



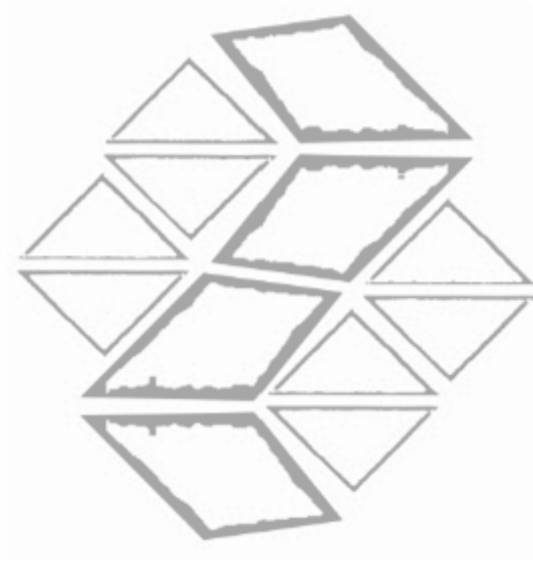
ESAD  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN  
MATOSINHOS

## O AZULEJO COMO ELEMENTO PATRIMONIAL

A ESSÊNCIA CULTURAL DO DESIGN DE INTERIORES PARA A  
CONSTRUÇÃO, CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE

Carolina de Sousa Soares Cerejo da Silva

Mestrado em Design de Interiores | 2021





# O AZULEJO COMO ELEMENTO PATRIMONIAL

A ESSÊNCIA CULTURAL DO DESIGN DE INTERIORES PARA A  
CONSTRUÇÃO, CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE

Orientadora Ana Sofia Carneiro e Cardoso

Co-orientador Paulo Alves Pereira

**Carolina de Sousa Soares Cerejo da Silva**

**Mestrado em Design de Interiores | 2021**



## AGRADECIMENTOS

À minha família. Em especial aos meus pais e à minha piolha mais nova.

Aos meus amigos, que sabem que também são como família. E a todos aqueles que de certa forma fizeram parte do meu percurso e deste processo.

Obrigada!



## RESUMO

Com a evolução da sociedade, associada à cultura e ao passado, a revalorização do edificado passou a adquirir um novo grau de urgência, de tal modo que a consciência do tempo e da historicidade, acabaram por transformar a forma como encaramos e vivemos o presente. Assim, ao adequar o espaço interior às representações sobre o património, os bens materiais e imateriais acabaram por influenciar a forma interventiva do design, bem como as características espaciais e, conseqüentemente, os modos de habitar o espaço.

Neste sentido, a necessidade de adaptação a novas realidades, bem como a introdução de novas funções – associadas à forte degradação provocada pela falta de manutenção -, para além de serem aspetos fundamentais a ter em conta numa possível (re)qualificação do património, por vezes implicaram a demolição de grande parte da construção, não preservando a história do seu interior. Deste modo, ao unir-se a um a um grande número de disciplinas requeridas para trabalharem em conjunto, o design de interiores luta por um bem maior: a conservação.

Posto isto, a presente dissertação tem como objetivo abordar qual poderá ser o papel do design de interiores para a preservação do valioso património que nos rodeia - através da investigação e da abordagem de seis casos de estudo. Acima de tudo, pretende-se evidenciar a forma como o design de interiores, a arquitetura e a engenharia civil podem atuar, com o objetivo de harmonizar novos conhecimentos, e de forma a fortalecer, revitalizar e requalificar a preservação de alguns projetos de valor patrimonial qualificável. Mais que um papel funcional, é essencial que o design de interiores tenha, cada vez mais, um papel autêntico e comunicativo na cultura e na sociedade atual.

## PALAVRAS-CHAVE

Património. Preservação dos Interiores. Identidade Cultural.  
(Re)qualificação. Multidisciplinaridade.



## ABSTRACT

With the evolution of society, associated to the culture and to the past, the revaluation of the edified began to acquire a new degree of urgency, in such a way that the awareness of the time and the historicity ended up transforming the way we treat and live the present. Thus, by adapting the interior space to the representations about the patrimony, the material and immaterial assets ended up influencing the interventive form of design, as well as the spatial characteristics and, consequently, the ways of inhabiting the space.

In this sense, the need to adapt to new realities, as well as the introduction of new functions - associated with the severe degradation caused by lack of maintenance -, as well as being fundamental aspects to be taken into account in a possible (re)qualification of the heritage, sometimes implied the demolition of a large part of the construction, not preserving the history of its interior. Therefore, by joining to a large number of disciplines required to work together, interior design strives for something bigger: conservation.

So, the presente dissertation aims to approach which may be the role of interior design for the preservation of the valuable heritage that surrounds us - through the research and approach of six case studies. Above all, it is intended to highlight how interior design, architecture and civil engineering can act, in order to harmonize new knowledge, and to strengthen, revitalize and requalify the preservation of some projects of qualifying patrimonial values. More than an functional role, it is essential that interior design has, increasingly, an authentic and communicative influence in culture and in today's society.

## KEYWORDS

Patrimony. Preservation of Interiors. Cultural Identity.  
(Re)qualification. Multidisciplinarity.



## GLOSSÁRIO E SIGLAS

*Glossário:*

*Azzellj:*

Termo que significa pequena pedra polida, e que anteriormente era usado para designar o próprio mosaico utilizado na arte bizantina. Expressa em muitos azulejos, estas influências árabes traduzem-se em motivos curvilíneos, geométricos ou florais entrelaçados.

*Balaustres:*

Elementos de ornamentação muito utilizados na arquitetura, que consistem em pequenas colunas ou pilares. Alinhados lado a lado, sustentam corrimãos e guarda-corpos.

*Bauhaus:*

Escola de artes fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius, na Alemanha. Revolucionou o design moderno, ao procurar formas e linhas simplificadas, definidas pela função do objeto. Introduziu ainda o uso de novos materiais pré-fabricados, a simplificação dos volumes, a geometrização das formas, bem como o domínio de linhas retas em tudo o que era produzido.

*Boiserie:*

Revestimento clássico de origem francesa, criado por volta do século XVIII. Traduz a técnica de revestimento, no geral de portas ou paredes com molduras ou painéis de relevo - oferece novas sensações ao ambiente, através de texturas e de materiais como a madeira, o cimento, o gesso, entre outros.

*Capital Cultural:*

Princípio de diferenciação, que se refere ao conhecimento acumulado pelo indivíduo. Compreende os bens sociais de uma pessoa, tais como a educação, o intelecto, entre outros, que contribuem para a mudança social numa comunidade.

*Cartas Patrimoniais:*

Documentos promovidos pelo CIAM, que oficializam - através da argumentação em assembleias com profissionais da área -, o incentivo a novas perspectivas que se relacionam com essa convivência discordante. Contêm conceitos e medidas com diretrizes, relacionadas com a preservação de bens, como por exemplo, planos de conservação, manutenção e restauro de um património, seja ele histórico, artístico e/ou cultural.

Cidade Genérica:

Conceito definido pelo arquiteto Rem Koolhaas, que descreve as mudanças das últimas décadas na configuração da paisagem territorial. Lugar de sensações ténues e emoções distorcidas, trata-se de uma cidade sem história que não necessita de ampliação. Para além de se expandir autonomamente, e de se desenvolver de acordo com a lógica da acumulação, revela o consumismo como o principal constituinte do espaço urbano da cidade contemporânea. O termo “*junkspace*” retrata a homogeneidade desse acontecimento, bem como o valor da ausência histórica como fator teórico de reflexão.

Devoluto:

Que não tem habitantes. Vazio.

Fachadismo:

Ato que consiste na preservação da fachada de um edifício, cujo interior é profundamente alterado ou mesmo inteiramente substituído. Entendido como uma prática adotada na arquitetura, tem como objetivo a requalificação de obras históricas.

Grés:

Material cerâmico duro, denso, opaco e não-poroso. Composto de argila, a sua dureza varia desde a grande resistência ao risco, até ao mais pequeno choque.

*Hall:*

Termo difundido para designar o espaço cuja função exclusiva é, normalmente, a de facilitar a circulação. Considerado o elemento de ligação entre várias divisões independentes entre si, pode assumir diversos aspetos formais, de modo a fazer a divisão entre o espaço público e a domesticidade do espaço interior.

*Layout:*

Disposição da informação relativa a certos elementos num documento - tais como móveis dentro de um espaço construído -, que inclui formato, tamanho, distribuição e/ou organização gráfica.

Lugares de Memória:

Conceito abstrato, destinado a desvendar as dimensões representativas de objetos materiais e imateriais. Reflete um conjunto de informação formado por uma realidade histórica e outra simbólica. Longe de criar lugares de ninguém, surgiu com o propósito de preservar lugares de hospitalidade e de acolhimento para todos.

Multidisciplinaridade:

Pesquisa multidisciplinar que acontece quando pessoas de diferentes áreas – profissionais de diferentes especialidades - emitem os seus pontos de vista acerca de um único objeto de estudo. Pretende articular diferentes pontos de vista de variadas disciplinas, acerca do mesmo assunto.

Muxarabi:

Elemento vazado, normalmente feito em madeira, trazido pela arquitetura árabe.

*Parquet:*

Piso formado por um conjunto de placas de madeira, dispostas em diferentes formas geométricas que podem ser de diferentes tamanhos e tonalidades.

Processo de Cristalização:

Mecanismo de deterioração e de degradação em edifícios antigos, devido à pressão exercida pela formação de sal que se deposita nas estruturas porosas dos materiais construtivos – como é o caso da pedra, da cerâmica ou das argamassas. Quando esta pressão excede o valor máximo permitido pela resistência do material - situação que se verifica quando existem ciclos de cristalização e de dissolução sucessivos como resposta aos níveis de oscilação da humidade -, a deterioração dos materiais torna-se mais aparente, e começa a apresentar um certo aumento de volume.

Protótipo:

Termo usado para se referir a algo que foi criado pela primeira vez, e que serve de modelo ou de molde para futuras produções. No desenvolvimento de produtos, por exemplo, a confeção de protótipos é considerada parte essencial do projeto, pois consiste na fase de testes práticos antes que este possa ser disponibilizado para produção.

Tombamento:

Ato administrativo realizado pelo Poder Público, com o objetivo de preservar - por intermédio da aplicação de legislação específica -, bens de valor histórico, cultural, arquitetónico, ambiental, como também de valor afetivo para a população. De modo a impedir que estes venham a ser destruídos ou descaracterizados, e pode ser aplicado aos bens móveis e imóveis como forma de proteção e de preservação.

*Siglas:*

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna.

ICOMOS – Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios.

INE – Instituto Nacional de Estatística.

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitetónico.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.



## INTRODUÇÃO

No século XX, a cultura assumiu um papel de destaque em relação à estrutura e à organização da sociedade pós-moderna, e disciplinas como o design de interiores começaram a adquirir uma presença mais significativa nas intervenções patrimoniais. Todavia, nas discontinuidades que o moderno estabeleceu com o passado, instaurou-se a condição do novo como algo inédito. Deste modo, como principal mecanismo para a construção da identidade social e local, a memória passou a associar-se à cultura, e os valores que eram reconhecidos no passado, acabaram por perder força no novo contexto vivido pelas gerações. Porém, a ausência ou perda da mesma, conduziu, por vezes, ao esquecimento do detalhe dos ornamentos, dos materiais ou das soluções construtivas no ponto de vista técnico e arquitetónico.

Assim, o que muitas vezes acontece em áreas em desenvolvimento - e como resultado do processo do fachadismo -, é a demolição na totalidade de um edifício, exceto da sua fachada geralmente histórica. Contudo, desligar a fachada do seu interior é perder a essência da identidade dessas edificações e, por isso, assumir o novo com o devido respeito pela história da pré-existência, passou a ser uma exigência obrigatória e essencial. Desta forma, o atual conceito de património acabou por estabelecer a existência de duas categorias distintas: uma mais antiga e tradicional, referente ao Património Cultural Material - que englobou construções, obeliscos, esculturas, acervos documentais e museológicos -, e outra referente ao Património Cultural Imaterial - que abrangeu regiões, paisagens, comidas e bebidas típicas, danças, manifestações religiosas e festividades tradicionais.

Atualmente existe uma procura mais ativa de novas utilizações para os antigos edifícios, o que por sua vez tornou necessário o ajuste destas novas funcionalidades à realidade atual. Neste sentido, o design de interiores no século XXI, acaba por ser o reflexo da constante e grandiosa transformação que teve início no século XX, e que abriu portas a esta nova era. O avanço das tecnologias permitiu um maior uso de novos materiais, novas formas, cores e texturas, que por sua vez possibilitou uma maior liberdade de criação, de tal modo que a adaptação a novos conceitos e a mudança da sociedade fizeram com que diversas artes passassem a adquirir um maior grau de importância.

Desde cedo, que a arte da azulejaria se manifestou, ampliou e desenvolveu, com grandes vantagens para a sustentabilidade urbana, particularmente na sua integração no espaço arquitetónico e patrimonial. Ao longo dos anos, e principalmente utilizado como forma de completar e enriquecer o design, o azulejo, para além de acompanhar a evolução de gostos e tendências, procurou ativamente e constantemente novos desafios para os edifícios. Desde a sua monumentalidade nas fachadas até aos interiores, tem vindo a proporcionar múltiplas obras notáveis, como se poderá verificar na análise dos diversos casos de estudo abordados entre Portugal - nas obras da Casa do Cipreste, do Palácio da Pena e do Palácio do Raio - e Espanha - no Palácio de Alhambra, na Casa Batlló e na Casa de Pilatos.

Sob influência das características próprias da cultura e da história, esta arte reaprendeu novas funções e sentidos: acompanhou as exigências técnicas indispensáveis na arquitetura moderna, inovou em desenho, formato, criatividade e cor, desenvolveu uma melhor qualidade térmica, visual e sustentável para o espaço, e apresentou enormes vantagens de manutenção para a própria construção. O seu alinhamento como ornamento, influenciou os modos de habitar o espaço e a cidade e, como complemento às várias tendências artísticas, serviu de elemento identitário para o realce de contrastes, para a elaboração de arranjos de espaços interiores e exteriores e para simples decorações, bem como para a criação de diversas obras de representação.

Como suporte e componente fundamental para a salvaguarda do património qualificável, a técnica da azulejaria, para além de expressar muito bem a transição interior/exterior, poderá acrescentar relevância ao processo de preservação do património dos interiores portugueses. Assim, mais que um lugar de relevo no Património Histórico e Artístico de Portugal e da Humanidade, o azulejo destaca-se pela sua qualidade e pela sua abordagem diversificada de temas, estilos e usos. O certo, é que esta análise ibérica realçou e explorou consideravelmente a herança cultural destes dois países que, tão próximos geograficamente, acabam por proporcionar uma experiência identitária bastante rica.

Posto isto, e através de metodologias de investigação teóricas que incluem fontes primárias - questões e mapas geográficos - e secundárias - arquivos e referências bibliográficas - pretende-se valorizar o papel do design de interiores para a preservação da herança cultural. Esta pesquisa exploratória de levantamento de informações e conhecimentos relativos ao tema, foi nomeadamente realizada através

de uma consulta mais bibliográfica, que visou explorar e formar uma certa consciência histórica. Ou seja, esta investigação mais empírica, sem pesquisa participativa - que, devido à circunstância pandémica atual não foi possível colocar em prática -, procurou a necessidade de uma comprovação mais objetiva, essencial para a validação de algumas teorias.

