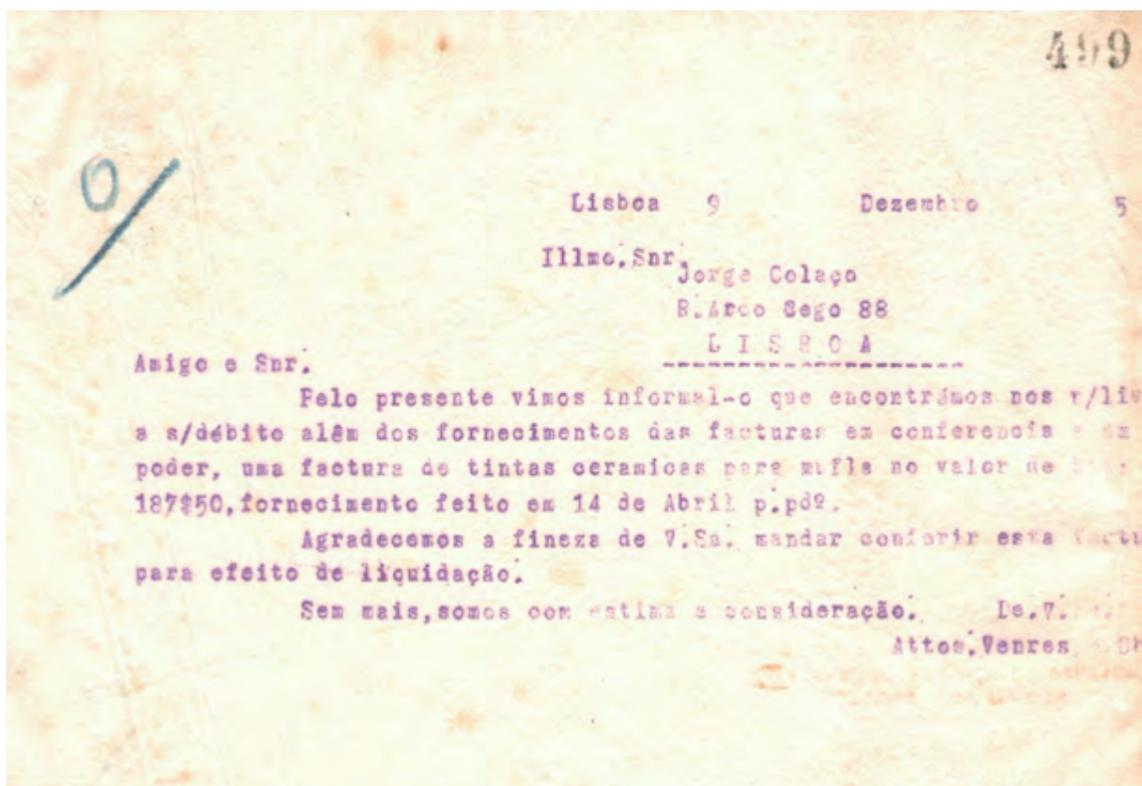
Numa interessante e longa carta datada de 14 de março de 1923 e dirigida ao Presidente da Associação Comercial de Guimarães, constava que “Em nome do nosso distinto colaborador, Sr. Jorge Colaço, vimos agradecer os desejos da Associação Comercial de Guimarães, manifestados por intermédio do Sr. Michel Delacruz Vidal, com referência à possibilidade de termos de executar uma decoração de azulejos ao género dos panneaux da estação de S. Bento.” Assim a Fábrica apresenta várias sugestões de outros motivos mais relacionados com a história de Guimarães e disponibiliza-se a fazer um esboço sobre estas ideias e para tal solicita os locais que a Associação deseja decorar, o estilo de construção, temas regionais, e apresenta desde logo o preço aproximado do metro quadrado e indica a possibilidade de Jorge Colaço se deslocar a Guimarães.”

Os últimos documentos, datados de 1924 e 1925, que configuram o término desta pródiga relação entre Jorge Colaço e a Fábrica de Loiça de Sacavém, referem-se a pagamentos de trabalhos e de fornecimento de materiais técnicos.



Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 13 de setembro 1924

Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 13 de setembro 1924 e dirigida a Jorge Colaço, já na Fábrica Lusitânia em Lisboa, mas a referir-se a trabalhos na Fábrica de Loiça de Sacavém, enviados para o México, Rabat e Tanger, que ainda não tinham sido pagos.



Carta da Fábrica de Loiça de Sacavém datada de 9 de dezembro 1925, que dava conta de um pagamento em falta por parte de Jorge Colaço, desta feita de compras de tintas cerâmicas para mufla.

No entanto, estas cartas, só podem ser cabalmente explicadas e entendidas com a leitura do referido documento de 1928, escrito por Jorge Colaço.

Assim passamos a citar:

“No ano de 1923, tendo estado em Tanger, e com a manúncia e consentimento da Direcção da Fábrica, tendo visitado a zona francesa do protectorado em Marrocos, expus à Fábrica no meu regresso a conveniência que me parecia haver em remeter mostruários de azulejos artísticos a RABAT e TANGER para angariar possíveis encomendas: indicando como depositários d’esses mostruários, respectivamente Mrs. [Charmolue] e Fernando Rey. Tendo a Fábrica concordado, executei no atelier (nas condições em que a sociedade estava estabelecida) dois mostruários artísticos, um para RABAT e outro para TANGER, que foram remetidos aos aludidos senhores. Pela mesma ocasião tendo recebido do México

d’um amigo meu, D. Francisco Casanovas, um pedido de mostruário artístico, com o fim de poder também questionar encomendas, igualmente e de acordo com a Fábrica executei esse mostruário, que da mesma forma e nas mesmas condições lho foi remetido pela Fábrica. Algum tempo depois (1924?) por incompatibilidade de critério com a Direcção da Fábrica desmanchámos a sociedade, ficando as nossas contas liquidadas e ficando só por liquidar o assunto relativo aos mostruários, sem que, no entanto, ficasse assente a forma como isso seria liquidado.”

Também a carta de 9 de dezembro de 1925, que dá conta do pagamento em falta por parte de Jorge Colaço, é também explicada pelo mesmo documento de 1928:

“Estabeleci o meu atelier n’outra Fábrica [Lusitânia], continuando, contudo, a fornecer-me de azulejos de Sacavém e a coser nos seus fornos. Com o andar do tempo, tendo a Fábrica [Lusitânia] onde tinha o meu atelier, creado uma secção especial de azulejo, e tendo anunciado na Imprensa que a sua secção artística seria dirigida por mim, a Fábrica de Sacavém depois de uma troca de impressões em que não estivemos de acordo, resolveu não deixar-me coser mais nos seus fornos.”

Não temos mais informações da relação de Jorge Colaço com a Fábrica de Loiça de Sacavém, mas em janeiro de 1937, Tomaz Ribeiro Colaço, filho de Jorge Colaço, escreveu na revista Indústria Portuguesa, o seguinte sobre seu pai:

“Foi sempre lado a lado com centenas de operários que o meu pai trabalhou. Primeiro ajudado pelo notabilíssimo industrial James Gilman, que ergeu a Fábrica de Sacavém, no seu tempo, ao primeiro lugar entre as fábricas de cerâmica; (...)”

No mesmo número da revista, num outro artigo intitulado “Os últimos serão os primeiros ... a Fábrica de Sacavém iniciadora”, a Fábrica de Loiça de Sacavém “(...) não o esqueçamos, que tantas e tão seguras demonstrações do seu incontestável valor, tem produzido, foi entre nós a renovadora da arte industrial do azulejo decorativo (...)”.

Neste artigo foram apresentadas duas imagens de painéis de azulejos artísticos de Sacavém, produzidos por outros artistas e, continuadores desta arte azulejar.

Painéis que continuaram a ser pintados até ao fecho da Fábrica, em 1994.

No Diário de Branca de Gonta Colaço existe uma fotografia tirada no ateliê da Fábrica de Louça de Sacavém de 1920 com os pintores: Carlos Soares, Fabian (Tomaz) Lagore, Jorge Colaço e Hermengarda Gilman de Carvalho, que aqui se reproduz.



Cedência de imagem da Família Colaço

Fontes textuais

Arquivo Empresarial Fábrica de Louça de Sacavém, copiadores de correspondência e contabilidade entre 1877 e 1927

Cópia do documento constituído por 5 páginas escrito por Jorge Colaço e propriedade do Museu Nacional do Azulejo, com o número de inventário (MNAZ 53 ED).

Bibliografia

ASSUNÇÃO, Ana Paula - Fábrica de Louça de Sacavém: contribuição para o estudo da indústria cerâmica em Portugal 1856-1974. Lisboa: Edições Inapa, 1997

Ilustração Portuguesa. Lisboa: Jornal O Século, 1904-1910

Indústria Portuguesa. Ano 10^o, número especial. Lisboa: Associação Industrial Portuguesa, 1937

PETRICONI, Renate - "Der portugiesische maler Jorge Colaço unter besonderer berücksichtigung seiner fliesenbilder im jugendstil".

Keramos, 1998, heft 162, p.85-110

SAMPAIO, Albino Forjaz de - Cosmopólia. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, Lda., 1922



Memórias da conferência Jorge Colaço

Jorge Colaço · O pintor da Sacavém

Cláudia Emanuel

**Mestre em Património Artístico e Conservação.
Doutoranda em Estudos do Património na Escola das
Artes, Universidade Católica Portuguesa**

Jorge Colaço · O pintor da Sacavém

Jorge Colaço nasceu em Tânger a 26 de fevereiro de 1868 e faleceu em Lisboa em 1942, tendo efetuado os seus estudos artísticos em Madrid e em Paris.

Jorge Colaço foi um notável pintor a óleo com obra exposta em vários locais, nomeadamente no Museu Militar em Lisboa. Mestre e pioneiro do desenho gráfico em Portugal, publicou as suas primeiras «Histórias aos Quadrinhos» em 1893, na publicação *A Revista* (Ilustração Luso-Brasileira), da qual foi diretor artístico, assim como no semanário ilustrado *Branco e Negro* (1896-98), no *Comércio do Porto Ilustrado* (1915) e no *Diário de Notícias Ilustrado* (1915).

Como caricaturista colaborou nos jornais *Branco e Negro*, *O Dia*, *A Voz*, *O Fradique*. Evidenciada a sua capacidade para satirizar foi convidado a dirigir o suplemento humorístico do jornal *O Século*, entre 1897 e 1907.

Em 1903 começou a experimentar um novo suporte para as suas pinturas, o azulejo. Desenvolveu esta experiência a partir da sua ligação à família Gilman, proprietários da Fábrica de Loiça de Sacavém, situação que lhe permitiu ensaiar o seu traço sobre o novo suporte e produzir inúmeros painéis, ainda hoje considerados como obras-primas nacionais. Na Fábrica de Sacavém permaneceu até 1923, data em que passou para a Fábrica Lusitânia em Lisboa.

Jorge Colaço pintava azulejo segundo a técnica tradicional, isto é, sobre vidro cru, mas também aplicando as técnicas da estampilha, estampania, corda seca. Pintou ainda sobre chacota texturada, utilizou prateados, dourados. Mas principalmente inovou, ao pintar sobre vidro já cozido! Utilizou também a serigrafia na cerâmica, a quem se atribui, sem certeza, ser pioneiro.

Jorge Colaço, num artigo que ele próprio escreve em 1933, refere ter como base essencial do seu trabalho um lema: Portugal. Pelas razões

que o próprio invoca a temática da portugalidade é diversificada, desde cenas históricas, a cenas de carácter militar, cenas etnográficas (rurais e piscatórias), cenas religiosas, episódios da lírica de Camões e de outros autores ... um manancial de temáticas a que uma imaginação criativa, não ficou alheia.

Do artista são conhecidos mais de 1000 painéis azulejares!

Jorge Colaço – Os ateliers e as fábricas onde laborou, e os colaboradores que o acompanharam



Fig. 1: "Jorge Colaço, no seu atelier da «Villa Martel». (Rua das Taipas), em 1901. (Ainda não pintava azulejos)". Legenda redigida por Branca de Gonta. Folha do álbum da família Colaço.

Em 1896, Colaço, que havia fixado residência em Lisboa, dedica-se a fazer caricaturas e a dirigir o suplemento humorístico do jornal, *O Século*.

Mas, para ele, um artista precisava de ser independente para poder criar, porque sem independência não havia inspiração, e ele "era um escravo: tinha de pintar o que lhe mandavam. Isso repugnava-lhe. Estava saturado"¹.

Por este motivo monta o seu primeiro atelier no Pátio do Martel, na *Villa Martel*, à Rua das Taipas (Fig. 1), espaço destinado por José Trigueiros Martel, a refúgio de artistas. Colaço durante os primeiros anos concilia o seu trabalho de diretor de jornal e de caricaturista com o de pintor a óleo.

Em 1902 trava amizade com James Gilman, um dos proprietários da Fábrica de Sacavém. Os laços de amizade e familiares que, entretanto, uniram as duas famílias e a ligação dos Gilman à indústria cerâmica permitiram a Colaço explorar outras técnicas e suportes partindo da sua experiência anterior em pintura sobre tela. Começa então a aprender e a ensaiar a técnica de pintura sobre azulejo.

No início do ano de 1905, Jorge Colaço muda-se para a rua D. Pedro V, nº 30, no que se considera ser o seu primeiro atelier para pintura de azulejos. A verdade é que é a partir desta época que as encomendas surgem em grande número e urgia ter um espaço mais acessível e, com toda a certeza, maior.

Colaço continua paralelamente a pintar a óleo e a dar os primeiros passos na pintura de azulejos.

O Conde de Paçô-Vieira em *Azulejos de Colaço* descreve com entusiasmo o sentimento dos Oisiponenses quando passavam no atelier da rua D. Pedro V e viam os painéis de J. Colaço, mas sobretudo a admiração que demonstravam pelo inesperado de encontrarem a

¹ PAÇÔ-VIEIRA, Conde de - *Azulejos de Colaço*. Porto: Ed. Imprensa Portuguesa, 1916, p. 11.

mesma pessoa que os fazia rir com as suas caricaturas, e os painéis que tinham à sua frente.

“Lisboa inteira passou pelo atelier da rua de D. Pedro V, em verdadeira romaria, para admirar primeiro os esboços e depois os próprios azulejos, ali expostos gratuitamente ao público. E, coisa curiosa, os alfacinhas que a princípio, desconfiados e incrédulos, perguntavam ingenuamente se o autor da figura bonacheirona de João Semana era o mesmo, que no Suplemento tanto os fazia rir com as suas mordazes caricaturas, entusiasmaram-se de repente, e aclamaram Jorge Colaço o seu artista predileto. E as encomendas começaram”².

Ainda hoje na rua D. Pedro V um painel alusivo a S. Jorge com o dragão, dá as boas vindas no antigo atelier do artista. Uma fotografia do álbum de Branca de Gonta revela que outrora existiram painéis da lavra do artista no pátio do seu atelier. Branca de Gonta identifica um dos painéis no álbum fotográfica da família, e acrescenta que este terá sido um dos primeiros painéis [pintados naquele atelier] da lavra de Colaço, que se encontra hoje em parte desconhecida (Fig. 2).



Fig. 2: “Primeiro «panneau» de azulejos de Jorge Colaço (1905) [no atelier da rua D. Pedro V]: «Fauno raptando uma ninfa». (Está na parede do pátio, = R. Dom Pedro V)”. Legenda redigida por Branca de Gonta. Folha do álbum da família Colaço. [Painel não localizado].

Em data incerta, Colaço muda-se para a Fábrica de Sacavém, para atelier independente desta, e aí permanece até 1923. A revista Brasil-Portugal relata uma visita ao atelier de Colaço na Rua D. Pedro V, em julho de 1910, o que leva a crer que o mestre tivesse em simultâneo os dois ateliers.

“Um acontecimento que fez bulha em Lisboa foi a exposição de azulejos pintados de Jorge Colaço. E com razão, Jorge Colaço, um trabalhador inteligente e um artista de valor real, conseguiu levantar a indústria do azulejo aliando-a a uma admirável feição de arte. Levados na onda das elegâncias alfacinhas que têm registo permanente no high-life dos periódicos, fomos também ao grandioso atelier da Rua D. Pedro V. Saímos de lá consolados, e desconsolados por não podermos comprar todos aquellos panneaux”³.

Sempre ávido de experimentar técnicas novas que o diretor lhe colocava à disposição, é em Sacavém que Jorge Colaço estuda a pintura sobre o vidro cozido, “de origem inglesa e considerada «moderna»”⁴ que Gilman tanto apreciava.

Colaço terá ido no final do ano de 1923 (novembro?) laborar para a Fábrica Cerâmica Lusitânia e, tal como havia acontecido na Fábrica de Sacavém, estabelece o seu atelier independente da própria fábrica e aí permanece até 1942.

O atelier na Fábrica de Sacavém

A Fábrica de Sacavém inicia a sua atividade a 14 de maio de 1856, e mantém-se em pleno funcionamento até 1994.

Fundada por Manuel Joaquim Afonso, este vende-a em 1861 ao inglês John Stott Howorth. O sucesso alcançado foi de tal modo que o rei D. Luís I lhe concede o título de Barão Howorth de Sacavém (1885), assim como o privilégio de a fábrica se poder intitular de «Real Fábrica de Loiça de Sacavém».

² PAÇÔ-VIEIRA, Conde de - Azulejos de Colaço. Porto: Ed. Imprensa Portuguesa, 1916, p. 15.

³ Exposição de azulejos de Jorge Colaço. *Brasil-Portugal*, nº 275, 1. Julho. 1910, p. 173

⁴ SOARES, MÁRIO O. - Jorge Colaço, pintor de azulejos. *Mundo da Arte*. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, Janeiro, 1982, p. 20

O Barão morre em 1893 e é a sua esposa, a Baronesa de Howorth quem fica a tomar conta dos negócios. Nesta altura a Baronesa faz uma sociedade em comandita com o guarda-livros da fábrica, o inglês James Gilman, situação que se viria a manter até 1909 (data em que a baronesa vai viver para Inglaterra) e altura em que Gilman se tornou seu único administrador.

Em 1902, como supradita, Jorge Colaço conhece a família Gilman. Um ano depois, a 26 de dezembro de 1903, a irmã Irene de Gonta contrai casamento com Ralph Gilman, filho de James Gilman. Os laços familiares e de amizade entre as duas famílias e a ligação dos Gilman à indústria cerâmica permitiram a Colaço explorar outras técnicas e suportes partindo da experiência anterior em pintura sobre tela e é aqui que, como se disse, começa a explorar o azulejo como suporte da pintura, usando os fornos de Sacavém para a cozedura. Em data incerta estabelece atelier na Fábrica de Sacavém, mantendo-se independente desta, juntamente com os seus colaboradores ou porventura mantendo os dois ateliers em paralelo, o da Fábrica de Sacavém e o atelier na rua D. Pedro V⁵, como referido acima.

"[Na Fábrica de Sacavém] Parece estarmos dentro duma cidadela, que a gente ladeia um caminho estreito, sobe escadas de ferro, atravessa pontes de madeira, passa sob túneis e por tôda a parte vê formigando a multidão silenciosa do vasto exército que a ocupa. (...) E é correndo os grandes armazéns, intérminos depósitos, que (...) leva[m] ao atelier de Jorge Colaço. O artista está absorvido na pintura de enormes panneaux de azulejos onde há escaramuças, onde há paizagens, caçadas, lutas, deliciosas coisas [...], mostrando que da fábrica Gilman não sai apenas a arte industrial, mercenária e contumaz. Sai também a preciosidade vaporosa e rendilhada se mister fôr".⁶

Numa carta, aparentemente lavrada por Colaço, não assinada e não datada, pertença do arquivo do MNAz, aquele dá a saber as condições em que estava constituída a sociedade com a Fábrica de Sacavém, apesar de reiterar que havia sido estabelecida por mútuo consentimento verbal.

"A Fábrica debitava ao atelier azulejos: tintas, coseduras, ordenados, despachos, transportes, etc; o atelier fornecia o trabalho artístico de decoração. As despesas eram depois deduzidas das receitas brutas do atelier e os lucros eram divididos em três partes: 40% para a Fábrica, 40% para mim, 20 % para o Soares (3º sócio). Convém notar que nos fornecimentos ao atelier a Fábrica não fazia o menor desconto. Eu dirigia a parte artística; a Fábrica encarregava-se da parte administrativa e comercial".⁷

Por volta de 1907, James G. convida o inglês Herbert Gilbert para vir trabalhar para a fábrica, e dez anos mais tarde, este já surge como sócio da fábrica. Em 1920, Ralph Gilman torna-se também sócio juntamente com Irene de Gonta. Apenas um ano mais tarde (28 de outubro de 1921) morre James Gilman.

No mesmo ano, Ralph Gilman sai de casa e termina a relação com Irene de Gonta, apesar de legalmente continuarem casados, num processo deveras atribulado, segundo relatos de familiares e a crer no comentário escrito por D. Branca a esse propósito no seu diário *"Graças a Deus, livre!"*.⁸

Uma escritura datada de 5 de junho de 1922 informa que a parte da fábrica pertença de James Gilman passará para a sua esposa, D. Elvira e para o seu único filho Ralph, casado em comunhão de bens com Irene de Gonta. Neste mesmo ano dá-se o divórcio de Ralph e Irene, mas esta continua com quota na fábrica. Coincidência ou não, a verdade é que Jorge Colaço saiu da fábrica em 1923 (novembro?), muito provavelmente devido ao mau ambiente criado pela separação da sua cunhada Irene com Ralph Gilman, e do processo litigioso que esta teve com a Fábrica de Sacavém.⁹

Numa carta, referida acima, Jorge Colaço dá nota que desmanchou a sociedade por *"incompatibilidades de critério com a direcção da Fábrica"*¹⁰, não especificando os motivos.

⁷ Documento do espólio de Jorge Colaço. Fonte: Arquivo do MNAz.

⁸ Álbum da família Colaço. Legenda redigida por Branca de Gonta

⁹ A 12 de abril de 1924 a fábrica pertence a D. Elvira, Ralph Gilman, Irene de Gonta, Herbert Gilbert e a elementos da família Howorth, entre outros sócios minoritários. Em 1927 termina a associação de Irene de Gonta com a Fábrica de Sacavém.

¹⁰ Documento do espólio de Jorge Colaço. Fonte: Arquivo do MNAz.

⁵ A última referência ao atelier na rua D. Pedro V é de 1910.

⁶ SAMPAIO, Albino Forjaz de. In *Cosmopólia*, Lisboa: Empresa Literária Fluminense. 1922, p. 199, 204-205

A partir de finais do ano de 1923 ou, já a transitar para o ano de 1924, o mestre vai laborar para a Fábrica Lusitânia, para atelier independente da fábrica, como sucedia em Sacavém. O mestre dá nota, no documento referido anteriormente, que apesar de ter transitado para outra unidade fabril, continua a fornecer-se de azulejos de Sacavém e a cozer nos seus fornos.¹¹

A partir de 1927, mais uma vez devido a incompatibilidades com a direção, o mestre começa a utilizar azulejos da Fábrica Lusitânia, e a cozer nos fornos desta.

Colaço permanece na Fábrica Lusitânia até 1942.

Os colaboradores

Colaço tem como formação de base a pintura, e é a sua formação que lhe permite criar e pintar os inúmeros painéis da sua autoria. Mas, Colaço estava consciente das suas virtudes, mas também das suas limitações. Como tal, soube rodear-se dos melhores pintores da época para juntos, obterem os melhores resultados. Por outro lado, o avultado número de encomendas que recebe só é possível de ser cumprido com recurso a colaboradores.

Difícilmente se consegue saber quando termina a pintura de Colaço e começa a dos seus colaboradores, uma vez que Colaço produzia pormenorizadamente os estudos prévios em aguarela e posteriormente estes eram transpostos através da quadrícula para os painéis finais.

Evidentemente que sob orientação e vigilância atenta do mestre, a crer na explicação que um dos seus colaboradores, Mário de Oliveira Soares forneceu, quer num artigo publicado, quer oralmente ao historiador José Meco, segundo este nos relatou em conversa informal.

O próprio Colaço num artigo da sua autoria em 1933 justifica a razão da escolha dos seus temas e das suas técnicas, no entanto não faz qualquer referência ao trabalho realizado especificamente pelos seus colaboradores.



Fig. 3: "Atelier de J. Colaço na Rua D. Pedro V, nº 18. Da esq. para a dir. José Stuart Carvalhais, Carlos Soares, Fabian, Wilkinson, Jorge Colaço e o cão rafeiro, Viriato. 1905"; Legenda redigida por Branca de Gonta. Folha do álbum da família Colaço.

Um antigo trabalhador da Fábrica de Sacavém, Jorge Henriques, já falecido, entrevistado há alguns anos por Ana Paula Assunção, refere que o Mestre escolhia os seus colaboradores especificamente por saberem pintar algo em particular, ex.: um pintor que soubesse pintar bem, rostos/olhos, outro pintor saberia pintar paisagens, ornatos, etc.

Um documento, pertença do Arquivo do Museu de Cerâmica de Sacavém, dirigida ao sr. Walter Lindley, em Inglaterra, dá conta que Jorge Colaço precisa de um pintor de azulejos, mas que soubesse especificamente, preencher com cores, depois do mestre ter trabalhado o desenho:

" (...) temos vindo a considerar um diretor de azulejo e pensamos que o Sr. Harding seria o homem exato para nós, mas temos que saber primeiro se ele é bom no vidro de majólica, fornos, etc., etc., e se está acostumado a dirigir homens e tem coragem para o fazer. (...) Para além

¹² SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. Mundo da Arte. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, Janeiro, 1982, p. 25.

¹³ COLAÇO, Jorge – A arte da decoração em azulejos – porque me decidi a pintar como pinto. Revista Cerâmica e Edificação. Ano 1, nº 1, Janeiro 1933.

¹¹ Documento do espólio de Jorge Colaço. Fonte: Arquivo do MNAz.

de dirigir a secção dos azulejos, terá que ajudar o meu filho Raul na direção geral, quando necessário, com certeza que terá muito tempo para isso. (...). Estamos mesmo com muita pressa de ter o homem cá. (...). No entanto, esta hipótese acabou por ser abandonada, de acordo com uma carta, datada de 16 de Abril de 1907: (...) lamentamos que o senhor [Harding] não sirva para o Sr. Colaço (...). Em correspondência do primeiro semestre do mesmo ano havia-se especificado assim o trabalho a desempenhar junto de Jorge Colaço: (...) o Sr. Colaço procura um homem para pintar em azulejos, com isto, queremos dizer que ele será necessário para preencher com cores depois de o Sr. Colaço ter trabalhado o desenho".¹⁴



Fig. 4: "Da esquerda p^a a direita: Carlos Soares, Fabian, Jorge Colaço, e Hermengarda Gilman de Carvalho. = Fabrica de Louça de Sacavém, (Atelier). 1920". Legenda redigida por Branca de Gonta. Folha do álbum da família Colaço.

No Arquivo do Museu de Cerâmica de Sacavém encontra-se uma lista dactilografada pela secretaria geral da Fábrica de Louça de Sacavém, intitulada «Estrangeiros que estiveram ao serviço da fábrica em diversos sectores de trabalho»¹⁵, datada de 5 de abril de 1971, faz referência ao mestre Colaço e ao seu colaborador Fabian Tomaz. Surgem ainda referenciados trabalhadores de Sacavém, não especificamente do atelier de Colaço: Taylor (datas desconhecidas, inglês, pintor sobre vidro), John Dean (datas desconhecidas, inglês, pintor sobre vidro), Jorge Colaço (1868-1942, marroquino, pintor de azulejos), Fabian Tomaz Lagore (datas desconhecidas, espanhol, pintor de azulejos), entre outros.

Desta lista elaborada pela FLS destacamos Fabian Tomaz Lajera¹⁶, um pintor catalão e um velho companheiro do mestre desde os ateliers de Paris. Era um excelente pintor a óleo, paisagista e retratista com acentuadas características da Escola Francesa da época¹⁷.

Para além do estrangeiro Lajera outros colaboradores ajudaram o mestre a executar os seus painéis: Gomes Fernandes, um dos primeiros colaboradores de Colaço, o pintor Carlos Afonso Soares, Stuart Carvalhais, João Barata, José Justino Sant' Ana que no atelier de Colaço apenas executaria as molduras ornamentais dos painéis¹⁸, entre outros.

Segundo relata Branca de Gonta, no seu diário, o atelier da Villa Martel seria montado em parceria com Gomes Fernandes¹⁹. Esta parceria é comprovada nos primeiros painéis de azulejo que elabora, publicados na *Ilustração Portuguesa* (Fig. 5), onde igualmente lhe é feita referência assim como nos catálogos das exposições da SNBA. Teria feito em parceria com este pintor, os painéis da Escola Médica, no entanto tal não foi possível de apurar, uma vez que os painéis apenas apresentam a assinatura de Colaço.

Situação contrária verifica-se nos painéis para o Palace do Bussaco, que exibem a assinatura de Colaço e do pintor Gomes Fernandes. Depois desta empreitada o nome de G. Fernandes não mais é referido, em parceria com Colaço.

¹⁶ O apelido do catalão Fabian surge indistintamente como sendo Lajera ou Lagore

¹⁷ SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. *Mundo da Arte*. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, janeiro, 1982, p. 24.

¹⁸ SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. *Mundo da Arte*. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, janeiro, 1982, p. 25.

¹⁹ Diário de Branca de Gonta Colaço, pertença da família Colaço, p. 57

²⁰ Em 1903 Gomes Fernandes estaria em Paris tendo em nota uma pintura que realiza sobre esse lugar "Vista da Rive Gauche com o rio Sena e Notre Dame". In <https://www.pcv.pt/lot.php?ID=61916#Vhwd2vVikq> (2015, 10. 12). Em 1908 participa na Exposição Nacional do Rio de Janeiro na secção de Arte Aplicada onde obtém a medalha de bronze. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1909*, p. 2426.

²¹ Gomes Fernandes terá pintado um painel de azulejos, encomenda das Caves Ramos Pinto para a Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908. No entanto, a referida empresa não faz qualquer referência à eventual parceria com Colaço nesta data. CORREIA, Ana Filipa – A participação de uma casa exportadora de vinhos do Porto nas grandes exposições dos finais do séc. XIX e princípios do século XX. *Douro – Estudos & Documentos*, vol. VII (14), 2002 (4ª), p. 117.

¹⁴ Carta remetida pela Fábrica de Sacavém ao sr. Walter Lindley, em Inglaterra. Arquivo do Museu de Cerâmica de Sacavém.

¹⁵ Estrangeiros que estiveram ao serviço da fábrica em diversos sectores de trabalho. Arquivo do Museu de Cerâmica de Sacavém.

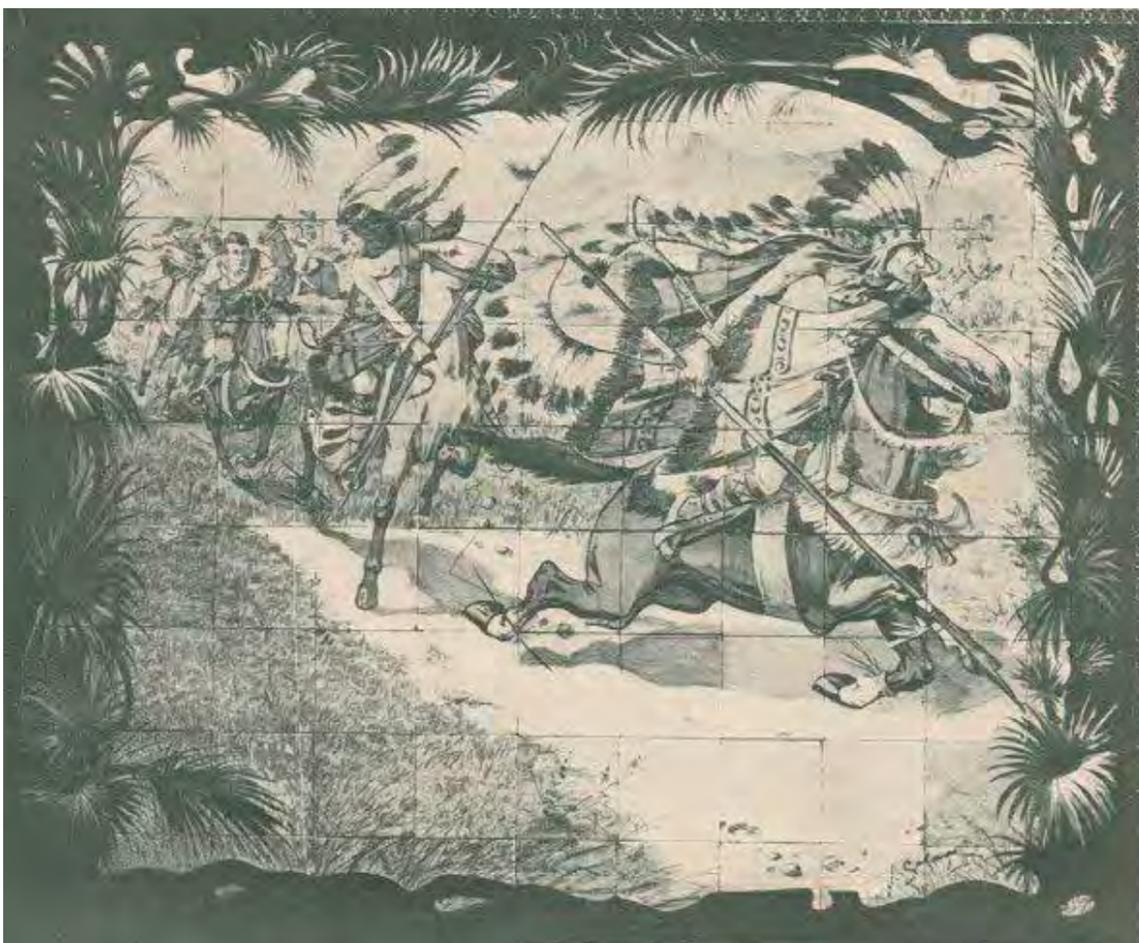


Fig. 5: "A correria d'um chefe pelle vermelha" – A exposição de bellas artes: Azulejos de Colaço e Gomes Fernandes. Ilustração Portuguesa, nº 29, 23. maio, 1904, p. 454.²²
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1904/N29/N29_master/N29.pdf



Fig. 6: Pormenor. Marca: Atelier Colaço & Gomes Fernandes. Palace do Bussaco.



Fig. 7: Pormenor. Marca: Atelier J. Colaço & Gomes Fernandes. Palace do Bussaco.

Dos colaboradores que laboravam com o mestre na Fábrica de Sacavém e que o acompanharam para a Fábrica Lusitânia, podemos com certeza apontar nomes como o de Carlos Afonso Soares, tendo em conta a nota que a esse respeito, lhe é feita por Mário O. Soares "Acompanhou o Mestre quando este colaborou com a Fábrica de Loiça de Sacavém e mais tarde na Cerâmica Lusitânia"²³ e João de Alegria Massena Barata. Mário de Oliveira Soares (1915-1998 [?]) tirou o Curso superior de Belas-Artes de Lisboa e foi professor do Ensino Secundário em Coimbra. Foi colaborar de Colaço, mas, apenas na Fábrica Lusitânia, tendo em conta a idade e a bibliografia que o mesmo nos deixou acerca das suas memórias entre os anos de 1930 a 1942 "Fui apresentado por meu pai, ao pintor Jorge Colaço, no seu atelier, da Cerâmica Lusitânia, no Arco do Cego, em Lisboa. Fiquei seu colaborador durante doze anos, até 1942, ano em que faleceu".²⁴

Segundo recorda o bisneto Tomás Colaço²⁵, a avó Maria Cristina Colaço, mencionava o facto do seu pai estar sempre a cantarolar enquanto desenhava e pintava. Menciona também a sua permanente boa disposição e sarcasmo para com todas as figuras históricas e «clichés» historicistas que retrata. Os modelos acabavam por ser as pessoas do seu círculo de conhecimentos e os seus colaboradores, o que faz com que muitas das vezes os rostos femininos tenham traços um pouco masculinos, exemplo disso é a «assadeira de castanhas» que surge no painel que decora o átrio da estação de S. Bento.

Maria Cristina relatava que quase todos os assistentes integravam as grandes figuras da história de Portugal e como era para Colaço uma grande diversão essa transposição de personagens.

Também o seu colaborador Mário O. Soares confirma que "nalguns casos, poucos, utilizava modelo vivo. Os seus colaboradores, também posavam por vezes, para certas posições de movimento e para pormenores".²⁶

²³ SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. Mundo da Arte. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, Janeiro, 1982, p. 25

²⁴ SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. Mundo da Arte. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, Janeiro, 1982, p. 19.

²⁵ Elementos fornecidos por Tomás Colaço em Julho de 2010 na sua residência em Lisboa.

²⁶ SOARES, MÁRIO O. – Jorge Colaço, pintor de azulejos. Mundo da Arte. Separata do nº 2, 2ª série. Coimbra: Ed. EPARTUR, janeiro, 1982, p. 23.

²² "A correria d'um chefe pelle vermelha" – A exposição de bellas artes: Azulejos de Colaço e Gomes Fernandes. Ilustração Portuguesa, nº 29, 23. maio, 1904, p. 454.

Para a elaboração da figura feminina em destaque, do lado esquerdo do painel, alusivo á «Romaria de S. Torcato» e para a figura que surge no painel «Preparativos», sito no Hospital da Póvoa de Lanhoso, e, segundo informação da família Colaço, Branca de Gonta terá servido de modelo ao mestre. Numa tela pintada por Carlos Reis são notórias as semelhanças com a figura do painel.

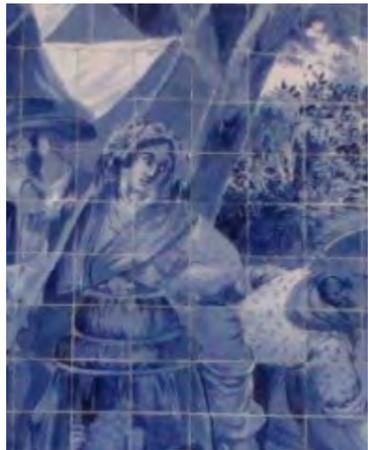


Fig. 8: Painel «Romaria de São Torcato em Guimarães».
Estação de S. Bento, Porto.



Fig. 9: Painel «Preparativos».
Hospital António Lopes, Póvoa de Lanhoso.



Fig. 10: Retrato de Branca de Gonta. Tela pintada por Carlos Reis, pertença da família Colaço.

Num painel que decora o imóvel de Júlio Martins, proprietário da fábrica Lusitânia, e onde apresenta uma banda de música, Jorge Colaço autorretrata-se a tocar trombone assim como a Júlio Martins.



Fig.11: Painel que decora um imóvel particular e onde Jorge se auto retratou e onde surge também Júlio Martins, proprietário da Fábrica Lusitânia, Lisboa.

A obra azulejar executada em Sacavém

Da obra azulejar da lavra de Colaço, que foi inventariada, pela autora, em Portugal, nem toda foi possível de identificar o seu local de produção, ou tão pouco datar os painéis. Por outro lado, felizmente, diga-se, nem sempre é possível ver o tardoz identificativo da fábrica onde foi produzido. Para mais, o facto de Colaço ter saído da Fábrica de Sacavém no final do ano de 1923 (?) e ter continuado a utilizar os azulejos de pó de pedra e os fornos para cozedura dos mesmos nesta fábrica [até 1927], numa altura, em que já tinha atelier na Fábrica Lusitânia, faz adensar as dúvidas sobre a atribuição dos painéis a uma das fábricas onde o artista laborou. Tal facto leva a que o mestre, por exemplo, possa identificar na face do azulejo, a Fábrica Lusitânia, e o tardoz identificar a fábrica como sendo «Fábrica de Sacavém».



Fig. 12: Painel de temática religiosa – S. José. Assinado «Jorge Colaço» e datado de 1925. Propriedade particular.

Veja-se como exemplo, o painel de temática religiosa, alusivo a S. José, da lavra do artista, assinado e datado de 1925, que foi executada, em azulejo de pó de pedra, usado pela Fábrica de Sacavém, mas que foi pintado quando o mestre já laborava na Fábrica Lusitânia.

Dos 129 locais identificados pela autora, vários são possíveis de atribuir, sem margem para dúvidas, como que, os painéis que os decoram, tenham sido produzidos na Fábrica de Sacavém.

Em maio de 1904 durante uma exposição na SNBA, Colaço encontra-se com o Conde de Paçô-Vieira que visitava a exposição com o rei D. Carlos. Ambos congratulam o mestre pelos seus trabalhos. À despedida, este toma a iniciativa de pedir uma audiência no Ministério. O conde, então Ministro das Obras Públicas, rapidamente marca a reunião e com toda a atenção ouve o pedido de Colaço para o ajudar a fazer ressurgir o azulejo *"este género de decoração tão belo e tão portuguez, completamente desprezado, quasi esquecido. Mas sósinho não podia, porque era pobre ... vinha pedir ao Ministro das Obras Públicas que o ajudasse"*.²⁷

Dias depois Colaço obteve a encomenda da decoração da Câmara dos Deputados da Escola Médica de Lisboa, e dá início à sua carreira profissional como pintor de azulejos. Salvaguarda-se que poucos painéis se conhecem antes desta encomenda da lavra do mestre, no entanto, isso não o impediu de aceitar uma obra de tal envergadura.

A oportunidade da encomenda dos painéis do Palace do Buçaco terá surgido ainda em 1904, na época em que se sucediam as exposições de Jorge Colaço, e se havia tornado moda possuir obra azulejar de Colaço. Estas exposições coincidiram com a deslocação a Lisboa de Emídio Navarro para assistir à reunião dos artistas escolhidos para a decoração do Grande Hotel, e, onde deveriam ser apresentados os projetos definitivos. Mas, Emídio Navarro não ficou surpreendido, rejeitou alguns dos projetos e mandou suspender a sessão. Logo que Emídio Navarro ficou a sós com o Conde de Paçô-Vieira, Ministro

das Obras Públicas, decidiram ir conversar com Jorge Colaço. Daí resultou que, pouco tempo depois, a 20 de julho de 1904 escrevia ao amigo mostrando grande entusiasmo: *"Eureka! Achei o meu homem. Compreendeu perfeitamente o que eu desejava e que V. queria"*.²⁸

Jorge Colaço decorridos apenas dois meses já tinha feito todos os esboços e pintado alguns dos painéis. O conjunto azulejar tinha como tema principal a Epopeia dos Lusíadas e ainda três painéis dos Autos de Gil Vicente (Auto da Barca do Inferno, Auto da Barca do Céu, Auto da Barca do Purgatório), outros painéis relatam eventos militares históricos como a Batalha de Ormuz e a Tomada de Ceuta; várias cenas da Batalha do Bussaco; um painel alusivo ao poeta/obra de Bernardim Ribeiro e o retrato de Lord Wellington. Jorge Colaço teria então pintado a parte figurativa contando com o apoio de Carlos Gomes Fernandes a título de parceria.



Fig. 13: Estudo em aguarela, para o painel alusivo à Batalha de Ormuz, que decora o Palace do Bussaco. Propriedade particular.

Sem qualquer preocupação sequencial o poema épico dos portugueses está aqui representado nos Dez Cantos dos Lusíadas, quer em obra pictórica, quer em citações, enquadrados entre as janelas-portais da galeria. Incluem-se também painéis inspirados noutra prestigiado

²⁷ PAÇÔ-VIEIRA, Conde de - *Azulejos de Colaço*. Porto: Ed. Imprensa Portuguesa, 1916, p. 11-12.

²⁸ PAÇÔ-VIEIRA, Conde de - *Azulejos de Colaço*. Porto: Ed. Imprensa Portuguesa, 1916, p. 18.

nome literário, Gil Vicente, que caracteriza nos seus textos a sociedade portuguesa com o recurso à sátira. Jorge Colaço ilustra as «Barcas» do Inferno, do Purgatório e do Céu como forma de melhor transmitir a mensagem nacionalista.

