

A Cerâmica em Portugal. 1900

PAULO HENRIQUES*

1. Introdução

Quais os cenários e os adereços que, em cerâmica, integraram os quotidianos portugueses de 1900?

O azulejo foi uma das presenças mais determinantes, no seu uso português de revestimento de fachadas dos prédios, rematados nas cimalthas por esculturas, balaústres, pinhas e urnas, ou no revestimento de interiores públicos e privados onde, com frequência, constituía elemento de nobilitação.

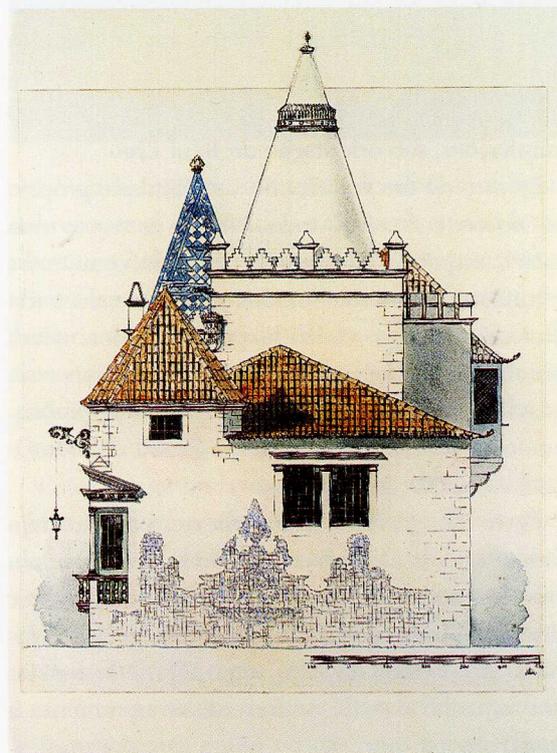
Peças de cerâmica artística guarneciam sumptuariamente os interiores enquanto outra cerâmica de uso comum cumpria destinos funcionais em serviços de mesa, recipientes de cozinha, e também, dada a valorização decorativa, conjuntos de lavatórios para quartos e, em casas de maior exigência, instalações sanitárias completas.

A cerâmica, salvo em peças artísticas, muito raramente apresentava marca de autor ou data, acontecendo, por vezes, não ter mesmo marca de fábrica, facto que constitui dificuldade no seu estudo rigoroso, acrescido da escassez de investigação sobre a indústria cerâmica, mais dirigida para uma história social e económica do que para a análise estética e histórica dos objectos.

Assim e para melhor contextualizar a Cerâmica de 1900, admitimos como margens de tolerância os anos entre 1895 e 1905, período de convocação das expressões do fim de um século e de explanação e desenvolvimento dos temas do início do seguinte.

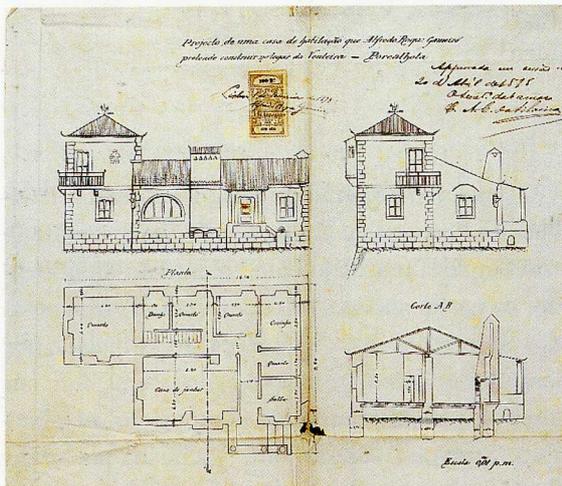
2. O Azulejo

O rejeitado projecto de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris, em 1900, contemplava o azulejo como elemento identificador da nacionalidade, na cobertura em enxaquetados da torre piramidal, num registo assinalado por lampião, no alçado principal e, no lateral, com um imenso painel recortado, composição neo-barroca, *trompe-l'oeil* de fonte encimada por urnas floridas e pavões.