Assim, a estrutura desta dissertação divide-se, essencialmente, em três partes principais. Numa primeira parte – distribuída em três capítulos, nos quais se destacam temas como “Cultura e Memória”, “Património e Identidade” e “Contextualização Histórico-Social do papel do Designer de Interiores” -, aborda-se a relação entre o design de interiores e a preservação patrimonial. Numa segunda parte, desenvolvem-se os casos de estudo – que têm em comum a presença do azulejo -, bem como o tema do “Azulejo como Elemento Identitário”. Por fim, a terceira parte é composta pela elaboração e realização de um meta-projeto, realizado através de esboços, bem como de uma memória descritiva e conceptual, que traduz a relevância do papel do azulejo na requalificação dos espaços, e consequentemente, na valorização do património qualificável.

Neste sentido, pode-se afirmar que a revalorização do edificado começou a adquirir um novo grau de urgência, e que a necessidade de salvaguarda do antigo se tornou fundamental, uma vez que não existe preservação histórica sem a condição de diversidade cultural. A melhor forma de preservar passa por respeitar o programa original do edifício e, por isso, o seu projeto pode ser tão simples como a sua adaptação às necessidades individuais e/ou da comunidade. Assim, os designers de interiores, para além de colaborarem na criação de narrativas que possibilitam a construção de uma imagem identitária, podem intervir com o intuito de fortalecer a dinamização do património.

Quer o design de interiores, como a arquitetura e a engenharia civil, apresentam muitos aspetos em comum, pelo que acabam por se complementar em diferentes saberes. Conhecidas por serem áreas de atuação muito próximas, para além de evidenciarem a arte de construir, fazem a ligação perfeita entre forma e função. Ou seja, o ideal é caminharem juntas – em equipa -, de modo a promoverem a interdisciplinaridade, e a fim de oferecerem um projeto mais eficiente, inovador, criativo e sustentável, que se adegue à sua função e utilidade, bem como às expectativas do habitante e/ou visitante do século XXI. Acima de tudo, pretende-se evidenciar a forma como o design de interiores, a arquitetura e a engenharia civil podem atuar, com o

objetivo de harmonizar e consolidar novos conhecimentos, de forma a reforçar, revitalizar e requalificar projetos de valor patrimonial qualificável.



## ÍNDICE

Resumo	[7]
Abstract	[9]
Glossário e Siglas	[11]
Introdução	[15]
<b>Parte I: O Design de Interiores e a Preservação Patrimonial</b>	
<b>Capítulo 1 - <i>Cultura e Memória</i></b>	
Breves noções do conceito de identidade cultural.	[24]
A importância da memória e a descontinuidade arquitetónica.	[27]
A cultura dos interiores.	[31]
<b>Capítulo 2 - <i>Património e Identidade</i></b>	
Valorização do património.	[38]
Intervenções na pré-existência.	[43]
Património Cultural e Património Industrial.	[50]
Cartas Patrimoniais - Carta de Atenas e Carta de Veneza.	[55]
O Manifesto Futurista.	[59]
O simbolismo histórico e a arquitetura moderna.	[63]
<b>Capítulo 3 - <i>Contextualização Histórico-Social do papel do Designer de Interiores</i></b>	
Breves noções da história dos interiores.	[68]
Os desafios do design e a sua importância para a consolidação do património qualificável.	[72]
<b>Parte II: Casos de Estudo</b>	
<b>Capítulo 1 - <i>O Azulejo como Elemento Identitário</i></b>	
Breves noções da história do azulejo e a sua contextualização no habitar.	[77]
<b>Capítulo 2 - <i>Contextualização em Espanha</i></b>	
<b>Capítulo 2.1 - <i>Palácio de Alhambra, Granada, Muhammad I, 1238</i></b>	
A identidade cultural do castelo vermelho.	[85]
Um complexo de palácios e de pátios residenciais icónicos.	[88]
<b>Capítulo 2.2 - <i>Casa de Pilatos, Sevilha, Dom Pedro Enríquez de Quiñones, 1483</i></b>	
As origens do palácio sevilhano.	[96]
Um encontro de estilos arquitetónicos e decorativos.	[99]

<b>Capítulo 2.3 - Casa Batlló, Barcelona, Antoni Gaudí, 1904</b>	
O Modernismo e a simbologia da obra.	[109]
Cronologia das intervenções e o estilo arquitetónico de Gaudí.	[112]
<b>Capítulo 3 - Contextualização em Portugal</b>	
<b>Capítulo 3.1 – Palácio do Raio, Braga, André Soares, 1752</b>	
A arte rococó de André Soares.	[124]
O estilo barroco joanino da casa do mexicano.	[126]
<b>Capítulo 3.2 - Palácio da Pena, Sintra, Nicolau Pires e Wilhelm Ludwig, 1840</b>	
A história da melhor expressão do romantismo arquitetónico do século XIX.	[134]
Um palácio transformado em museu.	[139]
<b>Capítulo 3.3 - Casa do Cipreste, Sintra, Raul Lino, 1912</b>	
O nacionalismo arquitetónico de Lino.	[150]
A pedreira da Serra de Sintra.	[153]
<b>Parte III: Meta-Projeto</b>	
<b>Capítulo 1 - O processo de preservação do património dos interiores portugueses</b>	
A arte de construir e de conservar.	[161]
<b>Capítulo 2 – Metodologias de Intervenção</b>	
Diversidade de abordagens ao espaço.	[166]
<b>Considerações Finais</b>	[174]
<b>Referências Bibliográficas e Lista de Imagens</b>	[178]



Parte I: O Design de Interiores e a Preservação Patrimonial

Capítulo 1 - *Cultura e Memória*

## Breves noções do conceito de identidade cultural:

A evolução saudável da sociedade, diretamente associada à cultura e ao passado, tem como objetivo conhecer e preservar a história de um certo povo. Contudo, o desenvolvimento humano não é compreensível, nem viável, sem o reconhecimento do papel da criação cultural, juntamente com o da educação, da formação, da investigação e da ciência. Ao adquirir continuamente cultura, quer na forma de valores, ideias e ações ao longo da vida, o ser humano tende a influenciar o seu futuro, bem como a sua capacidade de evolução cultural.

### **cultura**

Desta forma, a maioria das abordagens do século XIX, objetivaram o fornecimento de modelos para a evolução da humanidade como um todo. Porém, foi no século XX que a cultura passou a assumir um papel de destaque na estrutura e na organização da sociedade pós-moderna, no processo de evolução do meio ambiente global, bem como na disponibilidade de recursos económicos e materiais. A noção de cultura, associada às características socialmente herdadas e apreendidas que os indivíduos adquirem através do seu convívio social, ao relacionar-se com o desenvolvimento dos aspetos tangíveis – como objetos ou símbolos – ou intangíveis – como ideias ou normas reguladoras do comportamento – é o que também distingue, de certa maneira, essa evolução da comunidade. O certo, é que as combinações de todos estes elementos deram origem ao capital cultural da sociedade, e possibilitaram a cooperação e a comunicação entre aqueles que dela fazem parte.

### **identidade**

Como a questão da identidade permanece mais do que nunca na ordem do dia, as questões de identidades individuais e coletivas, acabaram por conduzir à formação de ambientes sociais de pressão, contestação e rejeição. Deste modo, quando se fala em identidade cultural, as discussões giram em torno de dois conceitos: cultura e identidade. Trata-se, então, de um processo dinâmico, de construção continuada, que remete para uma pertença comum, simbolicamente representada por elementos materiais e imateriais, que se estabeleceram num entrecruzar de demografias, geografias e cronologias variáveis. Perante o amplo sentido de cultura, os valores que possuíam resistência no passado acabaram por perder a sua força no novo contexto vivido pelas novas gerações – esta nova era depende, agora, do desenvolvimento de posteriores necessidades.

Assim sendo, um dos objetivos da democratização da cultura passou pelo aumento ao acesso de bens culturais que já existiam, de modo a possibilitar o próprio desenvolvimento pessoal do ser humano, bem como a sua participação como um todo na comunidade. Porém, como é que se pode

compreender o comportamento e as modificações da cultura na Era da Globalização? Como é que estes se expressam num espaço social, cada vez mais interligado com o global?

Considerado um fenómeno múltiplo que abrange a diversidade, a Globalização conduziu a caminhos bastante diversos, dos quais um apelo ao universalismo cultural, bem como a diversos tipos de resistência a esse processo. É certo que com este desenvolvimento, as facilidades de comunicação e, conseqüentemente, a transmissão de valores culturais foram ampliadas, sem a necessidade de uma integração cultural. Ou seja, cresceram através do desenvolvimento dos meios de produção, de circulação da informação e da revolução da tecnologia, que acelerou a intensificação das redes de comunicação entre os sujeitos, quer de forma direta ou indireta. No entanto, essa mesma Globalização que fortaleceu as misturas e as identidades até então localizadas, por vezes colocou em causa uma homogeneização da subjetividade e da imaterialidade.

Como consequência deste processo, as identidades culturais deixaram de apresentar contornos tão nítidos, e passaram a estar inseridas numa dinâmica cultural fluída e móvel. Assim sendo, o valor social das manifestações artísticas, passou a adquirir um papel fundamental e irrefutável na vida da sociedade. A cultura associada à arte, para além de expressar sentimentos e sensações, desenvolveu o processo intelectual e cognitivo do ser humano, a fim de valorizar sistematicamente esta troca de saberes: convocou e convoca a percepção, a memória, a imaginação, o estabelecimento de relações, o manuseio de materiais e a materialização de ideias e projetos. Neste sentido, o sentimento de defesa do património surge pelo desejo de preservar o que se entende ser identitário e nosso, bem como pela celebração daquilo que nos define enquanto comunidade cultural. Ou seja, a consideração do Património Cultural acabou por ganhar uma importância crescente e, com isso, urgiu o desenvolvimento da ligação entre o património comum, os valores humanos universais e o equilíbrio entre as diferenças – daí que o valor cívico e ético das aprendizagens de qualidade, tenha de estar presente na ordem do dia.

*“A cultura assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Esta diversidade está inscrita no carácter único e na pluralidade das identidades dos grupos e das sociedades que formam a humanidade. Enquanto fonte de intercâmbios, inovação e criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para a humanidade como a biodiversidade o é para a natureza. Neste sentido, constitui o património comum da humanidade e deve ser reconhecida e afirmada em benefício das gerações presentes e futuras.”*

– UNESCO, 2001. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, Artigo 1.

globalização

**design português  
contemporâneo**

Deste modo, começaram a surgir novas ideologias - como a ecologia - e novos desafios que obrigaram a repensar as noções de subjetividade, identidade e cidadania. As transformações vividas pela atual sociedade, pediram uma posição mais ativa do design nas questões relativas aos critérios de preservação das identidades culturais, o que por sua vez influenciou as variadas dimensões da relação habitante/cidade. Como a identidade exige a compreensão da memória, da vivência, da receção, da entrega, do dar e do receber, o design português contemporâneo acabou por se tornar num natural reflexo da conjunção da nostalgia de tempo e de lugar, que resultou de um crescente interesse pelos produtos, objetos, tradições e contextos. Ao demonstrar que possui meios para atuar como mediador desta nova realidade, o design tendeu a desenvolver estratégias e conceitos memoráveis e históricos de cada cultura - que proporcionaram experiências catalisadoras de conhecimento -, de modo a contribuir eficazmente para o bem-estar social e para a defesa do património e das especificidades culturais e locais.

## A importância da memória e a descontinuidade arquitetónica:

Com o desenvolvimento da sociedade, assegurar a transmissão do conhecimento, quer do passado, quer da atualidade, passou a ser um aspeto essencial. Entre as diversas particularidades da identidade contemporânea, a memória como sinónimo de cultura, para além de constituir um fator importante da identidade humana, tornou-se no principal mecanismo para a construção da identidade social e local. A partir deste entendimento, a conceção atual de património e de cultura deve abranger a compreensão dos três períodos temporais – passado, presente e futuro -, de modo a que a memória seja revivida e respeitada. Por exemplo, uma catedral que chega aos nossos dias, deve apresentar diversos estilos, não apenas pelo tempo que demorou a ser construída, como também pelas sucessivas adaptações ou melhoramentos que sofreu ao longo dos tempos. O mesmo se reflete no urbanismo, na literatura e nas artes que, muitas vezes, também se encontram situados num entrecruzar de influências e tradições.

*“O monumento é uma entidade identificada pelo seu valor e que constitui um suporte da memória. Nele, a memória reconhece aspetos relevantes relacionados com atos e pensamentos humanos, associados ao curso da história e ainda acessíveis.”*

- Conferência Internacional sobre Conservação, 2000. Carta de Cracóvia - Princípios para a conservação e o restauro do património construído.

Dito isto, pode-se afirmar que existem dois tipos de memória: uma memória individual – guardada pelo indivíduo e que se refere às suas próprias vivências e experiências – e uma memória coletiva – formada pelos diversos factos e aspetos relevantes, e que é guardada como símbolo de memória oficial da sociedade. Geralmente, esta última é a que se expressa naquilo a que se chamam lugares de memória. Conceito abstrato, destinado a desvendar as dimensões representativas de objetos materiais e imateriais, um lugar de memória reflete um conjunto formado por uma realidade histórica e outra simbólica - longe de criar lugares de ninguém, este conceito surgiu com o propósito de preservar lugares de hospitalidade e acolhimento para todos.

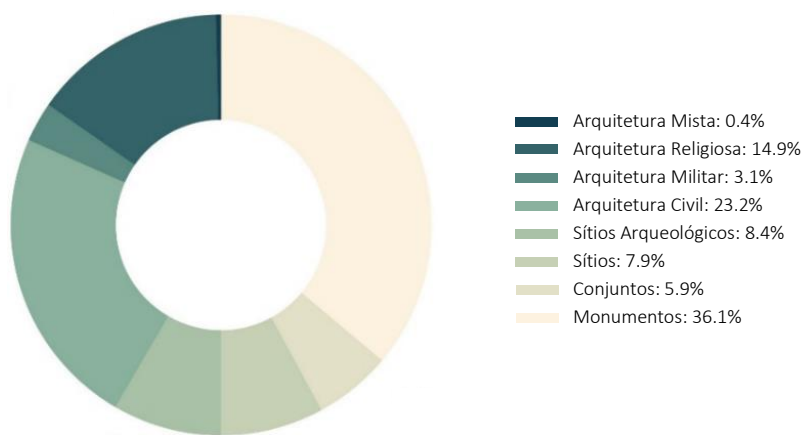
Neste contexto, e no esforço de se historizar, a memória acabou por perder a experiência do vivido e, conseqüentemente, a história perdeu a dimensão crítica que devia ter em relação ao passado. Tendo em conta o valor atribuído a determinados objetos, enquanto manifestações culturais e símbolos de uma nação, as políticas de preservação do património, acabaram por criar os tais lugares de memória, a fim de reforçar ou inventar uma nova identidade coletiva. Porém, um dos fenómenos mais trágicos das

**lugares de  
memória**

**descontinuidade  
arquitetónica**

sociedades pós-modernas, caracterizou-se pela ausência ou perda da mesma. Apesar de os lugares serem um fator determinante, estes nem sempre são o essencial de cada memória – este ato conduziu assim ao esquecimento do detalhe dos ornamentos, materiais ou soluções construtivas dos interiores, no ponto de vista técnico e arquitetónico. Se após algum tempo da criação de uma determinada memória, ainda é possível definir com clareza a sua localização, forma e textura, passado muito tempo, esses mesmos detalhes deixam de lhes pertencer, e acabam por ser os primeiros a desaparecer. Daí, tornar-se tão difícil definir a importância que o construído tem na memória, assim como a da memória sobre o construído.