Mas se os painéis se podem considerar ao gosto da tradicional azulejaria portuguesa, as cercaduras não merecem menor atenção! Aliás a diversidade e desenvolvimento dos temas dos painéis está em consonância com a temática manifestada nas cercaduras. Abandonando o tradicional azul dos painéis, as cercaduras, que diferem de painel para painel, desenvolvem-se em policroma de tons quentes, já envoltos no sensualismo característico dos padrões Arte Nova.

A rematar a galeria exterior, existe um friso policromo que corre na parte superior da parede a recordar os símbolos dos Descobrimentos, a Cruz da Ordem de Cristo que ornava as velas das caravelas, a esfera armilar e os retratos dos grandes navegadores portugueses.

Em 1905 surge a encomenda ao artista da decoração azulejar da Estação de S. Bento no Porto.

A ideia de convidar este artista para executar a decoração azulejar da estação, terá partido da administração dos caminhos-de-ferro do estado, em particular de Fernando de Sousa (1855-1942), um dos membros, que após ver os trabalhos executados por Jorge Colaço para a Faculdade de Ciências Médicas e para o Hotel do Bussaco resolve adotar decoração idêntica para o grande vestibulo da estação do Porto.

Fernando de Sousa era conselheiro do Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, o conde de Paçô Vieira, na altura (fev. 1903 – out. 1904) em que o mestre lhe havia pedido ajuda para fazer renascer a arte da azulejaria, e que lhe terá incumbido a tarefa da decoração da Escola Médica de Lisboa, o que lhe permitia ser conhecedor da obra executada por Colaço.

Fernando de Sousa num artigo do Boletim da CP refere que “ao tempo havia sido aplicado na Escola Médica de Lisboa [1904] a ornamentação de paredes interiores com retábulos de azulejos, em que o distinto pintor Jorge Colaço afirmava com crescente notoriedade a fecundidade do seu talento e a variedade das suas aptidões artísticas. Pouco a pouco se aproximara nas suas obras do tom inimitável dos nossos antigos azulejos que dão um encanto indefinível às edificações do século XVIII. No grande Hotel do Buçaco [1904] mais se afirmavam os seus progressos”.²⁹

Um documento, não datado, pertença do espólio de Colaço, em reserva no arquivo do Museu Nacional do Azulejo, revela o rigor exigido por Fernando de Sousa, relativamente às temáticas que queria exibir em S. Bento e ao processo de execução dos mesmos. O conselheiro acresce que o fabrico dos azulejos e a vitrificação da pintura seriam confiados à Fábrica de Sacavém pois a perfeição dos processos empregues por esta fábrica assegura a inalterabilidade e duração do trabalho.³⁰

Fernando de Sousa terá proposto a Colaço um programa iconográfico rígido onde constavam “*formosas paisagens da região, quadros pitorescos de costumes populares, factos gloriosos da história regional, como era próprio o vestibulo de um caminho-de-ferro, abundante como nenhum em atrativos para o excursionismo. Num grande friso seriam evocadas as diferentes fases da viação através da História*”.³¹

A República reclamava símbolos, lugares de memória e de história e o vestibulo azulejar com as temáticas enunciadas era um livro de imagens que se lhe adequavam como estratégia.

Colaço foi convidado a propor um plano de decoração adequado ao local, tendo em conta os assuntos pedidos: aspetos da paisagem regional, aos costumes pitorescos e à história pátria no que diz respeito ao norte do país. Assim, Colaço, vai elaborar estudos aguarelados para os painéis, com as temáticas definidas pela administração.

²⁹ SOUSA, J. Fernando de – A estação de Porto- a estação de S. Bento e os seus azulejos artísticos. 1896-1916. *Boletim da CP*. Porto. Nº 448 (1966) pág. 17, 18. [Edição comemorativa dos 50 anos da estação de S. Bento].

³⁰ O vestibulo da estação do Porto. J. Fernando de Sousa. Fonte: Arquivo MNAz.

³¹ O vestibulo da estação do Porto. J. Fernando de Sousa. Fonte: Arquivo MNAz.

O contrato de adjudicação a Jorge Colaço da empreitada acontece a 10 de janeiro de 1906³², no entanto, a estação, só será inaugurada a 5 de outubro de 1916, por ocasião da comemoração dos seis anos da implantação da república.

Pela sua dimensão e imponência, a estação de S. Bento com os seus 20 mil azulejos foi eleita pela revista *Travel&Leisure* (Agosto de 2011) como uma das estações mais bonitas a nível mundial, sendo a decoração azulejar na sua magnitude a razão principal para essa escolha.

Na década seguinte, e nas que se lhe seguiram, as encomendas surgiam, quer para decorar espaços privados, quer públicos. Do rol de obras executadas pelo artista enquanto laborava em Sacavém destaca-se em 1916 a encomenda para decoração do hall de entrada do Hospital António Lopes, na Póvoa de Lanhoso, por parte do arquiteto Moura Coutinho, que na época vivia em Lisboa e conheceria bem o trabalho artístico de Jorge Colaço e o seu prestígio.

Um jornal de 1916 relata uma visita feita ao hospital onde enaltece a obra do artista: *“Ao fim vamos encontrar o gabinete de trabalho desse grande artista que é Jorge Colaço. Estão ali os panneaux que ele está executando, e se destinam a um hospital construído a expensas do benemérito Sr. António Ferreira Lopes, em Póvoa de Lanhoso, sob a direção do distintíssimo arquiteto Sr. Moura Coutinho (de Braga). São oito. Executados em azulejo, que se assemelha admiravelmente à tapeçaria, inovação que é uma glória para Jorge Colaço. O emolduramento é constituído por motivos ornamentais tirados de costumes populares portugueses. São esplêndidos, de uma beleza que encanta, deixando-nos os olhos pregados àquelas figuras que Jorge Colaço traça idealmente, sedutoramente, encantadoramente. Inspirado em trechos da vida portuguesa, genuinamente característicos das nossas regiões provincianas, os novos trabalhos de Jorge Colaço evidenciam os méritos dum consagrado, que sublimemente honra a arte portuguesa.”*³³

³² “[10. Jan. 1906] Contrato de adjudicação a Jorge Colaço da empreitada de ornamentação interior do vestibulo da estação central do Porto, com azulejos artísticos”. In <http://www.cp.pt/cp/displayPage.do?vgnextoid=d5433cddefcb7010VgnVCM1000007b01a8c0RCRD> (2013. 08. 21).

³³ Maria da Fonte - N.º 1067 (9.01.1916), p. 1.

O jornal faz referência ao facto de o artista ter pintado sobre azulejos texturados que se assemelhavam a tapeçarias: Pela curiosidade que era apanágio do artista ou por escolha dos clientes, Jorge Colaço pintou quatro conjuntos azulejares em policromia sobre azulejos texturados. Para além dos painéis que decoram o Hospital da Póvoa de Lanhoso, também os painéis que decoram a sala de jantar da Casa do Alentejo em Lisboa e do Palácio Jácome Correia em Ponta Delgada (Açores), e três painéis no Palácio de Rio Frio foram elaborados seguindo esta opção.



Fig. 14: «A procissão». Painel policromo executado em azulejo texturado. Hospital da Póvoa de Lanhoso.

Em Sacavém o artista aprendeu a nobre arte de pintar azulejos, foi nesta fábrica que a sua curiosidade se transformou em certezas, foi em Sacavém que aprendeu a pintura tradicional sobre azulejo, que aplicou a técnica da estampilha, da estamparia, tão característica desta fábrica, que utilizou dourados, prateados, mas sobretudo que inovou ao pintar sobre azulejo já cozido.

Esta técnica [pintura sobre vidro cozido] permitia-lhe fazer alterações nos seus painéis, antes da cozedura final, mas sobretudo permitia-lhe pintar, sem deixar as marcas dos pelos do pincel visíveis, característica da pintura tradicional, e revelar uma pintura sobre azulejo como se de uma aguarela se tratasse.

Das centenas de painéis elaborados em Sacavém, destaca-se pelo rigor do desenho, sem falhas pictóricas a apontar o conjunto de 50 painéis que ilustram as atividades agrícolas que outrora deram vida à Quinta de Rio Frio (Palácio de Rio Frio, Palmela), no entanto muitos outros espaços fazem parte do rol de obra azulejar executada pelo artista, alguns que já ganharam destaque na história de arte, nomeadamente, o Pavilhão Carlos Lopes, a Academia Militar (Palácio da Bemposta, Lisboa), e outros, que ainda desconhecidos do público, ou porventura cuja obra não é atribuída a Colaço, se pretende tirar do anonimato.

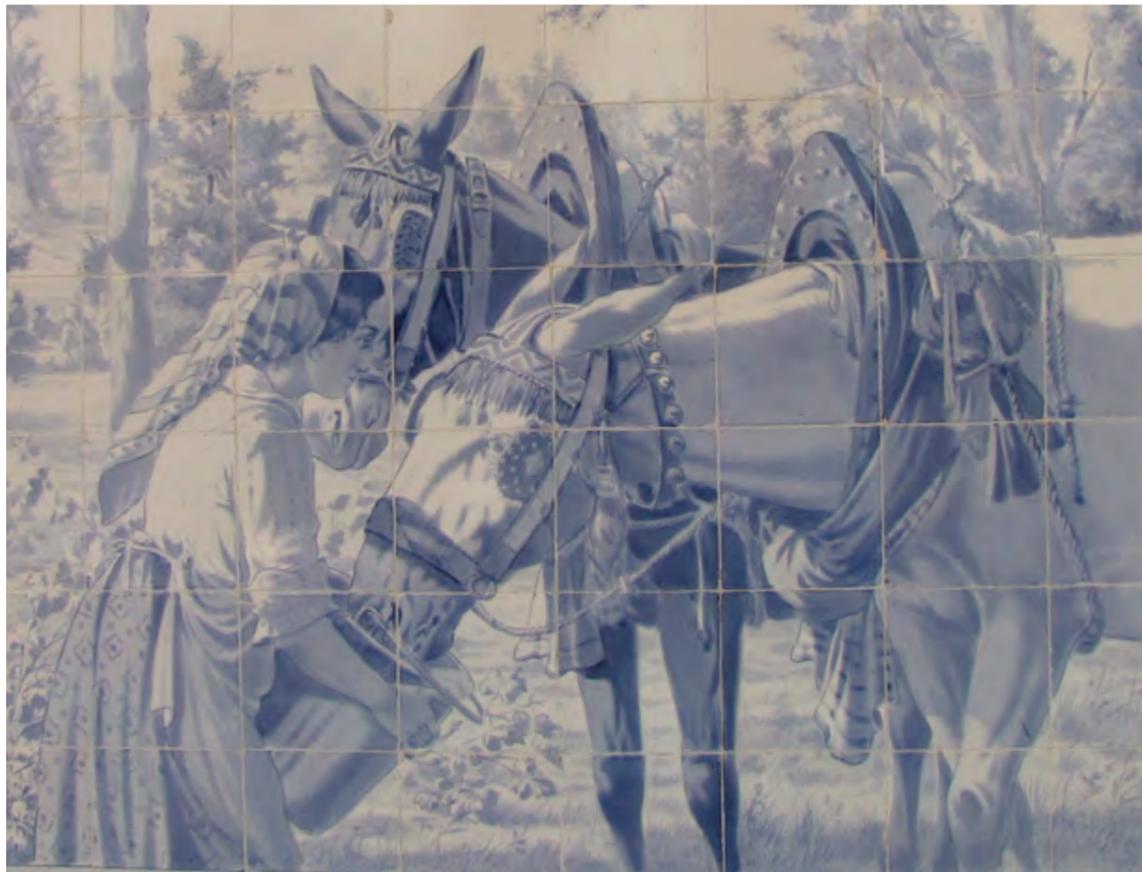


Fig. 15: Pormenor de um painel de temática agrícola. Palácio de Rio Frio, Rio Frio (Palmela).



Memórias da conferência Jorge Colaço

***Entre a tradição e a modernidade:
a narrativa histórica na obra de Jorge Colaço (1868-1942)***

**M^a Alexandra Trindade Gago da Câmara
UAb | CHAIA-UE**

**Teresa Canhoto Verão
CHAIA-UE**

Começamos por agradecer o convite para a participação neste encontro - a comemoração dos 150 anos do nascimento do pintor Jorge Rey Colaço e felicitar a Câmara Municipal de Loures bem como o Museu de Cerâmica de Sacavém na organização desta iniciativa procurando, - a par dos diferentes projetos expositivos pensados e em curso ao longo deste ano - reunir um conjunto de intervenções que procuram apresentar as diferentes valências e dimensões da obra azulejar deste pintor, como sabemos uma personagem marcante e muito esclarecedora na conjuntura artística das primeiras décadas do século XX.

A investigação sobre a azulejaria do século XX no âmbito da historiografia das artes decorativas tem nos últimos anos procurado recuperar, visitar e reinterpretar a obra azulejar de Jorge Colaço, com novas leituras e especificamente alargando o inventário da sua obra, e assim dando a conhecer com profundidade este espólio artístico espalhado em Portugal continental e insular ¹

Temos como propósito apresentar de forma sucinta a ideia de narrativa histórica que Jorge Colaço expõe, celebra e recria em grandiosos e cenográficos conjuntos azulejares no âmbito de uma azulejaria romântica, revivalista e nacionalista, partindo de três aspetos que nos pareceram fundamentais:

- Contexto artístico e percurso biográfico do pintor; o gosto, ideia e conceito de narrativa histórica em Colaço e, a apresentação de quatro exemplos que selecionados, tendo em conta a encomenda, e os aspetos formais e iconográficos.

Usando o azulejo como um suporte privilegiado da pintura, Jorge Colaço utilizou princípios e qualidades artísticas que refletiram os valores da época em que viveu e, sobretudo as bases artísticas e plásticas das escolas que frequentou e aprendeu.

Desde o final do século XIX até cerca aos anos 40 do século XX, desenvolveu-se, como sabemos, na arte portuguesa em geral e nas artes decorativas e azulejaria muito em particular uma importante corrente de produções e composições figurativas bastante relacionada ainda com uma fase romântica refletindo um cunho historicista de grande pendor nacionalista e identitário ao serviço de destinatários mais conservadores que desconfiavam das inovações artísticas da 1ª metade do século XX.

A produção artística oscilava entre um gosto "serôdio" de inspiração joanina e rococó e uma prática inovadora onde se faz despontar tentativas e sinais de um poder criativo, pois no princípio do século, alguns autores trouxeram para o azulejo atualizações estéticas resultado de uma aproximação com a modernidade internacional.

Jorge Colaço representa a primeira corrente, servindo um gosto áulico, e fazendo reviver estilos mais antigos, recuperando e citando os períodos áureos do azulejo em Portugal e constituído como modelo preferido por muitos autores e fábricas da época. Definiu deste modo o seu percurso artístico pela criação de grandes revestimentos de carácter revivalista assumindo um papel determinante na renovação azulejar das primeiras décadas do século XX.²

Filho do 1º barão de Colaço, vice - cônsul de Portugal em Marrocos nasceu em Tânger em 1868 e cresce na Legião Portuguesa contactando deste muito jovem com a memória da presença militar dos portugueses no Norte de África, e com as fortificações e a Batalha de Alcaçer Quibir. Destaca-se como exímio desenhador, tendo sido proprietário e diretor artístico da revista *O Thalassa* (1913-1916) e colaborou no periódico *Branco e Negro* existente entre 1896 e 1898 e também ainda na revista

² A sua primeira experiência em pintura de azulejo situa-se em 1903 e a sua dedicação à azulejaria apresenta- a no texto que redige na *Revista e Cerâmica* e edificação revelando um natural interesse e paixão por assuntos do seu país.) Veja-se Jorge, COLAÇO 'A arte da decoração em azulejo. Porque me decidi pintar como pinto', in *Cerâmica e Edificação*, Ano 1, n.º1, Lisboa: Armando Cotrim Garcez, 1933, pp.7-8

¹ Veja-se a investigação em curso de Cláudia Emanuel Franco dos SANTOS sobre o pintor.

Ilustração portuguesa iniciada em 1903. Foi fundador da Sociedade Nacional de Belas Artes, da qual viria a ser presidente em 1906, 1909, 1910, 1911 e 1919. Entre 1896 e 1905 tem Atelier na Rua das Taipas no que ficou conhecido por Villa Martel e Atelier na Rua D. Pedro V. Entre 1924 e 1942 trabalha na Fábrica Cerâmica Lusitânia

Após ter realizado os estudos preparatórios na Escola Académica de Lisboa, a sua formação é realizada em Madrid, onde prossegue os estudos artísticos e aproxima-se dos grandes mestres. Foi discípulo de José de Larrocha (1850-1933), González (1850-1933) e Alejandro Ferrant (1843-1907), e em Paris segue o mestre Ferdinand Cormon (,) mestre de muitos bolseiros portugueses da segunda geração naturalista portuguesa como o pintor Veloso Salgado entre outros.

Esta formação permite-lhe tomar contacto com a pintura a óleo, com os grandes temas da Pintura de História, e com as largas e pormenorizadas realizações figurativas. Absorve a visão épica e teatralizada dos conjuntos pictóricos, reforçando o seu entendimento sobre a temática historicista em voga no final do século XIX.

Explora temáticas sobre os momentos gloriosos das Nações e do respetivos atos heroicos, o que pressupunha a apropriação de elementos do passado para a construção de uma identidade. Em 1896, Colaço regressa a Portugal e fixa residência em Lisboa.

A sua obra cerâmica teve pois uma vincada influência desta aprendizagem fazendo permanecer em pleno século XX, um gosto assumidamente historicista, de conceção tardo-romântica que visava celebrar figuras e episódios relativos à identidade pátria como iremos referir.

II. Gosto, ideia e conceito de narrativa história em Jorge Colaço

Os azulejos históricos de Jorge Colaço coincidem com as propostas da historiografia oitocentista e de inícios de novecentos, em temática e abordagem.

Durante a sua estadia em Paris, onde foi discípulo de Fernand Cormon, como já referimos um dos grandes pintores de história da época, que foi professor de artistas tão célebres como Toulouse-Lautrec e Van Gogh. Também foi mestre de diversos bolseiros portugueses, como Veloso Salgado.³ Dele tomou o gosto tomou o gosto pelas composições grandiosas e teatrais⁴, onde as referências literárias têm um lugar cimeiro⁵.

O pintor vai demonstrar predileção por temas gratos da história de Portugal e suas grandes personagens, num sentido de afirmação nacionalista, na sequência do Ultimatum de 1890, e com filiação na construção de “Nação” proposta pelo romanticismo. Ele próprio afirma a adopção da atmosfera reinante na burguesia de final de oitocentos, da seguinte forma: “Neste tempo de brumas o Nacionalismo é atmosfera salvadora...”.⁶

As temáticas por ele representadas coincidem com as que a historiografia consagrava: Idade Média, na esteira de Herculano, seguindo a ideia de busca da origem da cultura portuguesa; temática dos Descobrimentos, tal como eram aclamada pela geração de 70.

³ PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*. Mem Martins: Circulo de Leitores, vol. 9, 2008, pág. 54.

⁴ “Fernand Cormon”, Encyclopaedia Britannica, in [tps://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Cormon,_Fernand](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Cormon,_Fernand); “Fernand Cormon”, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon
SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos, VIEIRA, Eduarda, MIRÃO, José, MIMOSO, João Manuel, “Jorge Colaço um artista multifacetado. Estudo caracterização das técnicas de pintura em azulejo”, in *GlazeArch2015*, International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage, Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 02-03 July, 2015, p. 2.

⁵ THEURIAU, Frédéric_Gaël, *L'Influence Romantique dans l'art Académique de Fernand Cormon*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013, p. 48.
Em Colaço, A ligação à literatura vai ser particularmente evidente nos azulejos que ilustram episódios dos *Lusíadas*, no Palácio-Hotel do Buçaco.

⁶ COLALO, Jorge, “A arte da decoração em azulejo. Porque me decidi pintar como pinto”, in *Cerâmica e Edificação*, Ano 1, n.º1, Lisboa: Armando Cotrim Garcez, 1933, pp. 7-8.

A historiografia de oitocentos renovava-se, sem deixar de ser, como sempre, instrumentalizada com intuítos políticos, pelas diversas tendências liberais, por monárquicos, republicanos, intelectuais de diversas tendências. Após a historiografia romântica de Herculano, autores como Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso vão absorver as propostas do positivismo, tendo como objectivo a feitura de uma história “científica”, na qual é possível observar os factos, relações de causa-efeito e descortinar leis gerais. Despida de contornos teleológicos e metafísicos, baseada em provas documentais fidedignas, a actividade do historiador pretende-se o mais objectiva possível. No entanto, os historiadores oitocentistas, imbuídos do sentimento nacional que tende a fortalecer-se nos finais do século, vão apresentar uma história que destaca os momentos de esplendor da história de Portugal, a posterior decadência do reino e propõem um ressurgimento da pátria de volta aos seus tempos de glória. Contra a história positivista vai demarcar-se Oliveira Martins, que não prescinde da narrativa e aproxima a história da literatura.

A história continua marcada pelo sentimento nacionalista após a implantação do novo regime republicano. A nível institucional, isso traduz-se na criação da Sociedade Nacional de História (1911) tornada Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos em 1914. Esta propunha uma história em que a razão se aliava, também, aos sentimentos e às tradições, e onde o nacionalismo ocupava um espaço central.

As obras de Colaço acompanham e reflectem estas concepções nacionalistas da história, em grandes composições a azul e branco. Em postura grave ou heróica, sem nunca ceder ao sentimentalismo, as suas personagens pretendem traduzir aos contemporâneos valores morais que se pretendem reavivados, para que seja possível devolver a grandeza ao povo português. Tudo isto, sem ceder à exigência de representar os factos históricos o mais rigorosamente possível.⁷ Em termos expressivos, a escolha pela pintura a azul e branco remete-nos para o período áureo da azulejaria portuguesa, agora adaptada às necessidades dos novos tempos.

III. Quatro exemplos: a encomenda, aspectos formais e iconográficos

De entre as diversas composições de temática histórica que encontramos de Norte a Sul do país, vamos fazer recair a nossa atenção em quatro núcleos de diferentes características: Estação de São Bento no Porto, Hotel Palácio do Buçaco, Centro Cultural Rodrigues de Faria, em Forjães e o Pavilhão Carlos Lopes que se situa em Lisboa.

Estação de São Bento (Fig. 1)



Fig. 1

Na estação de São Bento, no Porto, os azulejos, cujos esboços foram apresentados em 1905, foram apenas colocados entre 1914 e 1915⁸. Neles se representam cenas históricas, alegóricas, de género temática relacionada com os transportes.

⁷ Disso dá notícia o contemporâneo Conde de Paço, seu contemporâneo, que acompanhou de perto o seu trabalho. PAÇÔ-VIEIRA, Conde de, *Azulejos de Colaço*, Porto, Imprensa Portuguesa, p. 21.

⁸ LOURENÇO, Tiago Borges, “Estação de São Bento”, *Azulejos. Maravilhas de Portugal*, Vila Nova de Famalicão, Centro Atlântico, 2017, p. 72.



Fig. 2

A Temática histórica incide em episódios medievais e Descobrimentos: *Torneio dos Arcos de Valdevez*⁹, (Fig. 2) *Egas Moniz apresenta-se Rei de Leão, Entrada de D. João I no Porto para celebrar o seu casamento com D. Filipa de Lencastre, Infante D. Henrique na Conquista de Ceuta*¹⁰. Aqui encontramos, pois, os heróis nacionais celebrados pelas diversas tendências historiográficas e quadrantes intelectuais, fossem liberais, conservadores, republicanos ou socialistas¹¹.

A exclusão da Dinastia brigantina (que tão importante fora nas encomendas e temáticas escolhidas pela azulejaria barroca) explica-se de modo bastante simples: "O vandalismo indígena respeitará por certo os azulejos, tanto mais que minuciosas averiguações acalmaram já as apreensões do seu civismo, certificando-se que nos quadros históricos nenhum rei figura da dinastia brigantina.

⁹ Considerado um dos eventos fundamentais que conduziu à independência de Portugal, tratou-se de um torneio entre cavaleiros portugueses e leones, no qual os primeiros saíram vitoriosos. Após a vitória em Ourique, D. Afonso Henriques conquistou alguns castelos sobre protectorado de Leão, levando as tropas leonesas a entrarem em território portugalenses. O confronto entre as duas forças foi decidido não através de batalha, mas de torneio ou justa. A vitória portuguesa terá precipitado o Tratado de Zamora. https://pt.wikipedia.org/wiki/Torneio_de_Arcos_de_Valdevez.

¹⁰ A escolha deste episódio justifica-se por o Infante D. Henrique ter nascido no Porto.

¹¹ Coincidem, grosso modo, com os heróis apresentados por Pinheiro Chagas em *Portugueses Ilustres* (1869): "encontramos os heróis da Fundação, como D. Afonso Henriques ou Egas Moniz, os heróis da independência nacional, como D. João I, Nuno Álvares ou João das Regras, os heróis dos Descobrimentos, como o infante D. Henrique, Vasco da Gama ou Pedro Álvares Cabral, os heróis da Restauração, como João Pinto Ribeiro, os heróis do absolutismo esclarecido e do iluminismo, como Pombal ou Luís António Verney, os heróis do liberalismo, como Freire de Andrade ou Manuel Fernandes Tomás". TORRALBA, Luís Reis, in *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX: A História através da História*, vol. 2, Lisboa, Temas e Debates, 1998, p. 159

E que assim não fosse, que o furor iconoclasta que o peito acende e a cor ao gesto muda não tardaria a traduzir por actos a ameaças formulada."¹²

Jorge Colaço foi chamado para a empreitada por José Fernando de Sousa¹³, administrador dos caminhos-de-ferro do Estado (CFE), que teve a ideia de revestir o átrio com azulejos¹⁴, escolhendo os temas a ser tratados: "Ocorreu-me, por isso, em 1905, a ideia de fazer do vestíbulo da estação do Porto uma obra de arte única no seu género, em que todas as superfícies das paredes compreendidas entre as cantarias ostentassem sobre azulejos artísticos formosas paisagens da região, quadros pitorescos de costumes populares, factos gloriosos da história regional, como era próprio do átrio de um caminho-de-ferro, abundante como nenhum em atractivos para o excursionismo. Num grande friso seriam evocadas as diferentes fases da viação através da História"¹⁵. Colaço vai seguir as orientações dos responsáveis pela empreitada e, para as cenas históricas, vai inspirar-se na *Crónica de D. João I de Fernão Lopes*¹⁶.

O revestimento total do interior com grandes composições de azulejos, que caíra em desuso no século XIX, regressa e passa agora a revestir estes novos espaços arquitectónicos, templos do progresso e da modernidade. A política desenvolvimentista iniciada no fontismo e consubstanciada no incremento das vias de comunicação, de que o caminho-de-ferro é o símbolo máximo, determinou a temática a constar nos azulejos do átrio da Estação de São Bento, com a significativa representação de diversas fases da evolução dos transportes terrestres

¹² José Fernando de Sousa, Boletim da C. P., nº 448, Outubro de 1966, p. 20, retirado de *Gazeta dos Caminhos de Ferro* de 1 de Março de 1915.

¹³ José Fernando de Sousa (1855-1942) foi um militar, engenheiro, jornalista, escritor e político. Durante a sua ligação aos caminhos-de-ferro foi "engenheiro civil no Ministério das Obras Públicas; pertenceu ao conselho de administração dos Caminhos de Ferro do Estado, tendo-se demitido desta posição em 1911, em protesto contra uma exigência do pessoal.[2] Foi trabalhar para a Companhia Portuguesa de Construção e Exploração, tendo integrado o Conselho Superior de Caminhos de Ferro; também exerceu como consultor, para várias empresas do ramo ferroviário em Espanha e França, e foi conselheiro do Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Conde de Paçô Vieira, entre Fevereiro de 1903 e Outubro de 1904". Neste campo específico, foi colaborador regular da *Gazeta dos Caminhos de Ferro*. A sua actividade jornalística foi descrita pelo jesuíta Domingos Maurício como "francamente católica e reacçãoária", "(sem intuito depreciativo)", que considerou a sua contribuição decisiva "para a preparação da mentalidade que em Portugal viabilizou o 28 de Maio" em: Domingos Maurício, "Figuras que passam, exemplos que ficam. O Conselheiro Fernando de Sousa", in *Brotéria*, Maio de 1942. "José Fernando de Sousa", https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Fernando_de_Sousa.

¹⁴ Idem.

¹⁵ José Fernando de Sousa, Boletim da C. P., nº 448, Outubro de 1966, p. 17, retirado de *Gazeta dos Caminhos de Ferro* de 1 de Março de 1915.

Sobre a construção da estação e a participação de Marques da Silva ver ainda: CARDOSO, António, *Estação de S. Bento. Marques da Silva*, Porto, Universidade do Porto/ Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2007.

¹⁶ MARTINS, Fausto S., *Azulejaria Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, 2001, p. 97.

e com cenas de temática popular relacionadas com os locais que a linha férrea atravessava: a procissão de Nossa Senhora dos Remédios, a romaria de São Torcato, a fonte milagrosa, a promessa, a feira do gado, a vindima de enforcado, a condução do vinho do Douro, a ceifa, azenha do rio Douro e a assadeira de castanhas¹⁷. Estas representações têm correspondência no valor dado aos conhecimentos etnográficos que vinham em crescendo desde os estudos pioneiros de José Leite de Vasconcelos, da valorização do regionalismo e da história e costumes locais. Em simultâneo, verificou-se a proliferação de estudos de história local na segunda metade do século XIX, com a publicação de numerosas monografias de história local. Para isso muito influenciou o interesse pelo municipalismo, propagado por Herculano. No início do século XX, estas monografias começam também a ter a preocupação em aliar história à divulgação turística das povoações¹⁸.

Hotel Palácio do Buçaco (Fig. 3)



Fig. 3

¹⁷ Idem, p. 102.

¹⁸ Como é exemplo Manuel João Paulo Rocha em o *Concelho de Lagos - Freguesia de Nossa Senhora da Luz*, de 1912. Referido em: MOREIRA, Nuno, "A História Local e a História da Historiografia: breves apontamentos", in www.citcem.org/3encontro/docs/pdf/part_07/27%20-%20Nuno%20Moreira%20-%20TEXT0.pdf. Também Oliveira Martins salientara a importância da história local: «Considerarei sempre que um dos subsídios principais para a história geral do país consiste nas monografias locais, onde se estuda a arqueologia e a história, as biografias e as tradições, com os documentos à vista e à mão os arquivos municipais e particulares. Um corpo de monografias destas, relativas aos principais concelhos do reino, formaria um tesouro de inestimável valor para o estudioso; ao mesmo tempo que serviria para arraigar nas localidades esse amor da terra, base natural e necessária do sentimento mais abstracto a que se chama patriotismo». Prefácio da monografia *Oliveira do Hospital. Traços histórico-críticos*, de Adelino de Abreu, 1893. MENDES, José Amado "História local e memórias: do Estado-Nação à época da globalização", *Revista Portuguesa de História*, t. XXXI V (2000), p. 356.

No campo do historicismo revivalista, o Hotel Palácio do Buçaco é construído entre 1888 e 1907, mais um edifício que acompanha as alterações culturais e as novas sociabilidades. Beneficiando de novas formas de fruição e viagem, é o primeiro dos grandes hotéis que se edificam junto a estâncias termais, numa época de incipiente prática turística.

A opção pela arquitectura neomanuelina conjugava-se com representações da gesta dos Lusíadas¹⁹, Rememorando uma época exemplar que se pretendia fazer reviver, numa combinação que surgia frequentemente, na História e na literatura, e de que as grandes comemorações camonianas de 1880 tinham sido o exemplo acabado. De notar, que, quer no cortejo cívico camoniano, quer no cortejo da comemoração da chegada à Índia, em 1898, se utilizaram elementos decorativos manuelinos em profusão. Os movimentos culturais de final do século procuravam as raízes da identidade nacional, valorizando as expressões artísticas que melhor revelavam a sua especificidade, de que aqui temos um exemplo.

Jorge Colaço foi escolhido para participar na obra após o afastamento de António Ramalho, devido ao incumprimento do prazo para entregar os azulejos encomendados²⁰, através das diligências efectuadas pelo conde Paçô Vieira, ministro das obras públicas e por Emídio Navarro, responsável pelas obras²¹.

Os painéis, das primeiras obras oficiais de Colaço em azulejaria, foram produzidos na Fábrica de Sacavém entre 1904 e 1906 e contaram com a colaboração de Gomes Fernandes. Aos episódios da vitória Anglo-portuguesa na Batalha do Buçaco em 1810 contra as forças napoleónicas, juntam-se painéis alusivos a eventos gloriosos da história da Portugal e aos *Lusíadas* de Camões, contribuindo, todos, para afirmar a grandeza dos portugueses. Também as representações de *Menina e Moça* de Bernardim Machado e as *Naus* de Gil Vicente recordam um período cimeiro da literatura e cultura portuguesas, que se pretendem recordar e reavivar.

¹⁹ Sobre a utilização do neomanuelino na arquitectura do Hotel Palácio do Buçaco ver: SILVA, Raquel Henriques, "O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória", in *Monumentos*, n.º 20, pp. 45-49.

²⁰ Patrícia Nóbrega, "Palace Hotel do Bussaco", *Azulejos. Maravilhas de Portugal*, Vila Nova de Famalicão, Centro Atlântico, 2017, p. 108.

²¹ MENDES, Valdemar dos Santos "A batalha do Buçaco. A obra azulejar de Jorge Colaço", in *Monumentos*, n.º 20, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 127.

Os painéis situam-se no átrio, na escadaria e na varanda. No átrio os painéis da Batalha do Buçaco conjugam-se com episódios dos Descobrimentos. Na escadaria, mais um episódio da Batalha do Buçaco tem defronte cenas dos Lusíadas. Deparamo-nos, ainda, com a *Conquista de Lisboa aos Mouros*. Na galeria exterior encontram-se, além de episódios dos Lusíadas, as representações dos Autos de Gil Vicente e da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro²².

Os painéis alusivos à Batalha do Buçaco encerram as seguintes representações: o corneteiro do Regimento de Dragons; retirada das tropas francesas e lanceiro morto; o general Marbot a dar de beber ao cavalo; canhão no campo de batalha; Lord Wellington a cavalo²³; o general Marbot deitado no chão a observar o terreno; ataque dos batalhões de caçadores; marechal André Massena, general Jean Reinier, general Michel Ney e general Jean Marbor, a cavalo; recontro do Sula, onde as forças francesas sofreram uma pesada derrota, que se saldou em 4500 baixas²⁴.

A Batalha do Buçaco teve uma importância fundamental na vitória contra as forças invasoras, pois, além de levantar o moral das tropas e atrasar o avanço sobre Lisboa, permitiu a organização da defesa das Linhas de Torres, possibilitando a vitória final²⁵. Mais que um evento da história local, a Batalha do Buçaco foi, assim, um dos grandes feitos militares da história recente do país e um momento de glória do povo português. Por outro lado, relembra o afastamento da potência estrangeira que ameaçavam a soberania, tal como sucedia, por outras formas e por diversos perpetradores, no final de oitocentos.

A par do cuidado com a composição dos painéis e ordenamento das figuras, há uma preocupação com a veracidade dos factos e das personagens. Jorge Colaço chega mesmo a receber retratos de Wellington enviados pela família²⁶.

²² NÓBREGA, Patrícia, "Jorge Colaço. Identity and transculturality in Azulejo framings", in *Artison*, n. 2, 2016, p. 80.

²³ FERNANDES, Maria, "Palace Hotel do Buçaco/ Palacete Hotel do Buçaco", 2005, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5687.

²⁴ Idem, pp. 13-14.

Para uma análise mais aprofundada ver: MENDES, "A Batalha do Buçaco. A obra azulejar de Jorge Colaço", in *Monumentos*, n.º 20, Março de 2004, pp. 127-128.

²⁵ http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimonio_imovel/classificacao_do_patrimonio/despachosdeaberturaeacquiramento/2017/campomilitar/erii.pdf

Os azulejos do Hotel Palácio do Buçaco e os da estação de São Bento, apesar de serem das primeiras grandes encomendas de azulejos, após o conjunto da Faculdade de Ciências Médicas de Lisboa, foram considerados por Colaço como a sua "corôa artística"²⁷ e reflectem as opções estéticas e temáticas que vão marcar a sua obra.

Centro Cultural Rodrigues de Faria, Forjães (Fig. 4)

O Centro Cultural Rodrigues de Faria em Forjães, Esposende, é um pouco mais tardio. Construído nos anos de 1920, os azulejos datam de 1933. Mas é um bom exemplo de nobilitação de um espaço público pela utilização de azulejo figurativo. O edifício foi construído de início para ser escola primária, a expensas do benemérito António Rodrigues Alves



Fig. 4

de Faria²⁸ e como tal funcionou até 2001. Considerada escola-modelo, com ginásio, cantina e auditório, chegou a ser visitada por Salazar²⁹. A inspiração nos valores do recém-surgido Estado Novo estão patentes numa cartela de azulejos contendo uma frase do Presidente do Conselho: "Dêmos à nação optimismo, alegria, coragem, fé nos seus destinos; retemperemos a sua alma forte calor dos grandes ideias e

²⁶ Paçô-Vieira, *Azulejos de Colaço*, p. 21-22

²⁷ Idem. [ver Paçô]

²⁸ António Rodrigues Alves de Faria (1871-1949) foi um benemérito enriquecido no Brasil, onde fez fortuna no comércio do sal. Em 1909 fundou a Companhia de Comércio e Navegação. "António Rodrigues Alves de Faria", https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Rodrigues_Alves_de_Faria.

²⁹ "Centro Cultural Rodrigues de Faria", https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Rodrigues_de_Faria.

tomemos como nosso lema esta certeza inabalável: Portugal pode ser, se nós quisermos, uma grande e próspera nação.”³⁰ Finalmente, a grandeza da Nação é restaurada.³¹

Os azulejos de temática histórica encontram-se nas salas de aula³² e representam: grandes batalhas – Afonso de Albuquerque em Ormuz, Infante D. Henrique na Conquista de Ceuta em 1415, D. Afonso Henriques na Batalha de Ourique, Nuno Álvares Pereira a rezar antes da Batalha de Aljubarrota; episódios dos Lusíadas – O tritão³³, o piloto cristão, o Adamastor; o descobrimento do Brasil³⁴, África e Oriente.

Tal como D. Afonso Henriques, Nuno Álvares Pereira é um dos heróis celebrados no panteão nacional. É sobretudo no período que medeia entre a grande guerra e o salazarismo que Nuno Álvares ascende ao topo do panteão dos heróis nacionais, salientado pelas suas virtudes guerreiras, patrióticas e cristãs³⁵. A sua beatificação em 1918 pelo Papa Bento XV é acompanhada pela criação da Associação “Cruzada Nacional D. Nun’Álvares”, agremiação conservadora e patriótica que se dedicava a propagar valores nacionalistas, éticos e religiosos com base na figura mítica do santo condestável. Com a actuação desta e da Ala do Condestável, criada em 1924, o culto adquire uma conotação cada vez mais católica. A faceta bélica destacada durante a ditadura militar, vai aliar-se à sua identificação com as aparições de Fátima, criando um eixo de ligação Batalha-Aljubarrota-Fátima que vai de encontro ao novo regime que se vinha a formar.

Já os Descobrimentos, considerados consagrados como o período áureo da história de Portugal desde a geração de 1870, assumem aqui

³⁰ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartel-Oliveira_Salazar.JPG.

³¹ Além desta, existem outras sete cartelas com ditos de intuito moral e nacionalista, da autoria de Thomaz Ribeiro Colaço, Alexandre Herculano, Bossuet, o próprio Jorge Colaço, Alfredo Pimenta, Gustavo Kass, Sidónio Pais, Thomaz Ribeiro (sogro do pintor), Malapert e António Enes. NEIVA, Manuel Albino Penteadó, “Forjães a rota azulejar do mestre Jorge Colaço – III. Os painéis historiados e as cartelas decorativas do centro cultural de Forjães”, <https://cronicadotempo.blogspot.pt/2011/08/forjaes-na-rota-azulejar-do-mestre.html>.

³² GONÇALVES, Joaquim, BASTO, Sónia, “Escola primária Rodrigues de Faria/ Centro Cultura Rodrigues de Faria”, 2005, 2013, in http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22706.

³³ “Nos hombros de um tritão com gesto aceso/ vai a linda Dione furiosa./ Não sente quem a leva o doce peso, de soberbo com carga tão formosa/ Luziadas/ Canto II – Est 21”

³⁴ Pintado pela primeira vez para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Anvers de 1920.

³⁵ “A divulgação de um forte imaginário identitário que representasse tanto a heroicidade como a santidade fez com que se tornasse um catalisador de diversas tendências e fê-lo de modo a que se desenvolvessem, primeiro paralelamente e depois em simbiose, os diversos cultos ligados à sua personagem. Durante todos os anos 20 e até à plena afirmação do regime salazarista, a figura de Nun’Álvares Pereira esteve no centro de múltiplos textos que trouxeram consistência a um culto que sintetizou a dimensão civil com a militar”. (...) [heróis e santo] tais simbioses prolongar-se-ão ao longo de toda uma década e serão amplificadas pelo Estado Novo, que, pelo menos nos primeiros anos de poder, desfrutou da semelhança entre o messias de rosto virgíneo de Aljubarrota e o novo Chefe de Portugal. GORI, Annarita, “FESTA DA Pátria: Nun’ Álvares Pereira, heróis e santo”, in *Ler História*, n. 59, 2010. In <http://journals.openedition.org/1erhistoria/1355#entries>.

o seu conteúdo eminentemente pedagógico, sendo, por isso, escolha apropriada para figurar em salas de aula.

Pavilhão Carlos Lopes (Fig. 5)

Por ultimo, destaquemos um outro notável exemplo de celebração da História de Portugal, o então designado Pavilhão das Indústrias



Fig. 5

um edifício idealizado pelos arquitetos Guilherme e Carlos Rebello de Andrade e Alfredo Assunção Santos, primeiramente construído no Brasil em 1922 para a Grande Exposição Internacional do Rio de Janeiro.

Esta exposição albergou 14 Nações estrangeiras e, como todas as exposições Internacionais, constitui, no campo da arquitetura, um excelente meio de prática experimental, onde se testava alguma novidade e se revelavam os aspetos identitários de cada país através da conceção dos respetivos pavilhões condicionados por diretrizes políticas, ideológicas e mentais³⁶.

Em 1929 este Pavilhão de Portugal construído sobre uma estrutura metálica foi desmontado e transportado para Portugal e reconstruído com essa mesma estrutura em Lisboa, no Alto do Parque Eduardo VII com a designação de Palácio das Exposições. A sua abertura realizou-se a 3 de Outubro de 1932 com a *Grande Exposição Industrial Portuguesa*.

A fachada principal apresenta 4 painéis de azulejos, em azul e branco, produzidos pela Fábrica de Sacavém, em 1922, representando uma narrativa do passado - cenas da História de Portugal com temas dedicados a Sagres, à Batalha de Ourique, à Ala dos Namorados na Batalha de Aljubarrota e ao Cruzeiro do Sul, (o último não de caráter histórico) um repertório azulejar bem integrado no edifício.

A ideia subjacente à encomenda fora enobrecer ideologicamente uma obra pública num diálogo equilibrado com a arquitetura, apresentando a identificação de um passado através de grandes composições históricas isoladas e sem ordem cronológica reservando-lhe o edifício espaços de grande nobreza e estrategicamente bem colocados: a sua fachada principal. A premissa fora igualmente afirmar estética e estilisticamente o espaço nacional das artes plásticas em Portugal.

Em termos formais são evidentes uma vez mais as capacidades de representação em composição (conjunto e movimentação das

personagens), a promoção e exposição da linha do desenho, e a representação do volume através do claro-escuro e a aplicação correta da perspectiva, da utilização da cor - azul e da distribuição da luz.