> 1. Alçado lateral do Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Paris, 1900. Raul Lino

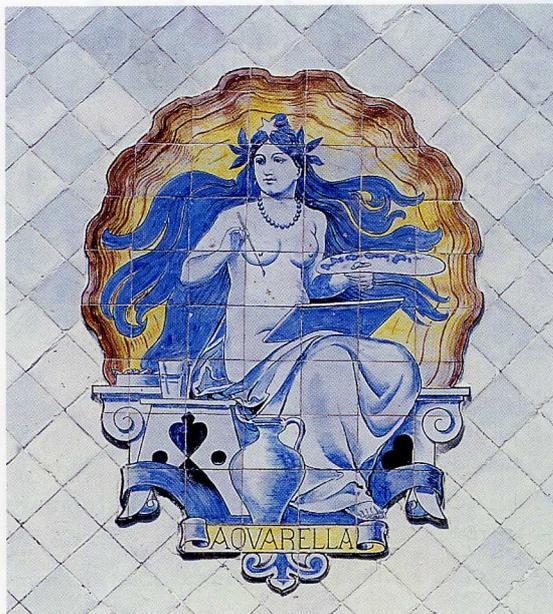
A presença do azulejo nos projectos deste arquitecto foi uma constante: em 1900 como apresentação internacional do património artístico do país, mais tarde na criação de desenhos geometrizarantes para padrões modernos, e ainda na sugestão insistente feita aos seus clientes de aplicação de réplicas de painéis antigos e mesmo de originais.



Em 1898 Alfredo Roque Gameiro, aquarelista com grande êxito público e referência sociológica do gosto nacional, projectou a sua casa na Venteira, Amadora, edifício que sofreu em 1900 ampliações, sob orientação de Raul Lino.

Dentro de um espírito de simplicidade próprio ao *domestic revival* toda a casa convoca uma matriz arquitectónica portuguesa: embasamentos e cunhais de cantaria limitando panos de alvenaria pintada a branco, telhado pontuado por esfera armilar em cerâmica e aplicações de beirais com pássaros recortados nas telhas, alpendre assinalando a entrada, distribuição orgânica dos vãos e profusa aplicação de azulejos.

Parte do torreão está coberto com azulejo branco a meia esquadria de onde se destacam, em reservas, a alegoria da *Aguarela*, figura de mulher inscrita numa concha, e uma outra alegoria à *Gravura*. Na entrada da casa, como figura de convite em tamanho natural, representa-se novamente a *Aguarela*.



Na fachada posterior, possivelmente de Raul Lino, surge uma decoração feita em azulejos vermelhos e verdes alicatados, espécie de ex-libris do proprietário, dupla linha ondulante que suporta uma lírica heráldica, escudo com três reservas em escudetes, coroada por círculos com flores singelas, percorrido pela inscrição “NON IN SOLO PANE VIVIT HOMO” (nem só de pão vive o homem) marcação de elegância moderna, de inspiração inglesa.



A variedade de azulejos impera no interior, convivência diacrónica que, independentemente do eclectismo dos motivos, prima pelo requinte da execução e da imaginosa aplicação onde a tradição portuguesa do azulejo é citada em atmosferas visuais envolventes, actualizada no modo como a

<<
2. Requerimento com alçados e plantas da Casa Roque Gameiro, Amadora.

<
3. Figura alegórica da *Aguarela*, composição em azulejo, c. 1899. Alçado principal da Casa Roque Gameiro, Amadora.

<
4. Composição de alicatados, 1900. Alçado posterior da Casa Roque Gameiro, Amadora. Raul Lino ?

>>
7. Fotografia antiga com Raquel Roque Gameiro na sala de jantar da Casa da Venteira, Amadora, 1909.

citação é feita, e na judiciosa localização dos conjuntos ao longo da casa.

Logo no corredor foram colocadas composições de enxaquetado rico, imprevistas na dimensão excessiva do módulo e no ênfase dado à geometria, novidade mais evidente ainda noutra silhar enxaquetada de uma sala interna onde uma sucessão de quadrados interpostos contra um fundo de padronagem cria uma desmultiplicação óptica do plano único das paredes.



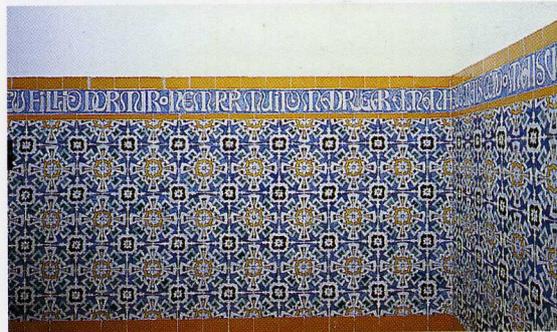
>
5. Aspecto de silhar de enxaquetados de uma sala interna. Casa Roque Gameiro, Amadora.