Independentemente do que se encontra por trás dessa valorização do passado, é importante lembrar que a memória urbana é um elemento fundamental para a composição da identidade de um lugar. Deste modo, o problema da descontinuidade arquitetónica e construtiva, que teve o seu início na Revolução Industrial, mas que se desenvolveu, essencialmente, no século XIX, introduziu a necessidade de preservação das obras do passado. A sua inscrição definitiva, teve origem na Cultura Ocidental com vanguardas estéticas dos anos mil e novecentos, se bem que só atingiu o seu ápice com o Movimento Moderno. Ainda no final desse mesmo século, surgiu também a preocupação com a preservação de bens considerados de valor histórico e cultural. Contudo, apesar de sempre ter existido um especial cuidado com os edifícios singulares - em especial com os palácios e com os monumentos edificadas que assinalassem qualquer efeito histórico ou patriótico -, surgiu a teorização, as práticas do restauro e a relevância dos monumentos nas sociedades (Fig.1.). Ou seja, normalmente, apenas edifícios com maior valor patrimonial, seja ao nível da cidade ou da sociedade, é que partiam para processos de preservação da memória, através de restauros, reabilitações ou conservações.



**Fig.1.** Bens Imóveis Classificados em Portugal. (Dados: Instituto Nacional de Estatística, 2016)

Todavia, desde meados do século XX, abordar o tema da memória na arquitetura tornou-se num assunto muito controverso. Esta questão derivou, essencialmente, de dois fatores: ao da reação ao corte com o passado, protagonizado pelo Movimento Moderno – que, para além de projetar o habitar como um espaço de representação social, conforto, funcionalidade e privacidade, teve em vista a melhoria das condições de vida dos seus habitantes -, bem como à rápida evolução da paisagem rural e urbana, e consequentemente perda do legado histórico. Perante esse corte radical, no período Pós-Moderno tornou-se ainda mais intrínseca essa recuperação da ligação com o passado, e foi a memória que permitiu com que o ser humano não perdesse o elo afetivo da relação habitante/cidade.

**memória na  
arquitetura**

Esta descontinuidade estrutural e arquitetónica, que foi observada como fragmentada e descontínua, referiu-se a um mapeamento da casualidade com o qual se pretendia reconstruir: questionou a inclusão da noção do tempo no projeto entendida como um ato contínuo, e implicou uma estrutura de relação entre o passado, o presente e o futuro - sem este registo, a cultura do projeto acabaria por sofrer uma rápida degradação. O certo, é que na ausência da observação deste compromisso e equilíbrio, o tempo atual passou a assumir um papel omnipresente. No entanto, mesmo após esses processos de intervenção, muitos foram os projetos que acabaram por não preservar qualquer tipo de história ou memória.

Atualmente, a arquitetura portuguesa permite, sem rutura, a incorporação da história no projeto, e tornar visível as problemáticas e as relações que ordenam o comportamento do espaço, passaram a ser aspetos centrais, no que dizem respeito ao modo contemporâneo de projetar. Assim, e subjacente às questões de consolidação das edificações preexistentes de interesse histórico, bem como dos complementos de arquitetura contemporânea, o tema da habitação e da tipologia, passou a ser um aspeto dominante no que diz respeito à construção das cidades. A habitação estabeleceu uma ligação permanente com os modos de vida - através da relação espaço/uso -, a fim de ser potencialmente habitável, e de modo a acompanhar o processo e os desejos dos cidadãos. Como fator contemporâneo de transformações, o design de interiores acabou assim por propiciar a compreensão das origens, bem como a perceção da evolução dos indivíduos em relação às práticas funcionais e comportamentais da vida em sociedade.

**habitação /  
tipologia**

Deste modo, pode-se afirmar que o habitar contemporâneo trouxe consigo novos problemas sociais, a partir dos quais surgiram novas formas de habitar para as diversas classes e grupos sociais, como também para os novos agregados familiares. Perceber a história dos edifícios, enquanto objetos adaptáveis a determinados novos usos e novas exigências, fez com que arquitetura abrisse os seus horizontes para uma boa relação entre o novo e

o antigo, bem como para os novos conceitos de recuperação. Assim, esta visualização potencializou o pensamento do espaço e ampliou as suas interpretações, de tal modo que é fundamental perceber que cada caso é único e que, nesse sentido, revalorizar o edificado passou a ser uma necessidade urgente.

## A cultura dos interiores:

Com o passar do tempo e de cada transformação, a história de cada povo passou a conceber novas identidades, contextos e objetos, e os critérios para o reconhecimento, bem como a inevitabilidade da passagem do tempo, passaram a depender de uma certa atitude de valores. Desta forma, o desenvolvimento das cidades trouxe consigo um certo processo de degradação e desertificação que, através de variados projetos de reabilitação - tanto públicos como privados -, visou a requalificação do espaço urbano central. Atualmente, a cidade carece de vários elementos indispensáveis a um bom funcionamento, que dão origem a problemas como habitações devolutas e património edificado degradado. Todavia, como não existe salvaguarda histórica sem a condição de diversidade cultural, é essencial que a preservação deste tipo de projetos tenha a capacidade de relacionar todos os aspetos culturais que formam um determinado local.

É certo que preservar o património envolve muito mais do que simplesmente reabilitar edifícios históricos. Principalmente, a partir da perspetiva das transformações urbanas, e diante da industrialização e recolocação das cidades como centros da economia mundial, começaram a ser desenvolvidas importantes reflexões acerca da noção de Património Histórico, bem como do posterior aparecimento do conceito de Património Urbano. Neste sentido, o Património Histórico surgiu, justamente, para assegurar às gerações futuras o conhecer de experiências e tradições de uma época anterior, e representa os bens materiais ou naturais que possuem importância na história de uma determinada sociedade ou comunidade – que podem ser prédios, ruínas, estátuas, esculturas, templos, igrejas, praças, ou até mesmo parte de uma cidade, como por exemplo, o centro histórico. Assim, como reforço das identidades locais, a Constituição do Património Imaterial passou a ser vista como uma forma de afirmação e desenvolvimento do local, no sentido de representação das diversas e variadas formas de expressão cultural, e reconhecimento e visibilidade a nível global.

Considerado cada vez mais uma questão de domínio público, e ainda que as especificidades de cada bem tombado não sejam de conhecimento amplo, as condições atuais do património são muito mais diversificadas. Perante esta visão, pode-se afirmar que quando um bem é tombado, é porque possui um estimado valor histórico e cultural. Ou seja, não pode ser demolido, nem reparado, pois encontra-se sujeito a um processo de restauro e/ou manutenção. Visto como um ato de reconhecimento do valor histórico, artístico ou cultural de um bem, o tombamento tem como objetivo preservar o património, de modo a respeitar e a conservar uma certa qualidade de vida, bem como a memória do local – neste procedimento, o ideal é que não se

**tombamento**

tombem objetos isolados, mas sim conjuntos significantes. Assim, assumir que o conhecimento não é garantia para a preservação, significa deixar de justificar a educação patrimonial, a partir da existência de conflitos gerados pelas ações de tombamento.

#### **processo de cristalização**

Logo após esta ação, surgiu o processo de cristalização, que impediu a variabilidade e a mudança natural do edifício. Contudo, não deixa de ser necessário considerar a importância do reconhecimento destes atos como um conteúdo culturalmente compartilhado por um grupo social e representativo da diversidade humana. Neste contexto, ao adequarem o espaço interior às representações sobre o Patrimônio Histórico e Cultural, os habitantes passam a integrar-se no ambiente e começam a fazer parte desse mesmo espaço como um todo. Por volta de 1990, a arquitetura começou a apropriar-se de uma série de novos contextos políticos, sociais e culturais e, quando a História encontrou o seu papel na arquitetura, deu-se um aumento da densidade populacional que, por sua vez, contribuiu para a destruição da pré-existência.

#### **rem koolhaas**

Perante isso, em 1994, o arquiteto Rem Koolhaas escreveu um longo texto entre o ensaio e o manifesto, que se traduziu no conceito de cidade genérica - cidade esta que, para além de romper com o ciclo destrutivo da dependência, representou de forma irónica e provocativa outro modelo de conceber e mostrar a cidade. Para Koolhaas, a cidade genérica tratava-se de um lugar de sensações ténues e emoções distorcidas, de uma cidade sem história que não necessitava de ampliação e que, para além de se expandir autonomamente, desenvolvia-se de acordo com a lógica da acumulação. Assim, ao observar a permanência de espaços considerados históricos nas cidades como um consenso que merecia ser questionado, o arquiteto negava a sedimentação histórica e a forma urbana, como elementos únicos definidores das cidades contemporâneas. Acima de tudo, destacava o valor da ausência histórica como fator teórico de reflexão, ou seja, uma modernização que acabou por transformar o espaço utilitário num espaço público sem funções sociais.

Paralelamente a esta teoria - provocada pelo espaço extra-programático -, Koolhaas usou como principal ferramenta, o percurso como estratégia de unidade, continuidade e maximização espacial. Tanto o itinerário que deambula pelos seus edifícios, como a compartimentação espacial, revelavam uma inovação constante que se encontra presente no decorrer dos seus projetos. Tudo está no seu lugar, e cada parte cumpre a sua função. Porém, ao construir a relação da cidade genérica com a História, Koolhaas acabou por não oferecer à cidade uma ideia de superação de fases, mas sim de abandono.

*“Mas a Cidade Genérica está a acontecer em toda a parte, e apenas o facto de ocorrer em tais quantidades, deve significar que é habitável. A arquitetura não pode fazer nada que a cultura não faça. Todos reclamamos que somos confrontados com ambientes urbanos completamente semelhantes. Dizemos que queremos criar beleza, identidade, qualidade, singularidade. E, no entanto, talvez na verdade, essas cidades que temos sejam desejadas. Talvez a sua própria falta de carácter forneça o melhor contexto para a vida. ”*

– Rem Koolhaas.

O certo, é que a contemporaneidade proporcionou uma cidade em maior velocidade, contudo menos densa do ponto de vista histórico e sociológico. Deste modo, os edifícios eram vistos como importantes elementos de regeneração urbana que, para além de agregarem valores diferentes de épocas precedentes, propiciavam também uma certa alavancagem económica das cidades. Particularmente nas últimas décadas, a cidade caracterizou-se num novo ser social, construída a partir da matéria híbrida das diferenças e do olhar desaparecido. Todavia, a sua descoberta mais perigosa e estimulante foi o planeamento - para além de conter apenas o movimento necessário, o plano urbano desta cidade incluía uma interminável repetição do mesmo módulo estrutural simples, bem como uma representação que passou a ser feita da horizontal para a vertical.

Mas será que a cidade genérica ainda é uma cidade? Para Koolhaas, a resposta é não, isto porque a melhor palavra que encontra para a definir é *junkspace*. Por vezes, uma cidade antiga e singular como Barcelona, ao simplificar excessivamente a sua identidade, acaba também por se tornar genérica e transparente. Também uma cidade como Los Angeles, conhecida como uma das mais populosas e multiculturais regiões metropolitanas do mundo, se encaixa bem nesta descrição. Desenvolvida através de diversos polos – articulados ou não entre si -, Los Angeles caracteriza-se pela sua diversidade e pelo seu planeamento bastante fragmentado que, para além de obedecer às normais atuais, contém uma tipologia muito própria. Contudo, também existem alguns edifícios interessantes, bem como outros nem tanto na cidade genérica, como acontece em todas as cidades - em ambos os casos, esta ascendência remete para diversos projetos do arquiteto Mies Van Der Rohe.

Em resposta a essa demanda genérica, em 1951, Mies Van Der Rohe projetou a Casa Núcleo, isenta de restrições e interferências externas e económicas. Originalmente, o projeto derivou, não da procura por uma casa a um preço acessível, mas sim de uma harmonia associada a um estilo de vida moderno. Neste sentido, a Casa Núcleo pode ser considerada um exemplo notável de um projeto teórico realizado de forma independente, mas com um mas com um auto desafio de desenvolvimento livre de ideias genéticas

**mies van der  
rohe**

arquitetónicas. Concebida com o objetivo de se adaptar a diferentes famílias e a nenhum lugar em específico, o projeto autoimposto para a Casa Núcleo, consistiu num espaço quadrado vedado com vidro, bem como em apenas quatro colunas exteriores que sustentavam o telhado plano. O seu interior encontrava-se livre para ser configurado com móveis, cortinas ou divisórias leves em torno de um núcleo de serviços fixos, de modo a que o número, o tamanho e a posição dos quartos, pudessem ser facilmente adaptados, de acordo com as circunstâncias (Fig.2. e Fig.3.).



**Fig.2.** Exterior Casa Núcleo - Mies Van Der Rohe, 1951.



**Fig.3.** Desenhos Técnicos Casa Núcleo - Mies Van Der Rohe, 1951.

Em última análise, a velocidade das mudanças – sociais, económicas, políticas, tecnológicas, entre outras – acabou por promover e desenvolver um conjunto de novos requisitos para as cidades, pois as sociedades mudaram, e consigo trouxeram os impactos das transformações que passaram a ser um exercício para a memória de quem as viveu. Se por um lado, a função do arquiteto tendeu a valorizar e preservar a arquitetura e o paisagismo como património e responsabilidade coletiva, por outro, a do designer de interiores visou a concessão e a realização de projetos que passassem por uma maior funcionalidade dos ambientes e qualidade de vida dos seus utilizadores.

Desta forma, o design como processo, é entendido como uma ação contínua, que passa desde o projeto, até à sua presença no mundo. Como produção de uma realidade inexistente e considerada uma das mais vigorosas formas de comunicação da contemporaneidade, este tem como base o processo de pensamento contínuo, a representação de narrativas e o resultado de escolhas. Do ponto de vista ideológico e cultural, para além de

atuar na gestão dos objetos - que devem ser físicos, espaciais, simbólicos e cognitivos -, interfere na cultura, reflete o domínio de uma época e, conseqüentemente, transforma a sociedade.

Neste sentido, a área da construção civil, para além de se tornar num setor de importante estratégia para a economia, tendeu a analisar os lugares mais apropriados para uma construção, a fim de verificar a solidez, a segurança do terreno e do material usado na obra, bem como o funcionamento e a conservação da rede de água e da distribuição de esgotos da cidade. O certo, é que em tempos de mudança e com o desenvolver das inovações tecnológicas e das modificações culturais e climáticas, a arquitetura, o design de interiores e a engenharia civil precisam de se aliar, a fim de enfrentarem esses e muitos outros desafios. Assim, os conhecimentos de arquitetura e de engenharia, juntamente com os de design, podem influenciar a transição do espaço público com o espaço privado, bem como o desenvolver de conceitos que possam potenciar novas ideias e novos modos de habitar.