Jorge Colaço cita recupera e revive nestes painéis, o gosto do azulejo barroco, desenhando uma volumosa cercadura notável pela densidade pictural que completa a cena figurativa.

Com autonomia plástica evidencia-se pela composição dinâmica na qual se destacam tal como no azulejo do barroco o enquadramento arquitetónico e a composição da cartela central.

Por fim, a visão de conjunto proporcionada permite ainda avaliar a estreita relação entre conceção arquitetónica e o programa decorativo, onde esta foi trabalhada no sentido de alcançar uma obra global, funcionando como um cartaz ou folheto do país a apresentar ao outro lado do Atlântico.

Através dos conjuntos de azulejos analisados, verificamos a actualização desta arte nos inícios de novecentos: uma pintura escorreita e bem modelada, capaz de adaptar as questões de composição e perspectiva à grande superfície, com reflexo dos ensinamentos académicos; temáticas em consonância com os novos tempos, onde os episódios históricos são escolhidos tendo em conta os espaços surgidos com a modernidade, gares de caminho-de-ferro, unidades de alojamento, pavilhões de exposição, escolas.

As temáticas representadas vão de encontro às práticas historiográficas predominantes na época e, também, ao sentimento geral assente no nacionalismo, que combina a exaltação do passado com a ideia de ressurgimento no futuro. Nesse contexto, recorre-se ao grande momento da história do país, os Descobrimentos, e às figuras históricas que encarnam o ideal de independência e glória nacional. Por outro lado, tal como a história é exemplo e ensinamento para a construção do futuro, também os quadros da história de Portugal que

³⁶ GONÇALVES, Marisa Rodrigues, *A participação portuguesa nas Exposições Universais na perspetiva do Design de Equipamento*, Mestrado em Design de Equipamento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013; NETO, Teresa João Baptista, *Arquitecturas Expositivas e Identidade Nacional*, Mestrado em Arquitectura, *Os Pavilhões de Portugal em Exposições Universais entre a 1ª República e o Estado Novo*, Instituto Superior Técnico, 2016.

Colaço nos apresenta são simbolicamente colocados nos equipamentos arquitectónicos que melhor exemplificam o desenvolvimento social e progresso do homem.

Bibliografia

ABREU, Adelino de, Oliveira do Hospital. Traços histórico-críticos, 1893. "António Rodrigues Alves de Faria", https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Rodrigues_Alves_de_Faria.

CARDOSO, António, Estação de S. Bento. Marques da Silva, Porto, Universidade do Porto/ Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2007.

"Centro Cultural Rodrigues de Faria", https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Rodrigues_de_Faria.

COLAÇO, Jorge, "A arte da decoração em azulejo. Porque me decidi pintar como pinto", in Cerâmica e Edificação, Ano 1, n.º1, Lisboa: Armando Cotrim Garcez, 1933.

"Fernand Cormon", Encyclopædia Britannica, in [tps://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Cormon,_Fernand](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Cormon,_Fernand).

"Fernand Cormon", https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Cormon.

FERNANDES, Maria, "Palace Hotel do Buçaco/ Palacete Hotel do Buçaco", 2005, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5687.

GONÇALVES, Joaquim, BASTO, Sónia, "Escola primária Rodrigues de Faria/ Centro Cultural Rodrigues de Faria", 2005, 2013, in http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22706.

GORI, Annarita, "FESTA DA Pátria: Nun' Álvares Pereira, heróis e santo", in Ler História, n. 59, 2010. In <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1355#entries>.

"José Fernando de Sousa", https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Fernando_de_Sousa

LOURENÇO, Tiago Borges, "Estação de São Bento", Azulejos. Maravilhas de Portugal, Vila Nova de Famalicão, Centro Atlântico, 2017.

MAURÍCIO, Domingos, "Figuras que passam, exemplos que ficam. O Conselheiro Fernando de Sousa", in Brotéria, Maio de 1942.

MARTINS, Fausto S., Azulejaria Portuense, Lisboa, Edições Inapa, 2001.

MENDES, José Amado "História local e memórias: do Estado-Nação à época da globalização", Revista Portuguesa de História, t. XXXI V (2000).

MENDES, Valdemar dos Santos "A batalha do Buçaco. A obra azulejar de Jorge Colaço", in Monumentos, n.º 20, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

MOREIRA, Nuno, "A História Local e a História da Historiografia: breves apontamento", in www.citcem.org/3encontro/docs/pdf/part_07/27%20-%20Nuno%20Moreira%20-%20TEXT0.pdf.

NEIVA, Manuel Albino Penteado, "Forjães a rota azulejar do mestre Jorge Colaço - III. Os painéis historiados e as cartelas decorativas do centro cultural de Forjães", <https://cronicadotempo.blogspot.pt/2011/08/forjaes-na-rota-azulejar-do-mestre.html>.

NÓBREGA, Patrícia, "Jorge Colaço. Identity and transculturality in Azulejo framings", in Artison, n. 2, 2016.

NÓBREGA, Patrícia, "Palace Hotel do Bussaco", Azulejos. Maravilhas de Portugal, Vila Nova de Famalicão, Centro Atlântico, 2017

PAÇÔ-VIEIRA, Conde de, Azulejos de Colaço, Porto, Imprensa Portuguesa.

PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa. Mem Martins: Círculo de Leitores, vol. 9, 2008.

SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos, VIEIRA, Eduarda, MIRÃO, José, MIMOSO, João Manuel, "Jorge Colaço um artista multifacetado. Estudo caracterização das técnicas de pintura em azulejo", in GlazeArch2015, International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage, Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 02-03 July, 2015.

SILVA, Raquel Henriques, "O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória", in Monumentos, n.º 20, pp. 45-49.

SOUSA, José Fernando de, Boletim da C. P., nº 448, Outubro de 1966, p. 20, retirado de Gazeta dos Caminhos de Ferro de 1 de Março de 1915
THEURIAU, Frédéric_Gaël, L' Influence Romantique dans l' art Académique de Fernand Cormon, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013.

TORGAL, Luís Reis, in História da História em Portugal. Séculos XIX-XX: A História através da História, vol. 2, Lisboa, Temas e Debates, 1998

Torneio de Arcos de Valdevez", https://pt.wikipedia.org/wiki/Torneio_de_Arcos_de_Valdevez.



Memórias da conferência Jorge Colaço

CONHECER, DIVULGAR E PRESERVAR

Ana Sousa,
CP Comboios de Portugal E.P.E.

Paula Azevedo,
IP Infraestruturas de Portugal

Pedro Almeida,
IP Infraestruturas de Portugal

A estação de Porto-São Bento e a obra de Jorge Colaço

É na segunda metade do século e sob o impulso do recém-criado Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, que o caminho-de-ferro passa a ser visto como a via para a modernização das comunicações e da economia

Ao longo do séc. XIX definiram-se os eixos principais da rede ferroviária nacional e a maior intensidade de construção ferroviária concentrou-se entre 1854 e 1891. Apesar de ter arrancado de forma lenta, a construção ferroviária conhece um crescimento acelerado entre 1861 e 1865 e entre 1877 e 1891.

Na concretização deste processo de modernização, o Estado desempenhou um papel fundamental, chamou a si a “política de melhoramentos materiais”, concedeu financiamento à construção, assegurou taxas de juro, formou quadros na Escola de Pontes e Calçadas de Paris, ainda pela criação das estruturas da Administração Central, com a organização do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (1852), bem como, o Conselho Superior de Obras Públicas e Minas.

Se numa primeira fase o Estado não teve praticamente intervenção na construção ferroviária, essa situação vai alterar-se a partir de 1869, ao adquirir as linhas do Sul e Sueste até então nas mãos de companhias privadas e projetar e construir as linhas a norte do rio Douro – Minho e Douro.

No Minho e Douro e pela primeira vez, o Estado decide reunir sob seu comando todas as fases de execução, desde o projeto, construção e exploração, chamando para os diferentes trabalhos um conjunto de jovens engenheiros, todos portugueses, o que contribui para a constituição de identidade de um grupo profissional bem como para a autonomia técnica do país.

Em 1872, iniciaram-se no Porto, os trabalhos de construção da primeira linha férrea a norte do Rio Douro, da responsabilidade da Direção do

Caminho de Ferro do Minho. Partindo das proximidades de Campanhã até à localidade de Ermesinde, a linha comum ao caminho-de-ferro do Vale do Douro, numa extensão de nove quilómetros.

Desde 1875 que os interesses comerciais portuenses, pelas palavras da Associação Comercial do Porto, insistiam na necessidade de ligar por via-férrea a periferia (Campanhã) ao centro da cidade O estudo para a ligação ferroviária entre Campanhã, estação comum às linhas do Norte, Minho e Douro, e o centro da cidade foi entregue ao engenheiro Hippolyte de Baère e inaugurou-se Novembro de 1896, depois de perfurados os fundos da Quinta da China, Monte do Seminário e da Praça da Batalha.

A ligação ferroviária, no entanto, foi alvo de pesadas críticas visto que não foi acompanhada da construção de uma estação. Em 1896, a estação não passava de um edifício provisório, um barracão de madeira que em nada dignificava a cidade.

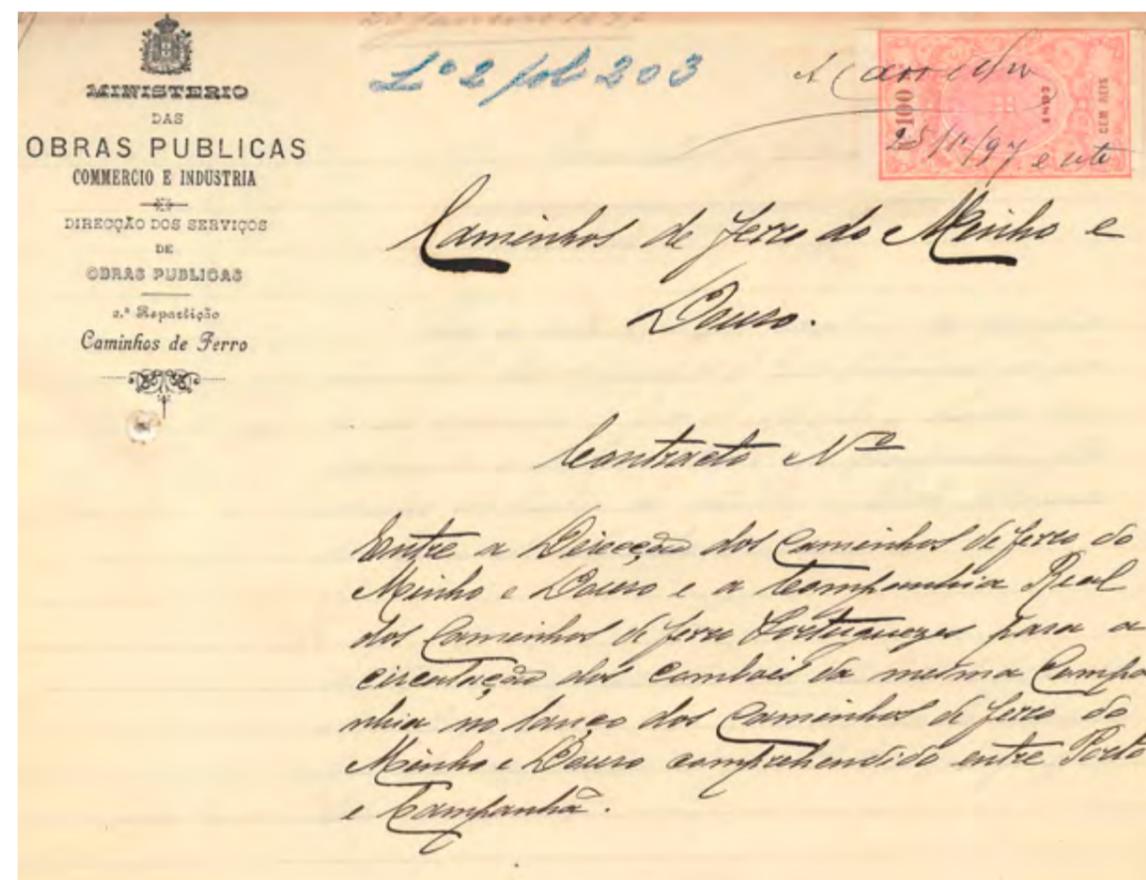


Fig. 1: Contrato para o serviço comum, 1897 (Arquivo CP)

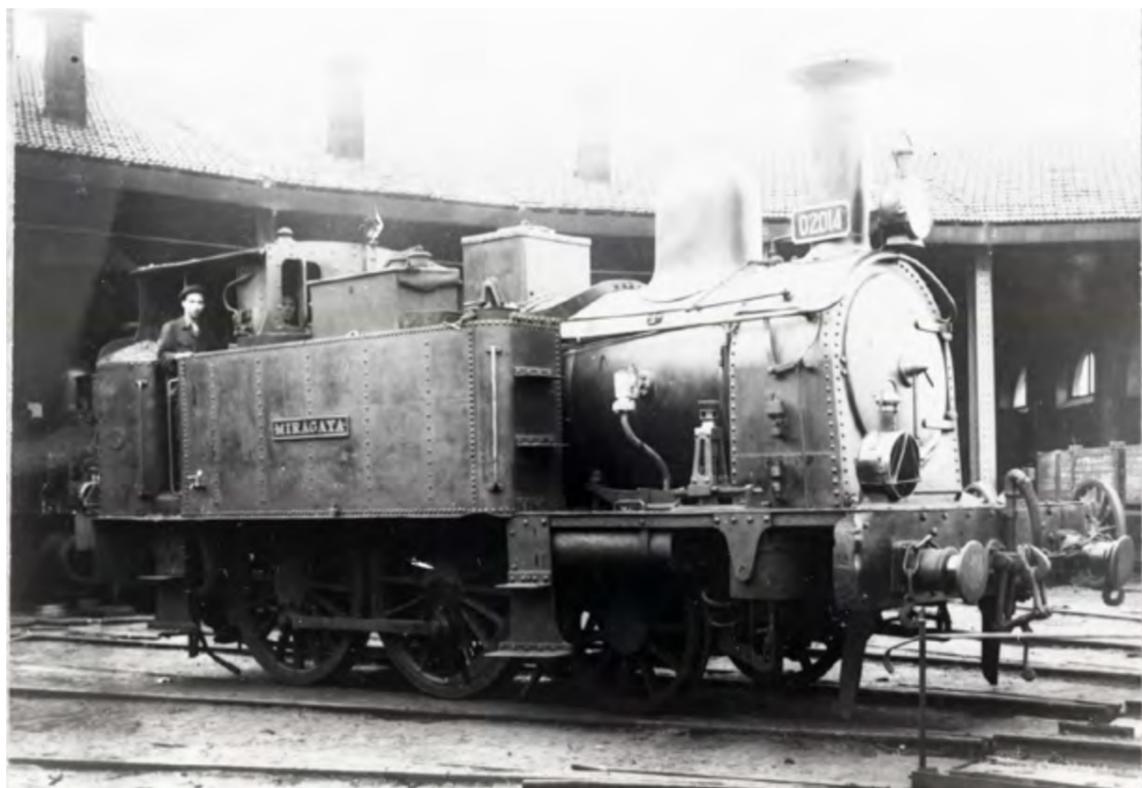


Fig. 2: Locomotiva Miragaia (Arquivo CP)



Fig. 3: Porto-São Bento (Arquivo CP)

O sítio de São Bento antes da construção da estação

A forma da Cidade é feita de constantes alterações, demolições, reconstruções e sobreposições, os palimpsestos urbanos, apagando e reescrevendo cada sítio, numa procura constante de consolidação do tecido urbano.

É possível conhecer a evolução morfológica de uma cidade através dos vestígios arqueológicos, construídos, de testemunhos orais, de documentação escrita ou cartográfica preservada.

Localizada no Largo da Feira de São Bento, junto à muralha fernandina, a construção da estação vem obrigar à demolição do Convento de São Bento de Ave-Maria e dar início ao desenvolvimento de novas dinâmicas na configuração do Centro Histórico.



Fig. 4: Convento de São Bento de Ave Maria (© Sistema de Informação Álvares Ribeiro)



Fig. 5: Convento de São Bento de Ave Maria (© Sistema de Informação Álvares Ribeiro)

arquiteto da Gare de Tours (1896-1898) e da Gare d'Orsay (1900). Em dezembro de 1896, Marques da Silva obtém o título de Arquiteto Diplomado pelo Governo Francês, com a apresentação de um estudo para o alçado de um edifício de passageiros de uma estação ferroviária.



Fig. 10: Estação Central do Porto - Estudo para alçado do edifício de passageiros desenvolvido em Paris, entre 1895 e 1896 (© Faculdade de Arquitetura do Porto)

Estação de Porto-São Bento: alguns estudos

“Em Maio de 1897, após regressar de Paris, Marques da Silva expôs o seu projeto académico nos Paços do Concelho, obtendo um bom acolhimento público à sua proposta formal.

Esta publicidade permitiu-lhe dirigir-se aos responsáveis pelas Obras Públicas sugerindo que o encarregassem do projeto para a gare que se teria de construir em São Bento. Para verificar a visibilidade da encomenda, foi pedido a Marques da Silva que apresentasse um projeto detalhado. Isso permitiu-lhe reformular os desenhos académicos e adaptá-los às circunstâncias construtivas e às particularidades específicas de São Bento. Após algumas hesitações políticas, em setembro de 1899 foi-lhe finalmente adjudicado o projeto. Desde os desenhos iniciais era explícita a adoção de uma forma em “U”, com entrada central através da frente mais extensa e orientada para a Praça Almeida Garrett, de topo relativamente à orientação das linhas dos comboios.”

“Estação S. Bento. Marques da Silva”, António Cardoso

Dos vários estudos desenvolvidos para o edifício de passageiros destacamos duas das muitas versões estudadas por Marques da Silva para o alçado poente, virado à Praça Almeida Garrett.

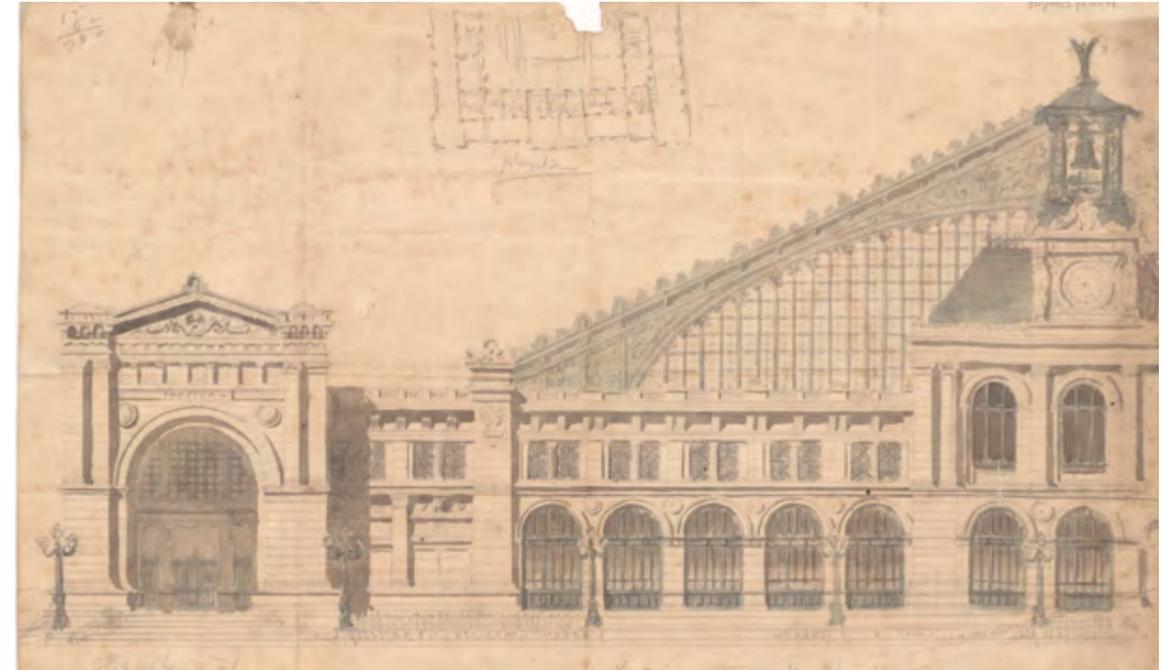


Fig. 11: Alçado 1895-1896(© Fundação Marques da Silva)

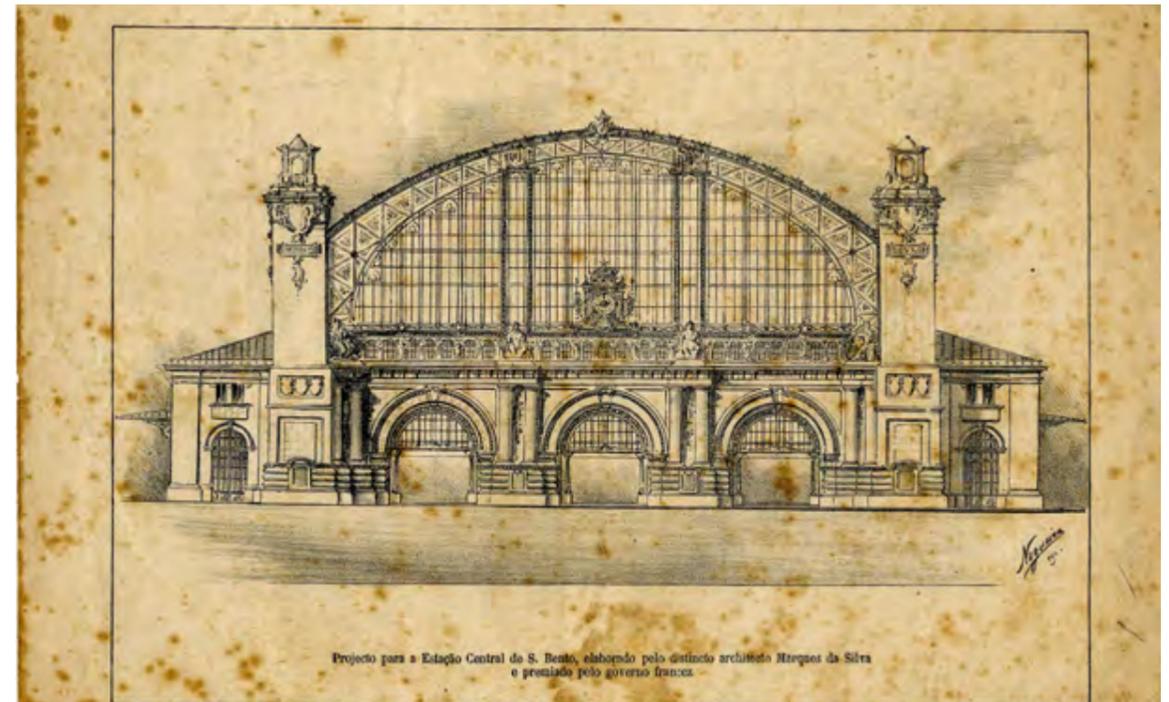


Fig. 12: Alçado 1897(© Fundação Marques da Silva)

Estação de Porto-São Bento. Projeto definitivo

Em 1903 começaram as obras de construção do edifício, seguindo um novo projeto que Marques da Silva entregou em Março desse ano. Ainda que tenha sido sujeito a alterações e ajustes posteriores, foi esse projeto que caracterizou os princípios fundamentais da Estação de São Bento nomeadamente a opção de construir um grande vestíbulo independente da cobertura metálica das plataformas de embarque.

“Da origem académica à expressão final da obra construída, a Estação de São Bento é um exemplo paradigmático da arquitetura beaux-arts. A composição da planta, ditada por uma lógica funcional objetiva, rege-se por um sistema de eixos ortogonais sobre o qual assentam volumes com uma unidade construtiva específica. À conjugação dessa massa volumétrica articulada o desenho confere um carácter coerente baseado num princípio decorativo específico. Neste caso, a materialidade do granito constitui-se como uma massa monumental onde as janelas e portarias, mais do que transparências, funcionam como perfurações num edifício compacto. Terá sido esse, eventualmente, o carácter mais original da estação que, como monumento formador da identidade urbana, introduziu nas práticas construtivas da cidade um gosto inédito.”

“Estação S. Bento. Marques da Silva”, António Cardoso

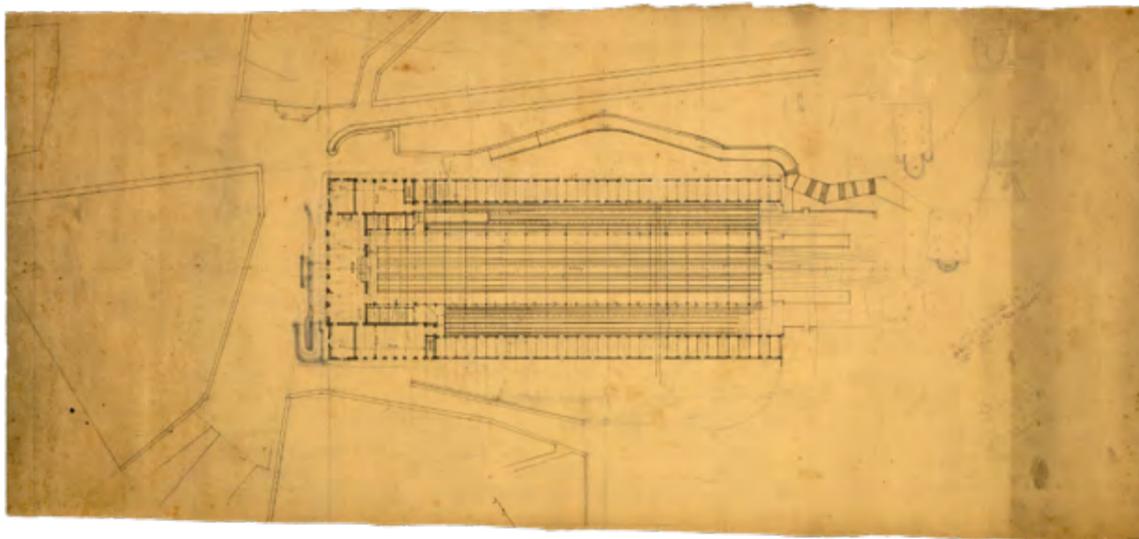


Fig. 13: Estação de São Bento: diagrama de linhas, 1904 (© Fundação Marques da Silva)



Fig. 14: Estação de S. Bento: projeto definitivo: alçado da fachada principal, 1904 (© Fundação Marques da Silva)



**Fig. 15: Convento de São Bento de Ave-Maria e Estação de Porto-São Bento (© Arquivo Histórico Municipal do Porto)
Vistas a partir da Rua das Flores (© IP Património)**

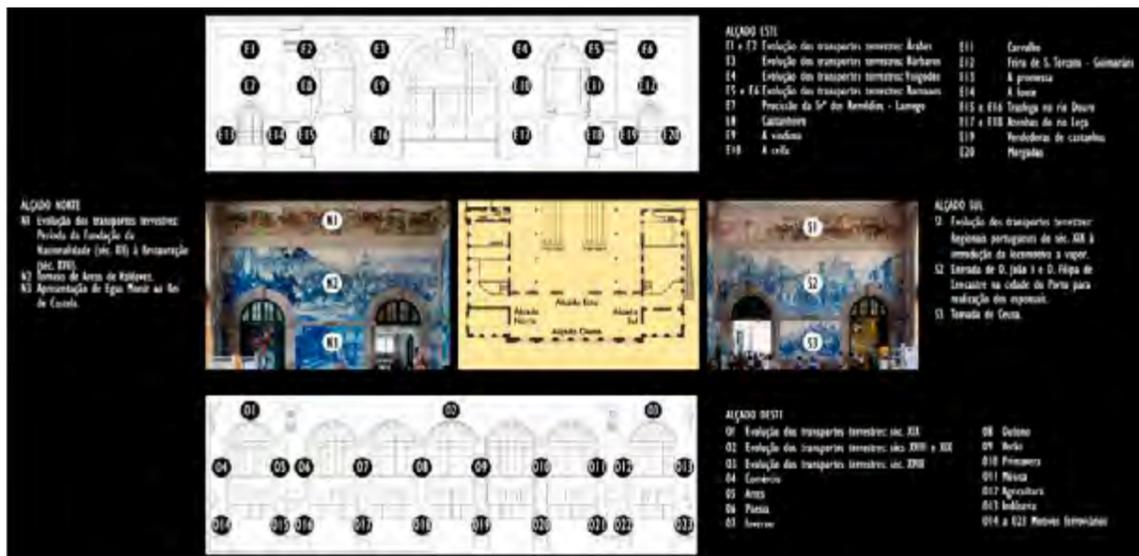
Jorge Colaço e o revestimento azulejar do vestíbulo



Fig. 17: Jorge Colaço (autor desconhecido)

Da autoria do pintor Jorge Colaço (Tânger, 1868 - Oeiras, 1942), os painéis de azulejos foram pintados entre 1905 e 1908 e executados na Real Fábrica de Louça de Sacavém, ao gosto nacionalista e historicista característico do início do século XX.

Os azulejos, totalizando mais de 22.000, cobrem completamente as paredes do átrio, integrados na arquitetura pelo emolduramento de granito que reveste os vãos, organizando-se segundo uma hierarquia vertical, ora em policromia ora em composições monocromáticas de azul e branco. Representam uma cronologia dos meios de transporte utilizados pelo Homem, vários mitos e quadros da História de Portugal, cenas de trabalho campestre e costumes etnográficos, bem como uma alegoria ao caminho-de-ferro.



Temas representados nos alçados do vestíbulo

Alçado Norte

- Evolução dos transportes terrestres – Período da Fundação da nacionalidade (séc. XII) à Restauração
- Torneio de Arcos de Valdevez
- Apresentação de Egas Moniz ao Rei de Castela

Alçado Este

- Evolução dos transportes terrestres: Árabes
- Evolução dos transportes terrestres: Bárbaros
- Evolução dos transportes terrestres: Visigodos
- Evolução dos transportes terrestres: Romanos
- Procissão da Senhora dos Remédios – Lamego
- Castanheiro. Vindima. Ceifa. Carvalho
- Feira de São Torcato – Guimarães
- A promessa. A fonte. Trásfega no Rio Douro. Vendedoras de castanhas. Morgadas

Alçado Sul

- Evolução dos transportes terrestres: Regionais portuguesas do séc. XIX à introdução da locomotiva a vapor
- Entrada de D. João I e D. Filipa de Lencastre na cidade do Porto para realização dos esponsais'
- Tomada de Ceuta

Alçado Oeste

- Evolução dos transportes terrestres: Séc. XIX
- Evolução dos transportes terrestres: Sécs. XVIII e XIX
- Evolução dos transportes terrestres: Sécs. XVIII
- Comércio. Artes. Poesia. Inverno. Outono. Verão. Primavera
- Música. Agricultura. Indústria. Motivos ferroviários

“A Gare de São Bento causa uma impressão grandiosa...”

“A Gare de São Bento causa uma impressão grandiosa como nenhuma outra em Portugal. (...). Os azulejos são magníficos, assinados por Jorge Colaço, dum azul de Delft verdadeiramente luminoso e profundo. É ainda o tema do Rio Douro, o barco que espera ser carregado de pipas, o barco ainda na margem, estando de pé a barqueira com a mão em pala sobre os olhos e já sentadas as passageiras, as feirantes, com arrecadas de ouro e o companheiro de todos os climas, o guarda-chuva de algodão preto. Os azulejos contam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato social sem filosofia.

(...) O comboio, chegado a São Bento, parecia deixar os pulmões na linha; um fumo branco como espuma inundava o cais; das portinholas saía de roldão uma gente apressada e que, de repente, rompia os laços de viajante e mergulhava na cidade com as suas malas e embrulhos, pronta a começar o dia urbano, a apanhar táxi, a reconhecer a família que lhe estende os braços.”

Agustina Bessa Luís in “As Estações da Vida”

Prémios e reconhecimentos

Prémios SOS Azulejo” 2013 – Galardoada com o “Prémio Intervenção de Conservação e Restauro”

Prémio Brunel 2014, na categoria “Estações”, atribuído pelo Grupo Watford ao projeto de reabilitação do revestimento azulejar do átrio, tendo o júri evidenciado na sua apreciação o facto de este investimento notabilizar e engrandecer o quotidiano dos utilizadores do modo ferroviário.

Está inserida no Monumento Nacional «Centro Histórico do Porto», pela Lei n.º 107/01, de 08/09 (n.º 7, art. 15º) e Aviso n.º 15173/10, DR n.º 147, 2ª série, de 30 de julho; inscrito na lista «Património Mundial» da

UNESCO a 05/12/96 (cf. «Relatório da 20ª Sessão do Comité», México), área Património Mundial, listada pela UNESCO em 1996, MN19 da Planta de Condicionantes do mesmo documento RPDMP.

A Estação de São Bento está classificada como Imóvel de Interesse Público «Estação de São Bento, incluindo a gare metálica, os painéis de azulejos e a boca de entrada no túnel», pelo Dec. N.º 67/97, DR n.º 301, 1ª série B, de 31 de dezembro.

Também inserida no Imóvel Classificado de Interesse Público «Zona Histórica do Porto», pelo Dec. n.º 67/97, DR n.º 301, 1ª série B, de 31 de dezembro.

A Estação de São Bento está abrangida pela Zona de Proteção da «Muralha de D. Fernando e respetivo Miradouro», classificada de Monumento Nacional pelo Dec. n.º 11454, 19/02/1926.

A revista norte-americana Travel+Leisure elege a Estação de São Bento, em agosto de 2011, como uma das catorze mais belas de todo o mundo.

A Estação de São Bento é considerada, de acordo com a publicação norte-americana Flavorwire, em abril de 2012, uma das dez estações ferroviárias mais bonitas do mundo.

Conservação e restauro do revestimento azulejar

Concurso limitado por prévia qualificação n.º1/DSCB/DRCN/2009

1. Enquadramento

Sendo um dos maiores ícones da arquitetura ferroviária, a nível mundial, a REFER EPE, agora Infraestruturas de Portugal, propôs-se realizar a intervenção através da implementação de um conjunto de ações de conservação e restauro, que visaram a sua valorização.

Localizado no interior do átrio principal da estação ferroviária de S.

Bento, o conjunto azulejar, encontra-se localizado nos quatro alçados Norte, Sul, Este e Oeste. Em cada alçado, os vários painéis estão delimitados pelas pilastras e ombreiras em granito, das portas e janelões.

2. Análise geral do estado de conservação

Com base nos poucos registos existentes, o conjunto sofreu pequenas ações nos últimos 30 anos, onde a referência mais antiga, reporta ao ano de 1978¹. Nesta data foram efetuados trabalho de levantamento e recolocação de azulejos em iminente risco de destacamento; manufatura de azulejos para substituição e colmatação de lacunas totais (cerca de meia centena).

Nos inícios de 1983 noticia-se na comunicação diária que alguns painéis apresentam indícios de destacamento e iminente risco de queda, pelo que são alvo de uma intervenção de restauro, também sob a orientação e execução do referido pintor Fernando Gonçalves. Depreende-se que a intervenção tenha sido idêntica à ocorrida nos anos 70, desconhecendo-se dados concretos, principalmente o número de réplicas para substituição e/ou colmatação de lacunas.

Paralelamente a estas intervenções e das ocorridas após 2002, verificaram-se algumas áreas que pressupõem operações de reassentamento de azulejos, resultantes de queda e respetiva fratura das unidades azulejares. Observaram-se as fraturas com grande espaçamento entre fragmentos, depreendendo-se que o assentamento tenha sido efetuado com uma argamassa à base de cimento de tipo "Portland".

Em finais de 2002, no sentido de minimizar eventuais impactos sobre os revestimentos azulejares pela realização das obras do Metro do Porto, S.A., previstas para a zona envolvente da estação, procedeu-se ao levantamento de referência do estado conservação dos vários painéis com indicação das correspondentes medidas de proteção a implantar.

Com base no diagnóstico efetuado, verificou-se que parte significativa dos azulejos se encontravam fragilizados, em consequência da eventual falta de adesão entre azulejos e argamassas de assentamento, tendo sido efetuada uma limpeza (com água desionizada e sabão neutro), assim como o faceamento quase integral dos alçados Sul, Este e Oeste (recorrendo a tela de gaze e uma solução de Paraloid B72 em acetona, aplicada pontualmente no centro de cada unidade), por forma a minimizar eventuais riscos de destacamento, queda e fratura, resultantes das intervenções programadas.

Em 2007 foi detetado pela REFER o risco de queda de alguns azulejos no alçado Norte, facto que conduziu com carácter de urgência, à remoção e respetivo acondicionamento de alguns azulejos, tendo sido posteriormente efetuado faceamento com gaze e resina acrílica, circunscrita à referida área.

Seguidamente, em parceria e apoio da DRCN – Direção Regional de Cultura do Norte, procedeu ao lançamento do concurso para a ação de conservação e restauro.

3. Descrição dos trabalhos realizados

A intervenção de conservação e restauro efetuada no revestimento azulejar do átrio da Estação de S. Bento, teve de obedecer a um rigoroso planeamento, pois a natureza dos trabalhos assim o exigia, mas também, porque tínhamos que garantir o serviço ferroviário.

Desta forma, sequenciou-se os trabalhos a realizar de acordo com o bom funcionamento da estação e as decisões a tomar face aos processos metodológicos a utilizar na ação de conservação e restauro.

• ANDAIMES

A montagem da estrutura de andaimes facultou a aproximação à obra, para verificação das situações reais existentes, quer se tratassem de componentes tecnológicas relacionadas com os processos de manufatura utilizados, quer de aspetos inerentes ao estado de

¹ Identificação no canto inferior direito de um dos painéis do alçado Este, ação a cargo do pintor Fernando Gonçalves.

conservação dos azulejos, permitindo à posteriori pormenorizar e/ou adotar as metodologias interventivas mais adequadas, face às situações detetadas.



Fig. 18: Montagem dos andaimes
(Foto entidade executante: Nova Conservação)



Fig. 19: Estrutura montada
(Foto entidade executante: Nova Conservação)

A área de implementação dos andaimes foi devidamente delimitada com barreiras de proteção envolvente, sinalizada com sinalética relativa às obrigatoriedades de acesso e à obra. A estrutura, por seu lado, foi equipada com todos os meios inerentes à segurança, abastecimento de eletricidade e água e descarga de resíduos, garantindo a salvaguarda e segurança das áreas envolventes, ao objeto alvo da intervenção, aos utilizadores do espaço e intervenientes na ação de conservação e restauro.

•REGISTO

O registo documental foi a primeira tarefa, e que serviu de base e apoio à intervenção prática. A informação obtida nesta fase de análise e registo permitiu uma adequação mais precisa dos métodos e tratamentos a realizar sobre cada um dos painéis, além de ter possibilitado a produção de documentação dos trabalhos realizados.

No registo gráfico de cada painel azulejar por alçado foram assinaladas algumas das formas de alteração e degradação detetadas, como sejam os casos de unidades fraturadas, com lacunas de material cerâmico e/ou vidrado, a par das unidades descontextualizadas/mal posicionadas.

De seguida procedeu-se à referenciação alfanumérica de todos os azulejos, pela aplicação de uma etiqueta autocolante localizada no canto superior direito de cada unidade azulejar, operação que teve como principal objetivo identificar a localização exata de cada azulejo removido, para posteriormente proceder, com exatidão, à sua recolocação.



Fig. 20: Etiquetagem
(Foto entidade executante: Nova Conservação)

Foi ainda realizada uma avaliação pelo método da sonorização e auscultação, pelo toque individualizado de cada azulejo, para determinação e localização de eventuais áreas de ressonância abafada, indiciando estas, uma eventual falta de adesão parcial ou total dos azulejos à argamassa de assentamento e/ou desta à estrutura de alvenaria. Este processo resultou na identificação dessas unidades azulejares pela colocação, no canto superior direito, de uma etiqueta de referência de forma circular, verde ou vermelha, consoante o estado de adesão que apresentavam, parcial ou total, respetivamente. O registo foi fundamental para a organização e apresentação dos trabalhos desenvolvidos, assim como na definição da tomada de decisões específicas e finais, relativas à intervenção.

As opções tomadas decorreram sempre em articulação com o Dono de Obra e equipa de conservadores - restauradores.

Por fim realizou-se o registo fotográfico geral e de pormenor de cada painel, o primeiro realizado antes da montagem dos andaimes e o segundo já com a estrutura de andaime montada, tendo-se desta forma registado as várias formas de alteração detetadas.

•REMOÇÃO DE AZULEJOS E ARGAMASSAS DE ASSENTAMENTO

A remoção dos azulejos com deficiente adesão ao suporte parietal iniciou-se pelo prévio corte do faceamento, seguida da abertura das juntas pela rotura de argamassa entre unidades com auxílio de bisturi, escalpelo e minidisco adiamantado acoplado a sistema elétrico, evitando assim, eventuais destacamentos contínuos.

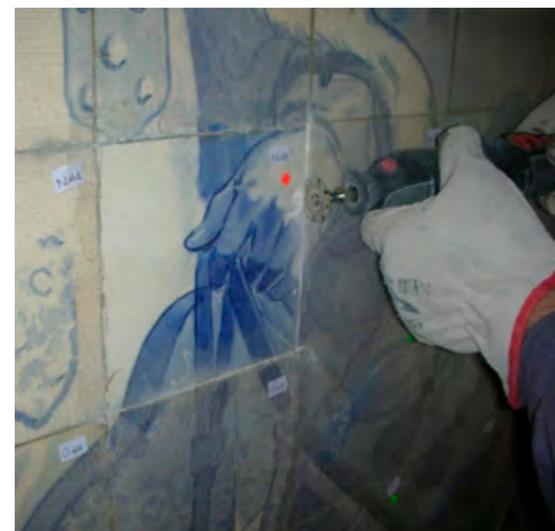


Fig. 21: Abertura de junta (Foto entidade executante: Nova Conservação)

A remoção foi, também, efetuada com espátula e martelo, introduzindo-se a espátula na interface tardo/argamassa, seguida de algumas pancadas para permitirem a rutura de eventuais pontos de ligação e ancoragem entre argamassa e azulejos, sendo removidos individualmente.

Relativamente a algumas unidades azulejares isoladas, que apresentavam falta total ou parcial de adesão à argamassa de assentamento, procedeu-se à sua remoção, quando possível, com recurso a uma ventosa. Após o corte do faceamento e rutura das juntas, procedeu-se à remoção do faceamento e limpeza da superfície dos azulejos com cotonetes de algodão humedecidos em acetona, por forma a criar uma superfície que se apresentasse uniforme e limpa, permitindo a criação de vácuo e conseqüente adesão da ventosa sobre o centro do azulejo, aplicando-se de seguida uma força externa exercida com a mão e braço, no sentido perpendicular à face, por modo a criar a rutura da argamassa com ancoragem ao tardo.

De referir ainda que algumas unidades azulejares localizadas nos vários níveis apresentavam igualmente falta parcial de adesão, sendo que se tratavam de áreas resultantes de reassentamentos posteriores com recurso a argamassa à base de cimento de tipo "Portland", apresentando pontos de ancoragem de elevada adesão e coesão pelo que a sua remoção se traduziria na eventual fratura dos azulejos, optando-se pela sua não remoção.

Os azulejos removidos foram acondicionados em contentores de polietileno de alta densidade no sistema face/face - tardoiz/tardoiz.

As argamassas de assentamento e reboco foram removidas por níveis, no sentido descendente do paramento, permitindo a articulação entre as várias fases da intervenção. Numa primeira fase foram cortadas com recurso a disco adiamantada acoplado a rebarbadora, constituindo-se uma quadricula, que posteriormente foi picada por processo mecânico, auxiliado por escopro e maceta, reduzindo o impacto das vibrações sobre as áreas periféricas, devido ao facto das argamassas apresentarem uma elevada coesão e adesão entre os vários substratos

Concluído o processo de picagem e remoção das argamassas foi possível verificar que o suporte estrutural é do tipo alvenaria emparelhada irregular, pela sobreposição de blocos de granito de formas e dimensões variadas, apresentando em algumas situações faces descontínuas e tratamentos distintos, pressupondo o eventual reaproveitamento de materiais resultantes da demolição do Convento de S. Bento de Ave Maria. A união entre blocos é unida e reforçada por argamassa de granulometria grossa a par da inclusão de fragmentos e lascas de granito, constituindo uma estrutura irregular, variando o distanciamento desta ao tardoiz dos azulejos entre 3 a 7 cm.