Reforçando a intenção medievalista da sala corre uma sanca em filactéria onde se inscrevem aforismos relativos ao comer e aos alimentos, em caracteres “góticos” pintados a amarelo sobre branco entre listas verdes.

>>
8. Aspecto de silhar do quarto do piso térreo com a cercadura com inscrições de aforismos. Casa Roque Gameiro, Amadora.

A sala de jantar é a peça central da casa, com uma boa composição da parede que dá para o exterior, equilíbrio entre a lareira com lume de chão, invernosa, e o grande janelão para o jardim, de grande luminosidade, primaveril; correndo em todo o perímetro, um silhar alto de azulejos, e, na sanca, um friso contínuo.



>
6. Aspecto da sala de jantar com a lareira. Casa Roque Gameiro, Amadora.



Produzidos na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, os azulejos são relevados, padrão com motivo centrado na convergência de quatro nabos e respectivas ramas, e rematados por uma barra recortada idêntica ao remate hispano-mourisco da Sala dos Árabes do Palácio da Vila em Sintra.

Idêntico motivo, inscrições de aforismos agora sobre o sono, o descanso e a preguiça, com letras abertas a branco sobre fundo azul e com cercadura a amarelo, corre como remate superior dos lambris do quarto, constituídos pela repetição de *ferroneries* em pintura de majólica, cópia de um padrão maneirista do século XVI aplicado na Quinta da Bacalhoa em Azeitão.

Estes conjuntos, com alusões eruditas e historicistas, convivem com outros de grande simplicidade técnica, desenhos a azul lançados através de estampilha sobre vidro branco, mas de grande elaboração formal moderna, oriunda de um gosto *Arts and Crafts*, com possível desenho de Raul Lino¹, requintados motivos fitomórficos, gráficos e transparentes como rendas, que geram ritmos

abstractizantes, devendo destacar-se a notável padronagem da cozinha, enrolamento repetitivo de linhas abstractas.



A modernidade do desenho reforça-se no conceito subjacente à produção dos azulejos possivelmente na Fábrica Constância às Janelas Verdes², de boa qualidade material e estética, com processos tecnológicos simples, logo mais baratos, antecipando assim uma metodologia de design para a indústria cerâmica.

A distribuição dos revestimentos supõe uma hierarquização artística que reflecte todo um programa do bom gosto português deste princípio de século.

Com efeito a azulejaria com conotação de nobreza, cujo aval é garantido pela matriz historicista, ocupa os espaços centrais da casa, sendo colocados em espaços secundários os azulejos de estampilha onde se arriscou uma franca modernidade.

Nesta periferia de campo que era a Amadora no princípio do século XX, a casa de Roque Gameiro foi exemplo de elegância doméstica, com direito a publicação na *Ilustração Portuguesa*, estabele-

cendo uma estética nacional e moderna, cujas matrizes deviam ser procuradas na História e no quotidiano do Povo.

Raul Lino, apesar de vir a teorizar a Casa Portuguesa, introduz um outro sentido de elegância, moderna e cosmopolita como na Casa Montsalvat no Monte Estoril, de 1901, desenhada para o pianista Alexandre Rey Colaço, carregada de temas arquitectónicos mouriscos: grandes massas em composição organicamente desacertada, vãos acentuados com tijolo à vista, alpendres, balaustradas desenhadas pela geometria das tijoleiras, volumes e vãos numa articulação de grande liberdade formal.



Na simulação de um crescimento orgânico, a casa cita Marrocos, lugar de nascimento do dono da obra, e surge bem marcada a presença do azulejo, numa composição na fachada principal, espécie de cítara, instrumento da harmonia e do génio, envolta em rosas de memória Mackintosh, destacada contra um sol descoberto de um friso ondulante a azul.

A imagem explora uma moderna vertente simbolista servida por uma síntese formal abstractizante, sofisticada simetria de emblema com eco no desenho das flores, do sol e do remate final, tema visual evocador das ondas sonoras.

<<
9. Pormenor dos azulejos estampilhados da cozinha.
Casa Roque Gameiro, Amadora.