Parte I: O Design de Interiores e a Preservação Patrimonial

Capítulo 2 – *Património e Identidade*

## Valorização do património:

No século XX, os conceitos sobre o espaço urbano, cultura e passado, adquiriram outras configurações que interferiram diretamente sobre aquilo que pode ser considerado patrimonial. A ótica da valorização do património passou por diferentes períodos históricos - a dimensão ética do projeto e da obra, a verdade dos materiais, e a consciência de se estar a viver num novo tempo, permitiram objetivar e olhar para os monumentos com outro afastamento -, e atuou de forma diversa em sociedades distintas. No entanto, a preocupação em salvaguardar bens culturais e identitários, só surgiu após a Segunda Guerra Mundial.

### autenticidade

Durante muito tempo, a ideia de autenticidade, para além de se ter associado à noção de originalidade material ou formal, permaneceu indissociável das discussões teóricas e das ações realizadas na área de conservação e restauro, guardando consigo uma relação direta da perceção dos valores de um determinado bem cultural. É certo que esta conceção sofreu bastantes alterações ao longo dos anos, muito em função da própria evolução do conceito de património: em todo o processo de construção cultural, o reconhecimento da autenticidade encontrava-se intrinsecamente ligado ao contexto a que se referia, ou seja, a um determinado momento e a um determinado lugar.

*“O significado da palavra autenticidade está intimamente ligado à ideia de verdade: autêntico é o que é verdadeiro, o que é dado como certo, sobre o qual não há dúvidas. Os edifícios e lugares são objetos materiais, portadores de uma mensagem ou de um argumento cuja validade, no quadro de um contexto social e cultural determinado e de sua compreensão e aceitação pela comunidade, os converte em património. Poderíamos dizer, com base neste princípio, que nos encontramos diante de um bem autêntico quando há correspondência entre o objeto material e seu significado.”*

– ICOMOS, Brasil, 1995. Carta de Brasília. Documento Regional do Cone Sul sobre autenticidade.

Deste modo, esta perspetiva passou a culminar diretamente com o que se designa por retórica da perda e à ameaça da destruição da identidade e da memória. Assim, a intervenção no património reflete um perigoso percurso entre a memória e a amnésia que, para além de procurar a constante evolução e adaptação dos edifícios como resposta às necessidades, também tende a preservar e a reforçar a identidade desses mesmos bens. Diante das mudanças da cidade, das formas e das necessidades, a amnésia tornou-se num elemento central nos processos de valorização, reabilitação e

construção. Ou seja, com o crescimento da população mundial, foi necessário construir mais habitações, e o desafio passou, essencialmente, pela redução de recursos, bem como pela influência da industrialização na arquitetura.

Perante isto, assistiu-se a uma modernização do espaço doméstico, que se verificou através da dicotomia entre regionalismo/popular – presente em obras do arquiteto Raul Lino, que resultou numa casa híbrida – e modernismo/vanguarda – em projetos de Ventura Terra, que resultou num moderno modificado. Na procura de uma arquitetura doméstica que traduzisse as preocupações nacionalistas e culturais, Lino apontou o azulejo como uma das características comuns da habitação em Portugal: para além de dar continuidade à tradição, e de enriquecer e ornamentar a edificação, este material também contribuiu para a conceção de uma outra vivência urbana caracterizadora de ambientes e de espaços.

Na sequência desta casa híbrida praticada em Portugal e pela Europa, e na iminência do surgimento de uma indústria associada à fábrica e às máquinas, desenvolveram-se novos conceitos relacionados com a produção do espaço doméstico: a casa associou-se à máquina e à conceção industrial, como se pode verificar no ensaio do projeto *Dom-ino*, de Le Corbusier (Fig.4). Juntamente com a colaboração do engenheiro Mas du Boius, a criação deste sistema surgiu como lembrança de um jogo de dominós, isto porque as possibilidades de combinações entre os módulos, eram similares às combinações entre as peças do jogo. Idealizados em 1914, os princípios do sistema *Dom-ino* partiram de uma separação criada entre a estrutura e os elementos que definiam o espaço. Ou seja, tratava-se de uma liberdade que deu asas a um variado leque que novas possibilidades, bem como ao desenvolvimento de um desconhecido ideal construtivo que utilizava os materiais e os processos mais avançados da época.

raul lino e  
ventura terra

le corbusier



Fig.4. Projeto *Dom-ino* -  
Le Corbusier, 1914-1915.

Esta industrialização, que trouxe consigo a introdução de novos materiais, espaços e novas relações na execução dos projetos, progrediu com o intuito de criar uma relação mais intrínseca entre arquitetos e engenheiros. Desta forma, como complemento aos materiais mais tradicionais – como a pedra, a madeira, a terra, a cal e o gesso – surgiram novos materiais - como o ferro, o vidro, o cimento e o betão - que potenciaram uma melhoria significativa de alguns serviços, e que possibilitaram a criação de novos espaços em ambientes diferentes dentro da habitação, tais como as instalações sanitárias e as cozinhas, que proporcionaram uma maior higiene, ventilação, iluminação e aquecimento dentro dos espaços habitáveis.

Atualmente, é dada uma maior relevância ao caráter de construção ou de invenção, o que fez com que as conceções antropológicas de cultura passassem a ser tomadas como um sistema simbólico. Assim, a fenomenologia revelava-se na arquitetura, através do pormenor e do cuidado colocado nos detalhes, entendidos como o primeiro objeto de significado e como unidade mínima de expressão cultural e simbólica. Perante esta inovação, que passou a ser vista como uma forma inteligente de criar soluções simples para resolver problemas complicados, o projeto de interiores acabou por se tornar num fator essencial na determinação da qualidade de vida das pessoas – desde o conforto e eficiência, ao habitar o espaço –, através da incorporação de materiais naturais, da iluminação, da ventilação e do uso de cor.

Contudo, será que a autenticidade da edificação permanece, mesmo depois de todas as alterações sofridas no edificado? Pensar de novo a arquitetura, não passa apenas por reinventar algo que já esteja construído, pois é o processo criativo que acaba por conduzir ao aparecimento de novas arquiteturas que trazem consigo uma história e uma memória daquilo que já existiu em tempos. Neste âmbito, surgiram três conceitos determinantes no processo criativo: a inclusão, a interseção e a exclusão. Assim, pode-se afirmar que a reinvenção arquitetónica surgiu com base nestas três preocupações, bem como com o intuito de melhorar a vida do ser humano, e simultaneamente, de preservar as memórias. Porém, para que haja uma relação entre os elementos novos e antigos, é fundamental que existam elos de conexão, quer seja através de pontos em comum ou de elementos de ligação.

#### **sustentabilidade**

No fundo, e com o intuito de procurar ativamente novos usos para as antigas edificações, o que se pretende preservar não são os velhos objetos em si, mas sim as relações às quais estes se encontram associados. Contudo, devido à crescente importância da sustentabilidade, é importante que as construções futuras ou as recuperações das estruturas já existentes sejam flexíveis em termos de espaços e usos. Desta forma, começaram a surgir cada vez mais projetos que se destacaram pela sua inovação, e que se aproximaram

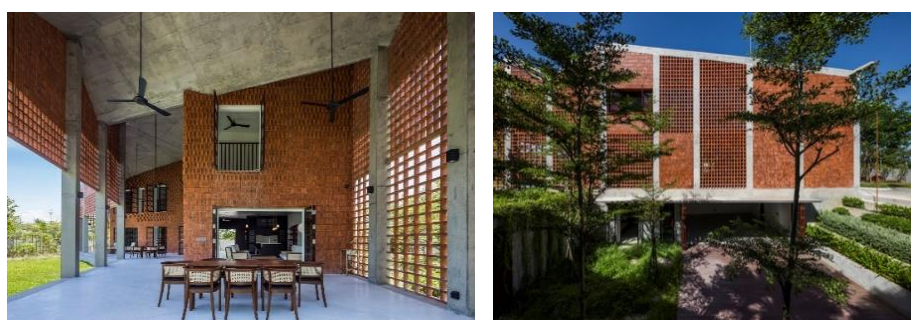
cada vez mais do consumidor. Tratam-se, portanto, de exemplos de casas construídas por módulos e com materiais como a madeira, a cortiça e o aço, que veiculam uma arquitetura moderna. Para além de se adaptarem às necessidades de cada família, este tipo de modelos flexíveis são exemplos perfeitos de criatividade, onde o interior habitacional é cada vez mais adaptável e multifuncional.

*“O desenvolvimento sustentável constitui uma prioridade do século XXI, e implica que os membros de uma comunidade e os cidadãos, adquiram conhecimentos que contribuam para melhorar as suas perceções em relação aos problemas ambientais, sociais e económicos.”*

– Ferreira, M. M., 2002; Ferreira, M. M. et al, 2000.

Construída em 2020, por *G&A Architecture & Urban Planning*, a Chale Tropical, localizada na Costa Vietnamita, na região de Danang, reflete a simplicidade de um projeto que, para além de sustentável, se interliga com a natureza. O seu lote retangular integra o formato em “L” da casa, bem como um grande jardim onde se destacam materiais como a madeira, o concreto texturizado e os tijolos. A fachada deste projeto orgânico encontra-se permeabilizada por muxarabi que, para além de criar uma certa transparência, permite simultaneamente a entrada de luz solar, bem como a de ventilação natural. Apresenta também uma cobertura dupla visivelmente discreta - que mantém a temperatura do interior confortável -, um telhado ondulado e geométrico - que cria perspetivas únicas e uma variedade de experiências aos seus utilizadores e visitantes - e, ainda, um andar térreo que concentra a sala de jantar, a sala de estar e a cozinha (Fig.5. e Fig.6.).

**g&a architecture  
& urban planning**



**Fig.5. e Fig.6.**  
Chale Tropical, Danang,  
Costa Vietnamita - G&A  
Architecture & Urban  
Planning, 2020.

Neste âmbito, para a valorização do património, o designer de interiores passa a assumir um papel crucial: intervém no espaço, através de instrumentos comuns aos da arquitetura, de modo a modificar o seu invólucro interior e exterior. Assim, as intervenções nestes espaços já projetados, deverão dar resposta à localização física e ao contexto social e cultural em que o mesmo se insere, ou seja, visam criar condições para albergar as novas

funções, numa perspetiva pragmática sujeita à sensibilidade individual de quem os ocupa e à disponibilidade orçamental. O importante é permitir requalificar e reabilitar, de maneira a conferir aos espaços uma melhoria significativa de qualidade e durabilidade, quer relativamente ao seu estado atual, quer em relação à qualidade existente aquando da sua construção original. Considera-se, portanto, que a reutilização adaptativa em nada deveria interferir no seu significado patrimonial, mas sim ser vista como uma adição de contemporaneidade.

## Intervenções na pré-existência:

Devido à Era Industrial, a preocupação em reabilitar lugares históricos teve grande aceitação, pois nesse período vigorava a perspectiva de que o património necessitava de ser modernizado. Já o período do Renascimento, trouxe consigo uma nova ótica: o conceito de património associou-se a uma perspectiva de beleza. Compreensivelmente, entendeu-se que a preocupação com a defesa e a salvaguarda dos elementos patrimoniais surgiu primeiro na Europa, pois nessa altura os intelectuais humanistas preocupavam-se em classificar tudo o que fosse antigo, tais como objetos e edifícios. No entanto, isso só foi possível com a inclusão de um fator muito importante: a preservação. Preservar um bem isolado ou um conjunto, ajudou a compreender o desenvolvimento da cidade, bem como os diversos modos de vida da sociedade: a consciência do tempo e da historicidade passaram a ser particularidades da atualidade, e o tempo atual passou a ser encarado pela consciência da passagem do tempo.

Assim sendo, pode-se afirmar que a preservação engloba todas as ações que beneficiam a manutenção de um bem cultural, tais como: a criação de leis, a realização de projetos de conservação, restauro, tombamento, intervenções em torno do património, entre outros. A preocupação e a adaptação dos edifícios dos centros históricos, outrora entendida como uma possível solução para evitar a degradação, é agora vista com preocupação. Uma vez que não existe ocupação sem adaptação, é essencial que a arqueologia, a história da arte, a arquitetura e o estudo dos materiais e dos sistemas construtivos tradicionais, bem como das patologias e degradações dos meios de consolidação, considerem sistematicamente a recuperação do património.

preservação

*“Preservação significa manter a materialidade de um lugar, no seu estado existente, e retardar a sua deterioração.”*

– ICOMOS, Austrália, 1979-1999. Carta de Burra - Carta para a conservação de lugares de significado cultural, Artigo 1.

Visto que o significado cultural dos monumentos e dos edifícios se encontra relacionado com a sua história, com o tipo de construção, com o espaço e com as vivências ou experiências, a nova intervenção não poderá, de maneira nenhuma, comprometer essa comunicação entre a edificação e o indivíduo. Ou seja, a réplica de um edifício que ruiu, jamais poderá vir a ter a mesma legitimidade de um edifício atual que terá de vir a ser regularmente renovado. Desta forma, e com o intuito de rentabilizar o edificado, o objetivo

passa por tentar conservar o seu valor atual. Assim, do ponto de vista arquitetónico, diversos materiais passaram a ganhar mais importância, como é o caso do interesse contemporâneo pelo azulejo, que se traduziu em exemplos que apresentam uma extrema qualidade e pertinência - no âmbito dos revestimentos em reabilitações, este material distinguiu-se pela sua abordagem, que implicou a reposição de peças históricas já existentes no local, quer seja através da integração de azulejos tradicionais ou através da integração de peças cerâmicas contemporâneas.

Neste sentido, para que um bem seja preservado, é essencialmente necessário que haja uma ação conjunta entre a conservação e o restauro, uma vez que não adianta restaurar caso não haja uma consciencialização da sociedade para a importância da sua preservação. Na edificação da atualidade, sobretudo se destinada à habitação, a situação torna-se mais complexa – a necessidade de adaptação a novas realidades e a introdução de novas funções, associada à forte degradação provocada pela falta de manutenção, implicaram, por vezes, a demolição de grande parte da construção. Já no exterior, particularmente em contexto histórico, muito dificilmente se podiam fazer alterações, o que conduziu a uma desconexão entre elementos - no limite, todo o interior era destruído, e apenas a fachada é que seria preservada.

#### **fachadismo**

Componentes centrais na caracterização da cidade e consideradas criadoras de identidades, as fachadas são utilizadas como elementos cénicos para a teatralização do espaço urbano: procuram interromper parte de um tempo ao qual já não pertencem e, para além de se ligarem a uma memória que já não é sua, também tendem a associar-se a um interior que já não possuem. Por isso, é que se torna tão essencial e importante que exista uma continuidade e uma lógica que una cada elemento da construção, e separar a fachada do espaço interior é perder essa essência. Deste modo, o processo do fachadismo, entendido como uma prática adotada na arquitetura, tem como intuito a preservação de obras históricas.

Porém, o que esta técnica realiza, é a modificação parcial ou total do interior do edifício, sendo que na maioria das vezes, a única parte da estrutura que fica da obra original é a fachada. Nesta prática reside a contradição entre manter a aparência original do lugar e, ao mesmo tempo, a descaracterização do seu interior, de modo a eliminar parte da sua história. Por exemplo, construído em 1919 como um teatro originalmente em estilo neoclássico, o cine teatro Pireneus, é atualmente um cinema clássico da cidade de Pirenópolis, em Góias (Fig.7. e Fig.8.). Um outro exemplo, é o cine teatro Constantino Nery, em Matosinhos, onde na sua reconstrução, também apenas foi mantida a aparência original do lugar. Porém, o seu interior foi completamente requalificado, no sentido de possibilitar o seu funcionamento

na atualidade. O certo é que, além da preservação parcial de uma obra que merece relevância, a reconstrução e requalificação dos edifícios, deve ter em conta para além do seu valor patrimonial e cultural, um conjunto de requisitos, como a segurança, a acessibilidade e a sustentabilidade.