•LIMPEZA DOS AZULEJOS REMOVIDOS

Os azulejos removidos foram limpos, tendo-se procedido à eliminação de vestígios e pontuações de argamassa e sujidades ao nível do tardoiz e abas, por processo mecânico com recurso a bisturi e espátula em V.

Ao nível da face vidrada removeu-se o faceamento de gaze pela dissolução da resina de impregnação com acetona, seguindo-se a limpeza do vidrado com cotonetes de algodão humedecidos em acetona para dissolução e remoção de resíduos de resina.

Posteriormente os azulejos e fragmentos foram lavados e escovados com escovas de cerdas macias de nylon sob água corrente, para remoção de poeiras resultantes do processo de limpeza anterior.

•COLAGEM DE AZULEJOS FRACTURADOS

Consequência do processo de remoção, ocorreu a fragmentação de algumas unidades azulejares, a par de existir um número significativo de azulejos fraturados, pelo que estes foram colados com uma solução de resina acrílica à base de (Paraloid B72®) a 35% em acetona. Esta foi aplicada por pincelagem sobre as faces de ancoragem, seguida de união e reforço pela aplicação de cinta de fita adesiva de papel, procedendo-se à sua deposição em sistema paralelo da superfície de colagem ao plano em caixa de areia, evitando desnivelamentos e permitindo deste modo uma ancoragem cuidada dos fragmentos.



Fig. 22: Colagem (Foto entidade executante: Nova Conservação)

Verificou-se que existiam azulejos, como referido anteriormente, que apresentavam fraturas antigas e cujas abas se encontravam escassilhadas, apresentando poucos pontos de ancoragem, pelo que houve a necessidade de proceder ao reforço da colagem, pela aplicação de uma massa à base de sílica em pó (FPS 200 da Areipor®) aglutinada em resina acrílica à base de (Paraloid B72®) a 20% em acetona, aplicada por espatulagem, sobre as concavidades do tardo, constituindo uma superfície de ancoragem mais extensa e coesa.

•RECOLOCAÇÃO DE AZULEJOS E DAS CAMADAS DE ARGAMASSA DE SUPORTE

O suporte estrutural que ficou à vista, nas áreas de remoção de azulejos, foi lavado e escovado com água e escovas de cerdas de dureza média de nylon, por forma a remover e eliminar poeiras e pequenas aglomerações de argamassa depositadas sobre as irregularidades dos blocos de granito, ao mesmo tempo que se procedia a uma pré-humidificação do suporte

Atendendo às variações de espessura das argamassas entre suporte e azulejos, procedeu-se ao enchimento e regularização das áreas mais fundas pela aplicação de uma argamassa de carácter tradicional à base de três partes de areia bem lavada e calibrada, nas proporções de 2 partes de areia grossa APAS 12 da Areipor® (Ø 2 mm), para 1/2 de areia média APAS 20 da Areipor® (Ø 1 mm) e 1/2 de areia fina APAS 30 da Areipor® (Ø 0,5 mm), ligada de uma parte de cal em pasta bem apagada e depurada e adicionada de 1/5 parte de água.

A utilização desta proporção deveu-se essencialmente ao facto de se tratar de um suporte bastante irregular e rugoso, com reduzidos índices de absorção, contribuindo deste modo para uma melhor adesão por parte de uma argamassa com características mais grosseiras, favorecendo uma melhor adesão e consequente presa na fase de pré presa e em função dos índices de humidade e temperatura presentes no espaço envolvente.

Previamente humidificou-se o suporte, seguindo-se aplicação da argamassa sobre as áreas mais côncavas, pressionando-a e travando-a com a colher de pedreiro sobre as irregularidades estruturais, conferindo-se uma maior coesão entre os constituintes e uma melhor adesão ao suporte.

A superfície foi agastada conferindo-lhe uma textura irregular e áspera, que contribuiu para uma melhor adesão das camadas subsequentes de argamassa.

A argamassa de reboco utilizada é de carácter tradicional à base de três partes de areia bem lavada e calibrada, nas proporções de 1 partes de areia grossa APAS 12 da Areipor® (Ø 2 mm), para 1/2 de areia média APAS 20 da Areipor® (Ø 1 mm) e 1/2 de areia fina APAS 30 da Areipor® (Ø 0,5 mm), ligada de uma parte de cal em pasta bem apagada e depurada e adicionada de 1/5 parte de água.



Fig. 23: Argamassa - Tardo do azulejo (Foto entidade executante: Nova Conservação)

Esta argamassa apresentava uma textura mais fina que a do enchimento, contribuindo para uma melhor adesão entre ambas, permitindo em simultâneo constituir uma superfície regular e uniforme a toda a área. O processo de aplicação foi idêntico ao anterior, sendo que se aplicaram prumos de tijolo em pontos definidos para que servissem de guias à uniformização e nivelamento do reboco.

Devido ao facto de se localizar uma área extensa no nível 2, resultante da remoção de azulejos, e atendendo aos índices de compressão a que se encontravam sujeitos os paramentos, procedeu-se à constituição de uma junta de compensação ao centro da referida área, pela rutura vertical da argamassa de reboco, tendo sido executada por corte mecânico. Esta junta contribui para a descompensação em situações tensão e dilatação, evitando a rutura do revestimento azulejar. Previamente foi humedecida a argamassa de reboco.

A espessura desta camada variou entre os 1,5 e os 2 cm consoante se tratassem de zonas mais fundas ou mais superficiais, procedendo-se ao agastamento da superfície proporcionando uma melhor adesão por parte da argamassa de assentamento.

Considerou-se em articulação com o Dono da Obra e por sua sugestão, que o tempo de secagem desta argamassa antes de se proceder ao assentamento dos azulejos não deveria exceder mais do que 72 horas, de modo a que esta ainda se apresentasse com algum teor significativo de humidade.

Devido ao facto dos azulejos em causa serem de pó de pedra processados industrialmente, que apresentam dimensões e espessuras regulares entre si, a par de evidenciarem o tardo estriado mas com superfície regular lisa, apresentam como vantagem o facto de possuírem um elevado poder de absorção permitindo criar uma presa num curto espaço de tempo, pelo que se optou pela aplicação de uma argamassa de carácter tradicional à base de duas partes de areia bem lavada e calibrada, nas proporções de 11/2 partes de areia média APAS 20 da Areipor® (0 1 mm), para 11/2 de areia fina APAS 30 da Areipor® (0

0,5 mm), adicionada de uma parte de cal em pasta bem apagada e depurada à qual se adicionou cerca de 1/10 de aditivo pozolânico de características hidráulicas e 1/5 parte de água.



Fig. 24: Assentamento (Foto entidade executante: Nova Conservação)

A utilização desta argamassa deveu-se em grande medida ao facto de se pretender criar uma textura regular fina que aderisse em simultâneo ao azulejo e à argamassa de reboco, permitindo estabelecer uma boa coesão e adesão entre os vários materiais presentes.

Apresentando esta um índice granulométrico reduzido, permitiu diminuir substancialmente a espessura do assentamento, a par das características de manufatura, contribuindo para uma melhor fase de pré presa e consequente adesão e fixação dos azulejos, pelo que uma camada mais espessa e sem aditivos tornar-se-ia num fator de retardamento de presa, a par de criar instabilidade na reposição de fiadas subsequentes pela pressão exercida pelas dos níveis superiores, podendo originar o colapso das áreas de reassentamento.

Previamente foram humedecidos os azulejos e a argamassa de reboco, procedendo-se à aplicação da argamassa sobre o tardo e consequente recolocação dos azulejos nos respetivos locais, seguindo o alinhamento definido pelas prumadas e juntas circundantes.

•REMOÇÃO DO FACEAMENTO

A remoção do faceamento protetor integral dos azulejos foi efetuada pela aplicação de acetona com trincha, para dissolução da resina de impregnação da gaze, sendo auxiliada por bisturi, procedendo-se em simultâneo à remoção das etiquetas autocolantes de referência alfanumérica.

Após a remoção da gaze e etiquetas procedeu-se à limpeza das superfícies vidradas por processo químico, pela utilização de cotonetes de algodão humedecidos acetona, para dissolução e eliminação dos resíduos de resina.

•LIMPEZA DAS SUPERFÍCIES

A partir dos testes de solubilidade efetuados em várias áreas do revestimento, concluiu-se que o método de limpeza mais adequado face às situações verificadas, à semelhança do que sucedeu no alçado Norte, consistiu numa primeira fase pela passagem de esponjas e panos de algodão humedecidos em água, para dissolução e eliminação das acumulações de sujidades de fraca adesão e coesão; numa segunda fase procedeu-se à passagem de esponjas e panos de algodão humedecidos numa solução de água e detergente (Teepol N®) na proporção de 1000:1, para dissolução e eliminação das sujidades de elevada adesão e coesão. Este processo foi aplicado a todo o paramento do alçado, pois não acarretava danos à obra em causa.



Fig. 25: Limpeza de face nobre
(Foto entidade executante: Nova Conservação)

Nas áreas relativas aos níveis 1 e 2, o processo de limpeza foi auxiliado em simultâneo por escovas de cerdas macias de nylon, para aceleração e dissolução das sujidades depositadas sobre as superfícies vítreas, de juntas e áreas de lacuna.

Este processo de limpeza foi considerado adequado para estas áreas, visto estarmos na presença de decoração executada maioritariamente sob a superfície vidrada, a par da sujidade existente não apresentar índices de coesão elevados e se tivermos em consideração a rápida evaporação e consequente secagem dos azulejos, sem absorção excessiva de água por parte das juntas e material cerâmico exposto.

Relativamente à barra superior, área onde a decoração é maioritariamente executada sobre a face vítrea e as superfícies cromáticas, apresentava problemas de alteração, o processo de limpeza restringiu-se ao uso pontual de cotonetes de algodão humedecidos numa solução aquosa de água, álcool isopropílico e detergente (Teepol N®), nas quantidades de (50:49:1), para dissolução de sujidades de maior adesão e coesão.

As sujidades de maior adesão e coesão, em particular das escorrências de tinta e excrementos de aves, foram eliminadas com auxílio de bisturi e cotonetes de algodão humedecidos em solventes orgânicos (acetona e álcool isopropílico).

Este método de limpeza foi considerado adequado para estas áreas, devido ao maior controlo do processo, onde se pôde avaliar de imediato eventuais alterações ao nível do cromatismo.

Numa terceira fase procedeu-se à passagem de panos de algodão humedecidos em água para dissolução e remoção de resíduos resultantes das fases de limpeza anteriores.

Procedeu-se em simultâneo na segunda fase de limpeza à retificação das juntas, pela remoção de excessos de argamassa e cimento, com auxílio de bisturi, escalpelo, vibro-incisores, escopro e maceta.

Considerou-se a não remoção integral do cimento ao nível das juntas, devido a tratar-se de um material de elevada adesão e coesão, que face às áreas em que se localizava e atendendo ao material constituinte dos azulejos, o pó de pedra, a sua remoção traduzir-se-ia na lascagem e fratura das áreas limítrofes dos azulejos.

Foram removidos os elementos metálicos e buchas de madeira isolados por processo mecânico. Nos primeiros foi utilizado alicate com proteção de espuma como separador entre a superfície azulejar e o instrumento de remoção; nas segundas, procedeu-se ao desbaste com brocas acopladas a berbequim. Em ambas as situações, procedeu-se à remoção de resíduos dos orifícios por meio de sistema de aspersão de ar controlado, com pêra de borracha.

•REFECHAMENTO DE JUNTAS

Neste processo foi utilizada uma argamassa branda à base de sílica (FPS180 da Areipor®) e cal em pasta, na quantidade de 200g de sílica em pó para 100g de cal em pasta, à qual se adicionou 2g de pigmento ocre, para as juntas do nível 3. Para as juntas dos níveis 1 e 2, foi substituído o pigmento ocre por 2g de preto. Esta adição de pigmento teve com principal função a sua dissimulação, se tivermos em consideração o ritmo cromático dos painéis expresso na continuidade de motivos, permitindo a leitura integral de conjunto pela integração das juntas no conjunto, evitando-se a composição de uma quadrícula regular que interrompesse significativamente a globalidade decorativa.



Fig. 26: Refechamento de junta
(Foto entidade executante: Nova Conservação)

A argamassa das juntas foi aplicada por espatulagem, tendo-se procedido após a fase de pré carbonatação, à remoção dos excessos pela passagem de um pano áspero de serapilheira.

•LIMPEZA DAS SUPERFÍCIES

Antes da realização da intervenção de restauro foi efetuada a limpeza da superfície dos azulejos, para remoção de sujidades de fraca adesão e coesão, pela passagem de panos de algodão e esponjas macias, sendo que as cantarias foram inicialmente aspiradas com sistema controlado de sucção de ar auxiliado por trinchas de cerdas naturais macias, sendo posteriormente lavadas e escovadas com água e escovas de cerdas de dureza média de nylon.

4.RESTAURO

Neste grupo considerou-se um conjunto de operações a realizar de forma a melhorar o desempenho decorativo e estético do revestimento, pela colmatação e reintegração cromática de preenchimentos, contribuindo para a sua fruição.

•COLMATAÇÃO DE LACUNAS E FRACTURAS

Na continuidade do trabalho efetuado no alçado Norte e atendendo às dimensões e profundidades das lacunas quer de material cerâmico/vidrado, quer de vidro, utilizou-se na colmatação das mesmas a argamassa formulada de duas partes de sílica em pó (FPS 200 da Areipor®) para uma de ligante hidráulico C30®.

A argamassa foi aplicada por espatulagem para colmatação de lacunas de material cerâmico de dimensão considerável, humedecendo-se previamente com água as áreas de lacuna. Após a sua pré-carbonatação e secagem efetuou-se o seu nivelamento com recurso a lixa de água de granulometria fina.



Fig. 27: Preenchimento de lacunas (Foto entidade executante: Nova Conservação)

Verificaram-se situações pontuais em que não foi possível proceder ao nivelamento correto da argamassa, pelo facto destes azulejos se encontrarem fragmentados e desfasados, devido a terem sido reassentes em cimento, pelo que o correto nivelamento e reajustamento da argamassa implicariam a obstrução de uma área significativa do original.

·REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA

Os preenchimentos foram reintegrados com pigmentos da Winsor & Newton^o aglutinados numa solução de resina acrílica (Paraloid B72^o) a 10% em xilol, recorrendo à técnica de tonalização.

Previamente procedeu-se ao isolamento dos preenchimentos pela aplicação de uma solução de resina acrílica à base de copolímero de metacrilato de etil e acrilato de metil (Paraloid B72^o) a 5% em acetona, conferindo-lhes maior coesão, ao mesmo tempo que se contribuiu para a redução do índice de absorção da cor por parte da argamassa.

As reintegrações foram efetuadas pela técnica de tonalização num tom ligeiramente mais claro que o original, pela harmonização das lacunas com as áreas envolventes, sem recurso a reintegrações miméticas, respeitando a integridade e globalidade original do conjunto.

Para proteger, compensar e aproximar as áreas reintegradas do índice de refração do vidro, procedeu-se à aplicação de uma solução de resina acrílica à base de copolímero de metacrilato de etil e acrilato de metil (Paraloid B72^o) a 20% em acetona, aplicada por pincelagem.



·CONCLUSÃO

A intervenção realizada no conjunto azulejar, permitiu restituir a sua identidade histórica, assegurando os princípios deontológicos da conservação e restauro de bens patrimoniais integrados no património edificado.

Durante todo o processo, e sempre que possível forma aplicados os princípios da conservação minimia e somente quando estas não eram adequadas à sua estabilidade ou previsível durabilidade foram efetuadas ações de restauro.



Fig. 27: Preenchimento de lacunas (Foto entidade executante: Nova Conservação)

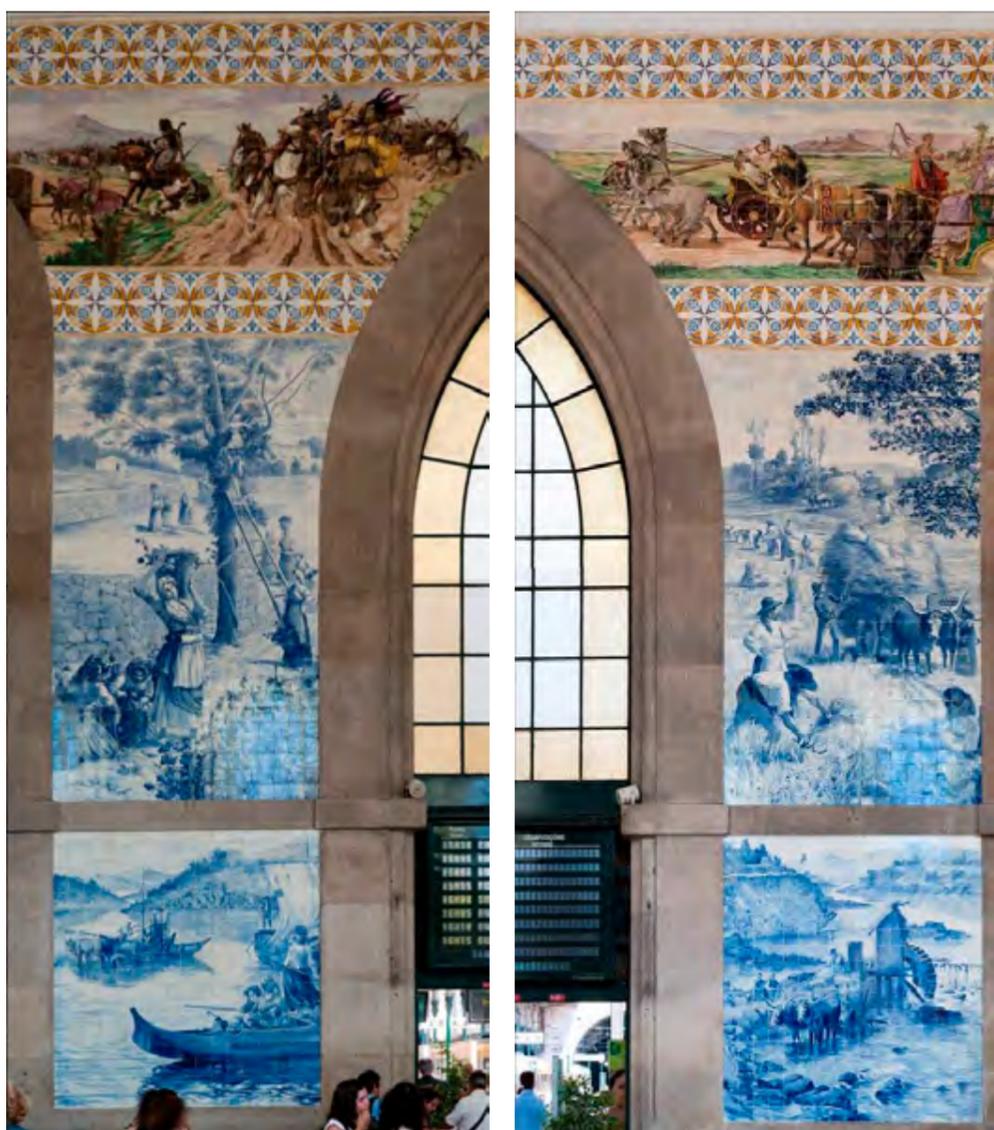


Fig. 28: Preenchimento de lacunas (Foto entidade executante: Nova Conservação)

Memórias da conferência Jorge Colaço

Azulejos Artísticos de Jorge Colaço nas
estações ferroviárias portuguesas

Tiago Borges Lourenço
Instituto de História da Arte | FCSH-UNL

Azulejos Artísticos de Jorge Colaço nas estações ferroviárias portuguesas¹

“O sentido estético, a arte e a beleza, a higiene e o conforto nunca são postos de parte, e assim, nas fachadas, nas alpendradas, nos mínimos pormenores contribui-se, de forma palpável, para o engrandecimento das povoações, proporcionando aos passageiros, através de azulejos artísticos, o conhecimento com vilas e cidades, aguçando-lhes a curiosidade para visitas mais demoradas.” (Boletim da CP, 1943, 224)

A Decoração Azulejar Figurativa das Estações Ferroviárias Portuguesas

Seguindo o movimento de desenvolvimento do transporte ferroviário em curso na maioria dos países da Europa Ocidental desde as primeiras décadas de Oitocentos, em 1852 inicia-se de forma efetiva o processo da planeamento e construção do caminho-de-ferro em Portugal² que culmina com a inauguração de um pequeno troço entre Lisboa e o Carregado a 28 de outubro de 1856. Na capital, aproveitou-se parte da cerca do então já suprimido Convento de Santa Apolónia para a construção de uma estação provisória para acolher a primeira partida oficial de um comboio no país, que poucos anos depois seria substituída por um edifício de raiz construído a algumas centenas de metros a sul, no Cais dos Soldados.

O subsequente desenvolvimento ferroviário ocorreu de modo sequencial e relativamente célere: “a rede ferroviária que existia em Portugal nos inícios do século XX ultrapassava já os três mil quilómetros. [...] Apesar de a primeira linha projectada fazer parte de um programa de obras públicas do chamado Cabralismo [...], a construção ferroviária ficou a dever-se ao esforço das décadas que vão dos anos sessenta até finais do século. Na verdade, a estrutura da rede construída e em operação nas vésperas da I Guerra Mundial foi uma herança da política de

transportes desenhada pelos governos da Monarquia Constitucional” (MATA, 2010, 8). Com a maioria das linhas projetadas já em funcionamento e servindo grande parte das regiões do país, o comboio tornou-se no mais importante meio de transporte de média e longa distância. Este rápido incremento do número de linhas e estações foi acompanhado por um acréscimo do número de passageiros que tornou limitada a capacidade das instalações de algumas das pequenas estações inicialmente construídas. Deste modo, é no contexto de uma absoluta necessidade de engrandecimento/substituição de estações pré-existentes ou da edificação de estações para novas linhas que nos primeiros anos do século XX surgiram e proliferaram os programas azulejares figurativos na ferrovia portuguesa.

Desenvolvendo-se a uma escala nacional, nascia assim um conjunto homogéneo de programas azulejares que não encontra paralelo no seu tempo e que concorreu para a consolidação da figuração no azulejo da primeira metade de Novecentos. Nestes painéis procurava-se dar a conhecer vivências, urbanidades e ruralidades, reconhecendo-se a transversalidade da representação de um romântico Portugal pré-industrial, campestre e definido pelos seus lugares, gentes e costumes.

No entanto, esta coerência estilística e iconográfica não advém de uma encomenda centralizada e replicada mas antes de um conjunto individualizado de iniciativas locais: maioritariamente encomendados por organismos públicos locais³ ou pelas próprias companhias ferroviárias, estes conjuntos azulejares são simultaneamente obras artísticas e documentais, fundamentais para compreender as características e os elementos então considerados representativos dos locais e suas vivências, num imaginário onde se mesclam realidades fidedignas e construídas.

A par da quase omnipresença do azulejo padronado no interior e/ou exterior de grande parte dos edifícios de passageiros da rede ferroviária portuguesa, foram encomendados e executados cerca de setecentos painéis figurativos (quase exclusivamente) para o exterior⁴

¹ O presente texto tem por base a investigação feita no contexto da dissertação de mestrado do autor (*Postais Azulejados: Decoração Azulejar Figurativa das Estações Ferroviárias Portuguesas*, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa) e foi apresentado na Conferência Jorge Colaço. Conhecer, divulgar e preservar (Museu da Cerâmica de Sacavém, 26 de fevereiro de 2018).

² Por via do Decreto de 30 de agosto de 1852 “é authorisado o Governo a fazer construir, pelo modo que julgar mais conveniente, um caminho de ferro que, partindo do Porto, venha entroncar na linha férrea de Lisboa á Fronteira de Hespanha.” No entanto, importa também apontar a importância do ano de 1844 por ter então sido criada a Companhia das Obras Públicas de Portugal, o que pode ser visto como o momento de charneira para o desenvolvimento do caminho-de-ferro em Portugal.

³ Autarquias e Comissões de Iniciativa e Turismo.

⁴ Constituem-se como exceção as estações de Porto-São Bento (1905/6) e Curia (1945), intervencionadas apenas no interior.

de pouco mais de meia centena de estações. Conforme os programas, a arquitetura e a intenção do encomendador, implantavam-se na fachada principal (de modo a serem observados pela população local e passageiros frequentes) e/ou voltada ao cais (servindo de entretenimento para o passageiro que aí esperava pelo seu transporte ou para aquele que seguia o seu caminho dentro do comboio). Esta tentativa de chegar a locais e forasteiros é também detetada na escolha dos temas: a pensar nos da terra representavam-se elementos da região cujo valor afetivo se sobrepunha ao estético ou monumental; aos de fora importava mostrar os principais elementos diferenciadores da região, na tentativa de a dar a conhecer e incentivar uma visita futura.

A iconografia destes painéis incide maioritariamente em três grandes temáticas (paisagens, monumentos e gentes/costumes), embora existam pontuais representações historicistas, animalistas e hagiográficas⁵. Estas composições tinham como assumido referente a fotografia, que desde a sua generalização em finais de oitocentos rapidamente se tornou num dos mais eficazes meios de propaganda social, política e turística: “a cópia de fotografias nos azulejos situa-os num âmbito «moderno», por mais que o respetivo conteúdo esteja ligado ao passado através dos monumentos representados, dos factos históricos ou da presença de um «povo» rural quase sempre pré-industrial, que representa a essência «antiga» da nação. De um ponto de vista ideológico, os painéis de azulejos [...] são mais um produto das ideologias que se desenvolvem na modernidade, que não podem ser confundidas com ideologias progressistas. [...] Todos estes aspectos – a atualidade, o turismo, o dar a conhecer, o recolher tudo... – já se encontram num livro como *A Arte e a Natureza em Portugal*” (Mingote Calderon, 2016, 45), editada em 8 volumes pela Casa Biel entre 1902 e 1908 e que se constituiria como a mais importante publicação de entre as que então compilavam fotografias de monumentos, paisagens, cenas campestres e populares. Mas as fontes iconográficas incidiam num espectro bastante mais alargado que incluía revistas, folhetos e bilhetes-postais, seguindo o próprio percurso da divulgação da fotografia em Portugal.

Assim, e de modo a incrementar o sentimento de identificação do passageiro com as cenas reproduzidas, privilegiou-se a reprodutibilidade sobre a plasticidade das composições. Tendo muito mais de real do que de idealizado, os painéis das diferentes estações apenas se distinguiam entre si pela iconografia e qualidade da técnica do pintor ceramista, que neste contexto é sobretudo um *reprodutor de imagens* cuja liberdade artística se limitava às molduras e a pontuais modificações das composições originais [nomeadamente através da combinação de diversas fotografias numa única composição azulejar ou da supressão e adição de elementos (MINGOTE CALDERÓN, 2016, 135-159)].

A obra de Jorge Colaço na Azulejaria Ferroviária Portuguesa

Após o quase total desaparecimento da produção azulejar no final do primeiro terço do século XIX, o seu renascimento ocorre num contexto industrial e de aplicação maioritariamente exterior, em fachadas de milhares de edifícios por todo o país. Tirando o excecional caso que constituem as obras de Luís Ferreira (“Ferreira das Tabuletas”) e de José Maria Pereira Júnior (“Pereira Cão”), são praticamente inexistentes os exemplos de figuração na azulejaria portuguesa dos últimos dois terços de Oitocentos. Contudo, uma nova realidade começa a despontar nos primeiros anos do século XX, já num contexto de recuperação do estatuto do artista: “Tendo estudado a fundo a pintura do azulejo [e] senti[ndo]-se com forças para tentar o ressurgimento d’este genero de decoração tão bem e tão portuguez, completamente desprezado, quasi esquecido” (CONDE DE PACÔ-VIEIRA, 1916, 11), Jorge Colaço (1868-1942) assume-se como a principal figura da recuperação da figuração azulejar em larga escala, tendo para o efeito sido fundamental a sua ligação a James Gilman e a subsequente entrada na Fábrica de Louça de Sacavém⁶ onde encontrou as condições ideais para o desenvolvimento da sua arte. É aí que executa os primeiros dois grandes programas da sua carreira, para os *Passos Perdidos* do novo

⁵ “[Na Fábrica de Sacavém] Parece estarmos dentro duma cidadela, que a gente ladeia um caminho estreito, sobe escadas de ferro, atravessa pontes de madeira, passa sob túneis e por toda a parte vê formigando a multidão silenciosa do vasto exército que a ocupa. [...] E é correndo os grandes armazéns, intérminos depósitos, que [...] me leva[m] ao atelier de Jorge Colaço. O artista está absorvido na pintura de enormes panneaux de azulejos onde há escaramuças, onde há paizagens, caçadas, lutas, deliciosas coisas [...], mostrando que da fábrica Gilman não sai apenas a arte industrial, mercenária e contumaz. Sai também a preciosidade vaporosa e rendilhada se mister fôr” (SAMPAIO, 1922, 199, 204-205).

⁵ A respeito da iconografia e referentes iconográficos dos painéis de azulejo das estações ferroviárias portuguesas consultar LOURENÇO, 2014, 130-161 e e MINGOTE CALDERÓN, 2016.

edifício da Escola Médica de Lisboa e para o Palace-Hotel do Buçaco. É justamente na senda destes dois trabalhos que, em 1905, recebe uma grande encomenda para forrar o átrio da Estação de São Bento do Porto que inauguraria uma tendência que se replicaria em cerca de cinquenta outras estações até 1945⁷.

Denotando já uma lógica de integração no edifício completamente diferente, até 1924 apenas três outras estações [Granja (1914), Aveiro (1916) e Ovar (1917-1919)] receberiam programas do género. Maioritariamente implantadas na região a norte de Aveiro, surgem no contexto da pujança da cerâmica de autor e industrial que se assistia nesta cidade desde finais do século XIX, impulsionada por um conjunto de fábricas que então rivalizava diretamente com as de Lisboa. Não obstante se ter mantido reduzido o número de estações intervencionadas entre 1924 e 1930, a encomenda de programas para novas áreas geográficas (nomeadamente para a região Oeste) surge como reflexo de uma cada vez maior aceitação, interesse e perceção do potencial turístico deste tipo de programas decorativos; não obstante, manteve-se firme a escolha de ceramistas que laboravam em fábricas aveirenses⁸. Findo o ano de 1930, extingue-se o ciclo de encomendas a ceramistas e fábricas aveirenses, inaugurado na Granja e seguido integral e criteriosamente nos quinze anos seguintes. Das mais de trinta estações intervencionadas daí até 1945, apenas para duas os programas são executados em fábricas de Aveiro (Pinhão e Aguda), espelhando a considerável perda de importância da indústria cerâmica aveirense no panorama artístico português. Com esta mudança de paradigma abriu-se o leque a novas fábricas, centros produtivos e artistas, alguns deles fazendo já parte da geração seguinte. Assim, contam-se mais de duas dezenas de encomendas a artistas de Lisboa, maioritariamente a Gilberto Renda (Fábrica Sant'Anna; oito estações), Leopoldo Battistini (Fábrica Constância; quatro estações) e João Alves de Sá (Fábrica Viúva Lamego; três estações).

A estes acrescenta-se Jorge Colaço, que até 1940 executa programas

⁷ "O panorama ferroviário nacional irá conhecer uma alteração após a II Guerra Mundial, devido à concorrência dos transportes rodoviários, perfilando-se como uma séria ameaça ao caminho-de-ferro" (Cordeiro, 2010, 21).

⁸ Contrariando o facto de a totalidade dos programas para as estações intervencionadas na década de 1910 serem assinados por Licínio Pereira e Francisco Pinto (Fábrica Fonte Nova), entre 1924 e 1930 a maioria das encomendas passaram a ser feitas a João Oliveira (Fábrica Aleluia).

decorativos para sete estações⁹, todos na Fábrica Lusitânia onde laborava desde 1924: Vila Franca de Xira (1930), Abrunhosa (c.1935), Vale do Peso (1937), Castelo de Vide (1937), Marvão-Beirã (c.1938), Beja (1940) e Évora (1940)¹⁰.

Estação de Porto-São Bento, Linha do Minho (1905/6-1915)

Depois da construção de uma infraestrutura provisória em 1896, o arquiteto português José Marques da Silva foi escolhido para projetar um edifício com a dimensão e a estética consentâneas com a sua importância que, depois de diversas versões, começa a ser erigido a partir de 1903. Inaugurado apenas em 1915, este edifício encarna o espírito oitocentista presente em algumas estações de caminho-de-ferro que, por terem um cariz eminentemente utilitário e ligado ao progresso e à tecnologia, encerravam em si dois mundos distintos, duas peles: contrastando com o sóbrio ou exuberante exterior (casos da londrina St. Pancras, da parisiense Gare du Nord ou da lisboeta Estação Central do Rossio), o interior era constituído por um esqueleto de ferro, um material não nobre que ali surge à vista de todos e que, em tal contexto, à vista de todos é tolerado. Esta marca é também característica da estação de São Bento, embora vincada de modo e espírito diferentes, mas com resultados práticos semelhantes: ao invés de se encontrar um frio vestíbulo revestido a pedra que se coadunasse com a fachada solene tributária dos preceitos academistas de Marques da Silva, o passageiro confronta-se com um interior forrado a azulejos. A primeira nota dominante da integração dos painéis no grande vestíbulo da estação é a sensação de esmagamento provocada pelo impacto do (quase) integral revestimento azulejar de todos os panos de parede. Não sendo um dado particularmente inovador na arte portuguesa, apresenta no entanto um carácter de rutura provocado pelo contexto (até então este tipo de grande panos integralmente azulejados era quase exclusivo dos interiores das igrejas por contraste com os edifícios civis onde os painéis tendiam a ser a meia-parede)

⁹ Para além destes casos, importa também mencionar o conjunto azulejar da estação da Lousã, o único de toda a rede ferroviária portuguesa assinado como *Officina de Jorge Colaço, Fábrica Lusitana*, não sendo por isso da autoria do mestre mas sim dos seus colaboradores. Conta com um conjunto de oito painéis que forram integralmente os panos inferiores da fachada voltada ao cais, focando aspetos da cidade lousanense, nomeadamente os seus principais monumentos (Palácio dos Salzares, Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Capela da Misericórdia e Castelo de Arouce/Lousã); pela sua singular iconografia destaca-se o que representa a Fábrica de Papel do Prado.

¹⁰ Os desenhos preparatórios de alguns dos painéis para as estações ferroviárias encontram-se no espólio de Jorge Colaço no Museu Nacional do Azulejo.

e pelo próprio tempo (numa época em que a utilização do azulejo no interior começava a ser redescoberta de forma tímida, o forro integral de uma grande área primava pelo carácter de exceção).

A escolha desta proposta ter-se-á limitado a uma mera questão de gosto estético, o que de resto foi abertamente assumindo por Fernando de Sousa, o mentor da encomenda: “Ao tempo havia sido aplicada na Escola Médica de Lisboa a ornamentação de paredes interiores com retábulos de azulejos, em que o distinto pintor Jorge Colaço afirmava com crescente notoriedade a fecundidade do seu talento e a variedade das suas aptidões artísticas. Pouco a pouco se aproximara nas suas obras do tom inimitável dos nossos antigos azulejos que dão um encanto indefinível às edificações do século XVIII. No grande Hotel do Buçaco mais se afirmavam os seus progressos. Ocorreu-me, por isso, em 1905, a ideia de fazer do vestibulo da estação do Porto uma obra de arte única no seu género, em que todas as paredes compreendidas entre as cantarias ostentassem [...] azulejos artísticos” (SOUSA, 1966, 7-8).

Começava-se então a enraizar um novo gosto e Jorge Colaço surgia como o principal artista de uma nova arte que se inseria num romantismo tardio que se teimava em manter. Nesse contexto importará destacar a figura de Alfredo Vieira Pinto de Villas-Boas, 1º Conde de Paçô-Vieira (à época Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria do Governo de Hintze Ribeiro), que, ao tornar possível a encomenda dos painéis para os dois referidos programas, impulsiona definitivamente a carreira de Colaço. Como Ministro das Obras Públicas e no contexto descrito, Paçô-Vieira terá também tido profunda influência na construção da Estação de São Bento e na concretização do plano gizado pelo seu conselheiro para a execução de mais um conjunto monumental da pena de um artista que, parece passível de se afirmar, seria seu protegido.

Aceite o convite, a Colaço foi proposto um programa iconográfico rígido onde constavam “formosas paisagens da região, quadros pitorescos de costumes populares, factos gloriosos da história regional, como era

próprio do átrio de um caminho de ferro, abundantes como nenhum em atractivos para o excursionismo. Num grande friso seriam evocadas as diferentes fases da viação através da História” (SOUSA, 1966, 8), algo que se enquadrava na nova tendência de transposição para o azulejo de um temática relacionada com as funcionalidades/implantação do edifício.¹¹

A 31 de julho de 1905 o ceramista apresenta os esboços, aprovados pelo Conselho de Administração cerca de três semanas depois. A principal ameaça para a concretização deste ambicioso projeto parecia ser o elevado valor do revestimento dos 551m² de azulejos artísticos, originalmente fixado em 22¹² contos de réis. Ainda assim – e não isento de polémica – o orçamento é aprovado a 10 de janeiro de 1906 pelo que Jorge Colaço pôde então dar início aquela que terá sido a maior e mais importante encomenda da sua carreira: “os quadros eram examinados, logo que ele os pintava e antes de serem fixados pela acção do fogo. Depois de prontos [e já que as obras da estação ainda decorriam, não sendo por isso possível a sua colocação imediata], mais garantida estava a sua conservação até ao assentamento, fazendo depositário deles o pintor, ao qual se abonava uma parte do custo, em vez de os sujeitar aos azares da armazenagem na estação do Porto” (SOUSA, 1966, 9).

Embora a disposição dos azulejos no espaço concorra para uma leitura primária na horizontal, um olhar mais atento demonstra uma clara divisão iconográfica por paredes: as laterais apresentam composições históricas; a que dá acesso à gare tem um conjunto de composições de cariz paisagista/etnográfico, enquanto que nos estreitos panos existentes na interior da fachada principal são representadas alegorias (*Comércio, Belas-Artes, Literatura, Música, Agricultura e Indústria nos extremos e as Quatro Estações ao centro*). Não obstante o facto de esta última temática ser tributária do segundo quartel do século XVIII e da segunda metade de oitocentos, o tratamento dado às roupagens bem como a paleta utilizada aproxima as composições dos preceitos da Arte Nova que à época começava a despontar.

¹¹ Provavelmente iniciada por Ferreira das Tabuletas na fachada da Fábrica Viúva Lamego, ao Intendente, é seguida por Colaço na Escola Médica de Lisboa e no Palace Hotel do Buçaco e replicada por outros artistas, de entre os quais Eduardo Leite (no Hospital Militar de Lisboa, década de 1930) e Victória Pereira (no Pátio dos Canhões do Museu Militar de Lisboa, década de 1940).

¹² Por iniciativa do próprio Colaço, baixaria posteriormente para 20 contos, o que ainda assim correspondia a quase 10% do custo total da estação e a cerca do triplo do valor original previsto para a decoração do espaço.

A composição é encimada, a toda a volta, por três frisos. O cimeiro e o inferior limitam-se a um mero padrão de repetição, localizando-se entre estes a mencionada faixa policroma com a representação da evolução dos transportes em Portugal, “desde os tempos mais remotos até à actualidade, em pitorescas cenas figuradas com propriedades históricas, [desde a “carruca”, “pilentum” e “quadriga” romana, liteiras com gelosia, coches, seges, malapostas,] [...] concluindo com carros e figurantes engalanados à espera da passagem do primeiro comboio que fez a ligação a norte do rio Douro, do Porto a Braga” (MARTINS, 2001, 102), a 20 de maio de 1875. A composição é elaborada, não por secções independentes, mas como um enorme friso contínuo com mais de uma centena de metros e cujos elementos fazem parte de uma grande procissão, cujo fim simbólico é o motivo que concorre para a construção do edifício onde se implanta. Este friso poderá ter uma importância maior do que aquela que a historiografia lhe atribui, pois terá sido o primeiro grande conjunto azulejar policromo¹³ executado em Portugal no século XX.

No nível intermédio encontram-se representados quatro painéis de grandes dimensões alusivos a temáticas historicistas de Entre-Douro-e-Minho: *Torneio de Arcos de Valdevez* (que teve lugar nas margens do Rio Lima em 1140 entre cavaleiros portugueses e leoneses), *Egas Moniz Apresentando-se, com a Mulher e os Filhos, ao Rei de Leão* (célebre cena da imaginário com intencional ligação ao percurso das linhas do Douro e do Minho. Sendo este o maior pano de todo o vestibulo, comporta dois painéis de grandes dimensões na parte superior (*Procissão de Nossa Senhora dos Remédios e Romaria de São Torcato*) e alguns mais pequenos na zona inferior que aproveitam o pouco espaço disponível entre os vãos das entradas que dão acesso à gare. Pela escala mais reduzida, localização no espaço (maioritariamente ao nível do olhar do passageiro), iconografia e forma bucólica de representação das cenas, os painéis secundários dessa parede prefiguram-se como os únicos que verdadeiramente podem ser lidos como inspiração para as composições típicas das estações ferroviárias das décadas seguintes.

Os tópicos neles representados são passíveis de serem divididos em quatro grandes áreas temáticas amplamente replicadas nas décadas seguintes em estações de norte a sul de Portugal: feiras, festas e romarias (*Procissão de Nossa Senhora dos Remédios, Feira de São Torcato, Feira do Gado, Promessa e Assadeira de Castanhas*), atividades quotidianas (*Fonte Milagrosa*), cenas de trabalho (*Vindima de Enforcado, Condução do vinho do Douro, Ceifa*) e paisagens (*Azenha do Rio Douro*).

As obras em São Bento arrastar-se-iam, pelo que os azulejos de Jorge Colaço se mantiveram quase uma década guardados e prontos a colocar no grande átrio de entrada. De acordo com um artigo da *Gazeta dos Caminhos-de-Ferro*, esta realidade alterar-se-ia apenas entre 1914 e 1915, num processo também ele inexplicavelmente moroso: “1 de Março de 1914 – Vão ser colocados para revestimento do vestibulo da estação do Pôrto, os painéis de azulejos pintados pelo grande artista Jorge Colaço” (*Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 1939, 202), referindo a mesma publicação que a 16 de novembro do mesmo ano se encontrava “em via de conclusão a estação do Porto. Presentemente conclui-se o tecto e o vestibulo, para depois ali se proceder à colocação dos painéis de azulejos” (*Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 1939, 202). A *Gazeta* só noticiaria a efetiva colocação dos painéis através de um extenso artigo assinado por Fernando de Souza no número de 01 de março de 1915 que, considerado pelo próprio como uma “rápida resenha da acidentada história [da construção do edifício, se inicia com a menção de que se encontra] enfim quase concluída a estação do Porto, em cujo vestibulo se estão colocando os quadros de azulejos pintados pelo eminente artista Jorge Colaço” (*Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 1939, 202). Como tal, não obstante o facto de os painéis para o vestibulo da Estação de São Bento terem sido inequivocamente os primeiros a serem encomendados e executados neste contexto, não foram os primeiros que o público conheceu, cabendo tal honra aos que foram colocados na estação que servia a estância balnear da Granja, a cerca de uma dúzia de quilómetros a sul, cujas obras já se encontravam concluídas em novembro de 1914¹⁴.

¹⁴ Segundo artigo da *Gazeta dos Caminhos de Ferro* nº 643, de 01 de outubro de 1914, as obras encontravam-se praticamente concluídas. Na edição de 16 de novembro seguinte são já dadas como “concluídas”.