<
10. Paineis de azulejos na Casa Montsalvat, Monte Estoril, 1901.
Raul Lino

>
11. Barra de azulejos com o pormenor dos caules ascendentes. Casa Montsalvat, Monte Estoril, 1901. Raul Lino



Especialmente notável é a grande barra superior que corre por baixo de algumas zonas do beiral, densidade de folhas azuis escuras onde pontuam rosas a amarelo, tema orgânico mas fortemente contido na barra rectangular, ornato esquemático e anti-naturalista que, numa elegante marcação decorativa Arte Nova, é suportada por caules enlaçados que ascendem do chão até ao friso, explicação botânica da origem da folhagem.

Outro dos mais importantes arquitectos da charneira do século, Ventura Terra, utiliza no prédio de rendimento da Rua Alexandre Herculano em Lisboa, Prémio Valmor de 1903, idêntica contenção na aplicação do azulejo, aqui regrada em duas barras, uma inferior com folhagens atadas por fitas, e outra mais larga com seres marinhos entre ondas, temas Arte Nova de gosto francês, insistentes em ritmos lineares, sinuosos e orgânicos, requintada marcação cerâmica contra a austeridade da pedra que reveste a fachada.

Um outro Prémio Valmor, de 1905, a Casa-Atelier de José Malhoa em Lisboa, do arquitecto Norte Júnior, retoma o azulejo como marcação

>>
12. Edifício de habitação, Rua Alexandre Herculano, Lisboa, 1903. Pormenor de frisos de azulejos de remate. Ventura Terra



decorativa, um friso assinalando o nível do primeiro andar, e o remate dos beirais com grinaldas, nobilitando-se o alçado do atelier e da sala de jantar com perfis de mulher a azul contra auréolas amarelas, cor retomada na cartela com a inscrição *Pró Arte*, compromisso entre naturalismos e retóricas simbolistas, próprio do gosto em Portugal no início do século.



No Sanatório de Santana, na Parede, excelente obra de Rosendo Carvalheira, de 1902-1903, o azulejo é aplicado numa perspectiva funcional moderna como material higiénico de revestimento, mas também de ornamentação, em padronagens e elaboradas composições Arte Nova de Alberto Nunes, com floras e faunas marinhas, alusão à proximidade do mar.

Em 1905 terminou a construção do prédio de rendimento da rua das Janelas Verdes, n.ºs 70 a 78, em Lisboa, com aplicações de cerâmica relevada, acentuação das verticais das empenas e dos níveis horizontais dos pisos, poderosas molduras e orna-



tos vegetalistas de linearidade Arte Nova, de boa modelação e excelentes vidrados, da autoria de Viriato Silva, produzidas na Fábrica Constância.

Este edifício tem um raro programa decorativo total, em que a cerâmica é protagonista, as aplicações exteriores completando-se em silhares aplicados nos espaços interiores de circulação do prédio, teoria requintada e constante de formas e vidrados.



14. Sanatório de Santana, Parede, 1902-1903. Rosendo Carvalheira (arq^{to}) Azulejos de Alberto Nunes.

<<
13. Casa-Atelier de José Malhoa, 1905. Pormenor da guarnição de azulejos com perfis de mulheres. Norte Júnior

<
15. Fachada do prédio da Rua das Janelas Verdes, n.º 70-78, Lisboa, 1905.

Estes exemplos de aplicação arquitectónica da cerâmica completam-se com a surpreendente fachada neo-mourisca da Rua José Falcão no Porto, possivelmente produzida na Fábrica das Devezas em Gaia.



>
16. Fachada neo-mourisca do prédio da Rua José Falcão, Porto, c. 1900.

Como no caso anterior a composição da fachada é convencional, revelando-se a citação “mourisca” nas janelas geminadas do primeiro andar e no remate em merlões escalonados, sendo o revestimento cerâmico o elemento mais “orientalizante”.

Com efeito, o tímido exotismo deste alçado, fazendo supor a modernização de um edifício já existente, ganha eloquência com as pilastras relevadas do piso térreo, as cercaduras das portas e das janelas do primeiro piso assim como da platibanda e do relevo do frontão, e completa-se com o fundo de azulejo industrial, padrão vegetalista de evocação têxtil rematado por cercadura serrilhada.

O processo é expedito e a metamorfose total, cenográfica, também pela paleta dominante de ocre e castanhos, tocados por discreto brilho metálico que reforça o efeito exótico do conjunto, garantindo-lhe unidade visual.

Fornecendo às cidades os equipamentos que o progresso exigia no novo século foi projectada para o Porto em 1900 pelo arquitecto Marques da Silva a Estação ferroviária de S. Bento, obra de compromisso entre um classicismo neo-renascença e um gosto *Belle Epoque*, para a qual Jorge

Colaço apresentará em 1905 os projectos para os revestimentos de azulejo do átrio central, num gosto historicista tardo-romântico que, vigente em 1900, se manterá como paradigma de gosto em Portugal para além de meados do século XX.