**Fig.7. e Fig.8.** Cine Teatro  
Pireneus, Góias,  
Pirenópolis - 1919.

Dito isto, é fundamental compreender que o tempo constitui um processo de dissolução contínuo e lamentável, mas, contudo, inevitável. O processo de decadência pode ser atrasado, mas não pode ser detido. Porém, só é possível preservar o que, todavia, permanece, e as inquietudes inerentes à questão da preservação, levantaram uma série de questões que ainda permanecem sem resposta. Que obras é que se devem manter? Só devem ser conservadas porque se encontram associadas a pessoas ou acontecimentos importantes? Estas são algumas questões que se colocam constantemente, devido à presença de confusões existentes em torno da percepção do passado, dos desacordos inerentes à real intenção de um projeto de recuperação, e do cada vez mais acelerado processo de transformação da envolvente.

Para a preservação da identidade das edificações, há quem defenda que, no caso de construções com intervenções de diferentes épocas, todas devem ser respeitadas, de modo a preservar a sua história e não um estilo. Para além de implicarem conhecimentos técnicos, as intervenções no património também requerem a capacidade de criação de espaços, a partir de elementos já construídos - trata-se, portanto, de um problema de concordância entre o invólucro e o conteúdo, onde a nova adição viria a ser um testemunho do seu novo tempo. Contudo, qual é o limite para a intervenção e respetiva alteração do interior de um edifício, sem que essa relação seja comprometida? Com a evolução das teorias do património, sobretudo ao longo do século XX, estas intervenções começaram a ser cada vez mais questionadas, a fim de não comprometerem a identidade das edificações. Porém, existem propostas como a do Plan Voisin, projetado por Le Corbusier, ou o restauro do Paço dos Duques de Bragança, de Rogério de Azevedo, em que do original pouco restou.

## le corbusier

Realizado em 1925, por Le Corbusier, o *Plan Voisin* propôs uma destruição da malha dos velhos bairros de Paris. Neste projeto, o arquiteto incutiu muitas variantes da sua visão a cerca da cidade contemporânea, que incluiu edifícios disponíveis numa grade ortogonal regular, bem como espaços altamente estruturados com duas novas vias de tráfego perfuradas pela cidade, que foram colocadas num enorme espaço verde (Fig.9.). Também o Paço dos Duques de Bragança, apresentou soluções vincadamente imaginativas: estruturado a partir de um pátio central quadrangular, as alas laterais abrigavam as dependências mais importantes. Todavia, os séculos seguintes foram de profunda degradação: a sua pedra dispersou-se por várias obras da cidade e o seu estado agravou-se, com a introdução de novas utilizações - como a de um quartel. A partir de 1937, o radical restauro foi tão polémico como revitalizador, pois a opção restaurada baseou-se na análise de outros paços medievais estrangeiros, e numa desejada ilusão de monumentalidade. Atualmente, parte deste imóvel encontra-se convertido em museu, cuja coleção e disposição tem por objetivo a aproximação a um quotidiano do que era o paço dos séculos XV e XVII (Fig.10.).

**Fig.9.** Plan Voisin, Paris, França - Le Corbusier, 1925.



**Fig.10.** Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, Portugal.



Nos tempos que correm, existe um consenso teórico em relação à abrangência das intervenções de preservação de áreas urbanas históricas. Cuidados com fachadas, coberturas, ruas, pavimentações, e outros elementos que compõem a paisagem de cidades e bairros históricos, tornaram-se tão importantes, quanto os fins característicos a que se destinam em cada região, bem como o modo como os habitantes tradicionais apropriaram os espaços públicos e privados. Obviamente, que entre as escolhas do tipo de intervenção – se restaurativa, intervenção silenciosa, equilibrada, ou transformadora –, e apesar de serem muitos os fatores que acabam por intervir no caminho escolhido, alguns pontos devem ser rigorosamente respeitados. Deve existir um denso conhecimento do objeto, da sua historicidade e do seu contexto, seguido de uma generosa sensibilidade crítica e grande conhecimento, bem como o domínio profundo do significado da opção feita e respetivos impactos sobre a pré-existência.

Desta forma, a multidisciplinaridade tornou-se evidente em todos os campos do projeto e da obra: no campo da conservação e do restauro, esta procura foi acompanhada pela especialização, que se multiplicou em iniciativas internacionais de divulgação e de debate de critérios entre especialistas. Ou seja, o processo de restauro passou a ser visto como uma ação que objetivou unicamente, o reestabelecer da unidade artística plena da obra. De maneira a não redefinir o seu caráter figurativo, mas sim a interferir na imagem que ainda é apreendida - e apesar da deterioração do material componente da obra -, este ato projetual não deverá colocar-se à frente da pré-existência, muito menos modificar o seu caráter. Neste contexto, parece imperativa a existência de uma cumplicidade entre as duas obras, em que o novo apoio irá contribuir para a consolidação de um novo espaço, e onde o papel da intervenção irá reavivar a antiga mensagem, sem distorcer o seu significado. Assim, todo o trabalho de restauro e reintegração de detalhes e características, deve basear-se em referências contidas na própria obra, e em documentação segura e evidências arqueológicas.

**multidiscipli-  
nidade**

Projetada na década de 1950 pelo arquiteto Siza Vieira, a construção da Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira, resultou de um concurso aberto em 1956, pela Câmara Municipal de Matosinhos. A execução deste projeto foi inicialmente entregue ao arquiteto Fernando Távora, mas dois meses depois, foi Siza Vieira – seu discípulo – quem ficou encarregue da obra. Assim, tal como Le Corbusier em relação à *Villa Savoye*, o arquiteto transformou cada recanto deste emblemático edifício numa deslumbrante obra de arte. Em 2018, todo o espaço foi objeto de uma profunda intervenção do arquiteto, que permitiu atualizar equipamentos, impermeabilizar todo o interior, recuperar a cobertura e as madeiras, bem como as caixilharias e o betão aparente.

**siza vieira**

Deste modo, Siza conseguiu respeitar a identidade cultural do edifício, ao desenvolver todo o mobiliário original, reproduzido de acordo com os desenhos da época. Ou seja, para além da conservação e do restauro, também tomou uma atitude de conservador cultural, num contexto onde tudo o convidava a atuar como se de uma obra completamente nova se tratasse. Concluídas as obras de requalificação, todo este espaço – que foi projetado e contruído junto ao mar -, acaba por se destacar pela sua organicidade à natureza, através de uma abordagem que promove uma certa continuidade entre o interior e o exterior (Fig.11.).

**Fig.11.** Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, Porto - Siza Vieira, 1992.



### **qualidade do habitar**

O certo, é que manter a função original é sempre a melhor forma de conservação. Contudo, isso nem sempre é possível. Deve-se compreender a arquitetura para além da sua dimensão visual, pois qualquer ambiente apresenta características agradáveis e outras nem tanto, bem como qualidades visuais, táteis, olfativas e acústicas - quer estas sejam projetadas ou não. Neste contexto, a tarefa do arquiteto e do designer de interiores passa, sobretudo, pela criação de formas significativas que facilitem e ajudem a forma de habitar os espaços ocupados por reflexos, impulsos, desejos e demonstrações, que interligam o corpo com o lugar. Todavia, e apesar da comunidade atual ser considerada uma sociedade de consumos e de exageros que procura produtos efémeros com ciclos de vida curtos, ainda existe uma certa necessidade em tornar os lugares em espaços vivos, e não apenas em espaços de passagem para atingir objetivos. Para tal, é fundamental e necessário, reativar as memórias e a identidade.

Considerando a matéria da promoção da qualidade do habitar, em pleno século XXI é possível e desejável refletir sobre muitos aspetos quantitativos, qualitativos, globais, temáticos e práticos. Nestas matérias, os caminhos passam pela redução da ocupação dispersa do território, de forma a trabalhar a densidade de uma aparência urbana esteticamente agradável, orgânica e contínua. Assim, o projeto deve ser desenvolvido, de modo a considerar objetivamente a qualidade arquitetónica – desígnio este que tem de ser construído através de uma harmonia entre qualidade de desenho e satisfação habitacional. Todavia, é através do habitar e do seu estudo, que se consegue perceber quais as características e funções essenciais que o lugar necessita para construir um espaço habitável bem articulado e harmonioso. Através do uso de novas ideias e técnicas, o design de interiores, em parceria com a arquitetura e a engenharia, consegue proporcionar ao seu utilizador uma atenção especial ao detalhe. As opções arquitetónicas de configuração do ambiente a construir e, em particular, do espaço habitacional, têm

consequências na caracterização da construção.

Neste sentido, e através de metáforas e símbolos que sugerem ideias de sentimentos, o papel do design de interiores tem por objetivo compreender a necessidade que os habitantes têm em se identificarem com o espaço envolvente e com o território, a fim de desenvolver a sensibilidade para a procura dos projetos que despertem o sentido de pertença de uma cultura. Com estas ferramentas de pensamento, pode agir conscientemente contra uma cultura dispersa e homogeneizada pelos meios de comunicação de massa, baralhada pela complexidade simbólica que domina as sociedades atuais. Ser simples. Será este o conceito que por vezes é ignorado? A discussão habitual gira em torno de duas atitudes: contraste ou reprodução. São dois modos aos quais falta o mais importante: assumir o novo, com o necessário respeito pela essência do pré-existente. Entender e respeitar o Património Arquitetónico das cidades, bem como projetar de acordo com o tempo atual é, também, uma forma sensível de pensar nas gerações futuras.

## Património Cultural e Património Industrial:

Numa sociedade extremamente dinâmica, em que determinados bens se tornam obsoletos num rápido intervalo de tempo, o conhecimento globalizado e a valorização do património, são a garantia para a preservação e divulgação de uma determinada história para as gerações futuras. Longe de ser um conceito claramente definido, imutável e universalmente aceite, a ideia de património resulta, necessariamente, da cultura e dos valores de amplitude global de um grupo civilizacional, bem como do respeito mais específico que advém do reconhecimento do valor do objeto presente. Naturalmente evolutivo ao longo dos tempos, este conceito apoiou-se na fundamentação histórica, e justificou as suas pesquisas de modo a construir o legado que atualmente nos une e identifica.

### património histórico e artístico

Deste modo, o Património Histórico e Artístico, que materializa e torna visível o sentimento evocado pela cultura e pela memória, para além de permitir a construção das identidades coletivas, também fortalece os elos das origens comuns. À medida que se deu um alargamento conceptual, a noção de património consolidou-se internacionalmente - a par do Património Histórico, de cariz mais urbano e monumental, passaram também a constar preocupações ligadas à salvaguarda, à proteção e divulgação de outros patrimónios relacionados com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão cultural menos monumentais.

*“O património, sob todas as suas formas, deverá ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras enquanto testemunho da experiência e das aspirações humanas, de forma a fomentar a criatividade em toda a sua diversidade e a inspirar um diálogo genuíno entre as culturas.”*

– UNESCO, 2001. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, Artigo 7.

No decorrer dos anos, e devido ao aspeto importante da dimensão histórico-social, a definição de património expandiu-se, e permitiu a propagação da existência de países e cidades. Ou seja, o Património Histórico precisou de ser entendido como um lugar de aprendizagem, tanto pela população local como pelos turistas - para além de ser o símbolo de uma vivência que é temporária, mas que se torna eterna através dos seus bens e monumentos, o património é também uma das peças que compõe as questões relevantes associadas aos processos urbanísticos. Por essa razão, a Organização Cultural das Nações Unidas concebeu a designação de Património Cultural a determinados bens culturais, com o intuito de proteger a diversidade cultural da humanidade.

O certo, é que foi durante a Revolução Francesa que apareceu pela primeira vez a ideia de bem cultural: museus e arquivos foram fundados, como forma de proteção das obras de arte consideradas importantes para a identidade nacional francesa - e foi a partir desse pensamento que surgiu, por exemplo, o Museu do Louvre, em Paris. Neste contexto, a reabilitação do património edificado tornou-se ainda mais relevante no contexto de herança cultural, e o atual conceito de património acabou por estabelecer a existência de duas categorias distintas: uma mais antiga e tradicional – que se refere ao Património Cultural Material e que engloba construções, obeliscos, esculturas, acervos documentais e museológicos – e outra, que se refere ao Património Cultural Imaterial - que abrange regiões, paisagens, comidas e bebidas típicas, danças, manifestações religiosas e festividades tradicionais.

Definido ao longo do tempo pela ação humana, o Património Cultural testemunha, assim, expressões de valores, crenças, saberes e tradições que se encontram numa contínua evolução de mudança – alusão esta que remete a bens culturais universais, pertencentes a toda a humanidade. Já no Património Cultural Imaterial, a situação é outra: a propriedade normalmente não é questionada. Em ambos os casos, pode-se afirmar que estamos diante de um instrumento mobilizador de vontades, capaz de suscitar o encontro entre a memória e a inovação criadora, isto porque o Património Cultural é constituído por pedras mortas e por pedras vivas, por monumentos e tradições, pela natureza, pela paisagem e pela criação contemporânea, como também pelo Património Imaterial. Deste modo, saber da existência de um bem cultural na própria cidade, é algo que contribui para a constituição da própria identidade do ser humano: o elemento patrimonial cultural, deve associar-se ao contexto de um passado histórico e social, e não como um artefacto isolado, como tem vindo a ser praticado por algumas sociedades.

**património  
cultural**

*“O Património Cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares, através do tempo.”*

- Conselho da Europa, 2005. Convenção de Faro, Artigo 2.

Por outro lado, o Património Industrial, que apresenta um papel importante na transformação do ser humano e do ambiente herdado, considera os bens culturais do futuro. O valor social intrínseco do Património Industrial e Técnico engloba todo o seu carácter inclusivo, pois expõe de bens culturais que foram vivenciados por grandes grupos sociais, tais como trabalhadores, operários, maquinistas, mineiros, ferroviários, industriais,

**património  
industrial**

empresários, inventores/inovadores, técnicos, engenheiros, entre outros. Depois de 1960, e nas décadas que se seguiram, uma enorme diversidade de bens industriais foram identificados como sinónimo de uma das maiores heranças patrimoniais comuns da humanidade - o interesse passou por conservar e valorizar os aspetos culturais dos países industriais modernos.

Face a estas soluções, a salvaguarda, a conservação e a valorização do Património Industrial em Portugal, decorreu salvo raras exceções, à margem do Movimento Internacional. Porém, não existiu nenhuma estratégia cultural nacional para o Património Industrial, embora tenham surgido variadas determinações europeias que viabilizaram uma política para os valores culturais industriais comuns. Atualmente, o que se encontra preservado – monumentos técnicos, antigas fábricas e minas, vilas e bairros operários, obras públicas do século XIX e XX, edifícios e museus industriais, estruturas arqueológico-industriais, máquinas motoras, operadoras ou ferramentas, escassos arquivos empresariais, memórias sociais ou raros saberes intangíveis, entre outros – deveu-se, sobretudo, ao esforço conjugado de voluntários e de técnicos da administração central, bem como a poderes municipais de algumas empresas, escolas e universidades.