Tendo tido grande impacto na sociedade e meio artístico da época, o conjunto azulejar de São Bento ajudou em definitivo a enraizar o novo gosto e a abrir caminho para futuros programas similares. Apesar de se constituir, pelo menos em projeto, como o ponto de introdução do azulejo na decoração das estações ferroviárias portuguesas, o facto de possuir características absolutamente dispare e isoladas das demais impede que se afirme como absolutamente preconizador ou justificativo do que haveria de ser elaborado neste contexto nas décadas seguintes.

Antes de mais, constitui-se como uma *obra de autor*, estando bastante mais próxima das que Colaço então executava (programas de grandes dimensões, de temática historicista associada ao âmbito/região do edifício) do que da decoração futuramente aplicada em qualquer outra estação. A própria dimensão (muito superior em número de azulejos e área coberta do que qualquer outro) e localização do programa (um de dois elaborados para o interior do edifício) constituem-se como caso ímpar em toda a rede ferroviária portuguesa. No entanto, a profundidade dos pontos de contacto da vertente etnográfica da sua iconografia com a da maioria das restantes estações aponta para a inauguração de uma nova tendência, ampla e assumidamente replicada na rede ferroviária portuguesa.



Fig. 1: Estação de Porto São Bento – painel representando a Conquista de Ceuta (c.1906).



Fig. 2: Estação de Porto São Bento – painel representando a Procissão de Nossa Senhora dos Remédios, pormenor (c.1906).

Estação de Vila Franca de Xira, Linha do Norte (1930)

Após a recessão provocada pela I Guerra Mundial e que se haveria de estender aos anos imediatamente subsequentes, a partir de 1923 iniciou-se um período particularmente próspero na CP que levou à constituição de uma divisão de construção, na qual foram agregados profissionais de diversas áreas (engenheiros, arquitetos, desenhadores, agentes técnicos...) de forma a elaborar estudos para a construção e melhoramento de infra-estruturas (estações, postes, linhas, barreiras, sinalização...) bem como a consubstanciação de novas linhas, materializadas até 1949. Se, por um lado e numa atitude eminentemente racionalista, a companhia procurava uniformizar as plantas adoptadas nos diversos edifícios de passageiros, por outro não impedia a introdução de variantes estilísticas na arquitetura dos seus edifícios. Indo ao encontro do que era maioritariamente pretendido para as estações de caminho de ferro¹⁵, o arquiteto Perfeito de Magalhães e a sua linguagem estilística de índole tradicionalista encontravam-se plenamente escudados, assinando projetos de edifícios que, "somando detalhes de alegadas tradições locais, entre frontões contracurvados, chaminés, varandas e alpendrados, faria[m] conviver uma profusão inconsistente de elementos revivalistas – neomanuelinos, neomudejares, neopombalinos – em composições volumétricas muito recortadas" (MARTINS, 2010, 35-37).

Esta linguagem eclético-tradicionalista foi aplicada nas principais estações projetadas por Perfeito de Magalhães ao longo da década de 1920¹⁶, nomeadamente Caldas da Rainha (projeto de 1923, inauguração em 1925), Marvão-Beirã (projeto de 1923, conclusão em 1926), Santarém (projeto de 1923, conclusão em 1927) e Vila Franca de Xira (projeto de 1924, inauguração em 1930), mantendo-se em projetos posteriores de menor monta. À exceção da estação de Marvão-Beirã (originalmente decorada apenas com azulejos enxaquetados), todas as restantes foram revestidas por painéis de azulejo figurado aquando da sua inauguração, numa opção que parece prefigurar uma acentuação

¹⁵ Pode-se afirmar que as estações acabavam por ser aquilo que os decisores pretendiam que fossem, pelo que o facto de se assistir a um crescente número de construções tradicionalistas nas décadas de 1920 e 1930 deverá necessariamente ser visto como uma opção estilística e ao mesmo tempo política/doutrinária.

¹⁶ Na verdade, esta linguagem arquitetónica pode ser encontrada em algumas estações na década anterior, caso da Estação de Aveiro concebida por José Coelho em 1915.

do ecletismo da linguagem tradicionalista que este arquiteto impunha no seu discurso estilístico¹⁷.

Datada de 1930, Vila Franca de Xira encerra o lote das estações de maiores dimensões assinadas por Perfeito de Magalhães. Ainda que não apresente a complexidade arquitetónica do edifício de Santarém, verifica-se uma clara evolução relativamente às estações das Caldas da Rainha e Marvão-Beirã, contando com uma menor depuração decorativa e com a introdução de um maior e mais vincado número de elementos ecléticos. Distingue-se das restantes estações do mesmo autor (e possivelmente da totalidade das demais da rede ferroviária portuguesa) pela forma como subverte um dos elementos basilares do programa-tipo da estação portuguesa tardo-oitocentista¹⁸ ao elevar os corpos laterais relativamente ao central, resultando num edifício pouco harmonioso.

Acerca do edifício de passageiros, afirmou Perfeito de Magalhães que *“o projecto da construção permitiu realizar não só o necessário desafôgo para o ordem e simplificação dos serviços de exploração, como também condições que facilitam o movimento sempre crescente de passageiros. Procurou-se dar ao edifício um aspecto exterior agradável, empregando os materiais que mais abundam na região¹⁹ e decorando-o de fôrma a dar-lhe uma fisionomia simples, alegre e limpa. Nos andares superiores, foram construídos aposentos higiénicos e confortáveis para 7 famílias, cabendo 5 a 7 divisões a cada família. No rez-do-chão, além das divisões necessárias ao serviço da estação, foi também previsto um pòsto médico, sempre de oportuna utilidade”* (MAGALHÃES, 1930, 93).

Do ponto de vista da aplicação azulejar, o edifício vilafranquense pouco se distingue das estações suas contemporâneas, com painéis figurativos a revestirem integralmente os panos inferiores da

¹⁷ A estes casos somam-se um maior número de estações por si assinadas e para as quais foram concebidos programas azulejares figurativos, casos do Pinhal Novo e Mafra.

¹⁸ A partir da década de 1910 este modelo caiu em desuso, tendo-se apostado, tanto em novas estações como na remodelação das existentes, numa configuração de edifícios com dois pisos de planta distinta. Com o abandono do modelo de edifício de três tramos com o central mais elevado em relação aos laterais e a adoção desta nova configuração foi possível aumentar a área útil do piso superior e assim incrementar o espaço para as dependências para os funcionários, nomeadamente para o chefe da estação. O pessoal menor geralmente ocupava as construções a si destinadas em bairros para o efeito construídos próximo de algumas das estações da rede.

¹⁹ Esta preocupação em aplicar materiais regionais é particularmente vincada nas estações de Estremoz e Vila Viçosa onde toda a cantaria dos edifícios é em mármore.

fachada posterior e azulejos enxaquetados azuis e brancos nas restantes fachadas. A contínua adoção desta configuração aponta para a existência abertamente assumida de um programa definido, presente em todas as estações decoradas entre 1924 e 1930 e como tal transversal a regiões geográficas, artistas, fábricas cerâmicas e contextos decorativos.

Este conjunto azulejar constitui a primeira encomenda feita em contexto ferroviário a Jorge Colaço desde a execução do monumental conjunto de São Bento, sensivelmente um quarto de século antes. De dimensão claramente inferior ao da estação portuense, neste conjunto Colaço secundariza as composições históricas, mantendo ainda assim a qualidade do seu trabalho, em composições que privilegiam a mancha sobre o traço. Por altura da execução deste programa, o ceramista contava já com mais de 60 anos, o que não o impediu de concretizar um vasto e exigente conjunto de programas que, aqui iniciado, se estenderia durante mais de uma década com especial incidência na região alentejana.

Em texto de Faustino dos Reis Sousa, citado por José Luis Mingote Calderón, fica a dúvida se a ideia da encomenda artística foi do Presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira ou da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses, embora a última tenha dado *“«carta branca» ao artista-pintor Noel Perdigão e a ele próprio com o objectivo de embelezar o edifício e dar ao visitante a «ideia exacta da paisagem e costumes da região ribatejana»* (SOUSA, 1946 apud MINGOTE CALDERÓN, 2016, 52). Refere igualmente que *“na entrevista que [ele e Noel Perdigão] tiveram com Jorge Colaço [...] concordaram em proporcionar-lhe «elementos para 17 quadros de carácter regional», enquanto o pintor teria liberdade de escolher os temas históricos da fachada, que deveriam representar feitos relacionados com o conquistador conterrâneo Afonso de Albuquerque. [Para o efeito, escolheu um conjunto de 23 imagens de 5 fotografos ²⁰] [...] mais ou menos famosos”* (SOUSA, 1946 apud MINGOTE CALDERÓN, 2016, 52).

²⁰ Arnaldo Garcez, Faustino dos Reis Sousa, Homero Cândia, José Maria Jorge Coutinho e José Van-Zeller Palha.

Do ponto de vista iconográfico, o conjunto vilafranquense denota uma preocupação com a representação de cenas de caráter etnográfico, arredando os elementos paisagísticos para segundo plano, como mero contexto da cena reproduzida. Constituindo-se como um dos mais completos programas etnográficos de toda a rede, nele são retratadas atividades relacionadas com a lezíria e com o rio (pescadores e embarcações típicas do Tejo), numa evidente divisão por género: o universo masculino surge representado por trabalhos tipicamente associados aos campinos, em composições partilhadas com asininos, bovinos, e cavalos (que chegam a ter painéis integralmente a si dedicados); por seu turno, as mulheres surgem ceifando, vindimando, tecendo ou lavando no rio. Esta duplicidade dilui-se num dos principais painéis (localizado na parede do cais junto às portas de acesso ao vestíbulo), no qual uma mulher entrega uma bilha de água a um campino, num momento de tréguas do árduo trabalho a que estavam votados nos restantes (fig.5).

Na fachada principal, e numa posição pouco habitual (a alguns metros acima do olhar do passageiro), Jorge Colaço executa dois painéis alusivos a Afonso de Albuquerque, nascido na vizinha vila de Alhandra. Neles recria as tomadas de Ormuz (1507) e de Goa (1510), embora nenhuma das respetivas legendas identifique as cenas como tal²¹: no primeiro caso limita-se a incluir a frase *“É nesta moeda que o Rei de Portugal / costuma pagar os seus tributos”*²², enquanto que no segundo painel é transcrita uma passagem de *Os Lusíadas* alusiva a este episódio histórico (*Lusíadas / Canto X, Estrofe 43 / Abrindo com a Espada o Espesso e Horrendo / Esquadrão de Gentios e de Mouros*).

Em plena conformidade com a linguagem arquitetónica da estação, Colaço opta por uma moldura recortada de índole revivalista, formada por um conjunto simples de enrolamentos, concheados e faixas cruzadas em rede (numa configuração próxima à da obra que elaborou para um estabelecimento comercial da Rua dos Condes de Monsanto, em Lisboa), com pontuais apontamentos a amarelo contrastando com a tonalidade azul da restante composição.

²¹ Trata-se das únicas duas legendas de todo o conjunto azulejar vilafranquense. Por oposição, a maioria dos painéis encontra-se assinada e datada.

²² Frase atribuída a Afonso de Albuquerque perante o Rei da Pérsia na sequência da tomada de Ormuz.

Já após a inauguração do novo edifício da estação a 1 de junho de 1930 (que contou com a presença do General Óscar Carmona, então Presidente da República), o conjunto azulejar receberia fortes elogios, chegando mesmo a ser considerado um pequeno museu de arte.



Fig. 3: Estação de Vila Franca de Xira – painel com representação de homem enrolando as redes de pesca (1930).



Fig. 4: Estação de Vila Franca de Xira – painel com representação de homem com roçadeira (1930).



Fig. 5: Estação de Vila Franca de Xira – painel com representação de mulher a entregar uma bilha de água a um campino a cavalo (1930).

Apeadeiro da Abrunhosa, Linha da Beira Alta (c.1935)

A construção do apeadeiro de Abrunhosa (inaugurado a 10 de agosto de 1935) foi motivada pela proximidade da Casa de Repouso da Abrunhosa-a-Velha, edificada em 1927 por iniciativa de Sebastião Cabral da Costa Sacadura e que rapidamente se tornou num dos principais estabelecimentos do género da região. A sua importância é atestada, não só pela construção específica de um novo edifício de passageiros (ainda que de modestas dimensões), mas principalmente pelo facto de ter passado a ser paragem de todas as composições que passavam pelo troço (comboios regionais, rápidos da Linha da Beira Alta e do Sud-Express, principal comboio internacional português que fazia a ligação de Lisboa a Paris).

Contando com serviços de mercadorias, bagagens e de passageiros, consistia num abrigo para os viandantes, gabinete para telégrafo e habitação para o chefe da estação. Contou, desde a sua inauguração, com um programa azulejar que subverte a lógica das composições da década de 1920 através da aplicação de azulejo enxaquetado verde e

branco na fachada voltada ao cais e de um painel figurativo de grandes dimensões em cada uma das laterais. A sua absoluta singularidade iconográfica reside na forma como ambas as composições aludem à referida casa de repouso (um aspeto geral do edifício e uma representação panorâmica da área envolvente a partir do alpendre do estabelecimento hoteleiro, no qual se encontra uma mulher cujo olhar bucolicamente envolve a vista em redor), caso excepcional de um conjunto azulejar ferroviário que integralmente representa um único edifício privado, no que constitui uma evidência de que terá sido o dono da Casa de Repouso a empreender uma forte pressão para a construção do novo edifício²³ e a encomendar e pagar a sua decoração.

Estações de Vale do Peso e de Castelo de Vide, Ramal de Cáceres (1937)

No final da década de 1930, duas pequenas estações do Ramal de Cáceres²⁴ receberam programas azulejares decorativos. Apesar de resultarem de encomendas feitas por entidades distintas, a enorme proximidade programática, estilística, cronológica, autoral e técnica [*Castelo de Vide e Vale do Peso constituem dois exemplos de grande modernidade caracterizada pela utilização pioneira, da serigrafia em azulejo, para a obtenção do efeito de "corda-seca"*²⁵ (ALMEIDA e CALADO, 2001, 143)] apontam para outro resultado que não uma mera coincidência²⁶.

Para além da colocação dos oito painéis encomendados e integralmente pagos pelas autarquias de Nisa e Crato (cujos concelhos eram servidos pela estação), nesta intervenção de 1937 poucas ou nenhuma alteração terá sofrido a estação de Vale do Peso (fig.6). Segundo Maria Cristina Garcia Sala, *"o professor Manuel Subtil, que redigiu e publicou alguns trabalhos sobre a construção deste ramal, empenhou-se também neste projecto, fazendo diligências para que o*

²³ Trata-se das únicas duas legendas de todo o conjunto azulejar vilafranquense. Por oposição, a maioria dos painéis encontra-se assinada e datada.

²⁴ Frase atribuída a Afonso de Albuquerque perante o Rei da Pérsia na sequência da tomada de Ormuz.

²⁵ Sobre as técnicas usadas por Colaço na Fábrica Lusitânia, consultar MIMOSO et al., 2015.

²⁶ Sem a consulta documental dos processos não é possível oferecer uma resposta concreta sobre este assunto. O facto de as estações possuírem uma igual configuração poderá ter levado à concretização de um desfecho semelhante, resultando de uma possível encomenda concertada entre as diferentes entidades ou de uma simples cópia.

conceituado artista [Jorge Colaço] realizasse estes painéis, havendo apenas a lamentar o facto de as Câmaras não possuírem as fotografias em quantidade e qualidade suficientes para enviar, sendo necessário recorrer às cedidas por alguns amadores, que serviriam de base ao trabalho do artista” (SALA, 2000, I, 141).

A temática reproduz diversos aspetos arquitetónicos da zona (Calvário de Nisa, Fonte de Vale do Peso, Fonte Setecentista de Alpalhão, Castelo da Flor da Rosa, Crato, Central da Foz, Hidroelétrica Alto Alentejo²⁷) e uma cena alusiva à Cerâmica de Nisa (fig7). A mais notável e singular composição do conjunto localiza-se no tímpano da fachada posterior onde, num painel de dimensão muito superior aos que habitualmente existem nesta parte do edifício²⁸, é representada um rua da vila com a igreja em segundo plano, com o nome da estação em destaque.

Por seu turno, o conjunto azulejar de Castelo de Vide consubstancia uma iniciativa dos serviços de turismo da autarquia local, executando um projeto originalmente idealizado pela extinta Comissão de Iniciativa e Turismo local. A encomenda terá partido do próprio presidente da autarquia que, com a anuência da CP²⁹, a 18 de maio de 1937 endereçou uma carta a Jorge Colaço.

Exmo Sr. Jorge Colaço. Estrada da Luz nº 26, Lisboa.

Pensando a Câmara Municipal de Castelo de Vide colocar na sua Estação de Caminho de Ferro uns painéis, em azulejo, réclamativos das suas belezas turísticas, venho deste modo, pedir a V. Ex^a de quem me lembrei para a feitura dos mesmos, o obséquio de me informar de qual seria o preço que estes poderiam custar seguindo as medidas do desenho que [...] em relação à fachada frente à linha e repartidamente o custo da frente lado Marvão a Peso. Agradecia muito a V. Ex^a o favor de uma rápida resposta onde se indica ao mesmo tempo qual a demora que estes trabalhos podem ter. Qualquer destes dias enviarei a V. Ex^a depois de informações pedidas, os motivos que hão de figurar nos mesmos painéis.³⁰

²⁷ A reprodução deste tipo de infra-estruturas prefiguram-se como casos únicos em toda a rede ferroviária portuguesa.

²⁸ A partir de finais da década de 1920 em dezenas de tímpanos de edifícios de passageiros de estações exploradas pela Companhia de Caminhos de Ferro do Estado foram inseridos medalhões azulejados recortados identificativos da companhia.

²⁹ Segundo a carta de pedido de autorização à CP, a encomenda dos azulejos a Colaço contextualizar-se-ia nas obras que estavam a ser realizadas na estação (cf. SALA, 2000, I, 143).

³⁰ Originalmente referida em SALA, 2000, II, 100.

Foram posteriormente enviadas ao artista as fotografias a reproduzir nos painéis e as dimensões para estes pretendidas. “Estavam previstos ainda outro conjunto de painéis que seriam colocados nas duas paredes laterais exteriores, mas que após o pedido de orçamento, não foram mandados executar. Orçou-se o conjunto destes seis trabalhos em 6039\$ e encontravam-se já na posse da Câmara em Outubro desse mesmo ano, tendo sido colocados em finais de 1937” (SALA, 2000, I, 143).

Mais uma vez a temática incide quase integralmente em sítios e monumentos locais, tornando-se ao mesmo tempo num documento artístico e histórico, na medida em que mostra espaços urbanos de Castelo de Vide com características distintas daquela deixada pelas obras executadas ao longo das décadas seguintes. Tal como no programa-gémeo de Vale do Peso, o destaque vai inteiramente para a composição existente no tímpano da fachada voltada ao cais, de iguais dimensões e iconografia (fig.8).

Para além da utilização da já referida técnica, do ponto de vista artístico o mais relevante nestes dois programas reside na forma como Colaço rompe com os preceitos estilísticos contemporâneos ao conceber molduras policromas formadas por elementos vegetais regionais (flores e espigas em Vale do Peso; medronhos e bolotas em Castelo de Vide – fig.10).

Afastando-se progressivamente das conceções revivalistas de outros artistas coevos, estas molduras constituem-se como importantes elementos compositivos e etnográficos que, demonstrando grande liberdade estilística, marcaram-se como elementos distintivos nas suas composições no contexto da azulejaria ferroviária portuguesa.



Fig. 6: Estação de Vale do Peso – aspeto geral (1937).



Fig. 7: Estação de Vale do Peso – painel com representação da cerâmica de Nisa, pormenor (1937).



Fig. 8: Estação de Castelo de Vide – painel de azulejo no tímpano (1937).



Fig. 9: Estação de Castelo de Vide – painel de azulejo no tímpano (1937).



Fig. 10: Estação de Castelo de Vide – painel com representação do castelo (1937).

Estação de Marvão-Beirã, Ramal de Cáceres (c.1938)

No decorrer da década de 1920 a estação fronteiriça de Marvão-Beirã é dotada de um profundo projeto de renovação (da autoria de Perfeito de Magalhães), passando o edifício de passageiros a apresentar uma forte similiaridade com o das Caldas da Rainha, nomeadamente na fachada principal³¹, denotando, no entanto, uma deliberada variação cromática nos frisos e azulejo enxaquetado, substituindo-se o azul caldense por uma tonalidade verde. Do lado do cais, é absoluta a demarcação entre os dois edifícios por via de uma maior complexificação arquitetónica da estação marvanense que resulta da introdução de um conjunto de treze pilares de granito que, alinhados longitudinalmente pela bordadura da plataforma, suportam uma cobertura em telha que se desenvolve a todo o comprimento do edifício. No piso superior e sobre esta, apoia-se ao centro uma varanda avançada cuja cobertura assenta sobre uma estrutura de madeira pintada a verde-escuro com um frontão triangular em reixa, apoiando-se em quatro pilaretes de granito. A varanda descarrega em cinco arcos de volta perfeita no piso térreo que, aparte do óbvio valor estrutural, acentuam cenicamente a importância do eixo de simetria do edifício (fig.11).

³¹ Caso do frontão semi-circular onde se insere o nome da estação, dos pequenos telheiros ao centro sobre as janelas do piso superior e sobre os três vãos centrais no inferior e da decoração sobre as janelas (onde surge de novo a pedra recortada, de modo a simular uma superfície cerâmica, encastrada por finas molduras).

Ao lado do edifício principal localiza-se o restaurante. Contrariamente ao verificado no das Caldas da Rainha, esta construção apresenta uma linguagem estética muito em conformidade com o edifício de passageiros, criando uma sensação de uniformidade do conjunto. Desenvolvendo-se em dois pisos, destaca-se o grande alpendre do piso térreo, voltado à linha, cuja cobertura replica a estrutura de madeira existente tanto na varanda do edifício de passageiros da estação onde se insere como no restaurante caldense.

Ainda que se desconheça o exato contexto da encomenda azulejar elaborada por volta do ano de 1938, pela temática escolhida e pelo financiamento do Conselho Nacional de Turismo de (pelo menos) um painel³² parece óbvia a intenção de aproveitar o potencial turístico da segunda estação fronteiriça mais importante da rede ferroviária nacional (depois de Vilar Formoso). Ao representar alguns dos principais monumentos nacionais, seguia o modelo iniciado na Granja (1914) e posteriormente complexificado em Vilar Formoso (1933-1937), parecendo surgir na mesma linha ideológica do programa desta última, encomendado poucos anos antes e para cuja execução o Conselho Nacional de Turismo havia feito uma importante pressão por considerar que “aquela estação fronteiriça, necessita[va], na realidade, [de] uma transformação que lhe imprim[isse] o aspecto digno e agradável que deve[ria] ter [, visto] [...] serv[ir] diariamente comboios internacionais. A primeira impressão que os estrangeiros têm do nosso Paiz, ao chegar por aquele ponto, dá-lh’a esse pobre e inestético edifício, em flagrante contraste com a estação hespanhola vizinha, ultimamente consideravelmente melhorada.”³³

Os painéis da estação marvanense representam maioritariamente paisagens e monumentos de alguns dos principais destinos turísticos portugueses [*Sé da Guarda, Jardim de Santa Cruz (Coimbra), Torre de Belém (Lisboa), Convento de Cristo (Tomar), Mosteiro de Alcobaça, Igreja da Graça e Templo de Diana (Évora), Praia[s] de Banhos (Figueira da Foz e Nazaré)*], associando também alguns elementos locais e regionais, nomeadamente arquitetura [*Pórtico e Cruzeiro e Castelo do Marvão, Claustro do Con[vento] de S. Clara (Portalegre)*] e etnografia

³² No caso, o painel representando a Torre de Belém (fig.18). *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 1938, 511 (originalmente mencionado em MINGOTE CALDERÓN, 2016, 56-57)..

³³ Torre do Tombo / M. Interior / G. do Ministro / Conselho Nacional de Turismo / Mç.470[pt.6/1] (LOURENÇO, 2014, 120-123)..

(*Trajes Regionais do Marvão*). Este último painel destaca-se no conjunto pela dissonância da sua iconografia, nele se representando duas figuras (uma masculina e uma feminina) que, usando trajes típicos locais, seguram uma tarja com a inscrição Mui Nobre e Sempre Leal Vila de Marvão, encimada pelo brasão de armas marvanense (fig.13). Constituindo-se como um dos raríssimos casos de composições policromas nas reservas dos painéis das estações ferroviárias, Jorge Colaço reproduz fielmente as cores da indumentária e da heráldica, em acentuado contraste com os (tradicionais) tons azuis e brancos dos restantes elementos da cena.

Ainda que mantenha uma configuração conservadora (com o enquadramento da reserva a ser feito por pilastras encimadas por vasos e coroadas por motivos de enrolamento e concheados de inspiração barroca), nestes painéis Colaço volta a introduzir motivos vegetalistas (cachos de uvas) em tons de verde e vermelho que tomam para si grande parte do protagonismo nas composições, servindo de contraponto tonal com o azul e branco das reservas. Coroando os painéis, pontua um também policromo brasão de armas simplificado da povoação representada em cada composição.³⁴



Fig. 11: Estação de Marvão-Beirã – aspeto geral (c.1938).



Fig. 12: Estação de Marvão-Beirã – painel com representação da Torre de Belém (1938).



Fig. 13: Estação de Marvão-Beirã – painel representando os trajes típicos marvanenses (c.1938).

³² À exceção do painel alusivo à Nazaré cujo brasão de armas não foi executado.

Estações de Beja e de Évora, Linhas de Évora e do Alentejo (1940)

Nos derradeiros anos da década de 1930 constroem-se e inauguram-se novas infra-estruturas de passageiros para as estações de duas das capitais de distrito alentejanas, Évora e Beja, no âmbito de um vasto conjunto de obras empreendidas aquando da celebração do *duplo centenário*³⁵. Ambos os edifícios são compostos por três corpos, o central com dois pisos divididos em cinco panos por pilastras de cantaria, existindo na estação eborene um avançado avarandado na fachada principal. No tímpano da fachada principal foram colocadas as armas nacionais sobre esfera armilar e o cronograma 1940 também em cantaria.

Contrariamente ao conjunto eborense (composta por um único edifício) e numa configuração pouco comum, a estação de Beja (fig.14), mais ambiciosa e refletindo maior ecletismo, é composta por quatro edifícios separados entre si e alinhados ao longo do cais (restaurante³⁶, edifício administrativo, edifício de passageiros e bloco de sanitários). A mistura de elementos de diversos estilos é providenciada pela introdução de elementos *art déco* (nomeadamente o portão que separa o espaço da estação do exterior e os candeeiros que o enquadram) e modernistas (no bloco do restaurante, em especial na fachada voltada ao cais), que contrastam com a frieza das linhas arquitetónicas dos restantes edifícios. Os edifícios de passageiros e administrativo possuem uma imponente colunata voltada à linha, elemento presente na maioria dos edifícios ferroviários de passageiros da região construídos nas décadas de 1920 e 1930, possivelmente como resposta às adversas condições do estio alentejano.

A proximidade arquitetónica entre os dois edifícios reflete-se também na azulejaria, parecendo a coincidência cronológica, autoral, similaridade do coroamento das cercaduras (de clara inspiração mudéjar) e das temáticas apontar para uma comum encomenda arquitetónica e decorativa desenvolvida pela companhia ferroviária³⁷

³⁵ "Os projectos de instalações ferroviárias levados a cabo pela CP no quadro das comemorações do duplo centenário, realizados em 1940, apresentam um conjunto de referências que nos permitem entendê-los na continuidade directa das pesquisas desenvolvidas ao longo dos anos imediatamente anteriores" (MARTINS, 2010, 43). A estação de Vila Viçosa também foi intervencionada no mesmo contexto com a encomenda de um programa azulejar a Gilberto Renda que contava com dois painéis alusivos ao 8º Duque de Bragança, futuro rei D. João IV (Boletim da CP, 1946).

³⁶ Construído apenas no final da década de 1940.

O conjunto bejense é o mais completo dos dois, sendo composto por 26 painéis dispostos nas fachadas posteriores e numa das laterais dos edifícios de passageiros e administrativo³⁸. Num interessante artifício que não encontra eco em nenhuma outra estação portuguesa, Jorge Colaço distingue temática e cromaticamente os painéis dos dois edifícios: no bloco administrativo desenvolvem-se temas alusivos a trabalhos regionais (descortiçamento, pastorícia, enfardamento...) em reservas de tons sépia³⁹ enquadradas por molduras de tonalidade verde (fig.15); por seu turno, em painéis de tonalidades azuis e brancas, no edifício de passageiros são representados temas e figuras históricas associadas à cidade e região ("Rainha D. Leonor 1458-1525", "Ourique 1139", "Soror Mariana Alcoforado" e "Tomada de Beja aos Mouros - 1162") e algumas das principais edificações monumentais da cidade (Ermida de Santo André, Convento do Carmo, Palácio dos Maldonados, Igreja da Misericórdia de Beja, Igreja de Santa Maria da Feira, Torre de Menagem do Castelo de Beja e Igreja da Conceição) – fig.16⁴⁰. Numa clara rutura com qualquer opção estilística tomada nas estações anteriormente intervencionadas, cercaduras ecléticas com elementos art déco (motivos florais estilizados) e mudéjares (nos remates que simulam merlões, remetendo para a azulejaria quinhentista do Palácio de Sintra) enquadram reservas de recorte polilobado.

Mais do que em qualquer outra estação, o extenso uso da cantaria no somatório dos edifícios atribui ao conjunto azulejar não só um valor decorativo, mas principalmente a capacidade de humanizar e combater a pesada sobriedade do conjunto arquitetónico.

Ligeiramente inferior em dimensão e reduzindo-se exclusivamente ao edifício de passageiros, o programa azulejar da estação de Évora (fig.17) é composto por duas dúzias de painéis que, tal como em Beja, são passíveis de serem iconograficamente divididos em monumentos

³⁷ O projecto da Estação de Beja [foi] elaborado pelo Serviço de Estudos da Divisão da Via e Obras [e] submetido à apreciação da Direcção Geral de Caminhos de Ferro, que não se limitou a aprova-lo mas o ampliou e beneficiou com algumas alterações" (Boletim da CP n.º173, novembro de 1943, p.224). De igual forma, no caso de Évora foi à "Direcção Geral de Caminhos de Ferro [aquem] competia apreciar o projecto e arcar com a maior parte da despesa." (Boletim da CP n.º146, agosto de 1941, p.145). Assim, embora nenhum dos artigos mencione diretamente de quem partiu a iniciativa da encomenda dos painéis, parece óbvio ter sido de um destes serviços

³⁸ A par da estação de Vilar Formoso, trata-se do único caso em que nem todos os painéis se encontram dispostos no edifício de passageiros.

³⁹ Únicos painéis ferroviários cuja reserva não é total ou parcialmente azul e branco.

⁴⁰ A única exceção neste quadro iconográfico reside na grande composição azulejar que se desenvolve a toda a largura da fachada lateral (uma das maiores composições azulejares em comprimento de toda a rede ferroviária, com quase 6,5m x 1,30m). Composto quase integralmente pelos mesmos motivos florais estilizados das cercaduras dos demais painéis, encerra três medalhões de recorte polilobado que representam temáticas campestres.

locais [Igreja de São Brás, Templo Romano (fig.18), Igreja da Graça, Convento de Santa Clara, Sé de Évora e Igreja de São Francisco - 2 painéis], trabalhos rurais (pastorícia, ceifa, descortçamento...) e temáticas historicistas.



Fig. 14: Estação de Beja - aspeto do cais (1940).



Fig. 15: Estação de Beja - painel representando uma ceifeira. Foto do autor, 2014.



Fig. 16: Estação de Beja - painel representando a Batalha de Ourique (1940).



Fig. 17: Estação de Évora - aspeto do cais (1940).

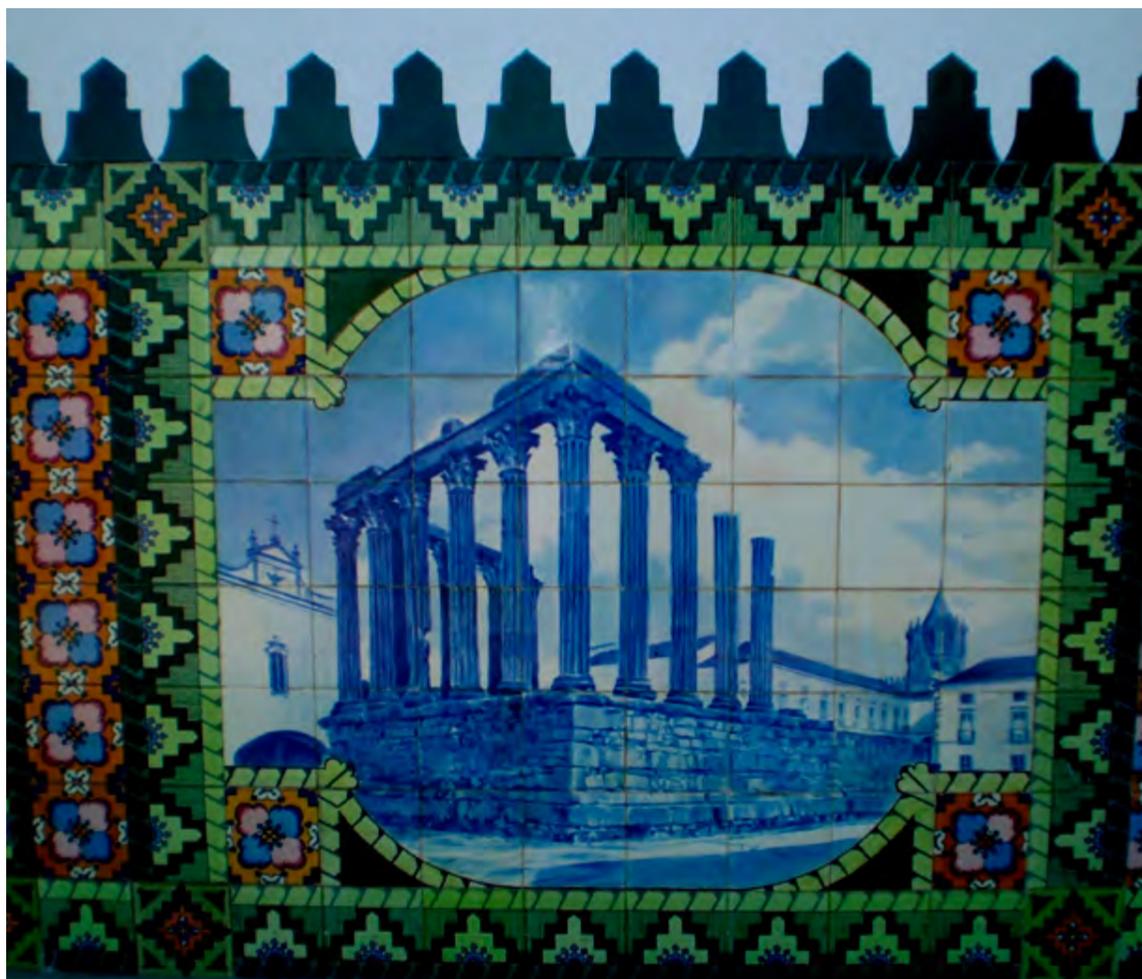


Fig. 18: Estação de Évora – painel com representação do Templo Romano de Évora (1940).

Notas Finais

A arte azulejar ferroviária portuguesa congregou uma vasta e concertada produção de temáticas locais. Esteticamente, o azulejo era o mesmo (geralmente azul e branco⁴¹, com cenas enquadradas por molduras ao barroco) e as temáticas pouco variavam; no entanto as iconografias alteravam-se conforme a área da implantação das estações, reproduzindo as belezas e gentes das terras servidas pelo comboio que ocasionalmente parava no cais daquele edifício. As diferentes histórias e vidas eram contadas localmente numa iconografia alusiva a saberes, fazeres e tradições, cristalizando o Portugal de oitocentos que havia entrado em novecentos sem disso ter noção. Era uma arte de massas que se reconhecia numa das mais

típicas expressões artísticas do país, um colorido quadrado vidrado que marcava a arte, vida e paisagem arquitetónica portuguesa há mais de quatro séculos. Composições profundamente enquadradas pela pouco progressiva arte do seu tempo, correspondendo a um gosto conservador que impregnava o azulejo coevo no qual o primeiro modernismo não tocou.

De um modo geral, não se pode falar de uma arte regional, visto ter sido eminentemente criada e replicada pelos principais artistas dos grandes centros cerâmicos. Artistas conceituados que, emprestando a sua elevada técnica e nome, construíram um coerente núcleo azulejar com um quase valor de almanaque através de um fidedigno registo das tradições locais. De entre os quais se destaca Jorge Colaço, que, sem nunca verdadeiramente abandonar as composições historicistas, surge neste contexto numa escala e temática mais humanizadas, assim demonstrando a sua versatilidade e prolificidade enquanto artista. Mas também a sua individualidade, criatividade e sentido de inovação na forma como, numa fase adiantada da sua carreira e no contexto de encomendas com pouca ou nenhuma liberdade criativa, consegue deixar a sua marca identitária através da aplicação de diferentes técnicas e do tratamento diferenciado que imprime nas suas molduras. Fundamentos para que se tornasse no pontífice máximo no assunto (GOMES, 1917) e que ainda hoje seja reconhecido como a principal referência da azulejaria portuguesa da primeira metade do século XX.

⁴¹ Não se pode deixar de mencionar a importância que o referente da fotografia a preto e branco teve no desenvolvimento de uma azulejaria em tonalidades azuis e brancas, num artifício que eficazmente evitava que o artista tivesse que inventar as cores que desconhecia.

Bibliografia

ALMEIDA, Pedro Vieira de, CALADO, Rafael Salinas (2001). Aspectos Azulejares na Arquitectura Ferroviária Portuguesa, Lisboa: Caminhos de Ferro Portugueses.

BIEL, Emílio (ed.) (1902-1908). A Arte e a Natureza em Portugal: Album de Photographias com Descrições, Clichés Originaes, Copias em Phottypia, Monumentos, Obras d'Arte, Costumes e Paisagens, Porto: Emílio Biel.

Boletim da CP nº146 (1941), agosto.

Boletim da CP nº 173 (1943), novembro.

Boletim da CP nº 208 (1946), outubro.

CONDE DE PACÔ-VIEIRA. Azulejos de Collaço, Porto: Imprensa Portuguesa, 1916.

CORDEIRO, José Manuel Lopes (2010). "A Evolução das Infra-Estruturas Ferroviárias 1910-1997" in J.A. Aranha Antunes (ed.lit) 1910-2010 O Caminho de Ferro em Portugal, [Lisboa]: CP/Refer, pp.17-31.

FIGUEIRA, Jorge Eduardo, Paro, Escuto e Olho: Uma Etnografia da Linha da Beira Alta, Dissertação de Mestrado em Antropologia defendida no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa [texto policopiado], 2001.

Gazeta dos Caminhos de Ferro nº 643 (1914a) de 01 de outubro.

Gazeta dos Caminhos de Ferro nº 646 (1914b), 16 de novembro.

Gazeta dos Caminhos-de-Ferro nº 1231 (1939), 1 de abril.

Gazeta dos Caminhos-de-Ferro nº 1853 (1965), 1 de março.

GOMES, Marques (1917). "Os Azulejos da Fonte Nova" in O Campeão das Províncias, 21 de julho.

LOURENÇO, Tiago Borges (2014). Postais Azulejados: Decoração Azulejar Figurativa das Estações Ferroviárias Portuguesas, Dissertação de Mestrado em História da Arte defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [texto policopiado].

MAGALHÃES, Perfeito de (1930). "Edifício de passageiros da estação de Vila Franca de Xira" in Boletim da CP nº 13, julho.

MARTINS, Fausto S. (2001). Azulejaria Portuense: história e iconografia. Porto: Inapa.

MARTINS, João Paulo (2010). "Arquitectura ferroviária até à década de 1960" in J.A. Aranha Antunes (ed.lit) 1910-2010 O Caminho de Ferro em Portugal, [Lisboa]: CP/Refer, pp.33-47.

MATA, Maria Eugénia (2010). "Apresentação" in J.A. Aranha Antunes (ed.lit) 1910-2010 O Caminho de Ferro em Portugal, [Lisboa]: CP/Refer, 2010, pp.7-11.

MIMOSO, João M. et al. (2015). "Jorge Colaço um artista multifacetado. Estudo e caracterização das técnicas de pintura em Azulejo", Trabalho apresentado em Glaze Arch 2015 - International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage Proceedings, Lisboa, p.91-109.

MINGOTE CALDERÓN, José Luís (2013). "La representación patrimonializada de un país. Portugal en los paneles de azulejos de la primera mitad del siglo XX" in Anales del Museo Nacional de Antropología XV/2013, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.152-187.

MINGOTE CALDERÓN, José Luis (2016). Da fotografia ao Azulejo. Porto: Ed. Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

SALA, Maria Cristina Garcia (2000). Levantamento Tipológico das Estações do Caminho de Ferro no Ramal de Cáceres, Dissertação de Mestrado em História da Arte defendida na Universidade Lusíada [texto policopiado].

SAMPAIO, Albino Forjaz de (1922). Cosmopólia, Lisboa: Empresa Literária Fluminense.

SOUSA, Faustino dos Reis (1946). "Uma obra de arte. Os azulejos da estação de Vila Franca" in Vida Ribatejana. Número Extraordinário. Julho.

SOUSA, J. Fernando de (ed.1966). A Estação de S. Bento e os seus Azulejos Artísticos, [s.i], Boletim da CP.



Memórias da conferência Jorge Colaço

**Azulejaria de Jorge Colaço
nas Unidades Militares em Portugal:
Tradição e Arte**

**Augusto Moutinho Borges¹
CLEPUL | CIDH-UAb**

Azulejaria nas Unidades Militares

Em 2015 tivemos oportunidade de percorrer todas as Unidades Militares em Portugal Continental e Ilhas (Açores e Madeira) para fotografar o património azulejar do Exército², livro publicado pelo Estado-Maior do Exército e a editora By the Book, lançado em 2016, no Museu Militar de Elvas, no Dia do Exército. O título da obra “Azulejaria do Exército: Tradição e Arte”³ remete-nos para um estudo pouco comum na história castrense, incidindo sobre as artes decorativas azulejares existentes nas Unidades Militares actuais e também do passado que, por motivos variados, foram desanexadas da instituição militar.

Ao longo do território nacional podemos observar, em diversas Unidades Militares com destaque para o Museu Militar de Lisboa⁴, painéis azulejares evocando acontecimentos bélicos ocorridos em Portugal e noutros Continentes, variando os motivos ao sabor das encomendas e dos ciclos festivos nacionais, com realce para as comemorações dos centenários da Guerra Peninsular (1807-1812), da apologética evocativa de 1940, referenciadas como Duplo Centenário (1147-1640)⁵, a 1.ª Guerra Mundial (1914-1918) e, mais recentemente, no conflito da Guerra Colonial (1961-1974).

Estas evocações artísticas podem ser analisadas como memoriais aos militares, intervenientes nos conflitos em que Portugal participou activamente com uma força armada. Motivo suficiente pelo qual tem sido prática a colocação de elementos azulejares, nas mais variadas formas, normalmente relacionados com os desígnios bélicos em que Portugal ou as Unidades participaram na Europa, no Espaço Atlântico, no Oriente, Brasil e África.

¹ CLEPUL, CIDH-UAb, Academia Portuguesa da História. Membro da Direção da Secção de História da SGL, Membro do Conselho Científico da Comissão Portuguesa de História Militar e da Revista *Almorsor* da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. Doutor em História das Ciências da Saúde, Mestre em Património e Turismo, Licenciado em Ciências Históricas. Autor de 7 livros sobre azulejaria e diversos artigos científicos sobre o mesmo tema.