Outro dos equipamentos das cidades foram as lojas, sujeitas a programas de unidade decorativa total, com exemplo na Tabacaria Mónaco no Rossio, em Lisboa, de 1894, para a qual Rafael Bordalo Pinheiro desenhou os painéis de azulejo das fachadas e do interior, assim como o mobiliário e a decoração do tecto, com fios telegráficos estendidos contra a pintura do tecto, sinal de fascínio pela civilização e pelo progresso.

A Panificadora Mecânica de Campo de Ourique, em Lisboa, dos primeiros anos de 1900, teve também importante intervenção de Rafael Bordalo Pinheiro, em unidade ornamental de bom efeito, com a fachada em ferro e vidro, materiais estruturantes do interior, articulados com madeiras pintadas em tons claros, colunelos de espelho, pintura nos tectos e excelentes revestimentos cerâmicos.



>>
17. Interior da Panificadora Mecânica de Campo de Ourique, c. 1905.

Os balcões, hoje infelizmente desaparecidos, tinham na frente, entre sólidos ornatos Arte Nova em madeira e o tampo de mármore, azulejos com gafanhotos pousados em espigas de trigo; o revestimento cerâmico das paredes era composto com molduras de caniços enquadrando pássaros, papoilas e espigas, correndo em seu redor azulejos com borboletas contra espigas e um fundo encanestrado, tendo sido aplicadas nas ombreiras e vigas das portas para a rua placas com grandes borboletas afrontadas perante uma espiga de trigo.

Rico em texturas, ritmos lineares e contornos ondulantes, paleta vibrante a que o vidro acrescentava misteriosos cambiantes de luz, este raro revestimento cerâmico adequava-se com grande sentido poético e rigor estético ao espaço da padaria, lugar civilizado de consagração do pão, qualificada presença de um gosto Arte Nova a que Rafael Bordalo Pinheiro imprimiu forte cunho português.

3. Cerâmica Artística

Rafael Bordalo Pinheiro é, de facto, a figura central da Cerâmica em Portugal em 1900.

Artista com excepcional sentido de observação e capacidade de intervenção crítica, afirmados já na sua obra de caricaturista, Bordalo Pinheiro inicia a sua obra cerâmica com a criação em 1884 da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha de que foi Director Artístico, cabendo ao seu irmão, Feliciano Bordalo Pinheiro, a gerência da fábrica.

A energia com que defendeu este projecto - o de uma estrutura fabril moderna de produção de Cerâmica -, o volume e qualidade das peças entretanto produzidas e mostradas, justifica a visita, logo em 1886, do Ministro das Obras Públicas, Conselheiro Emídio Navarro, e as sucessivas participações em grandes exposições nacionais e internacionais como a Exposição Industrial de Lisboa, 1888, a Exposição Internacional de Paris, 1889, a Exposição Colombiana, Madrid, 1892, a

Exposição de Antuérpia, 1894, a Exposição Internacional de Paris, 1900, e a Exposição Internacional de St. Louis, nos Estados Unidos da América, em 1905, ano da sua morte.

Rafael Bordalo Pinheiro foi, como caricaturista e ceramista, um dos mais importantes criadores de uma nova consciência nacional, a par dos outros artistas do Grupo do Leão que construía uma Cultura Artística que se desejava de raiz portuguesa, facto que justifica a defesa feita à sua obra por intelectuais como Ramalho Ortigão, Filho de Almeida ou Joaquim Leite de Vasconcelos.

Para a reconstrução da imagem de Portugal em finais de oitocentos foi fundamental a citação da História Pátria e dos Costumes do Povo que, no seu atavismo, garantia a proximidade da matriz cultural genuína do País.

Rafael Bordalo Pinheiro adopta os estereótipos da cerâmica das Caldas da Rainha, com exemplos na produção de Manuel Cipriano Gomes, dito o Mafra, peças de gosto *neo-Palissy* em voga internacional, que se revelariam de excelente adequação ao seu temperamento artístico.

As criações humorísticas utilizados por Bordalo Pinheiro na sua criação cerâmica têm importância não só pelo facto de se atribuir à própria cerâmica uma função de comentário e subversão social, mas também por fazer perdurar e divulgar as personagens que criava no papel, dando-lhes outra "vida" como figura de movimento, notável achado técnico e expressivo, só possível pela transposição à cerâmica.