Assim, na cidade de Matosinhos, encontra-se em curso um plano de recuperação e de requalificação de antigas fábricas de conservas abandonadas, como aconteceu com a Fábrica de Conservas Vasco da Gama - por parte de uma cadeia de supermercados -, que manteve todas as características arquitetónicas do edifício original. Ou seja, toda a fachada principal do edifício foi preservada, e todos os outros elementos que a compõem, tais como a chaminé, foram submetidos a trabalhos de restauro, no sentido de preservar o património histórico da cidade, e de modo a proporcionar aos seus habitantes novos estímulos visuais.

Desta forma, o Património Industrial não pode, nem deve ser negligenciado. É necessário que exista uma política cultural de referências, que ponha em campo estratégias, com a participação privilegiada das associações relacionadas com o Património Industrial. Contudo, o Património Industrial não se reduz só ao Património Arquitetónico, na sua expressão de construção ou arquitetura industrial. Este também potencia novos tipos de objetos, para além dos artísticos, arqueológicos e etnográficos – ou seja, materiais técnicos, que vão desde ferramentas dos ofícios mecânicos, às máquinas motoras, e ainda alguns objetos resultantes da transformação industrial que se designam de produtos. Os sentimentos poéticos, provocados pelo Património Industrial abandonado, de nada e de pouco servem, se não lhes forem identificados papéis a serem cumpridos, no que dizem respeito às ações que envolver uma revitalização de sucesso. Sejam edifícios de origens recentes ou antigas, conclui-se que, ao agir, se deverá partir para o projeto com a ideia de que todos os edifícios acabarão por transmitir a forma como

deveriam ser tratados, de modo a assumir a responsabilidade de proporcionar uma releitura claramente atual do passado.

*“O Património Industrial integra sítios, estruturas, complexos, áreas e paisagens, bem como o equipamento relacionado, objetos ou documentos que testemunham processos de produção industriais passados ou presentes, a extração de matérias-primas, a sua transformação em bens, assim como as infraestruturas energéticas e de transporte associadas. O Património Industrial reflete a profunda ligação entre o ambiente cultural e natural, dado que os processos industriais - antigos ou modernos - dependem de fontes naturais de matérias-primas e de redes de energia e de transporte para produzir e distribuir produtos para mercados alargados. Tal inclui quer os bens materiais - imóveis e móveis - quer dimensões intangíveis, como o conhecimento técnico, a organização do trabalho e dos trabalhadores ou o complexo legado social e cultural que moldou a vida das comunidades e desencadeou grandes mudanças organizacionais para sociedades inteiras e para o mundo, em geral.”*

– ICOMOS, TICCIH, 2011. The Dublin Principles - Principles for the Conservation of Industrial Heritage Sites, Structures, Areas and Landscapes, 1.

Todavia, a preocupação em proteger e estudar o Património Industrial é uma atitude muito recente. Aliás, todo o património datado de períodos cronológicos mais próximos, e com um cunho marcadamente funcional e menos prestigiante, tem uma menor aceitação, a não ser que constitua um exemplar arquitetónico extraordinário. Como olhar então, no início do século XXI, para vestígios materiais que, até há tão pouco tempo, desempenharam uma função na modelação urbana ou na estrutura económica da sociedade? O certo é que os edifícios industriais são os testemunhos mais próximos das comunidades, e impõem-se devido à utilização de algumas linguagens próprias, que haviam sido difundidas, através de diversas soluções construtivas - como é o caso do telhado em shed, ou da utilização de diversos materiais de construção, tal como o ferro, o tijolo vermelho e o betão.

A progressiva desindustrialização das cidades, e a falta de sensibilidade a certos monumentos, induziu assim, à destruição de diversas estruturas de valor significativo, não só histórico e patrimonial, como ainda simbólico. Ou seja, muitos edifícios industriais, para além de se tornarem vazios e obsoletos, acabaram por perder as suas funções originais. De um modo geral, e devido às suas características estruturais – dimensões, grandes vãos, flexibilidade e indeterminação espacial –, este tipo de espaços adequa-se à realização de restauros que também constituem um fundamento necessário, que é preciso incorporar nas necessidades da vida moderna.

Neste sentido, a análise do Património Industrial como forma de expressão do Património Cultural, pode ser compreendida a partir de múltiplas possibilidades, bem como através da sua interpretação e preservação, segundo as suas especificidades e perspetivas de intervenção – estas possíveis atuações, determinarão diferentes representações de valorização, a fim de delimitar as características interdisciplinares do património. Posto isto, pode-se afirmar que a importância social da memória – pessoal e coletiva – e da história – individual e social – acabam por definir reflexões quanto ao contexto, valorização, conservação e preservação do património, e que as diferentes origens em que estas mesmas formas representativas se encontram, acabam por determinar as diferentes formas de expressão e de identidade dos diversos grupos sociais.

## Cartas Patrimoniais - Carta de Atenas e Carta de Veneza:

Durante o século XX, novos conceitos e perspectivas surgiram, no que dizem respeito à organização do espaço urbano e à concepção comum do conceito de cidade. Atualmente, a decisão de conservar um edifício ou um assentamento, baseia-se na especial na qualidade artística e arquitetónica da estrutura ou da zona, e só depois no seu interesse documental. Existe, portanto, uma maior preocupação em preservar aqueles traços que têm maior valor do ponto de vista atual, do que restaurar o aspeto próprio de um determinado período histórico. Deste modo, o CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – promoveu, através de assembleias e discussões com profissionais da área, o incentivo a novas perspectivas que se relacionaram com essa convivência discordante. A reabilitação de edifícios com valor patrimonial trata-se de um tema complexo, que obriga à implementação de um método de trabalho que responda às exigências atuais, e que respeite a herança cultural dos edifícios.

Fruto das discussões de um determinado momento, as cartas patrimoniais referem-se, então, a documentos concisos de referências que, para além de oferecerem indicações de carácter geral, estabelecem diretrizes e critérios a serem respeitados. Desta forma, uma dessas perspectivas a ser trabalhada como uma nova ideologia urbanística e como a primeira norma internacional de maior relevo dedicada ao restauro, à preservação e à proteção do património edificado, surgiu a partir da Carta de Atenas, redigida em 1933, pelo arquiteto Le Corbusier. Fruto de diversos debates sobre a importância da arquitetura contemporânea, a Carta de Atenas começou por definir o conceito de urbanismo moderno, bem como o traçar de diretrizes e fórmulas que seriam, de certo modo, aplicáveis a nível internacional.

carta de  
atenas

Do ponto de vista técnico e cultural, este documento defendeu a excelência da utilização pública contra a privada, venceu a prioridade da conservação estrita de partes em detrimento dos restauros integrais, e destacou a necessidade de abandono das práticas de restauro descaracterizadas levadas a cabo na Europa do século XIX - que se referiam aos monumentos confirmados de valor histórico, artístico e cultural -, de modo a assumir uma posição conservadora nas intervenções a realizar, e a defender sempre que possível, o respeito pela história do monumento a preservar. Ressaltou, também, a importância de um estudo detalhado do edifício e da sua envolvente, como ponto de partida para uma possível intervenção, bem como a utilização de novos materiais e tecnologias como soluções de consolidação e reforço de edifícios históricos.

le corbusier

Assim, entre as regras promovidas para a cidade funcional, Le Corbusier associou a cidade a um organismo vivo a ser concebido de modo funcional, no qual as necessidades do ser humano devem estar claramente identificadas, de modo a proporcionar uma melhoria de qualidade de vida. Para além de recomendar a separação das áreas residenciais, de lazer e de trabalho, propôs também uma cidade, na qual os edifícios se desenvolviam em altura, através do uso de técnicas modernas. Acima de tudo, salientou a necessidade de estudar as plantas e ornamentações adequadas a certos monumentos ou conjuntos de monumentos, de modo a preservar o seu carácter antigo. Contudo, quando o assunto se referiu a ruínas, a Carta de Atenas o arquiteto impôs uma conservação cuidadosa: recolocou no seu lugar os elementos originais encontrados, sempre que o caso assim o permitisse, e salientou o uso identificável de novos materiais necessários a esse efeito. Segundo esta, a evolução das cidades deveria, sobretudo, resultar da combinação de distintas forças sociais e das ações dos principais representantes da vida quotidiana.

Desde os princípios do ano de 1990, que a arquitetura moderna sofreu um crescimento no desenvolvimento. Desde então, o conhecimento da arquitetura ergueu-se numa curva de crescimento contínuo, devido às publicações de arquitetura que começaram a tornar esse conhecimento disponível em diferentes partes do mundo. Posto isto em 1923, foi publicado o livro "*Vers une Architecture*", de Le Corbusier, onde nele o arquiteto afirmou, por um lado, que a arquitetura se encontra desligada e perdida do passado, e salientou, por outro, o progresso de novas tecnologias, construções e estruturas simples, desenvolvidas por engenheiros. Foi através deste livro, que Corbusier expressou fortemente a importância da função, ao proferir a famosa frase "a casa é uma máquina para se viver".

unité  
d'habitation

Para além de revelar a profunda análise histórica da arquitetura, o livro "Rumo a uma nova Arquitetura" também propôs uma forma completamente nova de lidar com o plano urbano da cidade, bem como o entender da relação entre arquitetura, tecnologia e história. Como reflexo desta observação, o *Unité d'Habitation*, em Marselha, França, foi o primeiro projeto realizado em grande escala pelo arquiteto. Ao projetar para um número tão significativo de habitantes, Le Corbusier concebeu a cidade, horizontalmente espelhada pela paisagem - basicamente, tratava-se de uma cidade dentro da cidade. Ao estreitar as unidades, criou mais espaços no edifício, e desenvolveu um sistema de volumes residenciais. Assim, apenas concluído em 1952, o *Unité d'Habitation* acabou por ser o primeiro de uma nova série de projetos habitacionais, que apenas se concentravam na vida comunitária (Fig. 12. e Fig. 13.).



**Fig.12. e Fig.13.**  
*Unité d'Habitation,*  
Marselha, França – Le  
Corbusier, 1952.

Progressivamente, a humanidade começou a tomar uma maior consciência da importância dos valores humanos, e passou a considerar os monumentos antigos como uma herança comum. Desta dedicação e interesse, deu-se o II Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos na cidade de Veneza, em Maio de 1964, cujo foco se centrou na melhoria das especificidades da Carta de Atenas, e que resultou na assinatura da Carta de Veneza. Assinada nesse mesmo ano, a Carta de Veneza, acabou por difundir mundialmente o conceito de património, bem como as diversas práticas de preservação a ele associada. O objetivo passou pela ampliação dos pensamentos da época de algumas obras - sejam elas esculturas, monumentos ou arquiteturas -, que deveriam ser conservadas e mantidas como forma de preservação da identidade cultural de um determinado local.

Considerada a mais influente carta patrimonial até os dias atuais, a Carta de Veneza ampliou o significado de património, que passou a ser visto como objeto de transformação histórica, cultural e temporal, que não deve ser separado da história ao qual pertence. Estabeleceu princípios que se articulam com concepções dinâmicas de património, e que integram novas categorias de bens a preservar, bem como novas abordagens numa lógica justa de medidas nas intervenções necessárias. De uma forma geral, alargou o conceito de monumento histórico à sua envolvente, de modo a englobar todos os edifícios que evidenciem algum tipo de significado cultural, assim como lugares rurais ou urbanos que manifestem características de uma civilização particular ou de algum acontecimento histórico.

Para além de sugerir o uso de técnicas modernas, apenas quando as tradicionais se revelarem inadequadas, a Carta de Veneza salienta inúmeras vezes, que a melhor forma de cultivar a identidade é manter o estado atual do monumento e respeitar, o máximo possível, a sua forma e material original – assume uma postura mais flexível nas intervenções a efetuar, e autoriza algumas alterações aos edifícios, desde que, justificadas possam beneficiar a longo prazo a conservação do mesmo. Contudo, também é importante salientar que a Carta de Veneza tem como suporte um conjunto de critérios

**carta de  
vенеza**

baseados no conceito de conservação histórica que, atualmente ainda são bastante importantes e alvo de reflexão. É exemplo disso a reversibilidade das intervenções, a intervenção mínima, a conservação da autenticidade e compatibilidade física e química entre os materiais a conservar e aqueles utilizados na intervenção.

Efetivamente, tais cartas patrimoniais acabaram por oficializar o discurso da conservação do restauro, para preservação de uma memória que se apoia num passado, num presente e numa mistura de valores de cada época e de cada sociedade. De um modo geral, os princípios de intervenção propostos pelas diversas Cartas e Recomendações Internacionais, acabaram por estabelecer diretrizes, que visam a recuperação dos espaços, sem que seja posto em risco o valor cultural dos elementos construídos. Na verdade, mais do que um rigor histórico, pretendia-se um ideal histórico integrado nas dinâmicas da vida real. Neste sentido, a pré-existência acabou por funcionar como argumento e como ponto de partida, para oportunidades de projeto de uma nova realidade da história de cada país e de cada comunidade.

## O Manifesto Futurista:

O Futurismo foi um movimento artístico e literário que surgiu no início do século XX, numa época de tensão política que conduziu à Primeira Guerra Mundial - de grande desenvolvimento tecnológico nas áreas de comunicação e de transporte, favoreceu a facilidade da comunicação. Conhecido pelo seu radicalismo, este movimento que se encontrava em concordância com o seu tempo, propôs a destruição do passado, bem como uma Revolução Cultural e Artística, em consonância com a modernidade científica e tecnológica. Esta estética futurista, que mostrou ser um dos movimentos de vanguardas mais radicais, conduziu a 20 de Fevereiro de 1909, à publicação do Manifesto Futurista do italiano Tommaso Marinetti, no jornal francês *Le Figaro* (Fig.14.). Neste manifesto, o poeta rejeitou a tradição estética, concebeu a apologia do mundo moderno e exaltou a vida urbana, as máquinas e a paixão pela velocidade. Para ele, só seria possível uma revolução cultural aberta ao progresso, se a tradição romântica e naturalista, bem como os respetivos valores que conduziram essa inação, fossem abolidos.

futurismo



Fig.14. Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro* - Tommaso Marinetti, 1909.

*“Dizemos que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade. O tempo e o espaço morreram ontem. Já vivemos no absoluto, porque criamos a velocidade eterna e omnipresente.”*

– Filippo Tommaso Marinetti, Artigo *Le Figaro*, 1909.

Assim, com o objetivo de dialogar com as grandes ideologias políticas da época, este manifesto introduziu em Itália um grande desdobramento do movimento. A partir de então, espalhou-se por toda a Europa, e desenvolveu expressões artísticas, tais como as artes visuais, a arquitetura, a música, a literatura, o cinema e a moda. Na pintura, existiu um claro elogio ao dinamismo, através do uso de cores vivas, contrastes e sobreposição de imagens, como se pode verificar no quadro criado por Luigi Russolo, em 1912

– pintura esta que, para além de retratar um automóvel em andamento nas ruas de uma cidade, também expressa a paixão do artista pelos avanços tecnológicos. Sendo o Futurismo a concretização desta pesquisa no espaço bidimensional, o artista futurista apenas se preocupou em tentar expressar o movimento real. Todavia, este movimento que fez furor durante muito tempo na Europa, só chegou a Portugal, por via de intelectuais que na época viviam em Paris.