Uma palavra de apreço a Luis Chaves e pelo apoio e revisão à Dr.ª Adelaide Nabais.
Fotografias: Adelaide Nabais (AN), Augusto Moutinho Borges (AMB), Luis Chaves (LC).

² Autores Augusto Moutinho Borges, coordenação, investigação e textos, e Luis Chaves (CAVE, Centro de Audiovisuais do Exército) fotografia. Nesta recolha fomos sempre acompanhados pelo pessoal do CAVE, a quem desde já agradeço toda a colaboração e disponibilidade, na pessoa do responsável Major Prada.

³ BORGES, Augusto Moutinho, *Azulejaria do Exército: Tradição e Arte*. Lisboa: By the Book, 2016, com fotografia de Luis Chaves.

⁴ GARCIA, Francisco Proença, *A Azulejaria no Exército: O Pátio dos Canhões*. Lisboa: Estado-Maior do Exército, 2013.

⁵ 1147, Independência de Portugal com aclamação de D. Afonso Henriques (1109-1185) como rei de Portugal, e 1640, Aclamação da Casa de Bragança e D. João IV (1604-1656) como rei de Portugal. Em Lisboa, na zona de Belém, foi realizada em 1940 uma grande exposição que celebrou oito séculos de história nacional e também o império português, que na época ia do Minho a Timor.

Os autores e centros produtores são muito variados (BORGES, 2016: 182-187), realçando-se entre eles Mestre Jorge Colaço (Tânger, Marrocos, 26 fevereiro 1868-Caxias, Oeiras, 23 agosto 1942) que deixou em três Unidades a sua obra evocativa aludindo à presença de forças militares na 1.ª Guerra Mundial; no Palácio da Bemposta, actual Academia Militar, em Lisboa, no Paço das Passagens, Escola Prática de Artilharia, em Vendas Novas, e ao uso e transporte da pólvora desde 1540 até 1940, na Fábrica da Pólvora de Barcarena, em Oeiras⁶. É sobre estes três locais que incidimos a nossa apresentação, referindo que até ao presente não localizamos mais nenhuma obra de Jorge Colaço em Unidades Militares⁷, embora seja conhecida vasta produção do mestre alusiva a batalhas históricas e epopeias marítimas portuguesas em edifícios públicos e civis.

O Mestre Colaço trabalhou, desde finais do século XIX até 1923, na Fábrica de Louça de Sacavém, tendo depois colaborado na Fábrica de Cerâmica Lusitânia e na Fábrica Lusitânia de Coimbra⁸ até 1942, ano da sua morte. Pelas datas referidas, podemos apontar os centros onde a obra em análise foi produzida, pois o Mestre tinha atelier próprio nas unidades fabris referidas.

Núcleos com representações azulejares

A representação existente nas Unidades recaiu sobre figurações azulejares alusivas à participação de Portugal na 1.ª Grande Guerra, principalmente as Unidades envolvidas directamente no conflito armado. As representações aludem em maior número à presença portuguesa na Europa, na linha da frente em França, não havendo até ao presente alusões da obra de Jorge Colaço sobre a presença portuguesa na frente de África⁹.

⁶ Unidade que já não está afectada ao Exército.

⁷ Aquando do levantamento fotográfico foi referido ter havido um painel azulejar no Regimento de Infantaria N.º 15, em Tomar, mas que não conseguimos localizar, motivo pelo qual não inserimos no estudo.

⁸ 6 Edifícios que já não existem, salvando-se apenas alguns elementos arquitetónicos, dos quais em Sacavém se desenvolveu o Museu de Cerâmica de Sacavém.

⁹ Portugal teve ações militares em África, especialmente em Moçambique, desde 1914 até 1918

Os painéis artísticos não têm datações com referência ao centro produtor, apenas assinatura; *Jorge Colaço*¹⁰. Estão colocados; um no átrio nobre do Palácio da Bemposta¹¹, em Lisboa; um na escadaria do pátio interior no Paço das Passagens¹², em Vendas Novas; e um na entrada exterior da Fábrica de Pólvora de Barcarena¹³, em Oeiras, junto à estrada nacional.

As representações incidem em maior percentagem sobre o quotidiano militar na frente de guerra (Palácio da Bemposta e Paço das Passagens), havendo apenas uma representação marítima (Fábrica da Pólvora de Barcarena). Alude-se ao campo de batalha, ao quotidiano dos militares, ao Estado-Maior e Armas de Infantaria, Cavalaria e Artilharia, e ao embarque de barricas de pólvora para duas caravelas.

As cenografias podem ser isoladas (um só painel) ou compostas (com mais de um painel, que se podem combinar entre si), com faixa decorada policromada contendo vários elementos nacionais (escudos, castelos e louros) ou faixas em cor ocre servindo de moldura ao cenário fotográfico.

As representações aludem, fundamentalmente, à denominada “guerra das trincheiras”, colocando o combatente em na frente de combate, em nítida alusão à memorável Batalha de La Lys, ocorrida na Flandres francesa, em 9 de abril de 1918, na sequência da “ofensiva alemã”. As figurações podem ser pintadas de forma directa (painéis com cenas de batalhas e registos de militares envolvidos no conflito armado).

Estão representados os três Ramos das Forças Armadas (Exército, Marinha e Força Aérea) e diversas Armas do Exército, com incidência na Arma de Infantaria, Cavalaria e Artilharia, localizando-se as obras, maioritariamente, no interior das Unidades.

Apresentamos os conjuntos azulejares por ordem cronológica, de forma a poderem ser contextualizados no global patrimonial:

¹⁰ Excepto nos dois painéis da Fábrica da Pólvora de Barcarena.

¹¹ Paço da Rainha, n.º 89, Lisboa.

¹² Avenida da República, Vendas Novas

¹³ Estrada das Fontainhas, Barcarena, Oeiras.

Academia Militar – Palácio da Bemposta, em Lisboa (átrio nobre com painéis interligados). Autor: Jorge Colaço, s/d. (c. 1930), Fábrica de Cerâmica Lusitânia.



Fig. 1: Assinaturas de Jorge Colaço (AMB)

No átrio nobre da Academia Militar encontramos uma excelente figuração do que foi o Comandante da 1.ª e mais tarde da 2.ª Divisão, General Gomes da Costa (1863-1929), na linha da frente analisando documentação pousada numa mesa, envolto em cenografia bélica com militares a cavalo, um rio com ponte móvel de campanha e diversos animais de carga. Não é o habitual cenário de conflito que trespassou para o imaginário colectivo das representações da Guerra das Trincheiras, mas o momento em que o Estado-Maior se encontra reunido e compenetrado a analisar os movimentos necessários à defesa e ataque.

No átrio de entrada do CAVE¹⁴, encontra-se um exemplar fotográfico do General de corpo inteiro, onde se pode constatar a semelhança entre a fotografia, a preto e branco, e a pintura em azulejo, da autoria de Mestre Jorge Colaço, percebendo o desenvolvimento estudo anatómico que o Mestre fez para esta obra.

¹⁴ Centro de Audiovisuais do Exército, na Amadora.

Os modelos dos militares que se encontram representados nesta complexa área histórica, são baseados em fotografias recolhidas pela Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército – República Portuguesa, criada pelo General Norton de Matos (1867-1955) em 12 de janeiro de 1917, e que acompanhou o CEP¹⁵, perpetuando, desta forma, a memória do conflito através do repórter fotográfico Arnaldo Garcez (1885-1964)¹⁶.

O conjunto que se apresenta não está datado, apontando a sua encomenda e aplicação para meados de 1930, ano comemorativo do armistício da 1.ª Guerra Mundial. Realçamos a figuração do General Gomes da Costa, granjeando, a 15 de fevereiro de 1919, a condecoração de Grande-Oficial da Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito e a 5 de outubro de 1921 elevado a Grã-Cruz da Ordem Militar de Avis, sendo um dos militares de grande prestígio no conflito armado.

A obra não está completa, pois está visivelmente truncada em alguns motivos, como se pode constatar pelo corte da assinatura do autor junto a uma janela, Jorge Col(aço). O conjunto está assinado em três locais distintos, não datado e sem referência ao centro produtor.

Os painéis foram aplicados junto ao tecto até, aproximadamente, um terço do chão, preenchendo a totalidade das paredes, com excepção das janelas onde se fixaram vitrais com as condecorações das Ordens Militares Portuguesas atribuídas, ao longo dos tempos, à Academia Militar.

Encontramos um contra ponto nos motivos representados; a cenografia oficial representando o formalismo militar no quotidiano de guerra e os motivos com acentuado informalismo social, onde os soldados se sentiam no meio ambiente das suas terras e meios familiares, descansando junto à berma de uma estrada ou os galináceos esvoaçando numa estrada de terra, quando passa um motociclo militar.

¹⁵ Corpo Expedicionário Português.

¹⁶ VICENTE, António Pedro, Arnaldo Garcez. Um repórter Fotográfico na 1.ª Grande Guerra. Porto: Centro Nacional de Fotografia, 2000. Alferes equiparado e fotógrafo de guerra. Nas suas funções realizou uma "cobertura exaustiva das visitas oficiais à frente portuguesa e do funcionamento quotidiano da "máquina" do CEP no terreno, dos seus diferentes serviços, assim como da vivência dos soldados nas trincheiras e nos postos da retaguarda".

Os azulejos do Palácio da Bemposta são o maior conjunto dedicados à presença portuguesa no conflito da 1.ª Grande Guerra, visualizando-se algumas diferenças cromáticas na generalidade da obra, provavelmente por cozeduras diferenciadas na altura da sua realização. Pontualmente, denotam-se que alguns azulejos foram já intervencionados, em data imprecisa, em processo de conservação e restauro promovido pela tutela.

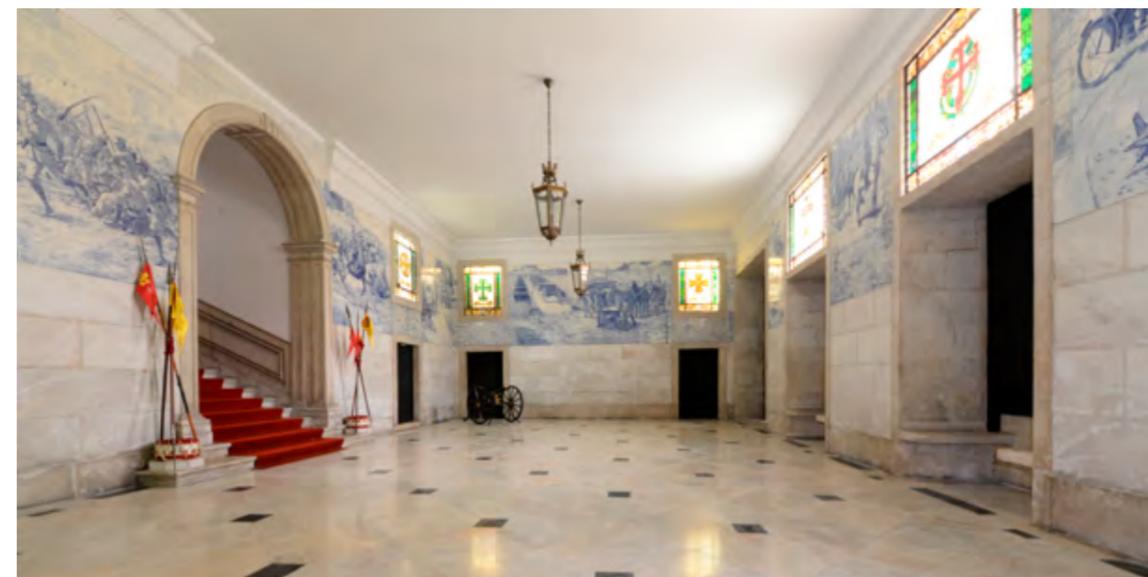


Fig. 2: Átrio nobre (LC)



Fig. 3: Átrio nobre (LC)



Fig. 4: Átrio nobre (LC)



Fig. 6: General Gomes da Costa (AMB)



Fig. 5: General Gomes da Costa (AMB)



Fig. 7: Representação da Arma de Infantaria na Grande Guerra (AMB)



Fig. 8: Representação da Arma de Cavalaria na Grande Guerra (AMB)



Fig. 9: Representação da Arma de Artilharia na Grande Guerra (AMB)



Fig. 10: Motociclo militar (AMB)

Escola Prática de Artilharia– Paço das Passagens, em Vendas Novas (1 painel). Autor: Jorge Colaço, s/d. (c. 1930), Fábrica de Cerâmica Lusitânia. Dimensões: 3 x 9m.



Fig. 11: Assinatura de Jorge Colaço (AMB)

Na comemoração do Armistício da 1.ª Guerra Mundial realizaram-se, a 11 de novembro de 1930, na Escola Prática de Artilharia (EPA), em Vendas Novas, grandes festividades evocativas da participação de Portugal neste conflito, assim como da presença de militares desta Unidade em França. O local escolhido foi em frente ao Monumento dos Combatentes Mortos pela Pátria¹⁷, no jardim da EPA, onde formaram três Baterias da Escola e antigos combatentes.

Além das práticas habituais neste tipo de eventos, minutos de silêncio e discursos alusivos à efeméride¹⁸, foi descerrado um painel de azulejos em azul contornado por uma lista ocre, embutido em moldura de granito amarelo. A moldura azulejar, de inspiração barroca com volutas, concheados e folhagem clássica, revela-se, no geral, com motivos geométricos

O painel encontra-se na escadaria do pátio interior, da autoria do Mestre Jorge Colaço (BORGES, 2016: 14-17), referente a um dos cenários bélicos onde uma Bateria está a ser bombardeada, com soldados tombados e outros feridos pelos estilhaços que esvoaçam entre uma peça, a ser evacuada por um caminho de terra com nítida florestação europeia.

Pelo formato dos capacetes lisos e não estriados, o cenário remete-nos para os últimos anos do conflito na Europa, tudo apontando para a já referida Batalha de La Lyz, na Flandres francesa. A obra está assinada Jorge Colaço, não datada nem alude ao centro produtor.

Uma vez mais, o realismo da obra que se promoveu é, claramente, inspirado nas reportagens de Arnaldo Garcês, fotografias que o Mestre bem conhecia de encomendas anteriores, nomeadamente da grande instalação na Academia Militar, em Lisboa.

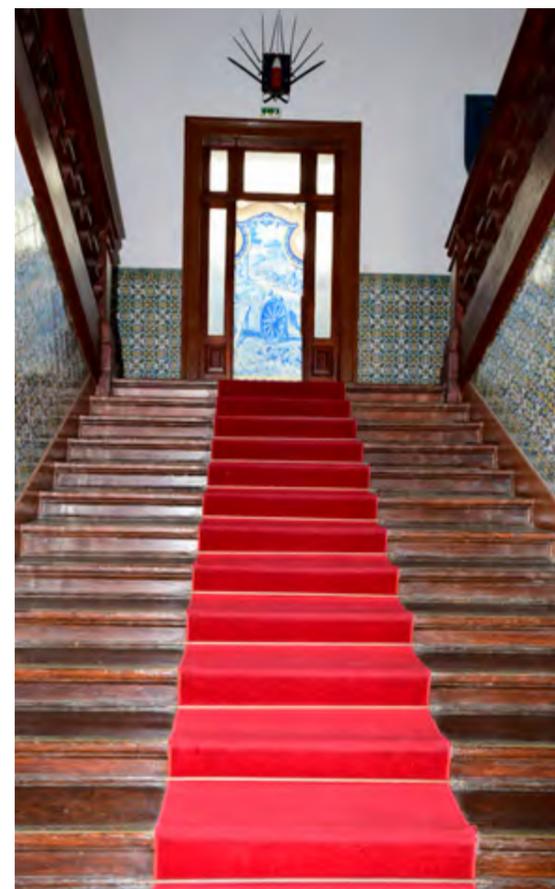


Fig. 12: Escadaria nobre vendo-se no fundo painel de Jorge Colaço (AMB)



Fig. 13: Bateria em cenário de batalha (LC)

¹⁷ Inaugurado em 5 de junho de 1923 pelo Presidente da República António José de Almeida (1866-1929).

¹⁸ PAIS, Artur Aleixo, Escola Prática de Artilharia - EPA: das origens ao alvorecer do III Milénio. Lisboa: EPA, 2009, p.115.



Fig. 14: Cenário de batalha, pormenor (LC)

Fábrica de Pólvora de Barcarena – Oeiras (2 painéis). Autor: Jorge Colaço, s/d. (c. 1940), Fábrica de Cerâmica Lusitânia. Dimensões: 3,15 x 4,20m. Edifício que já se encontra desafecto do Exército, estando sob a gestão da Câmara Municipal de Oeiras que comprou a fábrica em 1995.

No exterior do edifício da Fábrica da Pólvora de Barcarena encontram-se dois painéis interligados por cercadura onde se encontram escudos azuis com as quinas brancas com seus escudetes e torres de castelo, com a mesma semelhança da Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito, que se vão intercalando contornadas por cercadura de louros, encimados por dois escudos portugueses: o real com coroa e o da república com esfera armilar. Na base duas cartelas datadas de 1540 e 1940, aludindo aos anos de laboração da fábrica de armamento.

Por tal motivo estes dois painéis foram colocados de forma a comemorar a efeméride da criação e terminus da actividade laboral, não estando, quanto a nós, totalmente aplicados, pois faltam-lhes alguns

elementos que fechariam a totalidade da representação corporal, onde eventualmente estaria a assinatura do Mestre Jorge Colaço. Há, em Lisboa, outros painéis do mesmo autor que também não estão assinados, mas atribuídos com grande exactidão, caso do painel alusivo à Descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral que se encontra na varanda sul do palácio dos condes d'Óbidos, atual Sede Nacional da Cruz Vermelha Portuguesa, o qual tem uma história muito interessante, narrada em livro comemorativo dos 150 Anos da Fundação da Cruz Vermelha Portuguesa¹⁹.

No painel que alude à fundação da Fábrica, em 1540, representa-se uma praia com duas caravelas fundeadas ao longe e, mais perto do espectador, um cavaleiro a guardar a actividade desenvolvida pelos homens que se encontram a transportar e a carregar barricas, tendo alguns inscritos com os dizeres Gôa, Damão, Diu.

O painel que alude ao fim da produção, datado de 1940, representa-se num conflito de guerra, onde os participantes são soldados portugueses com armamento e fardamento da época, sendo visíveis dois modelos de aviões, sendo um biplano, e dois tanques de guerra. Em virtude de painel ser evocativo do uso da pólvora negra, incidência sobre o deflagrar de bombas lançadas pela aviação, disparo de fogo pelos blindados e lançamento de granadas de mão pela infantaria.



Fig. 15: Painéis evocativos do início e fim da Fábrica de Pólvora de Barcarena passando, em 1951, à Companhia de Pólvora e demolições de Barcarena (NA)

¹⁹ RIBEIRO, Luiz Gonzaga. Painel do Achamento do Brasil. In: BORGES, Augusto Moutinho (coord.), Palácio dos Condes d'Óbidos: Sede Nacional da Cruz Vermelha Portuguesa. Lisboa: By the Book, 2015, pp.126-127. Na entrada o autor relata, em primeira pessoa, como se localizou esta painel que se encontrava deslocalizado.

Conclusão

Embora a presença de painéis azulejares do Mestre Jorge Colaço se limite a três Unidades Militares em Portugal, referimos que são exemplares que ilustram bem o interesse que o Exército tem, ao longo dos tempos, na evocação da história castrense, onde Portugal esteve envolvido militarmente quer de forma directa, quer indirecta.

O livro que tivemos o prazer em coordenar, investigar, escrever e lançar em 2016, permite a visualização de todo um património azulejar que se encontra nas Unidades do Exército em Portugal, onde por vezes não há acesso directo por parte do público em geral.

Os cenários de guerra são muito realistas, convictos que as fontes primárias tiveram por base o levantamento fotográfico da Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército - República Portuguesa, criada em 12 de janeiro de 1917, e que acompanhou o CEP na frente do conflito na 1.ª Grande Guerra.

Deve-se aos Comandantes o interesse em decorar áreas das Unidades com painéis azulejares, tendo encomendado a um dos melhores artistas do seu tempo figuras relacionadas com um dos acontecimentos militares que marcou profundamente a história Portuguesa e da jovem república acabada de proclamar em 5 de outubro de 1910.



Memórias **da conferência Jorge Colaço** *Estudo microscópico das algumas técnicas usadas por Jorge Colaço*

João Manuel Mimoso
Investigador Coordenador do Laboratório
Nacional de Engenharia Civil (LNEC)

Introdução

Para se compreender as notáveis inovações introduzidas por Jorge Colaço na pintura dos azulejos, que lhe permitiram conseguir efeitos cromáticos nunca antes alcançados, temos primeiro que rever as técnicas anteriores de fabricação e decoração dos azulejos.

Técnica tradicional

Consiste na preparação de uma pasta calcítica (a partir de uma mistura de argilas e calcário moído ou marga de composição adequada), enformação para obter uma placa em geral quadrada, secagem, e cozedura a uma temperatura superior a 800 °C obtendo-se uma peça cerâmica, em geral de cor creme rosada, a que se chama "chacota".

Separadamente é calcinada uma mistura de areia, óxido de chumbo, óxido de estanho e um composto de metais alcalinos (sódio ou potássio). A frita assim obtida é moída até se obter um pó fino a que se junta água para formar uma suspensão grossa. A face de cada azulejo é molhada nesta suspensão. A chacota absorve rapidamente a água e após secagem apresenta-se revestida por uma fina camada branca que pode ser pintada com pigmentos de alto fogo - óxidos metálicos que suportam temperaturas da ordem dos 1.100 °C sem dissociação que altere a cor. A areia, constituída maioritariamente pela sílica que vai formar o vidrado, funde a cerca de 1.900 °C, temperatura tecnicamente impraticável para cozedura de azulejos, mas a presença dos outros óxidos baixa notavelmente o ponto de fusão. Particularmente importante é o teor de chumbo: para a mesma quantidade de areia, quanto mais chumbo se adicionar mais baixa será a temperatura de fusão a que é possível começar a formar-se o vidrado amorfo.

O estanho tem também uma importância capital: com a cozedura dá origem, com a cozedura, a pequenos cristais, com dimensões da ordem do comprimento de onda da luz, que a absorvem e difundem resultando num vidrado de cor branca, espécie de tela sobre a qual é possível pintar¹.

As tintas são constituídas por suspensões em água de óxidos metálicos ou de esmaltes vítreos pigmentados que uma vez aplicadas são parcialmente absorvidos pelo vidrado, impossibilitando a correcção de erros.

Após nova secagem as chacotas revestidas e pintadas são cozidas uma segunda vez num forno cerâmico a alta temperatura, formando-se uma camada vítrea intimamente ligada ao corpo cerâmico. Os pigmentos são incorporados no vidrado conferindo-lhes brilho e vivacidade contra o fundo branco que oculta inteiramente a cor original da chacota.

Um dos problemas associados à técnica tradicional é o do pequeno número de pigmentos de alto fogo conhecidas até ao séc. XIX: o azul de cobalto; o amarelo de Nápoles; o verde de cobre; o vinoso de manganês (pigmento com o qual se obtinha uma cor arroxeada); e o vermelho ferruginoso que não era em geral utilizado dada a inconstância do tom obtido. Havia ainda a possibilidade de tons de mistura dos quais os mais frequentes em épocas específicas foram um verde seco obtido por mistura do amarelo e do azul, um laranja obtido por mistura do amarelo com o vermelho ferruginoso e ainda um tom próximo do negro obtido por mistura dos pigmentos de cobalto, manganês e ferro.

A figura 1 ilustra um fragmento de azulejo português fabricado cerca de 1870 ainda pela técnica tradicional e pintado a azul sobre o vidrado tornado branco pela adição de estanho.



Fig. 1: Fragmento de azulejo português do séc. XIX exemplificando o resultado das técnicas tradicionais (proveniência: edifício no Beco do Belo em Lisboa- oferta do proprietário)

¹ Para um estudo ilustrado das técnicas clássicas nas suas variantes, ver a tese doutoral de Maria de Lurdes Esteves "Estudo do fabrico e da degradação de azulejos portugueses históricos" acessível através da Internet.

Os azulejos de pó de pedra

Em finais do séc. XIX, a Fábrica de Sacavém iniciou a produção de azulejos de novo tipo. Em vez da pasta calcítica utilizava uma mistura de caulino com areias limpas de compostos férreos com a qual se obtinha uma chacota branca. A decoração podia, agora, ser aplicada sobre a chacota que era depois recoberta com um vidrado sem estanho que após a cozedura ficava transparente, permitindo ver a decoração .

A figura 2 ilustra um pequeno fragmento de um azulejo da Fábrica de Sacavém datável do primeiro quartel do séc. XX. A cor branca é a cor da própria chacota vista à transparência. A decoração é constituída por uma estampa serigrafada aplicada directamente sobre a face cerâmica antes da vidragem e cozedura.

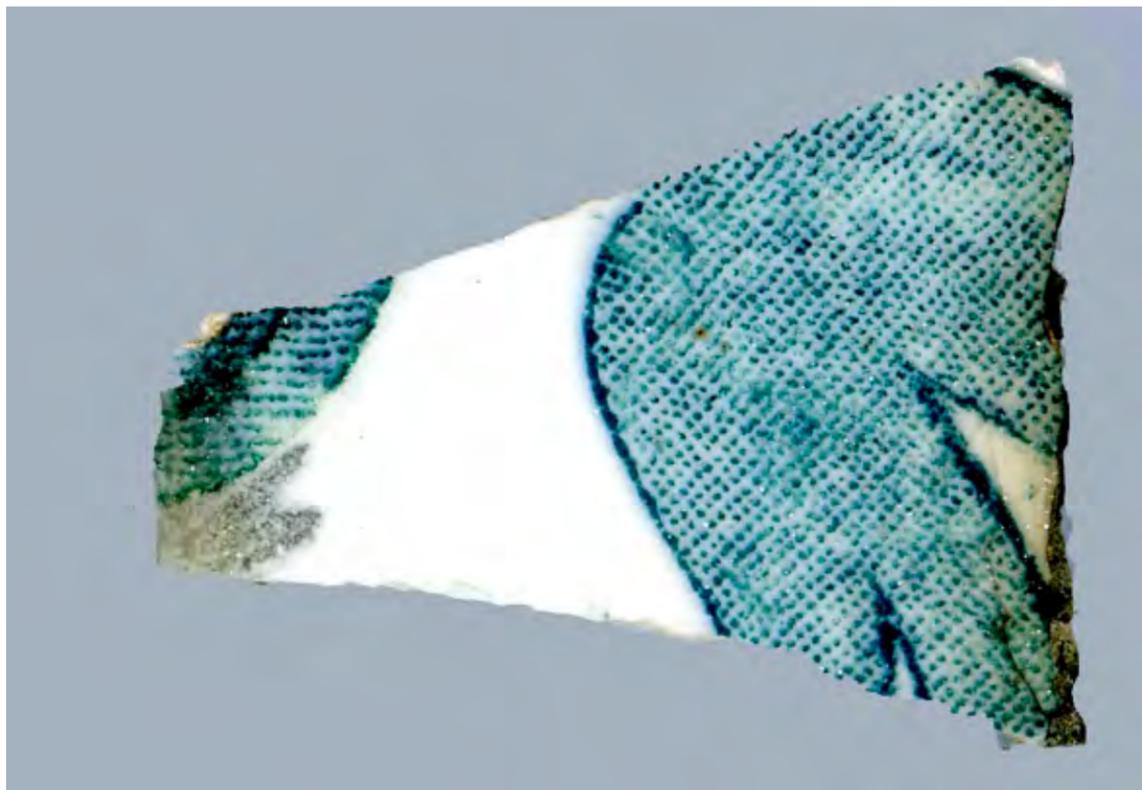


Fig. 2: Esta aplicação sob o vidrado é designada em inglês por "underglaze" ou "under the glaze". Sobre a fabricação de azulejos de pó de pedra em Sacavém consultar o livro de Ana Paula Assunção "Fábrica de Louça de Sacavém" pps.67 e seguintes, Edições INAPA 1997.

Estudo instrumental das técnicas de Jorge Colaço

O estudo das técnicas utilizadas na azulejaria de Jorge Colaço é dificultado pelas poucas fontes escritas. A utilização de meios instrumentais e, em particular, da microscopia electrónica, permite, no entanto, baseá-lo em fundamentos objectivos sem prejuízo da necessidade futura da execução de reproduções - única maneira de se confirmar e determinar a contribuição para o resultado final dalgumas das características observadas. Uma outra vantagem da microscopia electrónica é de que, no limite, apenas necessita de uma amostra de dimensões inferiores a 1 mm, pouco mais do que um grão de pó extraído de uma área de um painel já em perda.

A técnica utilizada na Fábrica de Sacavém

Neste caso sabe-se por fontes históricas que Jorge Colaço introduziu no azulejo português um tipo de pintura que em inglês se chama overglaze ou over-the-glaze. Trata-se da pintura com esmaltes de baixo ponto de fusão sobre um vidrado já cozido, após o que o azulejo é cozido uma terceira vez numa mufla ou forno de reverberação a uma temperatura da ordem dos 650 °C³. Esta temperatura permite amolecer o vidrado original e fundir o esmalte aplicado de uma maneira que os liga. O facto da temperatura desta terceira cozedura ser muito inferior aos cerca de 1.000 °C duma cozedura clássica, permite a utilização duma gama muito maior de cores e tons que, apesar de se dissociarem à temperatura do alto fogo, suportam, no entanto, a temperatura da mufla.

Uma outra vantagem desta técnica é de que, uma vez que a pintura se faz com esmaltes sobre um vidrado já cozido, enquanto não se executar a cozedura final pode ser removida de áreas seleccionadas por simples lavagem, sem comprometer o suporte. Isto quer dizer que até à terceira cozedura o pintor pode alterar facilmente a decoração, por exemplo após apreciação preliminar pelos clientes.

³ Sobre as fontes referindo a técnica e produções de Jorge Colaço em Sacavém consultar o livro de Ana Paula Assunção já citado, pp.69.

A figura 3 ilustra um fragmento de um azulejo liso utilizado no emolduramento repetitivo de alguns dos painéis de Jorge Colaço existentes na Casa do Alentejo em Lisboa. Trata-se de um azulejo de pó de pedra pintado a negro, castanho e creme, marcado "SACAVÉM" no tardo.



Fig. 3: Fragmento de azulejo de pó de pedra da Fábrica de Sacavém pintado pela oficina de Jorge Colaço (proveniência: sobras de uma obra na Casa do Alentejo- oferta para estudo)

A figura 4 ilustra uma área do azulejo em estudo observada num microscópio petrográfico sob luz normal e luz polarizada. A imagem em luz normal revela o contorno irregular da área pintada a negro, bem como, nalgumas zonas, um pontinhado e alguns arrastamentos que indicam que a cor negra foi aplicada por estampagem. A imagem em luz polarizada revela que a área colorida tem um craquelé mais fino do que o da área clara, mostrando que lhe corresponde uma camada de vidro diferente e mais espessa, formada pela sobreposição do esmalte com o pigmento negro, de terceira cozedura, ao vidro original.

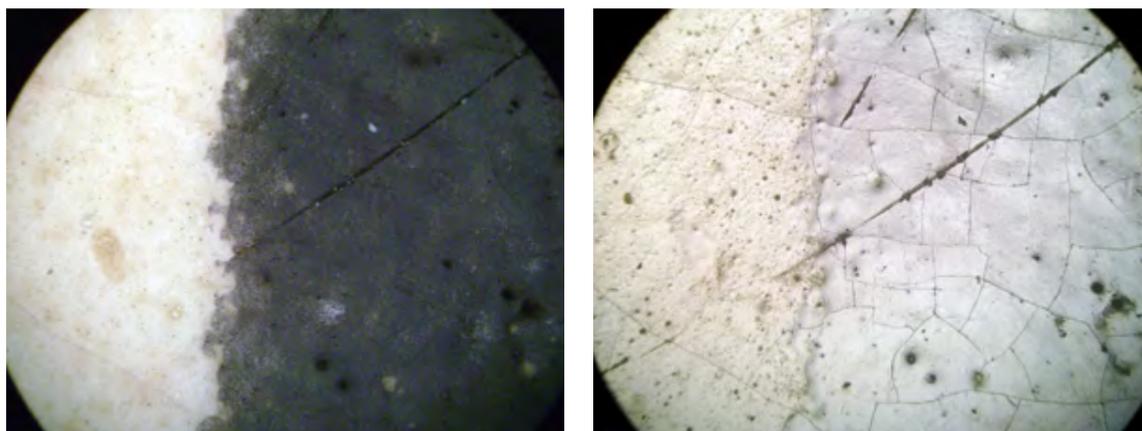


Fig. 4: Área na fronteira entre o negro e a cor creme de fundo do azulejo da figura 3 sob luz normal (4a, em cima) e luz polarizada (4b, em baixo)

O corte deste azulejo e observação da secção em microscopia electrónica (figura 5) revelou uma camada de composição anómala aplicada directamente sobre a face branca de pó de pedra que se pensa ser a cor castanha que foi, portanto, pintada underglaze, antes da aplicação do vidro. O pigmento ou mistura de pigmentos utilizado teve que suportar uma cozedura a cerca de 1.000 °C. A cor creme-claro, por outro lado, resulta da utilização de um vidro transparente mas pigmentado com essa cor, também para cozedura a cerca de 1.000 °C. A cor negra foi, essa sim, aplicada em overglaze como esmalte de baixo ponto de fusão ou como pigmento sobre uma camada vítrea com essas características que foi depois fixada em mufla a cerca de 650 °C. Este pigmento não necessitava de ser estável às temperaturas a que se coziam os vidrados e era desta maneira que Jorge Colaço utilizava vermelho vivos (como no traje das minhotas na Estação de São Bento no Porto), uma grande gama de tons de verde e de castanho, e outros resultantes de pigmentos que se dissociariam em alto fogo. Mas há outra razão eventualmente mais ponderosa para a utilização desta técnica, mesmo na pintura com pigmentos de alto fogo: é que desta maneira o pintor controla totalmente os limites da cor- uma vez que é aplicada como esmalte que em grande medida se mantém individualizado do vidro subjacente, evitando-se quase completamente o espalhamento de algumas cores que têm tendência a diluir-se ou a manchar a pintura fluindo durante a cozedura muito para além dos limites das áreas onde o pintor as aplicou.

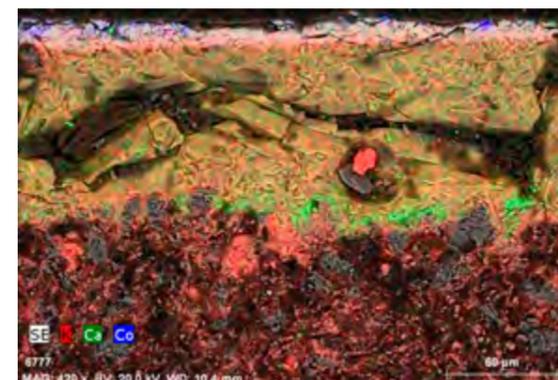


Fig. 5: Imagem de microscopia electrónica de uma secção sem polimento do azulejo da figura 3, associada ao mapeamento elementar por fluorescência de raios X, permitindo individualizar as diversas camadas de cor

Jorge Colaço pintava, também, sobre azulejos texturados tentando obter um efeito visual diferente, talvez remissivo a uma tela. A figura 6 ilustra um fragmento de azulejo deste tipo da Fábrica de Sacavém, também proveniente da Casa do Alentejo em Lisboa, e pintado a dois tons de castanho sobre um vidrado transparente de cor creme.



Fig. 6: Fragmento de azulejo texturado de pó de pedra da Fábrica de Sacavém pintado pela oficina de Jorge Colaço (proveniência: sobras de uma obra na Casa do Alentejo- oferta para estudo)

A figura 7 ilustra uma secção deste azulejo vista em microscopia óptica em que se notam dois problemas. O primeiro é característico dos azulejos texturados quando se deposita uma quantidade insuficiente de vidrado: a textura fica bem realçada e os "vales" ficam preenchidos com vidrado mas os "picos" ficam revestidos por uma camada muito fina, o que pode ter consequências na durabilidade do acabamento.

O segundo é característico da técnica utilizada por Jorge Colaço e consiste na dessolidarização da camada de terceira cozedura a que vão corresponder falhas na decoração, bem aparentes também na ilustração da figura 6. Mais à frente voltaremos a examinar esta fragilidade decorrente da técnica.

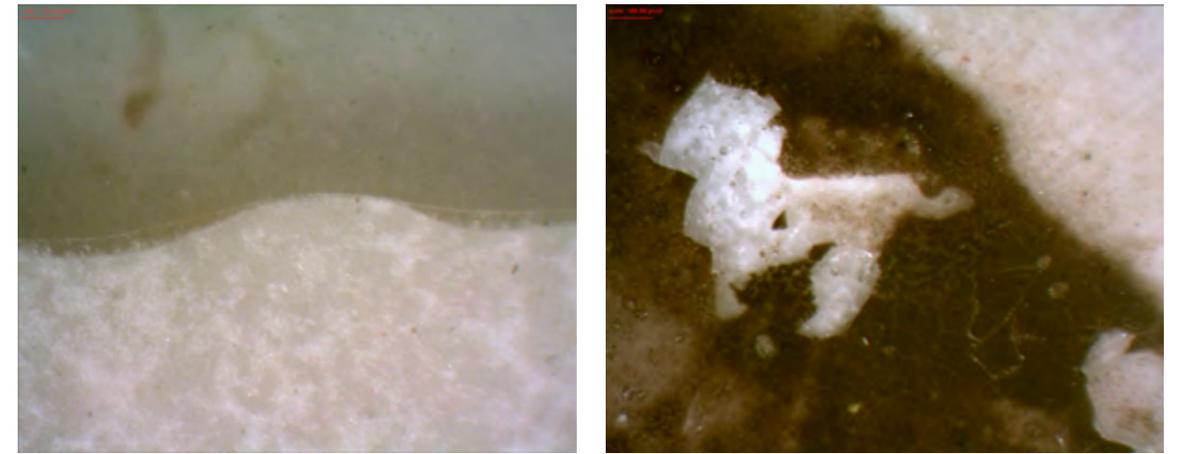


Fig. 7: Pormenores duma secção do azulejo texturado e pintado proveniente da Casa do Alentejo (microscopia óptica). Figura 7a (esquerda) notando-se o deficiente recobrimento dos "picos". Figura 7b (direita) notando-se pequenas áreas onde a camada de esmalte colorido de terceira cozedura se destacou.

A figura 8 ilustra um fragmento de azulejo texturado da Fábrica de Sacavém, presumivelmente produção da oficina de Jorge Colaço, utilizando a técnica que lhe era característica. O fragmento, agora desenhado, pertence à moldura de um conjunto de painéis de jardim decorados com flores azuis e encarnadas de que existem alguns remanescentes no Museu Nacional do Azulejo.



Fig. 8: Fragmento de azulejo de Jorge Colaço da colecção do Museu Nacional do Azulejo.

A figura 9 ilustra uma secção polida de uma toma deste fragmento, observada em microscopia electrónica de varrimento no modo de electrões retrodifundidos (SEM-BSE⁴). A retrodifusão de electrões é tanto mais intensa quanto maior o peso atómico dos átomos, de maneira que as imagens fornecem directamente alguns dados quanto à composição elementar desde que se conheça o material observado. Nesta imagem observa-se o vidro que em secção aparece como uma superfície lisa, sobreposto à chacota de pó de pedra que aparece com um aspecto aparentemente rugoso, resultante da granulometria das matérias primas. Neste caso é evidente que a quantidade de vidro foi suficiente para recobrir bem os “picos” com a contrapartida indesejada de que o recobrimento é tão espesso que, na vista de face da figura 8, não se tem noção da textura da chacota.

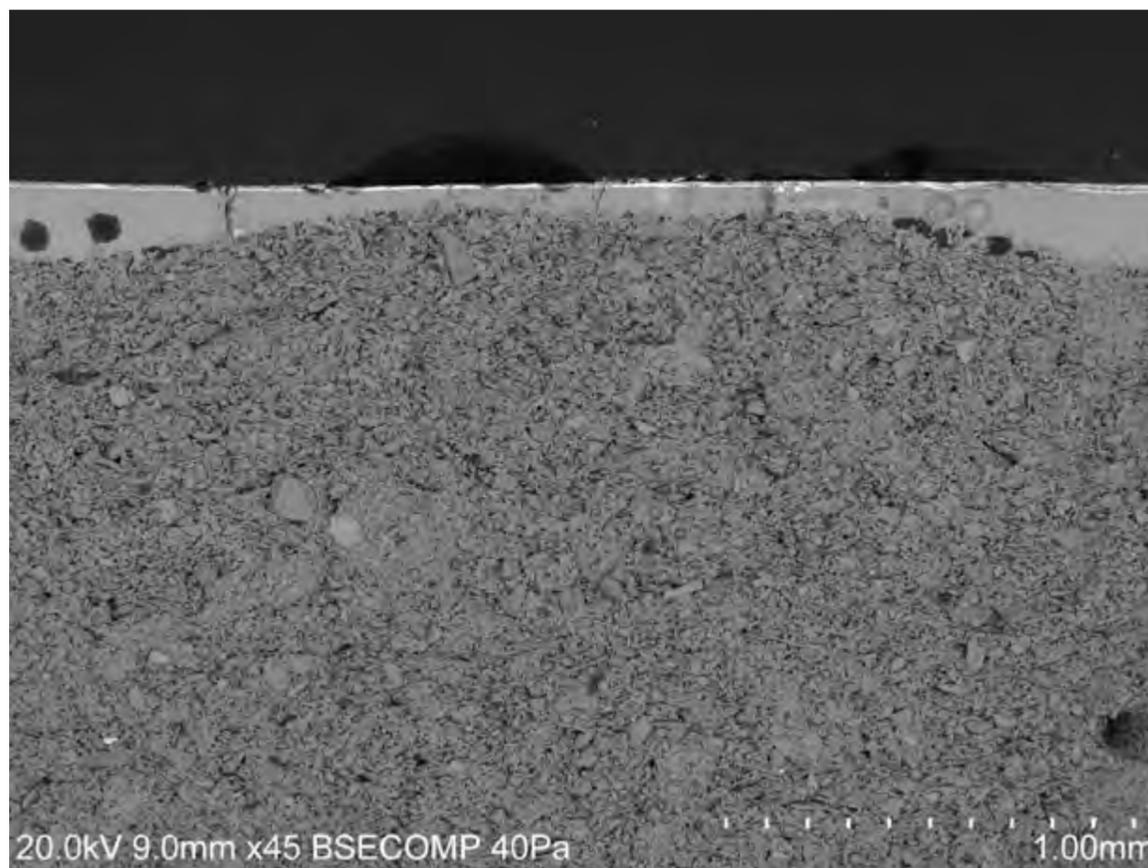


Fig. 9: Secção do fragmento da figura 8 observada no microscópio electrónico em modo de retrodispersão de electrões

Na imagem da figura 9 nota-se que a camada superficial do vidro tem uma cor mais clara a que corresponde uma prevalência de elementos de peso atómico mais alto. A figura 10 mostra esta zona superficial em detalhe.