A notável galeria de figuras de movimento que construiu (cat. 30, 31, 156), espécie de compêndio do ser português, retomava as criações do seu desenho de humor; desde o emblemático Zé-Povinho, criado nas páginas da *Lanterna Mágica* em 1875, até ao Visconde de Faria, largamente ridicularizado em 1900, no seu desempenho como Comissário da Representação Portuguesa à Exposição Universal de Paris.

Na tradição das Caldas da Rainha estas figuras funcionalizam um gosto atávico pelo absurdo e



18. Armação de relógio oferecido a D. José Pessanha, c. 1902.
Rafael Bordalo Pinheiro

o disparate, e no imaginário nacional constituem aquilo que, de modo mais português, se fixou dos costumes e da política do período, referência maior da Cultura.

A citação histórica surge primeiro num gosto eclético e internacional: em revivalismo renascentista com exemplo no *cachepot* com asas em forma de dragão e bojo com reservas ovais ladeadas por enrolamentos de acanto, produzido ainda em 1900 ou em revivalismo *rocaille* que surge elo-

quente, em profuso imaginário *Belle Epoque*, na armação de relógio que o artista ofereceu, em 1902, a D. José de Pessanha, notícia ainda do gosto vigente em 1889 na Exposição de Paris em que Bordalo participou.

>
19. Talha Manuelina, 1894.
Rafael Bordalo Pinheiro
Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro



>>
20. Perfumador árabe, 1896.
Rafael Bordalo Pinheiro
Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro

A glória nacional é explicitamente referida em peças como a monumental talha manuelina de 1894, ou o exótico perfumador árabe de 1896, objecto prolífico de citações de temas árabes, filigranas portuguesas e mesmo *os Passos da Paixão de Cristo*, citação do artista por si próprio, peça finisecular e decadentista, não só no esgotamento concentrado dos elencos decorativos como na tipologia, objecto produtor de aromas, evocador de atmosferas exoticamente fantasiadas.

O *trompe-l'oeil* naturalista de matriz *neo-Palissy*, institucionalizado por Manuel Mafra, é seguido de modo mais mimético por Bordalo, mas a estratégia de verosimilhança é conduzida com diferente intenção nas peças datadas em torno de 1900 como a *Alcofa de esparto com bacalhau, alhos e cebolas* (cat. 102), grande objecto de suspensão em que a cerâmica serve uma iconografia de alimentos bem portugueses e uma representação hiperrealista, estratégia de jogo entre as potencialidades expres-



sivas da cerâmica e o olhar incrédulo do espectador perante a “verdade” da representação.

No cesto vindimeiro de 1900 (cat. 103), um pano ficou esquecido sobre o bordo e um lagarto, animal protagonista do imaginário caldense, passeia sobre ele, sem o sobressalto da presença humana, momento de memória rural que é paradigma de muita da cerâmica de Bordalo Pinheiro.

Uma via formalista é enunciada nos grandes cestos, de 1900, trabalho de vime laboriosamente passado ao barro, mimético nos vidrados, procedimento que, podendo ser entendido como mero virtuosismo técnico, se concentra na específica qualidade visual de um material e de um objecto de produção e uso popular.

No par de canudos (cat. 105a e 105b), um com gaio e outro com popa entre minuciosos apontamentos de vegetação, os motivos naturalistas destacam-se, bem recortados, do fundo monocromo verde celadon, do mesmo modo como num prato decorativo um peixe se isola do fundo azul, o bordo funcionalizado como lugar de circulação concentrada de outros peixes; nestes dois casos a descrição naturalista é sujeita aos imperativos do fazer cerâmico, evidenciando a estrutura tipológica do objecto e as qualidades de matéria e cor dos vidrados.

A propósito das tipologias das formas cerâmicas, Irisalva Moita faz notar que “(...) outro aspecto que vai marcar positivamente as peças bordalianas desta primeira fase – aliás, também retomada nas fases seguintes – foi a utilização de modelos de olaria tradicionais, ressuscitando e impondo, através da sua arte, muitos modelos em vias de extinção, não sendo assim despreciando o valor etnográfico da sua obra”³.

A jarra em forma de alcatruz ou a taça em forma de malga (cat. 108 e 109), de 1895, ambas com asas rectas em ângulos muito agudos, tem clara origem na olaria, surgindo a modernidade na evidente simplicidade construtiva dos objectos, eloquência dada às ancestrais formas de oleiro confrontadas com a inesperada geometria das asas e o

despojamento da decoração, limitada aos vidrados escorridos de tradição caldense.