## arquitetura futurista

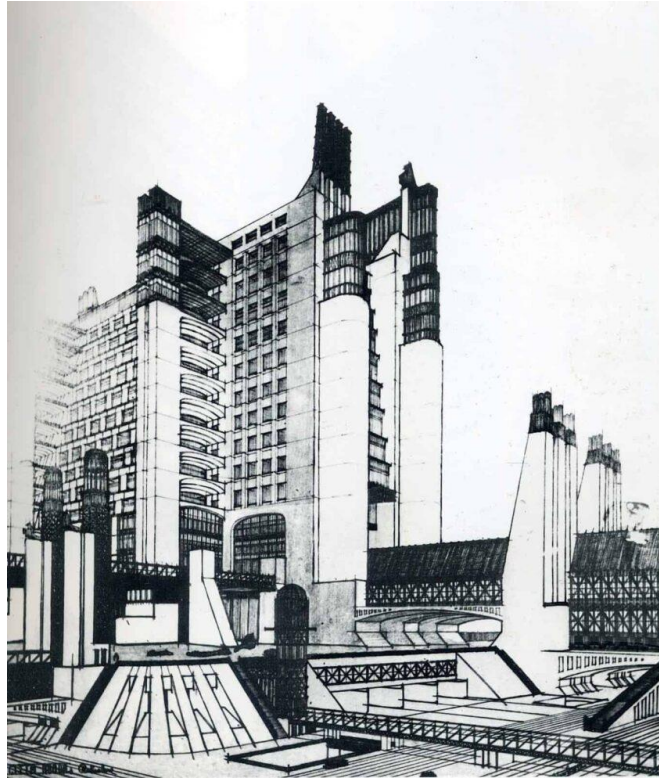
Para além de serem severos preservadores da Era Moderna e da máquina, os futuristas também passaram a aderir entusiasticamente aos objetos: para eles, estes encontravam-se continuamente associados a um só tempo, ou a vários tempos num só espaço. Um culto da Era da Máquina, e até mesmo, uma glorificação da guerra e da violência, estiveram, desta maneira, entre os diversos temas dos futuristas. Deste modo, a arquitetura futurista acabou por se revelar de duas formas muito distintas: por um lado, uma arquitetura historicamente ligada a um estilo e pensamento arquitetónico, pertencente ao Movimento Futurista Italiano e, por outro, a projetos arquitetónicos do século XIX e XX, cujas inspirações deram origem a elementos da ficção científica ou a naves espaciais.

No início do século XX, a pré-fabricação resultante da evolução da indústria era uma realidade crescente, que incorporava todos os domínios da vida nas grandes cidades – arte e ciência eram estimuladas por novos materiais e novas técnicas artísticas, bem como por novas soluções e descobertas científicas. Este caminho dos projetos de desenho marcante, das torres de vidro e dos objetos desenhados com recurso à máxima tecnologia acessível, serviu os desejos de ostentação técnica e económica, de modo a facilitar a exportação da arquitetura. Por outro lado, o regresso à sensibilidade local e o recurso aos materiais tradicionais – com muita, alguma ou nenhuma tecnologia incorporada –, acabaram por vincular os valores tradicionais de cada sítio. Neste sentido, a arquitetura, com o intuito de responder de uma forma técnica, racional e funcional ao modo de vida de um novo tempo, desenvolveu um pragmatismo mais exigente de higiene, iluminação, saúde, ventilação e conforto.

## antonio sant'elia

Projetado entre 1912 e 1914, por Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova* surgiu como uma forma de desconexão entre o Modernismo e a experiência vivida. Para Sant'Elia, a cidade na Era Industrial deveria apresentar, da maneira mais eficiente possível, o facilitismo do movimento. Como forma de expor a mudança das máquinas e as alterações que estas provocaram no ser humano, o arquiteto projetou superestruturas semelhantes a uma máquina – arranha-céus ordenados e entrelaçados com passarelas suspensas, e viadutos rodoviários. De modo a facilitar o movimento e a produção industrial – que decorria a um ritmo acelerado –, propôs três níveis diferentes de tráfego, de acordo com o veículo e com a velocidade. Assim, os protótipos deste

projeto, basearam-se em edifícios altos recuados com uma torre separada que abrigava elevadores, o que originou a criação de um efeito de paisagem artificial. *La Città Nuova* tratou-se, portanto, de uma cidade em contínua construção. Contudo, nunca chegou a ser construída, devido à morte precoce de Sant'Elia (Fig.15.).



**Fig.15.** *La Città Nuova* - Antonio Sant'Elia, 1912-1914.

Também seguindo esta lógica futurista, em 1922, Le Corbusier veio a realizar o estudo de um projeto para a casa do pintor Amédée Ozenfant, que se localizava em Paris. Para este projeto, o arquiteto propôs uma nova ideia apresentada como totalmente racionalista, sendo que a perfeição dos objetos resultava da harmonia exemplar entre a mestria das novas potencialidades do betão, juntamente com a poética inspirada nas suas viagens realizadas ao Mediterrâneo e ao Oriente. Deste modo, Corbusier organizou a acomodação em três níveis: o primeiro para a garagem e parte da casa, o nível seguinte para uma galeria mais reservada e, por fim, o andar superior destinado a uma melhor vista e iluminação – estudo este que foi dotado de grandes vãos livres e movimentos verticais. Contudo, para a oficina/fábrica do pintor, e de modo a sugerir um cubo perfeito de luz, através de três vidrarias recortadas totalmente desmaterializadas do volume, Le Corbusier decidiu usar o modelo de claraboias, de modo a permitir uma maior mobilidade, bem como uma representação simbólica da máquina (Fig.16. e Fig.17.).

## le corbusier

**Fig.16. e Fig.17.**  
Exterior e Desenhos  
Técnicos da *Maison*  
*Ozenfant*, Paris, França –  
Le Corbusier, 1922.



De certa forma, é de evidenciar que este movimento acabou por contribuir para a proteção do património e para o reconhecimento do seu valor e simbolismo, associados às características formais, que vão desde a organização do espaço interior e exterior, até às particularidades cromáticas e características ornamentais e volumétricas. O certo, é que esta expectativa da conquista do espaço, do esplendor industrial e tecnológico, do desenvolvimento económico e cultural, e do fascínio pelos novos materiais, permitiu desenvolver um novo panorama potencializado pelos avanços tecnológicos. A combinação da engenharia e da arte, deram assim origem a uma arquitetura com um ar de ficção científica com formas arredondadas e abstratas, bem como ao desenvolvimento de um design mais moderno que remete à tecnologia e ao futuro.

**siza vieira e  
antónio madureira**

Como consequência desses avanços tecnológicos da construção, na virada do século XIX para o século XX, as paredes libertaram-se do seu papel estrutural e vieram a proporcionar novas conceções espaciais que influenciaram o discurso e a prática do Movimento Moderno. Assim, o processo de industrialização acabou por transformar os processos de produção, não apenas numa reprodução em série – como é o caso do azulejo -, como também em diversos ornamentos. Neste sentido, o Complexo Residencial da Boavista, projetado entre 1990 e 1998 por Siza Vieira e António Madureira, acabou por se refletir num jogo de subtis e variados efeitos de superfícies, onde o azulejo surge aplicado como revestimento parcial no interior – com azulejos de produção industrial, que apresentam um aspeto uniforme e dimensões rigorosas -, e integral no exterior - onde foram estudados de forma a entender o desenho e a modulação dos paramentos, através da adoção de uma técnica de assentamento da peça azulejar sobre a placagem de betão. Assim, num contexto geral, pode-se entender que a melhoria do intercâmbio técnico e cultural, acabou por contaminar toda a envolvente: o domínio do ferro, do vidro e do betão progrediram artística e tecnicamente, e a nova realidade, bem como as novas solicitações da vida contemporânea, começaram a abrir portas a novas linguagens projetuais, ou seja, a uma arquitetura influenciada pelo espírito moderno.

## O simbolismo histórico e a arquitetura moderna:

Na medida em que reconhecemos os diferentes sistemas simbólicos que nos rodeiam, os arquitetos da atualidade, através da utilização de novos métodos, tendem a esquecer os precedentes e as complexidades históricas do simbolismo – embora muito esquecidos pelos arquitetos modernos, os precedentes e as complexidades históricas do simbolismo continuam a ser parte importante da História. Deste modo, os primeiros arquitetos da Modernidade, acabaram por rejeitar o ecletismo e o estilo como elementos arquitetónicos, assim como qualquer tipo de historicismo que minimizasse o revolucionário em detrimento do carácter evolutivo da arquitetura, baseada quase que exclusivamente na tecnologia. Já a segunda geração da arquitetura moderna, apenas reconhecia os factos históricos consistentes. Ou seja, passou a existir uma maior preocupação com o espaço, que considerava a qualidade arquitetónica, as formas, cores, texturas e escalas, bem como os elementos gráficos e esculturais do espaço.

Desta forma, o carácter de intervenção global do urbanismo moderno - que pauta a sua ação em diversas vertentes -, dificilmente será sustentado pelas variadas alterações construtivas, de uso ou de estratégia. Segundo as ideias urbanas do Moderno, as pequenas alterações ao nível do espaço público, do tráfego, dos programas, ou até das zonas envolventes, poderiam vir a alterar a lógica do funcionamento inicial. Tal como uma máquina, estas não deviam sofrer alterações que não fossem devidamente pensadas, pois a pressão do seu funcionamento encontrava-se exclusivamente direcionada para a produção, para o desempenho e, conseqüentemente, para o lucro.

Publicado originalmente em 1972 por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *“Learning From Las Vegas”* foi um livro bastante influente e igualmente controverso para a teoria arquitetónica e para os estudos urbanos na segunda metade do século XX. Para além da discussão do simbolismo na arquitetura, baseado num estudo feito pela *“Strip”* de Las Vegas, expôs também uma crítica ao Modernismo – movimento brutalmente dogmático e utópico na visão dos autores. Como a imagem contradizia a forma, os mesmos viram-se obrigados a inventar dois conceitos que corrigissem as falhas representacionais da arquitetura: o *“duck”*, que encarnava o símbolo, e o *“decorated shed”*, que correspondia ao edifício enfeitado.

O certo, é que a mudança envolvia uma espécie de enriquecimento. De acordo com o livro, há vinte e cinco anos, Las Vegas não era mais do que um centro com uma rua principal, ou seja, de uma *“Strip”* que se situava no deserto. Contudo, atualmente o centro continua a ser o centro, mas a *“Strip”* tornou-se equivalente a um shopping que abriga a vida social num

*learning from  
las vegas*

ambiente explicitamente artificial, onde a mudança deu origem a novos elementos - tais como acessórios cenográficos -, bem como à eliminação ou modificação de alguns componentes e contextos. Graças ao desenvolvimento da envolvente, a “Strip” tornou-se num elemento urbano convencional: assistiu-se a uma redução considerável de quantidade e de tamanho dos edifícios, para uma evolução paralela da signografia para a cenografia - ou seja do “decorated shed” para o “duck” -, e acabou por ser oficialmente designada com o nome de *Las Vegas Boulevard*.

Na obra, compararam-se períodos que explicassem a preferência pela comunicação dos elementos decorativos, igualou-se o original ao banal, e uniram-se os elementos familiares e não familiares a elementos convencionais. Porém, a ideologia e o contexto do moderno, não privilegiaram a noção de eternidade, pelo contrário, o precário, o efémero, o provisório e o pré-fabricado, eram considerados os seus temas mais relevantes. Assim, o campo da arquitetura passou a ser outro: as necessidades colocavam-se em massa, e passaram a afetar a generalidade da população, e não apenas somente os casos isolados - ao tentar preservar e revitalizar uma arquitetura projetada segundo este espírito, a sua execução prática acabou por não procurar conotações simbólicas.

Neste sentido, a condição da arquitetura moderna parecia ser a solução para os problemas funcionais e morais, bem como o esforço para impor uma única verdade. Contudo, essa condição veio a mudar conforme os tempos e os hábitos, e fez explodir novas formas e variedades de estilos - a condição pós-moderna sugeriu a integração de estilos novos e antigos, foi contra a racionalidade que a arquitetura moderna ditava, e rejeitou o compromisso que o Modernismo retinha com o desenvolvimento social. Diante da padronização da sociedade industrializada, valorizou as diferenças, e com a contraposição do universal ao local, acabou por conduzir os arquitetos pós-modernos a reabilitar os traços da História. E foi justamente neste contexto, que Robert Venturi assumiu um papel fundamental, pois entrou no contexto cultural da época, de modo a combater a monotonia dessa arquitetura univalente - através da procura da valorização da complexidade dos múltiplos contextos sociais, deu ênfase aos elementos estruturantes do objeto, que passaram a ser vistos como um sistema em constante transformação.

#### **funcionalismo**

Deste modo, a salvaguarda do património passou a levantar novas questões, nomeadamente ao nível dos critérios de conservação. O funcionalismo, defendido e aplicado pelos arquitetos modernos como resposta aos novos programas, poderia constituir em certa medida, um obstáculo para possíveis utilizações diferentes da original. Assim, a tentativa de preservar a verdade artística e arquitetónica de modo a manter tudo como

no original, para além de adaptar o património às novas exigências e necessidades, pode vir a distorcer as intenções do autor, ou até mesmo, os conceitos fundamentais do projeto.



Parte I: O Design de Interiores e a Preservação Patrimonial

Capítulo 3 – *Contextualização Histórico-Social do papel do Designer de Interiores*

## Breves noções da história dos interiores:

Em Portugal, o aparecimento do design surgiu em meados do século passado, e desenvolveu-se timidamente sob um forte impulso do Estado Novo. Considerado, em certa medida, uma disciplina marcante dos séculos XX e XXI, o design é sinónimo de algumas das mais profundas transformações que ocorreram nas últimas décadas na comunidade, no que diz respeito à relação entre arte, cultura, economia e sociedade.

### estilo barroco

No século XVII, o classicismo do Renascimento começou a evoluir para o estilo barroco, que se caracterizou pela sua teatralidade e exuberância dos ornamentos - a partir da Itália, esse mesmo estilo difundiu-se em toda a Europa, e floresceu, particularmente, no sul da Alemanha, na Áustria, na Espanha e, principalmente em Portugal. Considerado pela UNESCO Património Mundial, o Palácio Nacional de Mafra é o mais internacional dos edifícios barrocos portugueses. Trata-se de um edifício imenso, que possui na fachada dois torreões - inspirados no desaparecido torreão do Paço da Ribeira -, uma basílica ao centro, bem como duas torres sineiras, dominadas por uma imponente cúpula (Fig.18. e Fig.19.). O certo, é que quando o estilo barroco se começou a manifestar na França e em Inglaterra, foram poucos os profissionais que definiram os interiores das edificações que projetavam. Ou seja, os projetos interiores de maiores proporções eram desenvolvidos por artesãos especializados, que os realizavam a partir de gravuras de arquitetos italianos.

**Fig.18. e Fig.19.** Exterior e Interior do Palácio Nacional de Mafra, Mafra, Portugal.



### estilo rococó

Com o passar dos anos, já em meados do século XVIII, o exuberante e rebuscado estilo rococó que surgiu em Paris, a partir da necessidade de uma maior informalidade, como maneira de contestar a rigidez da vida cortesã, ainda era particularmente dependente desse talento para o desenvolvimento da execução dos espaços interiores. Em Portugal, localizado no concelho de Sintra, em Lisboa, o Palácio Nacional de Queluz, representa um dos últimos grandes edifícios em estilo rococó erguidos na Europa, caracterizado, essencialmente, pela evolução marcada das influências francesas e italianas nos espaços interiores. Nos seus jardins acontece o mesmo, com o objetivo

de privilegiar o conhecimento, a interpretação e a fruição de um conjunto monumental de incontornável referência no património arquitetónico e paisagístico português (Fig.20. e Fig.21.).