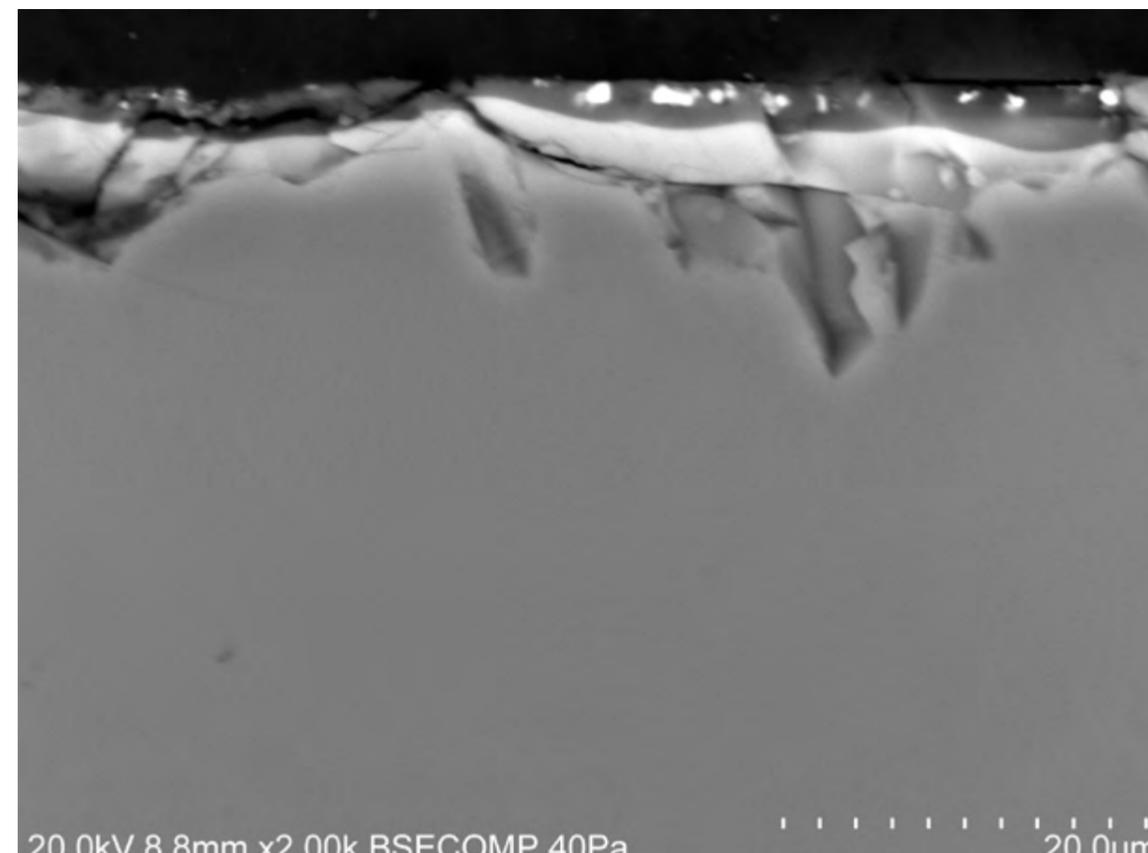


Fig. 10: Pormenor ampliado da secção da figura 9 (SEM-BSE) indicando as proporções relativas de silício e chumbo em duas camadas do vidro.

A figura 10 mostra, algo surpreendentemente, não duas mas três camadas: uma camada superior (I) que contém o pigmento e nos parece mais escura por ser constituída, em média, por elementos de peso atómico mais baixo do que a camada seguinte; uma camada intermédia (II) de baixo ponto de fusão (rica em chumbo donde a cor mais clara do que a do vidro subjacente); finalmente a camada inferior (III) que liga ao corpo cerâmico do azulejo. Na camada I reconhecem-se alguns grãos muito brancos- trata-se de pigmento amarelo cujos principais elementos (antimónio e chumbo) têm ambos um alto peso atómico. Muito relevante nesta imagem é notar a fractura bem visível entre as camadas II e III, resultante da diferença das suas

⁴ Sigla do termo em inglês: Scanning Electron Microscope / Back-scattered Electrons

expansibilidades térmicas. A fractura ocorre no arrefecimento após a cozedura e dessolidariza parcialmente a camada vítrea contendo a pintura, da camada subjacente. Este fenómeno é limitado (isto é, nem toda a área da pintura é afectada) mas é suficientemente representativo para causar, em casos particularmente graves, perdas localizadas da camada pictórica como as que são evidentes no azulejo da figura 3.

A camada II existe sobreposta à I aproximadamente com a mesma espessura, quer haja pintura, quer não o que mostra que foi aplicada separadamente da camada III para servir como camada de ligação. A gradação suave do tom de cinzento entre as camadas II e III sugere que tenham sido cozidas simultaneamente, em segunda cozedura, antes da pintura. Em alternativa a camada II pode ter sido aplicada já após a cozedura da camada I sendo cozida juntamente com a camada III. Este aspecto requer estudo complementar e possivelmente a execução de reproduções.

A técnica utilizada na Fábrica Lusitana

A figura 11 ilustra um pormenor da fachada da Igreja de Santo Ildefonso sita na Praça da Batalha da cidade do Porto, revestida a azulejos de Jorge Colaço produzidos no início da década de 1930, época em que já trabalhava com a Fábrica Lusitana de Lisboa. Sabe-se, por documentos da época, que esta fábrica não dispunha de muflas de terceira cozedura⁵ pelo que se supunha ter utilizado a técnica clássica, suposição a que a redução da paleta com prevalência do azul e do amarelo, ambos pigmentos de alto fogo, dava credibilidade. No entanto também se reconhece uma qualidade na pintura a azul, por vezes com aspectos que lembram a aguarela, que aconselharam um reconhecimento técnico. O que encontramos foi francamente diferente do esperado...



Fig. 11: Pormenor do revestimento azulejar da Igreja de Santo Ildefonso no Porto. Admira-se o extraordinário domínio do pintor sobre as tonalidades do azul e reconhece-se a progressiva degradação dos azulejos (imagem: Beria @ Wikimedia Commons).

O estudo foi feito sobre algumas pequenas escamas de azulejos brancos ou pintados a azul que se tinham destacado e foram colhidas do pavimento junto à fachada da Igreja de Santo Ildefonso (figura 12).

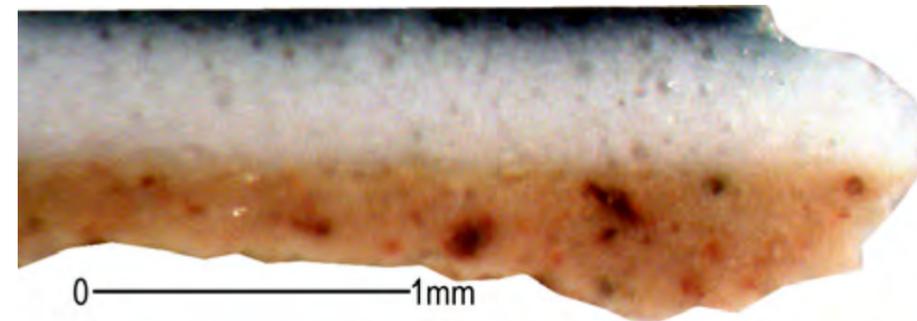


Fig. 12: Secção obtida a partir de uma escama com cerca de 2 mm de comprimento colhida do pavimento junto à fachada da Igreja de Santo Ildefonso no Porto.

⁵ Informação de Cláudia Emanuel Franco dos Santos, que constará da sua tese doutoral em preparação.

Uma das vantagens da microscopia electrónica é a possibilidade de se extrair informação tão completa de uma amostra com dimensões reduzidas como se obteria de um azulejo completo, desde que a amostra contenha uma fracção de vidro pintado ainda ligado à chacota, como é o caso presente. A figura 13 ilustra uma imagem de SEM-BSE da amostra do azulejo da Lusitana, comparada com uma secção semelhante de um azulejo pintado e fabricado pela técnica clássica.

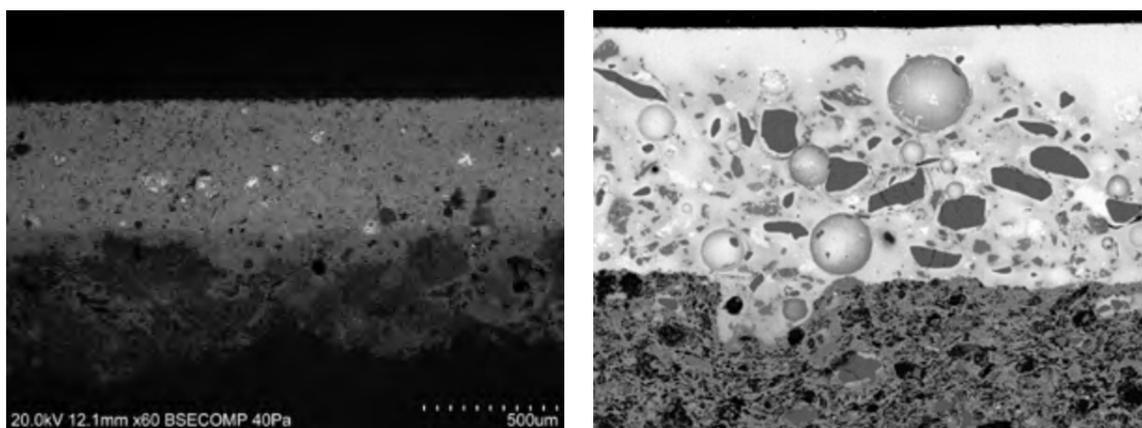


Fig. 13: Imagens SEM-BSE da secção do azulejo da oficina de Jorge Colaço na Fábrica Lusitana (13-a à esquerda) comparada com imagem semelhante de um azulejo clássico (imagem 13-b à direita)

Nota-se que, enquanto no azulejo clássico se distingue a fronteira nítida entre o vidro e a chacota, no de Jorge Colaço a fronteira entre vidro e chacota é fluida com interpenetração mútua. Além disso, e ainda mais surpreendente, o vidro parece ser constituído por duas camadas: uma inferior que liga à chacota e aparece mais escura na imagem, e uma superior mais clara e regular. A figura 14 evidencia as duas camadas do vidro.



Fig. 14: Imagem SEM-BSE de parte da secção ilustrada na figura 12. A legenda indica as duas camadas do vidro das quais a inferior, a que se chamou "engobe vítreo", se interpenetra com a chacota.

Para esclarecer a natureza das várias camadas indicadas na figura 14 foram efectuadas análises elementares por EDS⁶.

A Tabela 1 inclui os resultados mais relevantes, excluídos o oxigénio e o carbono (particularmente presente na resina de estabilização) e normalizados para 100% em peso.

	Camada 1 (figura 14)	Camada 2 (figura 14)	Camada 3 (figura 14)
Silício (Si)	32,7%	35,4%	33,2%
Chumbo (Pb)	44,7%	21,1%	5,4%
Arsénio (As)	8,1%	2,5%	não detectado
Cálcio (Ca)	1,7%	12,6%	22,8%
Alumínio (Al)	5,5%	11,4%	13,8%
Estanho (Sn)	não detectado	não detectado	não detectado
Si / Pb	0,73	1,65	6,15

Tabela 1: Resultados analíticos mais relevantes (% p/p omitindo o oxigénio e o carbono) por espectroscopia de raios X por dispersão em energia (EDS) nas camadas identificadas na figura 14

Uma análise elementar das camadas de vidro revela que a inferior, que liga com a chacota, tem uma relação entre silício e chumbo de cerca de 1,7 (isto é, tem consideravelmente mais silício do que chumbo o que corresponde a teores para cozedura a alta temperatura⁷). Na camada superior, no entanto, a relação entre o silício e o chumbo cai para cerca de 0,7 o que quer dizer que esta camada pode ser cozida a temperaturas muito mais baixas. O facto de as duas camadas não terem sido cozidas conjuntamente e da camada superior ter sido cozida a uma temperatura que assegurou a ligação com a camada inferior mas não a fundiu totalmente, é evidenciado pela fronteira nítida entre ambas e pela aglomeração de cristais de opacificante (pequenos pontos brancos na imagem de SEM-BCE) que no entanto não a atravessaram (figura 15).

⁶ Energy Dispersive (X-ray) Spectroscopy, uma técnica de microanálise associada ao microscópio electrónico

⁷ PEREIRA, S; Mimoso, J.M. & Santos Silva, A. - Physical-chemical characterization of historic Portuguese tiles. Relatório 23/2011 pp. 19. LNEC, Lisboa, 2011

Na mesma imagem reconhece-se abundante formação de feldspatos nas fronteiras difusas entre as camadas 2 e 3, sugerindo, tal como a interpenetração entre camadas, que a superfície do que viria a ser o corpo cerâmico do azulejo foi tornada propositadamente rugosa para forçar a interpenetração e melhorar a ligação e que a camada inferior do vidrado a que chamámos “engobe vitreo” foi cozida conjuntamente com a chacota crua numa primeira cozedura.

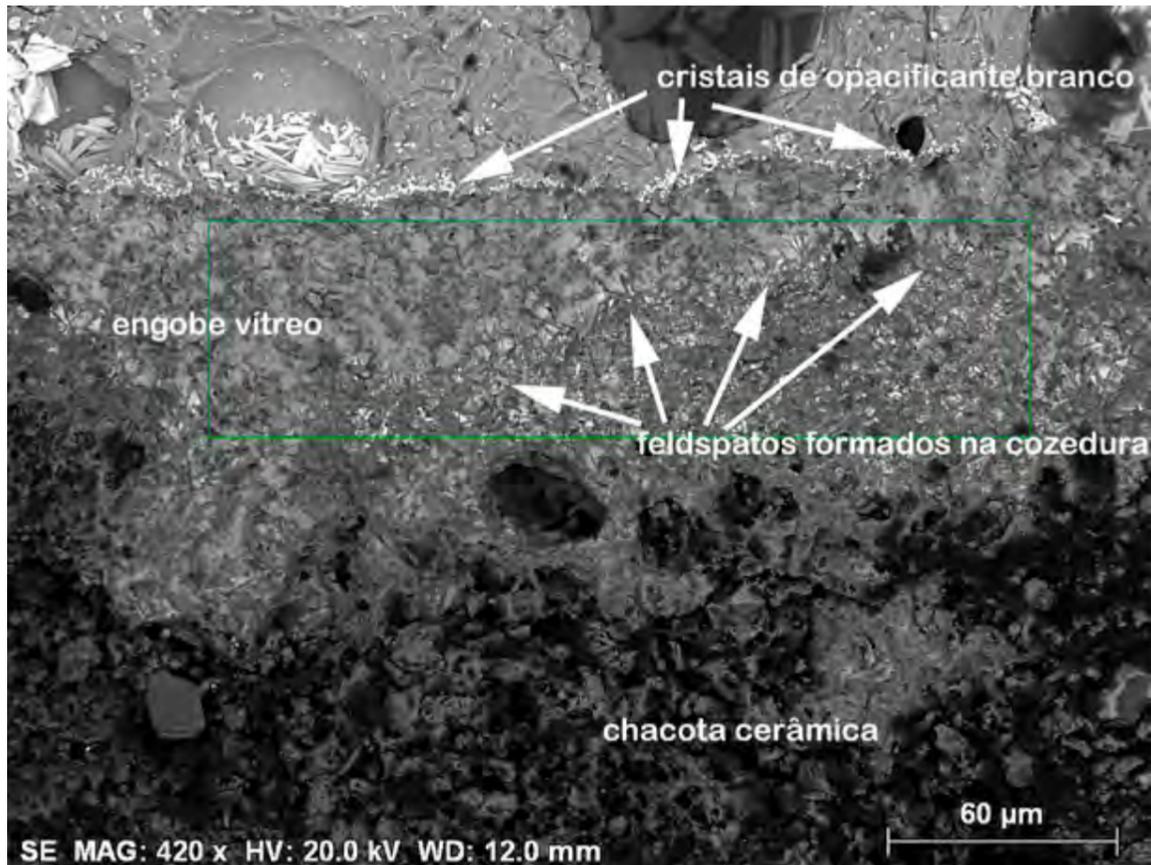


Fig. 15: Zona das interfaces entre o corpo cerâmico e o engobe vitreo e entre este e a camada superior de vidrado.

Quanto à natureza dos cristais brancos que se notam, não só na massa da camada superior do vidrado, mas também e com grande proeminência no interior das bolhas de gás (figura 16), a análise revelou tratar-se de um composto rico em arsénio e em chumbo. As análises não revelaram a presença relevante de estanho no vidrado o que significa que a opacificação foi feita com arseniato de chumbo e não com óxido de estanho, como na técnica clássica.

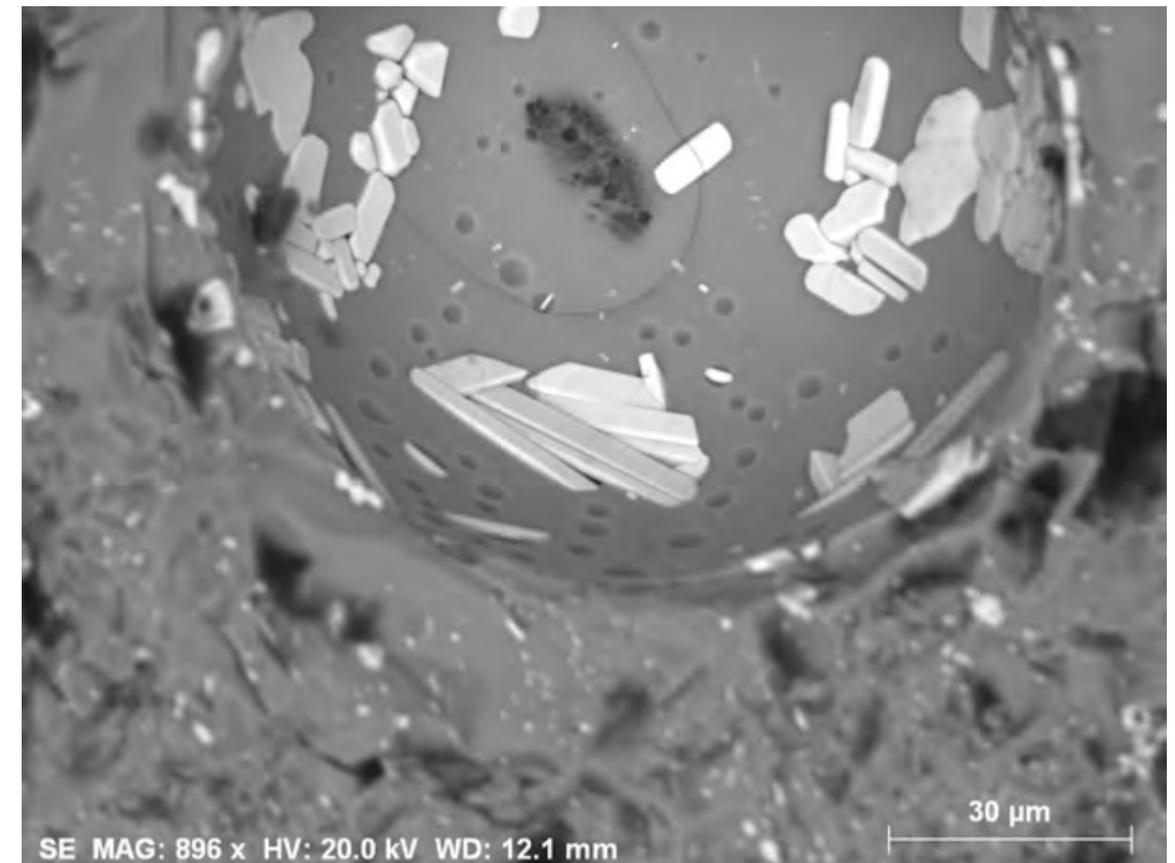


Fig. 16: Pormenor duma bolha de gás mostrando a abundante cristalização no interior de um composto rico em arsénio, chumbo e cálcio, provavelmente tendo como base o arseniato de chumbo que seria utilizado como único opacificante.

Em resumo, na Fábrica Lusitana Jorge Colaço utilizou uma técnica que nos era até agora desconhecida nos azulejos portugueses. Não sabemos se a técnica já era utilizada na Fábrica Lusitana antes de Jorge Colaço (aspecto que iremos futuramente tentar esclarecer) ou se a sua introdução coincidiu com a ligação a Jorge Colaço ou se deu durante este período e neste caso através de um desenvolvimento em conjunto com o próprio artista. Esta técnica, utilizada pelo menos para a pintura a azul na época em que o artista produziu os painéis para a fachada da Igreja de Santo Ildefonso no Porto, consistia aparentemente em duas cozeduras de que a primeira era de uma camada de vidrado de alto ponto de fusão, sem opacificante, cozido conjuntamente com um corpo de argila ainda crua (a que não se pode chamar realmente “chacota” porque, por um lado ainda não foi cozido e, por outro, quando o for já estará vidrado). Após esta cozedura seria aplicada uma camada de vidrado sobre esta primeira. Não se sabe qual a consistência da

pasta deste vidrado mas teria provavelmente pouca água uma vez que teria que secar ao ar, em vez de a água ser absorvida pela chacota como na fabricação clássica. Esta camada seria pintada e cozida a uma temperatura muito mais baixa do que a normal cozedura do vidrado em azulejos. Este vidrado para pintura era opacificado com um composto rico em arsénio e chumbo, provavelmente arseniato de chumbo. O extraordinário controlo do artista sobre a cor seria primordialmente consequência da relativamente baixa temperatura de cozedura desta camada de vidrado. Não se sabe se a opacificação com arseniato de chumbo também teria algum efeito positivo sobre o domínio do espalhamento da cor.

Resta acrescentar que a descrição da notável técnica utilizada por Jorge Colaço na Fábrica Lusitana é conjectural embora baseada nos dados existentes, ajustando-se a todos e não colidindo com nenhum. Mas todas as descobertas inesperadas requerem um cuidado redobrado pelo que a descrição apresentada terá que ser reforçada ou infirmada através de reproduções.

Nota Final

Este estudo mostra o quanto de desconhecimento ainda existe sobre aspectos relevantes dos cinco séculos de história do azulejo em Portugal e também tenta evidenciar o valor do suporte instrumental enquanto apoio à História da Arte. No entanto o estudo instrumental não pode ser dissociado de uma abordagem científica que obriga sempre à dúvida sistemática e à individualização dos aspectos que não sejam considerados totalmente esclarecidos. Também requer equipas multidisciplinares representando, entre outros, um conhecimento sedimentado de materiais e técnicas, sem o qual os resultados instrumentais cegos podem conduzir a conclusões absurdas. É o caso deste trabalho que apesar de assinado apenas pelo conferencista original inclui saberes de colegas de diversas especialidades, alguns dos quais referidos nos créditos finais.

Créditos e agradecimentos

Um primeiro estudo das técnicas de Jorge Colaço incluindo uma componente instrumental foi publicado em 2015 nas Actas do GazeArch2015, (International Conference "Glazed Ceramics in Architectural Heritage", Lisboa, LNEC 02-03 Julho de 2015): Santos, Cláudia Emanuel; Vieira, Eduarda; Mirão, José. & Mimoso, João Manuel "Jorge Colaço um artista multifacetado. Estudo e caracterização das técnicas de pintura em azulejo" pps 91-109 que também contém um conjunto de referências bibliográficas.

A caracterização instrumental foi realizada no Laboratório HERCULES da Universidade de Évora a quem o autor agradece na pessoa dos prof. es António Candeias e José Mirão e aos colegas operadores Luis dias e Ana Cardoso.

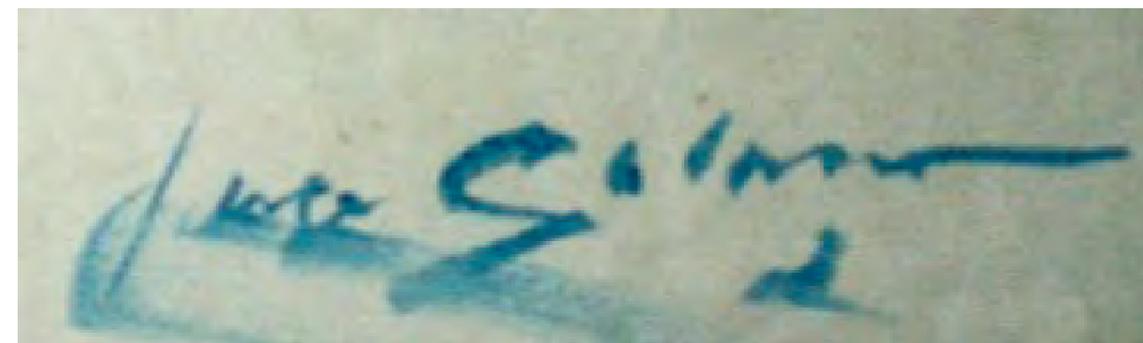
Agradecimentos à Eduarda Vieira e à Cláudia Emanuel que me levaram para a obra de Jorge Colaço contra a minha resistência, para iniciar uma viagem de que nunca me arrependi.

Os desenvolvimentos recentes apresentados neste trabalho foram realizados ao abrigo do *Projecto FCT-AzuRe Estudos no Azulejo Português para Candidatura a Património da Humanidade* financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (contrato PTDC/EPH-PAT/5096/2014) e destinam-se à constituição de uma base de dados e de amostras físicas sediada no Museu Nacional do Azulejo, a cuja directora e colegas investigadores o autor agradece o apoio e permanente simpatia.



Memórias da conferência Jorge Colaço

O Museu Nacional do Azulejo como polo de estudo da obra de Jorge Colaço



Nas Comemorações dos 150 Anos do nascimento de Jorge Rey Colaço, pintor que encontrou no azulejo a sua principal forma de expressão, lembramos um artista que criou uma fórmula de estilo e técnica que, mesmo não gerando consensos, foi de encontro ao gosto de uma sociedade que viu na sua obra inovação na continuidade do passado, aparente paradoxo que venceu o modo como foi sendo avaliado pelo público e pelos investigadores.

O Museu Nacional do Azulejo associa-se naturalmente a esta vontade de "Conhecer, Divulgar e Preservar" dando a conhecer o núcleo de bens/obras relacionadas com o Mestre Colaço que possui nas suas coleções: azulejos, projetos, documentação.

Trata-se de um acervo de consulta obrigatória para quem trilha o caminho desta figura da azulejaria portuguesa, afirmando-se como um sério contributo para o seu cabal conhecimento.

No ano de 1980 o Museu do Azulejo deixou de ser um anexo do Museu Nacional de Arte Antiga e foi definida a sua identidade atual, como instituição destinada a preservar, estudar e apresentar didaticamente as coleções representativas da evolução da Cerâmica e do Azulejo portugueses, por se tratarem de patrimónios referenciais da cultura nacional.

Logo em 1981, Rafael Salinas Calado, o seu primeiro diretor, teve que responder a críticas por o Museu do Azulejo não ter, suficientemente representada, a produção azulejar do começo do século XX até aos

anos 1940, nomeadamente as peças da autoria do Mestre Jorge Colaço (1868-1942), considerado o pintor de azulejos mais representativo da sua época, visto por muitos dos seus contemporâneos como inovador ao ressuscitar o azulejo artístico, rompendo com a tradição monótona da cópia/reprodução dos azulejos dos séculos XVII e XVIII.

Salinas Calado reconhecia não ter este museu nas suas coleções muitos azulejos de Colaço, fazendo salientar que a obra deste autor, caracterizada pelo revivalismo e romantismo e cujo êxito considerava um fenómeno francamente expressivo da história do gosto em Portugal, fazia parte das que tinham a felicidade de se manterem respeitadas nos locais a que pertenciam e onde deviam permanecer, sendo uma das missões do museu ajudar a conservar in situ o património azulejar.

Salinas Calado considerava que Colaço apenas tinha participado subtilmente na evolução do azulejo, mas, independentemente de qualquer opinião sobre o artista e a sua obra, afirmava ser preciso estudar desapassionadamente Colaço na sua verdadeira dimensão.

Desde então, tem-se vindo a observar a degradação de algumas obras da profusa herança azulejar de Colaço. Dentro das suas possibilidades, continua a ser política do museu a salvaguarda do azulejo, atento à descoberta de novas obras ou ao estado em que se encontram.

Atualmente o MNAz possui mais de 50 obras azulejares da autoria de Jorge Colaço, sob a forma de painéis, cercaduras e azulejos soltos.

A maioria resulta de doações e de aquisições efetuadas pelo próprio museu, sendo que existem dois azulejos que pertencem ao denominado "Fundo Antigo" e cuja proveniência ainda não foi possível descobrir mas que são iguais aos elementos da cercadura do painel "Batalha do Buçaco", do hall do Palácio do Buçaco.

Dois painéis são retratos, na técnica de fotoimpressão, um do sogro de Colaço, Thomaz Ribeiro e outro um auto-retrato do artista; ambos estão incompletos, principalmente o do auto-retrato.



MNAz 6314 Az

Quatro painéis faziam parte do revestimento parietal de um edifício na rua Luís de Noronha, em Lisboa; dois apresentam cenas galantes, sendo que os outros são constituídos por uma vista de Silves e uma cena de pescadores na praia. Todos apresentam cimalha recortada e as cenas de enquadramento arquitetónico são delimitadas lateralmente por pilastras rematadas no topo por vaso florido.

Os restantes painéis obedecem grosso modo ao gosto de Colaço por cenas de costumes, nomeadamente trabalhos agrícolas e piscatórios. Existem também azulejos de cercaduras e placas.

Em 2001 o Museu Nacional do Azulejo adquiriu parte do espólio de Jorge Colaço, da coleção particular de um dos seus descendentes; desse espólio constam azulejos, projetos aguarelados, caricaturas políticas, estresidos/picados, fotografias, recortes de imprensa, diplomas académicos, expediente do seu atelier, paletas pintadas.



MNAz 705 Proj

Deste conjunto de bens destacam-se, pela importância e quantidade, os projetos/estudos e estresidos do autor, imprescindíveis para a compreensão do seu processo criativo; nesta área o MNAz possui mais de 555 obras de Jorge Colaço.

O Museu Nacional do Azulejo constitui-se assim como um relevante polo de estudo da obra de Jorge Colaço. Não é o objetivo desta comunicação divulgar conhecimentos sobre Colaço e a sua obra, mas sim dar a conhecer o contributo que este museu poderá dar, neste momento, aos estudiosos e apreciadores do artista, através da consulta do núcleo de bens que a ele pertenceram ou que este produziu.

Trata-se de um espólio essencial para o conhecimento do legado de Jorge Colaço, um auxílio efetivo para seguir o percurso entre a encomenda e a execução de uma obra, assim como as etapas do processo criativo do autor.

Apesar de poder ser consultado, o núcleo documental, agora em processo de digitalização, terá ainda que ser tratado por um técnico da área de arquivo pois o número e importância da documentação assim o justificam.

Da correspondência que o MNAz possui de Jorge Colaço, originais e cópias, manuscrita e datilografada, e que será apenas uma pequena parte do grande universo de cartas que o rodeou, salta à primeira vista a deferência como era tratado e o reconhecimento como artista e como homem.

A sua posição familiar permitiu-lhe intensos contactos com as elites, tanto nacionais como estrangeiras, o que não invalida que tenha sido um trabalhador incansável, tanto na busca de mercados como na procura de temas e exploração de técnicas.

O seu relacionamento com a família Gilman, proprietária da Fábrica de Louça de Sacavém, proporcionou-lhe a oportunidade de executar pintura sobre azulejo, conduzindo a um intenso e rico percurso artístico. Se é verdade que a sua obra agradava a uma sociedade burguesa

e conservadora, o que lhe granjeou muitas encomendas, como demonstra uma carta de 1942 do Grémio da Lavoura de Albufeira que pretendia painéis com motivos alegóricos à lavoura "em estilo à antiga portuguesa", não pode deixar de se reconhecer o enorme empenho do artista em divulgar as suas ideias, que considerava contribuir para o engrandecimento da cultura portuguesa, já que para si a maior honra de um artista português era poder perpetuar glórias passadas

Exemplo da sua proatividade é a carta, não datada, que dirige ao Eng^o Duarte Pacheco, onde, de entre vários exemplos, explana a sua ideia da aplicação de painéis de azulejos historiados nas paredes interiores dos castelos restaurados.

Nesta questão do intenso sentimento patriótico, será importante destacar que para Colaço era tão importante o dever de cada cidadão de cultivar as glórias do seu país, que pensava o mesmo relativamente aos cidadãos de outros países.



MNAz 522 Proj

Na correspondência relacionada com o Brasil, de que o MNAz possui alguns exemplares e que demonstra a especial ligação que o artista tinha com esta nação, Colaço exorta à temática brasileira para os painéis que lhe são aí encomendados. Nela chega mesmo a incitar à inspiração na literatura brasileira; apesar disso verificava-se que muitos encomendadores preferiram a típica azulejaria portuguesa, muitas das vezes destinada às chamadas casas de "estilo colonial". Possui o Museu do Azulejo alguns desenhos que exemplificam as propostas de Colaço para o ideário nacionalista brasileiro.

Relativamente ao Brasil pode-se destacar também a correspondência da Casa Monteiro, representante dos azulejos artísticos de Jorge Colaço no Rio de Janeiro, de 1926 a 1931.

O cultivo exacerbado de temas e símbolos nacionalistas, nomeadamente de grandes episódios que se destacaram na que considerava rica e fascinante história de Portugal, marca pois a obra de Colaço, com destaque para a época medieval e para o período dos grandes descobrimentos portugueses, relativamente ao qual obteve especial inspiração iconográfica na obra de Camões *Os Lusíadas*.

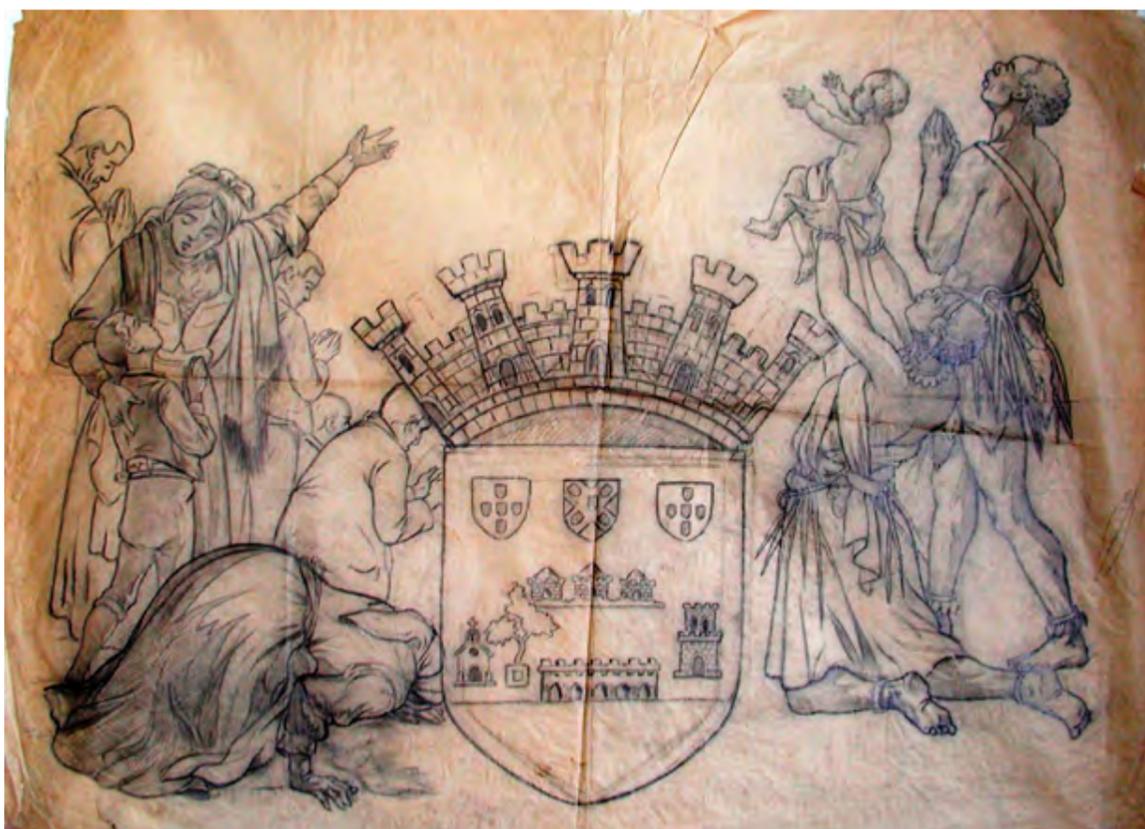


MNAz 691 Proj

Em 1933 Colaço escreveu «(...) Nestes tempos de brumas o nacionalismo é a atmosfera salvadora, cabendo aos artistas, nas expressões da sua arte (que são as que perduram), deixar vincados o amor da terra e o respeito pelas tradições – para que não sequem as fontes do futuro. (...)»

Neste espólio documental de que aqui se dão a conhecer alguns exemplos, podem encontrar-se averiguações que o autor pedia a alguns investigadores sobre determinados acontecimentos históricos, como é exemplo, em 1941, de um documento com informações acerca do episódio em que D. Pedro I tornou público em Cantanhede o seu casamento com Inês de Castro.

Nos trabalhos que executava Colaço procurava a verdade e o rigor em todos os pormenores, acrescentando depois a sua riqueza imaginativa no desenvolvimento das cenas que criava.



MNAz 931 Proj

Nos motivos inspiradores que a pátria lhe fornecia, não ficou de fora a feição colonial de Portugal que deu ao artista uma infinidade de motivos.

Pela correspondência observamos também o intenso cuidado e pormenor que Colaço colocava nos negócios, tentando agilizar trâmites e ultrapassar dificuldades.

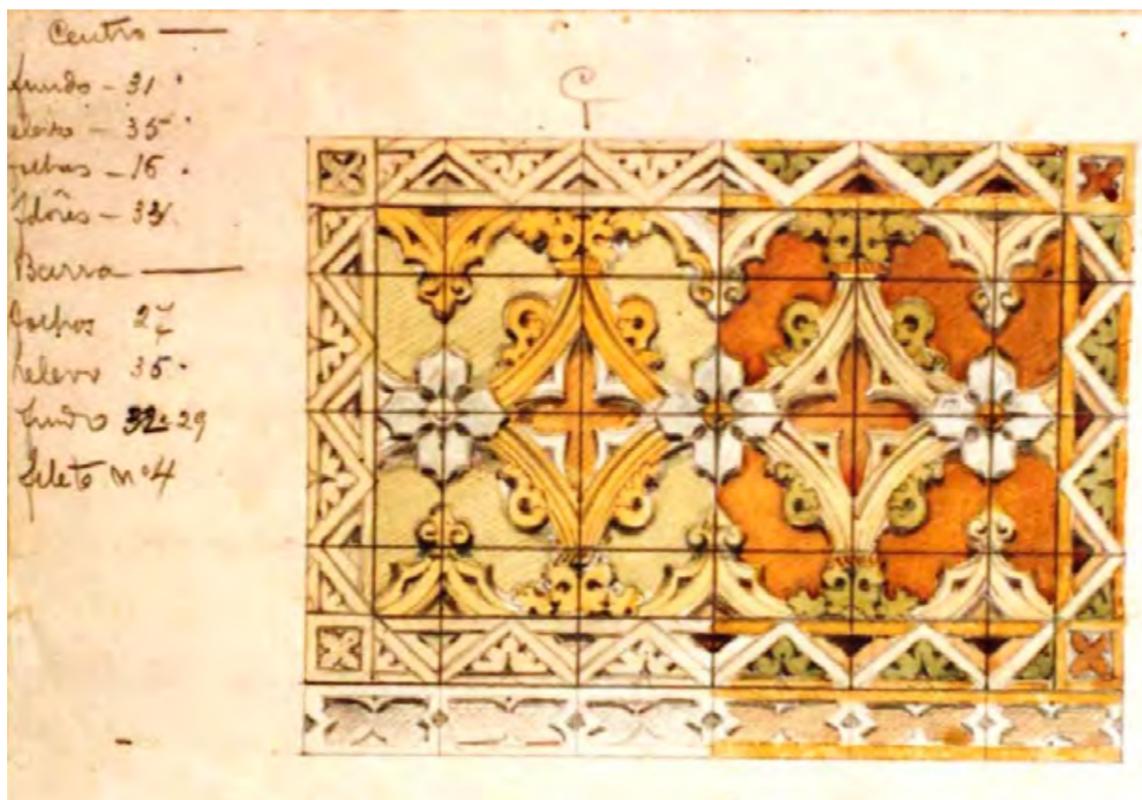
Em cartas relativas a encomendas privadas constata-se que os encomendadores deixavam, muitas vezes, ideias e pormenores completamente ao critério de Colaço, em quem confiavam plenamente. Quem procurava uma obra de Colaço sentia que os seus trabalhos tinham vida e sentimento e, apesar de poder haver propostas de temas, deixava à fantasia do artista a movimentação das cenas.

Em carta de 23 de junho de 1941, a Liga Nacional de Defesa dos Animais, na pessoa do presidente do conselho diretivo, Carlos Lopes, afirma no seu pedido de um desenho de Colaço desejar um “modelo da sua bela inspiração artística aliada à sua bondade”.

Na correspondência trocada entre Colaço e o Dr. João de Almeida, no ano de 1931, no que concerne aos trabalhos do artista para o Hospital de Lamego, o artista propõe temas sobre a vida de Cristo nas suas relações com os doentes, que considera os mais adequados para quem vai ao hospital pedir alívio e misericórdia.

De 1926, na correspondência com a Fábrica de Mosaicos Hidráulicos y Piedra Artificial – Arquis y Garcia, depositário de Jorge Colaço em Tânger, temos conhecimento que ele enviou os desenhos para serem aprovados pelo encomendador – tratava-se de um retrato de família, a partir de uma fotografia – explicando as diferenças entre ornamento industrial, ornamento artístico, quadros simples e quadros especiais. Diz preferir não repetir assuntos no que toca aos ornamentos artísticos e quer saber se os tons da sala dão bem com o desenho dos azulejos que propõe pois procura um efeito cenográfico harmonioso em todas as suas obras.

Colaço procura pois ter informações acerca dos espaços que vão acolher as suas obras. Depois elabora esboços ou aquilo a que chama "croquis" para que o cliente tenha uma noção mais concreta do produto final. Muitos dos projetos e desenhos que o MNAz possui são etapas dessa dinâmica criativa.



MNAz 418 Proj

Será por isso considerado por muitos como um pintor-decorador. Na verdade, em alguma da sua correspondência, Colaço refere-se a alguns dos seus trabalhos como "decorações".

As reproduções de fotografias em azulejo parecem ter tido grande sucesso. Dá-nos conta disso uma carta dos Açores, do Padre Luiz Cabral Raposo, datada de 1941, em que diz ter visto com muito agrado dois desse tipo de trabalhos e querer encomendar uma reprodução da fotografia de seu pai. No espólio do MNAz encontram-se também alguns desenhos de retratos que dão também testemunho desse género de encomenda.



MNAz 919 Proj

Em 1941 A Junta da Província do Ribatejo solicita painéis de azulejos para um edifício na Nazaré destinado a albergar a Colónia Infantil do Ribatejo. Nas cartas trocadas, verifica-se que é pedido que o pintor insira determinados elementos, como ramos de vinha, oliveira, figueira

e espigas de trigo, alegorias às principais culturas da província. O encomendador dá liberdade a Colaço no que toca à expressão artística, ressaltando, no entanto, que o trabalho deve ficar leve, elegante e artístico. Nesta encomenda pede-se ainda uma cena de crianças na praia e, relativamente à proposta que Colaço terá criado, a Junta esclarece o pormenor de o banheiro ter que usar a típica camisa xadrez, em vez de uma camisola.

Colaço tinha também pedidos para trabalhos de singela envergadura, como se conclui de uma carta de 1940 da Câmara Municipal de Abrantes, na pessoa de Manuel Fialho de França Machado, presidente substituto em exercício, que lhe pede o orçamento para 6 placas em azulejo destinadas a nomenclatura de ruas.

A publicidade foi também uma área a que o Mestre dedicou a sua atenção, como atestam alguns projetos ou a carta de 1931 de Adriano de Lima Vieira, Passeio das Fontainhas no Porto, que procura saber preços para encomendar painéis de azulejos para fazer publicidade à sua fábrica.

Colaço foi também requisitado para a divulgação de diversas iniciativas, como nos mostra por exemplo, o pedido para colaborar na campanha a favor do Ensino Técnico Profissional, através da criação de uma página ilustrada, como demonstra uma carta da Empresa Nacional de Publicidade S.A.R.L. de Março de 1934.