Modelos vernaculares e populares são adoptados como na cabaça com lagartixa (cat. 110), possivelmente um perfumador, de 1899, requintada criação que convoca uma forma tradicional e uma técnica arcaica de decoração da cerâmica caldense, a aplicação repetitiva de ornatos de molde, e a já habitual presença de um lagarto “à Palissy” que parece invadir agora o território puramente estético da cerâmica. O objecto é sinal de uma máxima sofisticação, portuguesa nas referências técnicas e iconográficas mas suportada por uma exploração plástica quase autónoma de formas e vidrados.

A plasticidade do barro permite desafios expressivos como sucede na *Jarra com ruivo*, de 1898, em alongamento excessivo do perfil do recipiente e da colocação absurda das asas, toda a peça revestida por um excelente vidrado monocromo de onde se destaca o apontamento bem delimitado de fauna e flora marítima, alusão portuguesa ao mar.

O ênfase dado ao objecto cerâmico, nas suas qualidades de forma e matéria, em detrimento das explicações naturalistas, será uma das vias de modernidade explorada por Rafael Bordalo Pinheiro, com bons exemplos na jarra com lagarto, de 1899, forma simples com vidrado monocromo só perturbado pelo movimento do réptil, estratégia de valorização das matérias cerâmicas pelo contraste com a pontuação figurativa, retomada na jarra “bola”, esfera com sólidos ramos de nespreira, e na inesperada jarra “amolgada” com ramo de cerejeira (cat. 113), de 1900, evidência, aqui levada ao extremo, da plasticidade do barro, pela quase destruição da forma rodada, roçando o comentário irónico ao próprio fazer cerâmico.

Depois da presença de Rafael Bordalo Pinheiro em Paris na Exposição Universal de 1900, surgem referências claras ao léxico Arte Nova, ainda tímidas em jarras em balaústre alongado, modelo de 1901 que o artista aplicou de diferentes modos, com diferentes atributos e dedicatórias suspensas

por fitas no bojo, ou apondo-lhe a forma alongada de um lírio, flor preferida nas figurações simbolistas, um vidrado único em toda a peça, anulando qualquer tentação de mimesis naturalista.

A magnífica taça com libélulas (cat. 115), de 1901, é, porventura o exemplar mais importante de cerâmica Arte Nova em Portugal, convocação de insectos, plantas e flores, com morfologias adequadas a delineamentos orgânicos, delimitando vidrados matizados, em transposição mimética da matéria exótica das asas da libélula, contra outros lisos, aplicados na sensualidade densa das flores e dos caules engrossados.

A Arte Nova de inspiração francesa adequava-se aos valores que Rafael Bordalo Pinheiro vinha desenvolvendo nas suas peças mais conseguidas: a omnipresença de universos orgânicos e vegetalistas, mas ajustado ao imaginário português, de matriz ruralista e não simbólica, bem exemplificado nos azulejos da Panificadora de Campo de Ourique, convivência entre o simbolismo de borboletas e gafanhotos e a alusão concreta ao universo rural, da terra, significada pela espiga de trigo.

Exemplo ainda desta convergência de intenções são os azulejos com rãs sobre nenúfares (cat. 117), de excelente efeito decorativo construído pela repetição da flor de uma planta urbana, de um lago de jardim, e de um réptil que se constituiu como emblema da Fábrica de Faianças e da cerâmica das Caldas da Rainha, talvez depois da obra de Bordalo Pinheiro.

Outras realizações ainda de 1901, como a bela jarra em forma de balaústre com peixe, ou o vaso com tampa decorado com ramagens (cat. 119), são peças muito sofisticadas, nos contornos e nos subtis vidrados de mufla, que apontavam outras direcções na cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro: a procura da eloquência absoluta dos materiais, numa via de experimentalismo técnico, próximo das criações da Escola de Nancy, afastando-se dos estereótipos caldenses e apontando

caminhos que seriam fundamentais para a Cerâmica do século XX em Portugal, nunca percorridos.

4. A produção corrente

O azulejo manteve-se como presença mais evidente da Cerâmica nos quotidianos portugueses de 1900, anónimas criações através de numerosas fachadas de prédios de habitação e estabelecimentos comerciais, revestidos de azulejos de produção industrial, padronagens rematadas por frisos que contornavam as portas, janelas e limites das paredes, tornando-se vulgar a aplicação de grandes platabandas no topo dos edifícios.

A Fábrica de Louça de Sacavém em Lisboa será a unidade industrial que maior importância tem no princípio de século, por uma marca de progresso muito inglesa, extensão das instalações, actualidade da maquinaria e métodos de produção, volume de cerâmica distribuído por todo o país, Continente, Ilhas e Colónias, destacando-se a imensa quantidade de azulejos de pó de pedra serigrafados, de meio relevo ou rectangulares bizelados, muitos dos quais irão integrar fachadas Arte Nova.

Em Lisboa a Fábrica do Desterro também produziu azulejos de pó de pedra estampados, enquanto a Fábrica Cerâmica Viúva Lamego e a Fábrica Constância produziam azulejos de lastra estampilhados e pintados à mão, estes com a orientação artística de Pereira Cão na primeira e de José António Jorge Pinto na segunda.

No Norte, a Fábrica de Massarelos do Porto, produziu azulejos de relevo alto e também de lastra industrial estampilhada e estampada, produzidos igualmente na Fábrica das Devezas em Gaia, e na Fábrica da Fonte Nova em Aveiro.

Para a louça de serviço comum mantinha-se como principal produtor a Fábrica de Louça de Sacavém, sucedendo-lhe a Fábrica de Alcântara, em Lisboa, a Fábrica de Massarelos, das Devezas e do Carvalhinho, no Porto e em Gaia.



De um modo geral produziam-se cerâmicas por molde, num elenco pouco variado de formas que recebiam decoração geralmente decalcada sobre pastas mais finas, segundo uma tecnologia de importação inglesa, muito divulgada por Sacavém, Massarelos e Alcântara.

Na necessidade de suprir consumos correntes não havia espaço para reflexões teóricas sobre a qualidade dos produtos industriais, eternizando moldes e decorações (basta lembrar a longevidade do motivo designado por “cavalinho” da Fábrica de Sacavém), embora algumas formas fossem actualizadas pela adopção de modelos internacionais.

Contudo, uma evolução era sensível em decorações mais modernas decalcadas sobre modelos já existentes, sem a preocupação última da unidade formal do objecto, e tal sucedeu com frequência com decorações Arte Nova.

O estado incipiente da indústria nacional em 1900, a par da rarefacção de cultura artística, não permitia sequer enunciar uma modernização estética dos produtos industriais, e, poderemos dizer que a actuali-

dade internacional de 1900 só atingiu a cerâmica industrial e o seu consumo em Portugal nos anos de 1910 e 1920.

A grande Fábrica de Porcelana Vista Alegre prolongava estéticas largamente aprovadas pelo público em oitocentos e, de um modo geral, produziu novos objectos de gosto ecléctico, em revivalismos *neo-rocaille* e decorações naturalistas de flores, pássaros e paisagens, só mais tarde arriscando na grande produção em série modelos Arte Nova, em boas procuras de unidades orgânica entre forma e decoração.

É preciso regressar de novo à Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha para encontrarmos renovação na cerâmica de serviço comum. Esta havia sido a primeira aposta de Rafael Bordalo Pinheiro em 1884, objectos de pó de pedra que rompiam com os modelos correntes, tentativa que se revelou desastrosa financeiramente, mas retomada de novo, embora num compromisso entre cerâmica artística e cerâmica comum, já em 1900, num cruzamento entre a tradição figurativa caldense e tipologias funcionais modernas.

Numa atitude pioneira de design para cerâmica, Rafael Bordalo Pinheiro produz em 1902 um serviço de jantar (cat. 120) que nos dá conta, de novo, da modernidade do seu pensamento, elegante na concepção geral das peças, formas depuradas a que se adequavam, com máxima correcção, os motivos decorativos estampados, amores perfeitos e pequenas flores, ingenuamente Arte Nova, ligadas entre si pela linearidade encadeada dos caules.

° Museu Nacional do Azulejo

¹ Irisalva Moita, *A Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*. Catálogo da exposição, 1985, p. 12.

² João Cravo e José Meco, *A Azulejaria da Casa Roque Gameiro*, Câmara Municipal da Amadora, 1997, p. 18.

³ Idem, *ibidem*, p. 19.



22. Prato de serviço. Fábrica de Louça de Massarelos, 1901-1904.

< 21. Lava-mãos. Fábrica de Louça de Sacavém Lisboa, início do século XX.