Foram-lhe também pedidos cartazes para a divulgação de eventos, como exemplifica uma carta de Abril de 1931, do Congresso Missionário de Barcelos, demonstrativa do envio de “croquis” de Colaço para parecer do Arcebispo de Braga, procurando-se «(...) a atenção do povinho a quem se pretende interessar (...)».

Em Abril de 1934 o Secretariado Nacional da Juventude Católica Portuguesa, na pessoa de Maria de Lourdes da Camara Mesquita, contacta Colaço no sentido de solicitar a sua colaboração para a criação de um desenho para figurar no I Congresso Nacional da

Juventude Católica Portuguesa no Palácio das Exposições do Parque Eduardo VII, em Maio de 1934.

Pela documentação que constitui o núcleo referente a Jorge Colaço na coleção de espólio documental do MNAz, é possível ter a noção do tipo de problemas que envolviam o trabalho do artista, pelo que se encontram inúmeros orçamentos, problemas de dimensões incorretas, o assentamento dos azulejos, prazos, questões sobre o transporte de peças, pedidos de retificação de orçamentos, questões legais de transações entre países (de que é exemplo um documento aduaneiro marroquino de 1923), câmbios, notas de recebimento de dinheiro, etc.

Entre 1923 e 1924, 15 cartas manuscritas entre o mestre pintor e trolha da Foz do Douro, Joaquim Pereira da Silva Braga, exemplificam questões que surgiam, nomeadamente no que concerne ao difícil trabalho de assentamento dos azulejos.

Por vezes os processos corriam mal, como mostra a azeda troca de correspondência, de 1929, entre Colaço e Severim José de Brito, provedor da Irmandade de Santo António dos Congregados, no Porto, relativamente ao pagamento dos azulejos da fachada da igreja dos Congregados; acusado de cobrar azulejos a mais, Colaço refuta toda a problemática, afirmando ter tido sempre um “desprendimento exagerado” no que com o dinheiro tinha a ver.

Em carta de 1931 a Adriano da Silva Vieira, do Porto, temos notícia de álbuns com tabelas de preços dos trabalhos que o artista executava, assim como o facto de raramente ter painéis avulsos em provisão.

Os painéis decorativos presentes nas estações de comboio, principalmente na de São Bento, no Porto, foram sem dúvida as obras de Colaço mais expostas à constante e prolongada visualização pública, contribuindo para a permanência do seu estilo na memória coletiva.

Possui também o MNAz alguns projetos e esboços relativos a estações e apeadeiros. Como exemplo de um documento relacionado com esta temática, existe uma carta do Prof. Manuel Subtil, do Instituto de Orientação Profissional, em Lisboa, de 10 de Fevereiro de 1941, informando Colaço ter para lhe entregar a importância da primeira prestação relativa ao painel que este irá executar para estação do Vale do Pêso.

Os recortes de imprensa reunidos e mantidos pela família do artista e que integram o espólio adquirido pelo MNAz enriquecem o conhecimento que se pode ter do verdadeiro impacto que a sua obra tinha no gosto da sociedade portuguesa.

Em 1966, nas palavras do Diário Popular, constatamos como se mantinha vincada a marca do trabalho do Mestre Colaço, tido como o artista que tinha marcado a ressurreição do azulejo artístico e que, conseqüentemente, tinha aberto o caminho a numerosos ceramistas que começaram a pintar painéis de revestimento e adorno no estilo tradicional português.

É consensual, mesmo entre os seus críticos, que em alguns emolduramentos e soluções de integração arquitetónica Colaço se conseguiu atualizar decorativamente. Nas suas molduras pode-se observar uma clara aproximação do artista com a Arte Nova, acompanhando os ideais estéticos internacionais da época.

Em 1931, em carta a Luiz Bernardo d'Athaide de Ponta Delgada, o artista afirma que os desenhos das barras devem obedecer a características que os liguem em absoluto aos painéis para não desequilibrar o seu conjunto harmónico.

De 1927 e de 1928, surge uma interessante correspondência de Colaço com João Mendonça, presidente da Câmara de Olhão, acerca dos projetos de 12 bancos de jardim. Na troca de cartas discutem-se propostas de temas, que o autor sugere envolverem estudos do Algarve

(especificidades regionais) e particularmente de Olhão, assim como a indicação de figuras públicas. Respondendo ao pedido da Câmara para intervir no sentido de se conseguir uma redução dos custos, Jorge Colaço demite-se desse assunto, indicando que a encomenda foi feita diretamente à Fábrica Lusitânia, que trata da parte comercial e administrativa.



MNAz 53 ED

Possui o MNAz uma cópia de um documento de cinco páginas onde Jorge Colaço esclarece a questão da sua sociedade com a Fábrica de Sacavém, como funcionava, porque acabou, problemas daí decorrentes relativamente aos Mostruários nas relações com Rabat e Tanger e com o México (onde o seu representante era Casanovas y Sierras, de quem o MNAz possui também alguma correspondência, o que nos dá alguma noção de dificuldades criadas pela situação política desse país).

Num texto de 1933 na revista Cerâmica e Edificação, também disponível no MNAz, Jorge Colaço diz pintar azulejos porque « (...) existem influências atávicas da terra de moiros onde nasci (...) » e que a azulejaria embora sendo uma arte importada, soube ganhar foros de arte nacional.

No mesmo texto, o autor defende-se contra as críticas por pintar sobre o vidro incolor já cozido, afirmando pragmaticamente que com essa técnica está menos sujeito a surpresas e contingências do que com a técnica tradicional.

Na verdade, depois de muitos trabalhos experimentais, Colaço conseguiu com essa técnica obter variantes de cor que lembravam aguarelas, alcançando inovação no azulejo português e cativando o gosto de um numeroso público.

No recorte do jornal O Século de 1910, podemos saber como a sua obra era tida como evidenciando grande riqueza de cores, luz, vida e arte, tanto quanto era possível conseguir nesse difícil género de arte.

Colaço pintou também sobre vidro cru e utilizou a técnica de estampilha, da estampagem, da corda-seca e a da serigrafia cerâmica (a quem se atribui ser pioneiro); também pintou sobre chacota texturada e utilizou prateados e dourados. Dominava pois técnicas variadas pelo que a decisão de pintar sobre vidro cozido foi assumida pelo próprio como um caminho seguro para a obtenção de bons resultados.

Na já citada carta de Colaço ao Eng^o Duarte Pacheco, Colaço faz saber que considerava a Cerâmica a arte portuguesa mais característica e portanto a mais apropriada para a reprodução de assuntos tradicionais, carecendo de amparo e estímulo do Estado.

O espólio do Museu Nacional do Azulejo contém alguns estudos de Colaço relativamente a peças cerâmicas, assim como para peças de mobiliário, para decoração de interiores aplicação à arquitetura, embelezamento de espaços públicos e de jardins e até mesmo de uma campa/túmulo, demonstrando a abrangência dos seus interesses e criatividade.

Não pode deixar de ser destacada a temática religiosa, intensamente presente na obra de Colaço, exibida per si ou indissociável dos episódios

históricos que exaltou, consentâneo com o ideário da vocação da disseminação do Cristianismo no mundo pelos portugueses, aspeto profundamente sentido pelo artista.



MNAz 578 Proj

No percurso artístico de Colaço, será também importante mencionar a existência na documentação do MNAz de uma cópia, datada de 15 de Abril de 1932, da Convenção Regulando as Relações do Atelier Jorge Colaço com a Companhia das Fábricas Cerâmica Lusitânia, onde em oito artigos são explanados os termos em que funcionava esta parceria. Outra informação passível de ser consultada no MNAz é o parecer de Rafael Salinas Calado sobre os azulejos de Colaço da Estação de S. Bento e que será citado em documento do IPPC de 18 de Agosto de 1988, relativamente ao processo de classificação do edifício como Imóvel de Interesse Público, em que afirma que "o azulejo funciona como suporte da pintura adaptando-se a novas técnicas cerâmicas (...)".

O espólio de Jorge Colaço existente no MNAz permite o cruzamento de informações relativamente a algumas das suas obras. Os numerosos projetos, estudos, desenhos ou a designação usada pelo próprio Colaço

de “croquis”, que sabemos que o artista enviava ao encomendador para depois de uma visualização concreta este poder aprovar ou sugerir alterações, e de que alguns podem ser visualizados no MNAz, dão testemunho do que Ferreira Mendes chamou de “inquebrantável actividade”, num artigo de 1910 no jornal O Dia.

O MNAz possui também alguma correspondência entre 1929 e 1930 de Jorge Colaço com a Sociedade Nacional de Belas Artes, tratando de alguns problemas internos, destacando-se a questão da reforma do Estudo Artístico ou a da Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 1929, em que Colaço exorta à reacção da SBA por ter sido posta de parte relativamente a este evento, apesar de ter lutado pela presença de Portugal no acontecimento.

Parte do espólio documental possui ainda documentação dispersa relacionada com a família Colaço, alguma ainda do século XIX, alguma de teor legal relacionada com bens da família, outra de teor particular, de que é exemplo uma carta de Jorge Colaço, datada de Março de 1883, dirigida a seus pais e irmã.

Existe alguma correspondência pertencente a sua esposa D. Branca Colaço, assim como também correspondência posterior à morte do artista, dirigida a seus filhos, nomeadamente Tomás Colaço e Maria Cristina Colaço d’Aguiar. Grande parte tem a ver com assuntos relacionados com a obra do Mestre.

A título de exemplo destaca-se uma carta da Fábrica Cerâmica do Carvalhinho, datada de Agosto de 1956 e dirigida a Tomás Ribeiro Colaço, em que se faz saber que a Câmara Municipal dos Arcos de Valdevez deseja executar uma cópia do painel de azulejos “Torneio de Valdevez” que se encontra no hall da Estação de S.Bento, no Porto; para além do consentimento da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses, proprietária do painel, a Fábrica do Carvalhinho procura também a autorização dos herdeiros do autor, para que sejam observadas as disposições legais aplicáveis sobre protecção da propriedade artística.

Em 1946, em carta ao amigo de Colaço o holandês Dr. Van Balen, Ana Raimunda Colaço dá-nos conta de como a falta de trabalho nos seus últimos anos de vida entristeceu o artista. Van Balen levava em tempos o jornalista holandês C.K. Elout ao atelier do Mestre, levando-o a afirmar nas suas impressões sobre a sua passagem por Lisboa que o trabalho do pintor revelava uma bela execução, uma composição perfeitamente dominada e um desenho firme e certo.

Os filhos bater-se-ão pelo nome do seu pai, lutando contra o esquecimento e o não reconhecimento, que consideram injusto e inadmissível.

Em 1960 e do Rio de Janeiro onde vivia, Tomás Colaço envia uma carta ao Eng^o Santos Simões referindo-se à conferência que o investigador deu na Fundação Gulbenkian sobre azulejos portugueses no Brasil. Perante a realidade de uma sólida presença de obras de Jorge Colaço neste país (onde aliás o autor obteve sempre grande satisfação moral todas as vezes que para aí viajou, como afirma numa carta a Jaime Teles Silva, de 1932), o filho indigna-se perante o facto do grande estudioso da azulejaria portuguesa omitir o nome do pai quando se refere à produção azulejar num período em que Colaço se impôs como artista. Conhecido por ser polémico, Tomás Colaço é contundente nas suas palavras a Santos Simões, afirmando ser ilícito tentar matar pelo silêncio e que nenhuma vida é verdadeira por nascer de um empenho de matar os outros.

Existem como se sabe, vários painéis de azulejos de Jorge Colaço no estrangeiro. Esse legado contribuiu para o conhecimento e divulgação da azulejaria portuguesa, realidade que ainda hoje pode ser observada e que tem dado frutos, de que é um bom exemplo o caso de duas obras suas no Uruguay.

Em 2015 o Museu Nacional do Azulejo foi contactado pelo Museo del Azulejo de Montevideo, Uruguai, cujo acervo foi declarado Monumento Histórico Nacional em 2014. Foi relatada a existência de dois painéis de azulejos atribuídos a Jorge Colaço, um de uma cena de D.Quixote

e outro de uma cena de Caça ao Javali, obras que se encontravam em Canelones, uma cidade do interior, e que tinham pertencido ao ex-Centro de Investigações Veterinárias Miguel C. Rubino; os painéis foram salvos in extremis e transferidos para o Museu del Azulejo em Montevideo. Conhecedor da existência no MNAz de um significativo e importante núcleo de estudos e projetos do Mestre Colaço, o Museu del Azulejo de Montevideo procurou informações acerca um eventual suporte iconográfico de que necessitava para o restauro dos ditos painéis.

No seguimento deste contacto e da resposta do MNAz que confirmou a autoria assim como a existência de suporte iconográfico para o restauro, surgiu ainda a possibilidade de um estágio no Museu Nacional do Azulejo de Lisboa para o técnico uruguaio encarregue do restauro dos painéis de Colaço em Montevideo. Esse técnico, Carlos Ortiz, considerou ser esta uma oportunidade única de aprofundar os seus conhecimentos e práticas de conservação e restauro específicos da azulejaria, algo não possível de se conseguir no Uruguai. A relevância desta questão teve tal reconhecimento, que as custas da vinda deste estagiário foram apoiadas a nível oficial, pelo Ministério da Educação e da Cultura do Uruguai e pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Montevideo.

Tratou-se pois de um exemplo concreto do que pode ser o contributo do acervo de Jorge Colaço existente no MNAz no sentido da preservação/conservação da obra do artista e da sua divulgação a nível internacional e consequentemente do conhecimento do azulejo português.

Ontem como hoje a obra de Jorge Colaço impõe-se como um marco importante na evolução da arte identitária que constitui a azulejaria portuguesa pelo que a sua herança tem que ser estudada e preservada para que se alcance o dever que temos de a transmitir às gerações vindouras.

O Museu Nacional do Azulejo pretende ser um sólido parceiro nessa caminhada.



Memórias da conferência Jorge Colaço

Jorge Colaço no Az Infinitum

Rosário Salema de Carvalho

**Az - Rede de Investigação em Azulejo,
ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de
Letras, Universidade de Lisboa**

Introdução

O *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo¹ (Fig. 1) é um projecto em curso, de acesso livre, desenvolvido pela Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL) em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e com a empresa Sistemas do Futuro, e que se articula com um conjunto de outras instituições e investigadores.



Fig. 1: *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, logótipo criado por Duarte Lázaro (2012) com imagem do revestimento da Escola Rodrigues de Faria (Forjães), realizado por Jorge Colaço em 1933 (fotografia de Francisco Queiroz/IPC)

O seu principal objectivo é documentar os revestimentos em azulejos produzidos ou aplicados em Portugal, que se conservam in situ. Mais do que um registo de inventário, o *Az Infinitum* permite cruzar informação muito diversificada e relacioná-la, assumindo-se assim como uma importante ferramenta de trabalho na investigação e estudo da azulejaria portuguesa.

Actualmente, o *Az Infinitum* organiza-se em cinco grandes áreas, através das quais é possível entrar no sistema (Fig. 2)². Um destes separadores, intitulado "autorias", reúne os dados conhecidos sobre pintores de azulejo, oleiros e olarias, fábricas, ladrilhadores e outros

intervenientes, como arquitectos, cujo percurso profissional se relaciona, de algum modo, com a produção e a aplicação de azulejos.

É a partir desta área, e usando a figura do pintor Jorge Colaço (1868-1942), que iremos apresentar este sistema colaborativo, que permite reunir contribuições de diversos investigadores, funcionando como uma ferramenta de trabalho especializada, mas actuando também ao nível da comunicação e divulgação.

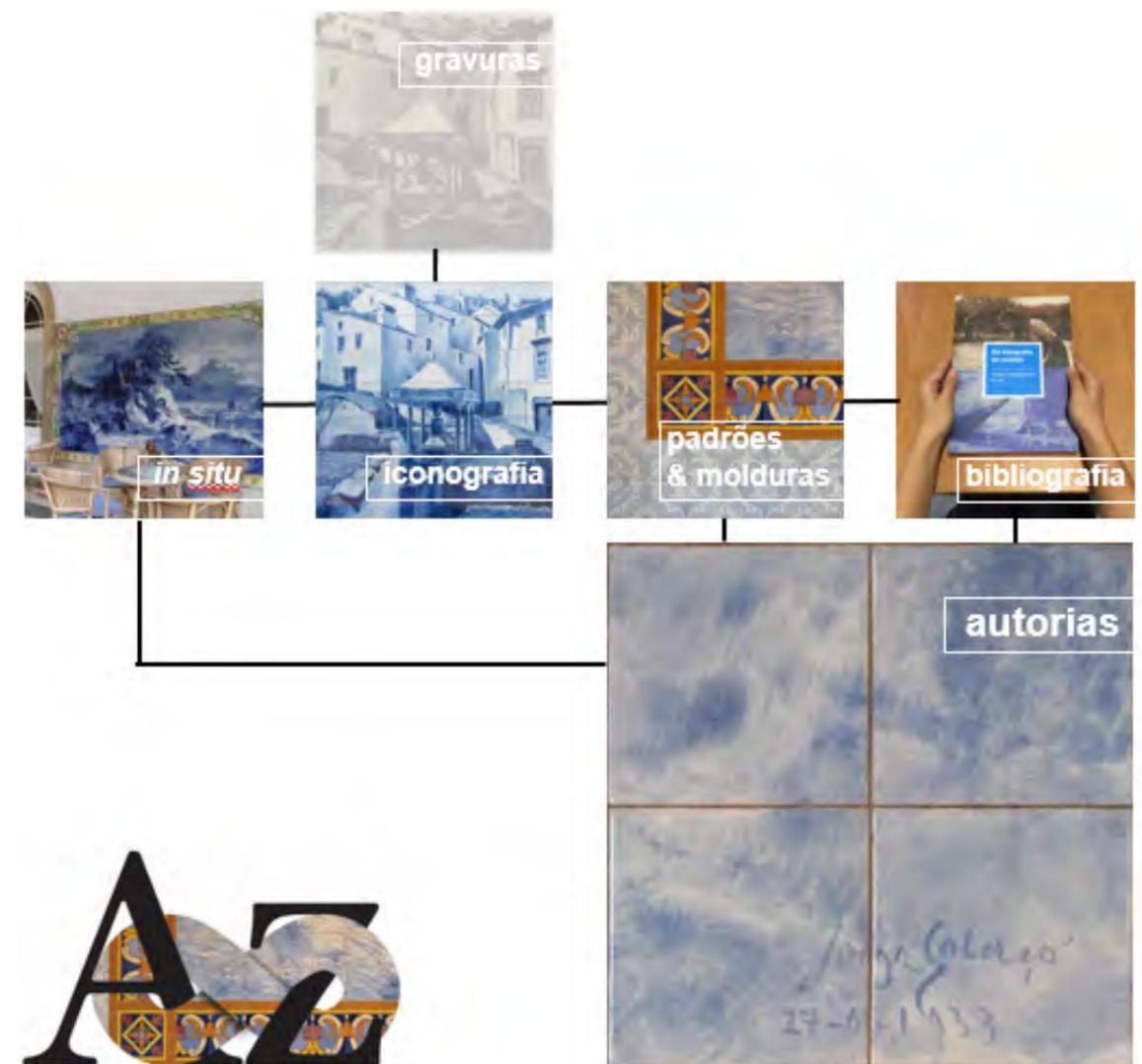


Fig. 2: Estrutura de dados do *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo

¹ *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo. Disponível em <http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az> (2018.06.01).

² Existem outras áreas em desenvolvimento que não se encontram ainda disponíveis ao público, caso das fontes de inspiração, relacionando gravuras, desenhos, fotografias ou postais (como acontece com a obra de Jorge Colaço) que estiveram na origem das composições azulejares.

Jorge Colaço: uma biografia em construção no Az Infinitum

Na longa história da azulejaria portuguesa, o pintor Jorge Colaço destaca-se pelo papel determinante que desempenhou na revitalização do azulejo, ao nível da renovação dos temas, da exploração das técnicas de produção e pintura cerâmica ou da actualização dos vocabulários decorativos das molduras, sem perder de vista os ciclos de pintura barroca que tão sabiamente reinventou.

Não sendo objectivo deste texto traçar uma biografia de Jorge Colaço, mas sim descrever o Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, explorando as potencialidades desta ferramenta para o estudo da sua obra, importa começar por destacar que, no separador “autorias”³ (Fig. 3), cada ficha funciona como um espaço para onde convergem as principais informações dos autores. Tornam-se por isso num espaço síntese, com diversos níveis de leitura e com a possibilidade de, a partir da informação dinâmica, navegar entre as diversas áreas ou separadores do sistema.

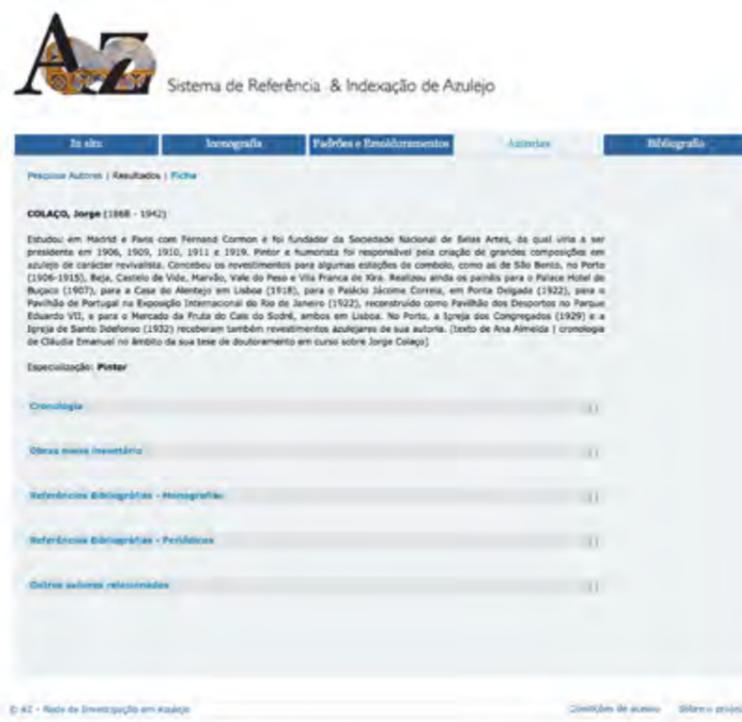


Fig. 3: Ficha de Jorge Colaço no separador “autorias”

³ De acordo com a definição do Az Infinitum, entende-se por autor “quem concebe e/ou cria a obra”, podendo não corresponder a quem executa e, por autoria “todos os interveniente(s) envolvidos na concepção e/ou na execução da obra”, aí se incluindo as obras assinadas, identificadas, documentadas ou atribuídas, sendo que esta informação é sempre mencionada.

São disponibilizadas várias formas de pesquisa – alfabética, por especialização e em texto livre – e as fichas apresentam uma estrutura comum que, num primeiro nível de leitura, é estático e específico desta área: nome do autor, organizado por ordem alfabética de apelido, seguido das datas de nascimento e morte como forma de desambiguação de homonímia, texto introdutório e tipo de especialização. Segue-se um conjunto de campos com informação estruturada e dinâmica que correspondem a níveis de leitura cada vez mais detalhados e que, muito embora se relacionem com as “autorias”, resultam do preenchimento das fichas dos restantes separadores.

Do texto livre à sistematização: diferentes níveis de informação não dinâmicos

Na ficha de Jorge Colaço,⁴ o texto inicial que sintetiza os principais momentos e características do pintor foi redigido por Ana Almeida. Destinado a um público mais alargado, caracteriza brevemente a sua formação e obra, contemplando depois uma panorâmica não exaustiva dos revestimentos em azulejo mais relevantes.

Correspondendo a um aprofundamento desta informação inicial, a cronologia organiza-se obedecendo a uma estrutura de dados muito mais sistematizada, com datações precisas, catalogação da informação e uma breve nota explicativa, esta novamente em texto livre. Deste modo, é possível obter uma visão cronológica da vida e obra do autor, identificando de forma imediata a acção a que se reporta cada uma das entradas. Para a catalogação de informação recorre-se a uma lista de vocabulário controlado, comum a todo o sistema e que potencia o cruzamento de dados.

Esta área da cronologia de Jorge Colaço foi preenchida com a contribuição de Cláudia Emanuel, doutoranda da Universidade Católica do Porto, a partir dos materiais que analisa no âmbito da sua tese de doutoramento em curso. Muito embora actualmente se contabilizem sessenta e uma entradas, com catalogações tão distintas

⁴ Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, separador “autorias”, Jorge Colaço (1868-1942). Disponível em http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=1073 (2018.06.01).

como "Formação", "Atelier", "Revestimento cerâmico - documentado" ou "Revestimento cerâmico - assinado", muito há ainda a registar, principalmente no que diz respeito a dados inéditos que a investigadora só irá disponibilizar após a conclusão da sua tese.

Note-se, todavia, que muito embora se privilegie a informação relacionada com as questões azulejares, estas extensas cronologias podem incluir, sempre que se considere relevante, outras informações⁵. Quanto a Jorge Colaço, a opção foi registar a actividade relacionada com a produção azulejar mas, a qualquer momento, é possível inserir outros dados considerados significativos ou que se justifiquem face a um determinado estudo ou objectivo de investigação.

Como referimos, e apesar da incompletude da ficha de Jorge Colaço, a informação já inserida permite obter uma panorâmica do que foi o vastíssimo conjunto de revestimentos azulejares por si executados e aplicados principalmente em Portugal, mas também em vários outros países - Inglaterra, Brasil, Argentina, Suíça... Nem todos se encontram assinados e as datações, quando conhecidas, motivam algumas interrogações. Por outro lado, esta visão de conjunto deixa bem expressa a variedade de equipamentos com revestimentos em azulejo de Jorge Colaço - igrejas, capelas, fachadas de vivendas, hotéis, hospitais ou estações ferroviárias -, muito reveladora de uma produção intensa e que marcou de forma indelével a história da azulejaria da primeira metade do século XX.

Um outro nível de informação, ainda mais aprofundado, encontra-se na secção "obras neste inventário", onde se listam os revestimentos assinados, documentados ou atribuídos e que foram objecto de uma descrição e catalogação sistematizada, que obedece a uma metodologia própria, fazendo o utilizador *saltar* para o separador "in situ".

Informação estruturada e relacionada: as ligações aos outros separadores

O separador "in situ" corresponde às fichas de inventário dos revestimentos azulejares que se conservam aplicados, organizadas em três níveis - imóvel, espaço e revestimento. Os dois primeiros descrevem de forma sumária o edifício e os espaços azulejados, referindo-se a outras artes aí aplicadas, procurando uma leitura integrada que, muitas vezes, remete para outros inventários existentes e disponíveis em linha.

Mais completo em termos de documentação, o que diz respeito ao revestimento cerâmico caracteriza a aplicação dos azulejos no seu conjunto, cataloga os mesmos quanto às representações (figuração, padrão, ornamentação...) e discrimina, com o apoio da documentação e da bibliografia, autorias, datações e técnicas, entre outros aspectos. Muito embora, como temos vindo a observar, seja possível aceder à informação a partir de qualquer das áreas que estruturam o *Az Infinitum*, o separador in situ constitui, nas suas diversas valências, a base a partir da qual a restante informação se organiza e cruza.

Actualmente existem apenas três revestimentos registados com autoria documentada ou atribuída a Jorge Colaço. Como referimos atrás, se os campos específicos da ficha "autorias" são relativamente simples de preencher, os campos relacionados a partir de outras áreas do sistema implicam metodologias de inserção de dados distintas e mais complexas. É o caso do separador "in situ", que obedece a metodologias de inventário específicas⁶, e que são desenvolvidas no contexto de projectos científicos ou de dissertações de mestrado e teses de doutoramento (Fig. 4). Até à data não houve nenhuma colaboração neste sentido, razão pela qual existem apenas as três fichas mencionadas.

Na ficha de revestimento "in situ" são catalogados os temas representados, pesquisáveis autonomamente no separador

⁵ Por exemplo, no caso de autores mais antigos, em que o volume de dados é muito inferior, regista-se tudo o que se conhece e que pode incluir aspectos familiares, de saúde, relativos a administração de propriedades, entre outros. O objectivo é "publicar" os dados num mesmo local, esperando que outras contribuições possam enriquecer os perfis de cada autor e assim fazer avançar o conhecimento.

⁶ Carvalho, Rosário Salema de, Alexandre Pais, e Ana Paula Figueiredo. "Guia de Inventário de Azulejo in situ". Lisboa, 2014. Disponível em <https://azinfinitum.wixsite.com/guiainv> (2018.06.01).

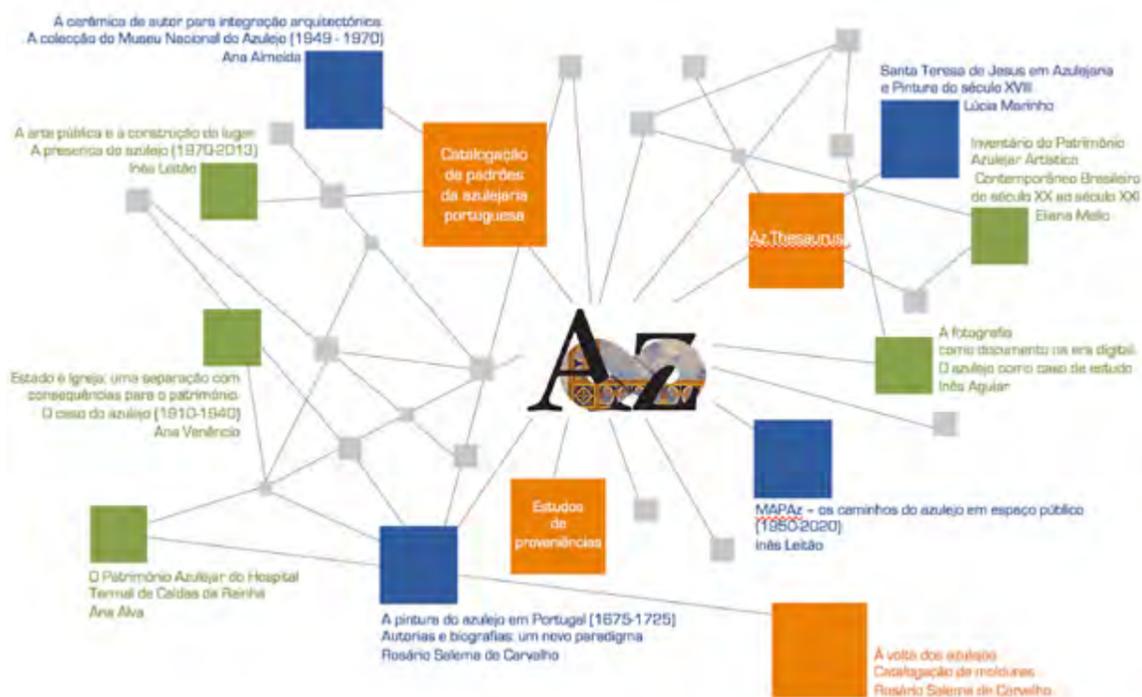


Fig. 4: Projectos (laranja), dissertações de mestrado (verde) e teses de doutoramento (azul) em curso ou cujos dados estão a ser inseridos no Az Infinitum

“iconografia”, que tem por base uma lista de vocabulário controlado internacional, o *Iconclass*;⁷ e, caso existam, os padrões e as molduras, igualmente disponíveis com fichas próprias no separador “padrões e emolduramentos”. Estas últimas são desenvolvidas no âmbito do projecto *catalogação de padrões da azulejaria portuguesa*,⁸ e identificam os azulejos de padrão atribuindo-lhes um número e uma imagem – um perfil unívoco –, seguindo e actualizando a metodologia proposta por João Miguel dos Santos Simões para a catalogação de padrões do século XVII.⁹ A vantagem desta abordagem é a possibilidade de criar redes de relações múltiplas e conexões alargadas para padrões/molduras e de mapear a sua aplicação em território nacional. O artigo da investigadora Patrícia Nóbrega sobre as molduras de Jorge Colaço¹⁰ constitui um primeiro passo desta perspectiva de investigação a ser integrada no *Az Infinitum*.

⁷ *Iconclass*. Disponível em www.iconclass.org (2018.06.10). Sobre a tradução para português ver http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/p_cient.0.579.aspx (2018.06.10).

⁸ Sobre este projecto ver http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/p_cient.0.541.aspx (2018.06.10).

⁹ Simões, João Miguel dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

¹⁰ Nóbrega, Patrícia. “Jorge Colaço: identity and transculturality framings”. *ARTisON (special issue AzLab#14 Azulejos and Frames. Proceedings)*, n. 2 (2016): 75–87.

Regressando, uma vez mais, à ficha de “autoria”, esta apresenta ainda duas secções relativas às referências bibliográficas, organizadas em monografias e periódicos, listando deste modo alguma da extensa bibliografia disponível sobre o pintor, e que se liga ao separador “Bibliografia”. Aí, o inverso também é possível, funcionando cada ficha bibliográfica como um índice remissivo detalhado.

Resta uma última secção, que cruza estas fichas com as de outros autores, neste caso relacionando Jorge Colaço com o pintor João Barata (1918-1984), de quem terá sido mestre. De acordo com as fontes disponíveis, João de Alegria Massena Barata, pintor natural de Castelo de Vide, parece ter ingressado no atelier de Colaço aos vinte anos, sendo conhecidos alguns dos seus trabalhos em azulejo, sobretudo registos, realizados na Fábrica Sant’Anna, em Lisboa.¹¹ É também nesta área que se estabelece a ligação de Colaço às duas fábricas onde trabalhou – Fábrica de Loiça de Sacavém e Fábrica de Cerâmica Lusitânia.

Síntese Final

Em permanente actualização, o *Az Infinitum* permite integrar novos dados a qualquer momento, reflectindo as mais recentes perspectivas de investigação ao mesmo tempo que fomenta diferentes formas de visualização de dados, susceptíveis de potenciar novo conhecimento.

Entrar no sistema através da ficha biográfica de Jorge Colaço permite perceber as vantagens de uma ferramenta que “arruma” um significativo volume de dados de características muito distintas (textuais e visuais), cruzando-os de forma dinâmica e permitindo outras formas de abordagem, pois a estruturação da informação garante a sua reutilização para os mais diversos fins.

Por outras palavras, combinando metodologias tradicionais de investigação em História da Arte e tirando partido das novas tecnologias hoje ao dispor desta disciplina, o *Az Infinitum* inscreve-se no que tem vindo a ser definido como um projecto de História da

¹¹ *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*, separador “autorias”, João Barata (1918-1984). Disponível em http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=1248 (2018.06.01).

Arte Digital, mas que, na verdade, usa o universo digital como uma ferramenta capaz de actualizar, potenciar e gerar novo conhecimento.

A biografia de Jorge Colaço, a que temos vindo a recorrer para explorar o sistema, mostra as potencialidades desta metodologia, cada vez mais adoptada por alunos e investigadores que usam o Az Infinitum como ferramenta de trabalho, com óbvias vantagens para os próprios e benefícios para a plataforma, que vai crescendo de forma sustentada, ao serviço da comunidade científica, e cumprindo as políticas de acesso aberto ao conhecimento.

Agradecimentos

A Cláudia Emanuel, pela colaboração no âmbito do Az Infinitum, e a Tiago Borges Lourenço pelas generosas sugestões que tanto enriqueceram este texto. Este trabalho foi realizado no âmbito da bolsa de pós-doutoramento atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/84867/2012), com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Capital Humano (POCH) e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.



Memórias

da conferência Jorge Colaço

Notas Biográficas

Notas Biográficas

Conceição Serôdio, Carlos Pereira, Carlos Luís

Técnicos da Câmara Municipal de Loures. Integram a equipa de estudo, investigação, produção expositiva, edição, comunicação, e gestão do acervo, do Museu de Cerâmica de Sacavém.

Cláudia Emanuel Franco dos Santos

Natural de Vacariça (Mealhada), licenciada em 2001 em «Pintura» na Escola Universitária das Artes de Coimbra e em 2008 em «Cerâmica», na mesma universidade.

Mestre em «Património Artístico e Conservação» na Universidade Portucalense do Porto (2007) com dissertação subordinada ao tema «Artes decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina. Azulejos e fingidos (1850-1950)». A dissertação versa os diferentes tipos de artes decorativas existentes na arquitetura da casa bairradina, aborda de uma forma sucinta a produção azulejar, as distintas técnicas de decoração e quais as principais alterações ocorridas nos paramentos azulejares. Abrange ainda a temática dos azulejos fingidos, tipos, anomalias e problemas de conservação. Foi realizado um inventário exaustivo do património azulejar e de azulejos fingidos na região demarcada da Bairrada.

Com este estudo foi distinguida com o “Prémio SOS Azulejo 2011”: Investigação – História da Arte. Este estudo foi editado no início de 2016 “SANTOS, Cláudia Emanuel - Artes decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina. Azulejos e fingidos (1850-1950). Mealhada: Ed. Câmara Municipal da Mealhada, 2015” e contém o respetivo estudo e as fichas de inventário dos oito concelhos inventariados. Estão ainda incluídos os catálogos de fábricas que permitiram a identificação dos azulejos.

Frequenta atualmente o doutoramento na Universidade Católica do Porto em “Estudos de Património”, com a tese subordinada ao tema “A obra azulejar de Jorge Rey Colaço (1868-1942)” (em fase de conclusão).

A tese para além da biografia e inventariação da obra azulejar de Jorge Colaço em Portugal, Açores e Madeira, apresenta os estudos prévios que efetuou. Pretende ainda dar a conhecer as diversas técnicas que o pintor utilizou na sua obra, e os ateliers e as fábricas onde laborou. Foi docente do ensino secundário de 1999 a 2011 na área das artes visuais (História da arte, Artes visuais, Oficina de artes, Educação Visual, etc.). Foi Conservadora de Património (Arquivo e Património) na Santa Casa da Misericórdia da Mealhada de 2013 a 2017.

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Historiadora de Arte; doutorou-se em História de Arte Moderna na Universidade Aberta onde é Professora Auxiliar e vice-coordenadora do Mestrado em Estudos do Património. As suas áreas de investigação e ensino são as Artes Decorativas, o Património artístico dos séculos XVII e XVIII e as Humanidades Digitais. É investigadora integrada do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora e também investigadora associada do Centro de Investigação e Tecnologia das Artes - Universidade Católica. Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa – Delegação Porto (CITAR) Linha de Artes Decorativas) e da Artis - Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras (linha Rede de Investigação em azulejo). Tem como principais áreas de trabalho os séculos XVII e XVIII nas Artes Decorativas, Iconografia, Cenografia, Arquitetura civil e História Urbana, destacando-se a Azulejaria. Neste âmbito tem publicado diversos estudos e livros e realizado conferências no estrangeiro e em Portugal.

Maria Teresa Canhoto Verão

Nasceu em Évora, onde se licenciou em História. É mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, com tese dedicada à azulejaria no Mosteiro de São Bento de Cástris de Évora. Colaborou em diversos projectos no âmbito da História e da História da Arte, bem como com diversas instituições, com destaque para o Museu de Évora, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Eugénio de Almeida.

Actualmente, encontra-se a realizar doutoramento em História da Arte na Universidade de Évora, prosseguindo os seus estudos na área da azulejaria.

Ana Sousa

Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa

Pós-graduação em Estudos do Ramo de Formação Educacional de História

Professora do Ensino Básico e Secundário (1991-2006)

Técnica Licenciada na CP Comboios de Portugal E.P.E. - Arquivo Histórico

Investigadora na área dos transportes ferroviários

Paula Azevedo

Licenciada em Arquitetura pela ESBAL, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1981.

Quadro da IP Património, empresa do Grupo Infraestruturas de Portugal.

Corresponsável pelo Inventário do Património Histórico e Cultural à guarda da Infraestruturas de Portugal.

Investigadora sobre Arquitetura Ferroviária, no âmbito de parceria entre a IP e a Faculdade de Arquitetura - UL

Coordenadora do Grupo de Trabalho para o "Caminho-de-Ferro e Património Ferroviário" / Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial

Tem organizado visitas, exposições, e cursos sobre património entre os quais:

Exposição "Ei-los que partem", 2016, Porto-São Bento e Assembleia da República

Curso "Caminho-de-Ferro e Património Ferroviário", 2016/2017, APAI e Centro Nacional de Cultura

Pedro Almeida

Quadro da Infraestruturas de Portugal - Direção de Gestão da Rede Ferroviária - Centro Operacional de Manutenção Norte

Licenciado em Arquitetura e Urbanismo - Universidade Fernando Pessoa - Faculdade de Ciências e Tecnologia

Pós-Graduação - Conservação e Restauro - Azulejo - Universidade Portucalense

Tiago Borges Lourenço

Licenciado e Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa com a dissertação "Postais Azulejados: Decoração Azulejar Figurativa nas Estações Ferroviárias Portuguesas" (Prémio SOS Azulejo 2014 - "Dissertação de Mestrado - História da Arte"). Colaborou com o Museu de Lisboa e Museu Nacional do Azulejo e, entre 2010 e 2015, foi bolseiro de investigação em dois projetos financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2010-2013: IHRU/SIPA; 2014-2015: IHA/FCSH-UNL). A sua atividade como investigador tem-se maioritariamente desenvolvido nas áreas da azulejaria, arquitetura e urbanismo de Lisboa do século XIX e princípio do século XX.

Augusto Moutinho Borges

CLEPUL, CIDH-UAb, Academia Portuguesa da História. Membro da Direção da Secção de História da SGL, Membro do Conselho Científico da Comissão Portuguesa de História Militar e da Revista Almansor da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. Doutor em História das Ciências da Saúde, com vasta obra publicada sobre história, arte, arquitetura militar, religião e património. Autor de 16 livros, 170 participações com artigos científicos em congressos nacionais e internacionais.

Bibliografia do autor com referências a Jorge Colaço

BORGES, Augusto Moutinho, Azulejaria de Alcântara: Cores na Cidade. Lisboa: By the Book, 2013.

BORGES, Augusto Moutinho (coord.), Palácio dos Condes d'Óbidos: Sede Nacional da Cruz Vermelha Portuguesa. Lisboa: By the Book, 2015.

BORGES, Augusto Moutinho, O Exército e o Azulejo: Tradição e Arte. Lisboa: By the Book, 2016.

BORGES, Augusto Moutinho, Azulejaria do Lumiar: Cores na Cidade. Lisboa: By the Book, 2016.

BORGES, Augusto Moutinho e NABAIS, Adelaide, Azulejaria de Santa Isabel: Três Núcleos em Lisboa de Jorge Colaço. Lisboa: CLEPUL, 2017 (no prelo).

João Manuel Mimoso

Licenciado em Engenharia Mecânica/ Termodinâmica Aplicada, pós-graduação em Gestão.

Investigador-coordenador do Laboratório Nacional de Engenharia Civil onde dirige estudos sobre a conservação do património cultural e em particular dos azulejos.

Sílvia Santa-Rita

Técnica Superior no Museu Nacional do Azulejo. Mestre em História de Arte e com formação em Museologia e Património, exerceu funções nos palácios nacionais de Mafra, Pena e Queluz, sempre ligada à área do Inventário e da Gestão de Coleções.

Rosário Salema de Carvalho

Investigadora do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde integra o grupo Az – Rede de Investigação em Azulejo, da qual é também coordenadora executiva. Tem desenvolvido investigação na área do património e,

principalmente, na área da azulejaria portuguesa, com vários livros e artigos publicados. Actualmente é bolsista de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dedicando-se ao estudo das molduras do período barroco e, no âmbito do grupo Az, é responsável pelos projectos relacionados com estudos de azulejaria e inventário, entre os quais merece especial referência o projecto âncora do grupo, o Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo.

Jorge Colaço

150 ANOS
DO NASCIMENTO
Jorge Rey Colaço



FUNDAÇÃO
MARQUES
DASILVA



**PATRIMÓNIO
CULTURAL**
Director-Geral do Património Cultural

MUSEU
NACIONAL
DO AZULEJO

www.cm-loures.pt
facebook.com/MunicipiodeLoures