**Fig.20. e Fig. 21.**  
Exterior e Interior do  
Palácio Nacional de  
Queluz, Portugal.

Já ao longo do século XIX, a disputa entre diferentes estilos, fez com que a arquitetura e o design de interiores, se tornassem cada vez mais expressivos na Europa e nos Estados Unidos. Como reação aos interiores exageradamente rebuscados, surgiram estilos mais simples e limpos. Nesse mesmo período ergueram-se, também, importantes movimentos reformistas em Inglaterra, como o *Arts & Crafts*, que atribuíram valor a um design menos exuberante, através do uso de materiais de qualidade. Deste modo, no final deste mesmo século, surgiu na Europa um estilo decorativo original e complexo, que passou a ser denominado de *Art Nouveaux*: a assimetria e as próprias formas curvilíneas, influenciaram a arquitetura e o design de interiores, em países como Itália, Alemanha e Espanha, tal como se pode verificar em Barcelona, na construção do Parque Guell, em 1984 (Fig.22.).

**arts & crafts**

**art nouveaux**



**Fig.22.** Parque Guell,  
Barcelona, Espanha –  
Antoni Gaudí, 1984.

Anos mais tarde, surgiu um estilo deliberadamente extravagante e muito popular no século XX: a *Art Déco*. A sua designação deveu-se à primeira exposição de artes decorativas, ocorrida em 1925, em Paris. Porém, durante 1930, este estilo veio a ser substituído pelo Movimento Moderno, surgido na *Bauhaus* – que defendia o funcionalismo e, conseqüentemente, o uso restrito de cor, de ornamentos e de características arquitetónicas tradicionais. Como o sentido revolucionário da época trouxe também consigo uma nova geração de projetistas, a *Bauhaus* esteve sempre em transformação, e tornou-se

**art déco**

**movimento  
moderno**

oficina interdisciplinar de ideias, mesmo após cem anos de diversas mudanças. Os seus impulsos inovadores e as suas ideias de arquitetura, de design, de arte e de forma, ainda continuam a ser processados, repensados e modificados. No entanto, a *Bauhaus* persiste porque os seus princípios resumem-se em ideias universais, tais como funcionalidade, simplicidade e inovação.

Embora as origens do design se encontrem historicamente associadas à Revolução Industrial, só durante o século XIX e inícios do século XX, é que se deu início ao seu rápido e intenso desenvolvimento. Contudo, foi ao longo desse mesmo século, que se iniciou um distanciamento cada vez maior entre o projeto arquitetónico e o design de interiores. Desta forma, e relacionadas diretamente com a história e com as diferentes experiências realizadas nas tipologias herdadas do século anterior, ocorreram as transformações na casa unifamiliar moderna do século XX. O Movimento Moderno proporcionou, de uma forma contínua e nítida, a criação de novos elementos arquitetónicos, que se traduziram numa notável modelação do espaço, em diferentes formas, ou seja, a casa unifamiliar foi assim convertida num objeto empírico dessa pesquisa sobre as relações entre a História e o projeto.

Ao observar as casas individuais do século XX, verificou-se a existência de grandes semelhanças, quer ao nível do controlo entre o público e o privado, quer nas condições de higiene, saúde, materiais, métodos construtivos e, conseqüentemente, dos estilos de vida. O edifício exigiu um trabalho mais interdisciplinar na sua elaboração, e temas como espaço doméstico, domesticidade, espaço público, espaço privado, cultura e organização, transformaram-se e reagiram em conjunto, na procura por uma solução melhor que se adequasse às necessidades da sociedade – surgiram, então, novas regras inovadoras que tinham como base, uma nova vida imposta pelo edifício, e não pelos estilos de vida dos seus habitantes.

De um modo geral, o desenho de elementos arquitetónicos, construtivos, materiais e espaciais, acabaram por conduzir a momentos de liberdade e criatividade dos arquitetos. Por esta razão, a escada introduzida no interior dos edifícios, acabou por influenciar o espaço doméstico, bem por simplificar e reduzir o programa dos espaços interiores. No entanto, deve-se ter presente que em Portugal, a influência do século XIX teve especial importância, tanto na arquitetura produzida, como nos estilos de vida oitocentistas que se enraizaram na cultura portuguesa e que permaneceram até meados do século XX - a análise da arquitetura em Portugal foi feita em paralelo com a arquitetura moderna no estrangeiro, nomeadamente na Europa.

Assim, a partir de meados de 1990, começou-se a assistir a uma clara transformação: a ideia do design como cultura e comunidade afirmou-se, na medida em que passou pela realização de mais iniciativas públicas, tais como exposições, publicações, conferências, seminários e workshops. Em comum, estes diversos eventos partilharam da ambição do desenvolvimento de novas abordagens ao design, com o objetivo de o assumir enquanto expressão cultural. Desta forma, o design português do século XXI, é o resultado de uma constante e grandiosa transformação que ocorreu no século XX e que abriu as portas a esta nova era. Tem como desígnio a construção de significados, quer através da experiência, quer através da reflexão feita sobre esses mesmos significados - isto porque o design também é influenciado pela desocupação cultural e simbólica onde atua.

## Os desafios do design e a sua importância para a consolidação do património qualificável:

De uma forma geral, considera-se que a evolução dos principais estilos arquitetónicos e de design de interiores, constituíram um importante campo de estudo para os designers. No entanto, não se deve subestimar a compreensão da evolução desses mesmos estilos que decorreram ao longo do tempo – através das influências geográficas, históricas e políticas, promoveu-se uma perceção mais complementar das relações entre as diferentes culturas. Neste contexto, foi necessário compreender quais os desafios do design, no que diz respeito às reflexões sobre o seu papel social e cultural, bem como às dimensões de consumo e de produção.

Ao longo dos tempos, a ação de projetar traduziu-se num ato intrinsecamente humano. Os desafios que se impuseram ao projeto surgiram progressivamente conforme a evolução da sociedade, de modo a considerar os aspetos temporais e espaciais de cada época - a reabilitação, ao unir-se a um grande número de áreas, requeridas para trabalharem em conjunto, tais como a arquitetura e a engenharia civil, o design luta, agora, por um bem maior: a conservação do património. Deste modo, como componente do projeto de reabilitação de um edifício, o design deve promover o respeito pela qualidade original do construído. Mesmo com algumas restrições, pode e deve estabelecer uma diversidade de abordagens ao espaço onde irá intervir, de modo a manter as suas características patrimoniais, bem como seguir as recomendações expressas nas cartas e normas internacionais.

*“O objetivo primordial da preservação e da conservação é manter a autenticidade e a integridade do Património Cultural. Nesse sentido, todas as intervenções devem basear-se em estudos e avaliações apropriadas. Os problemas devem ser resolvidos em função de condições e necessidades relevantes, respeitando os valores estéticos e históricos, assim como a integridade física da estrutura ou do sítio [...]” –*  
ICOMOS,1999. Principles for the Preservation of Historic Timber Structures, Ponto 4.

Dito isto, a gestão do design para a preservação e valorização da cultura e do património, é um tema que gera discussão, principalmente num mundo cada vez mais modernizado, onde as novas tecnologias competem com as práticas até então realizadas. Ao abordar o Património Histórico, uma vez que se trabalha com os valores culturais de uma sociedade, torna-se extremamente interessante explorar a fundo as capacidades de adaptação dos edifícios antigos com valor patrimonial às novas funcionalidades, através de soluções compatíveis e totalmente reversíveis, onde poderão surgir novas ideias em torno de equipamentos multifuncionais, modulares, soluções

alternativas aos sistemas convencionais de divisórias ou soluções que permitam aos diferentes utilizadores do espaço, a sua rápida transformação.

Um dos designers mais influentes e emblemáticos da Era Moderna, que marcou a história do mercado mobiliário internacional nos anos 1960, foi Joe Colombo. De objetos e móveis, a moradias inteiras, os seus projetos refletiram o seu interesse em construir o futuro, através da implementação de novos materiais e técnicas avançadas. O fascínio pela versatilidade dos termoplásticos e pelos compostos, como a fibra de vidro e a abertura sistémica da construção modular, permitiram a Colombo desenvolver em 1969, o *Sistema de Armazenamento Portátil Body 3* (Fig.23.). A modularidade dos materiais empregues, permitiu criar um sistema compacto sobre rodas, com prateleiras, caixas e bandejas – um design que conceituou a ideia de que os móveis deviam ser multifuncionais e personalizáveis. Efetivamente, a utilização de design inovador para mobiliários versáteis, em detrimento do mobiliário tradicional, permite também criar e desenvolver espaços mais dinâmicos e multifuncionais.

**joe colombo**



**Fig.23.** Sistema de Armazenamento Portátil Body 3 - Joe Colombo, 1969.

Como a forma segue a função, este tipo de microarquitectura pode recriar, ainda que numa pequena dimensão, os aspetos vibrantes dos espaços da Villa de Picasso ou da arquitetura de Luís Barragan. Construída em 1948, a Casa Luís Barragan representa uma das obras arquitetónicas contemporâneas mais importantes no contexto internacional. Reconhecida como uma obra-prima do desenvolvimento do Movimento Moderno, esta casa-estúdio integra elementos tradicionais, bem como diversas correntes filosóficas e artísticas de todos os tempos. Essa explosão cultural de elementos tradicionais, encontra-se presente nas cores fortes escolhidas pelo arquiteto, no estilo minimalista, nos detalhes e, essencialmente, na fusão de experiências pessoais, sonhos e memórias (Fig.24.).

**luís barragan**

Ao observarmos esta obra como duas metades – alçado posterior e inferior -, deteta-se um certo jogo de privacidade, conseguido através da manipulação de janelas. No terraço, é onde acontece o resultado desta construção espacial - a porta do fundo, camuflada na parede, permite um acesso ao *hall* e, para além de esconder outras portas, também camufla uma escadaria que dá acesso ao piso superior. Por uma dessas portas, tem-se acesso à sala principal, separada da biblioteca, por discretas meias-paredes em combinação com o pé-direito duplo sustentado por vigas de madeira. Nesta obra, e com ideias tão brilhantes, tais como uma mistura do Modernismo com a tradição, Luís Barragan sintetiza o que a arquitetura talentosa deve ser: intemporal.



**Fig.24.** Casa Luís Barragan, México – Luís Barragan, 1948.

Neste sentido, pode-se afirmar que a relação com as questões sociais, económicas e identitárias, alertam para o papel decisivo que o design e os designers têm nas sociedades e nas economias atuais, bem como para a forma como ambos interpretam e influenciam a identidade nacional e local. Fundamentalmente, importa ressaltar a revalorização simbólica dos artefactos, dos espaços e dos territórios, numa ação contra a ausência de significados e contra uma mentalidade amnésica, que anestesiou o intuitivo e o sensível, a fim de procurar apenas aquilo que é superficial e imediato. Importa ainda destacar o pensamento estratégico que o design comporta na reconversão e no redesenho dos centros urbanos abandonados, e a forma direta ou indireta como atua sobre a imagem das cidades. Assim, mais que um papel operativo, é essencial que o design tenha, cada vez mais, um papel autêntico e comunicativo nas sociedades atuais, como forma de preservação do património qualificável.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 1 - *O Azulejo como Elemento Identitário*

## Breves noções da história do azulejo e a sua contextualização no habitar:

Uma das expressões mais significativas e originais do Património Artístico Mundial é certamente o azulejo, que se encontra patente e disseminado em todo o país - e praticamente um pouco por todo o mundo. Na história, a sua utilização é transversal a diversas culturas, mas foi em Portugal que a arte da azulejaria manifestou um grande desenvolvimento em termos de originalidade, particularmente na sua integração no espaço arquitetónico - capaz de resistir a épocas, o seu conjunto contribuiu para um maior conforto e bem-estar da sociedade. Embora proeminente na cultura portuguesa, o azulejo apresenta certas derivações árabes na própria semântica: o seu termo *azzellj*, que significa pequena pedra polida, anteriormente era usado para designar o próprio mosaico utilizado na arte bizantina.

No que se refere aos aspetos dimensionais, estes podem ser concebidos segundo processos industriais ou tradicionais, de modo a conferir ao material diversas características formais. Formatado tradicionalmente em 15x15, e dotado de plasticidade cromática e artística que modela os contextos urbanos e domésticos, este ladrilho de barro cozido, geralmente vidrado e decorado na face nobre, tende a articular-se com todos os demais objetos ou elementos onde se encontra inserido. Porém, com a necessidade de revestir mais edifícios, o azulejo tendeu a envolver toda a totalidade do espaço: o seu padrão estendeu-se para 2x2, 4x4, 6x6 e 12x12, a unidade começou a trabalhar em equipa, e o conjunto passou a formar tapetes emoldurados por cercaduras ou barras.

É certo que a arquitetura sempre se serviu da azulejaria como suporte de valorização, enriquecimento e proteção do espaço onde a mesma se encontra inserida. Com o tempo modernizou-a, e transformou a sua aprendizagem de fabrico em arte: o seu alinhamento como ornamento, para além de ser um complemento às várias tendências artísticas, também serviu de elemento identitário para obras de representações misteriosas, simples decorações, proteções integrais ou parciais de envolventes, realces de contraste e arranjos de espaços exteriores e interiores.

Porém, foi apenas no século XVI que esta arte se propagou pela Península Ibérica, através das cerâmicas de Sevilha. Com a sua chegada a Portugal em 1498, pelas mãos de D. Manuel I, o país tendeu a aprender todo o método de fabrico e de pintura do azulejo, de tal modo que o tornou numa das mais fortes expressões da cultura portuguesa. Assim, no final do século XV, para além de se ter dado início à ornamentação das paredes dos espaços da corte e do claro em Portugal, com os primeiros exemplares vindos de

evolução do  
azulejo

Espanha, também começaram a surgir as primeiras oficinas de olaria, sem nunca descurarem o papel das outras artes – como a inspiração nunca se desligou da relação com os outros caminhos artísticos, de Itália acabou por surgir também a técnica majólica, que permitiu uma pintura diretamente no azulejo vidrado.

Assim, no século XVI estendeu-se a oportunidade de, tanto Portugal como Espanha, apresentarem os seus próprios azulejos, produzidos e apresentados nas respetivas terras. O avançar da época trouxe consigo o surgimento de novas tipologias tecnológicas e linguagens ornamentais, bem como a aplicação lógica da evolução da produção industrial, que acabou por fornecer novas hipóteses de exploração formal e estética ao azulejo. Esta rápida evolução, traduziu-se numa produção seriada de Azulejos Mudéjar ou Hispano-Mouriscos, que serviram de revestimento para paredes de palácios e igrejas - desenvolvida e implementada pelos mouros na Península Ibérica, esta técnica assimilou o gosto pela decoração geométrica e vegetalista, e apresentou uma peculiar autenticidade expressa nos seus diferentes e variados tons cromáticos (Fig.25.). Deste modo, por volta de 1503, a aplicação portuguesa dos azulejos decorativos vindos de Espanha, começou a adquirir características próprias, das quais uma grande liberdade na composição dos padrões de revestimento, bem como uma espantosa articulação com as diversas formas dos edifícios, tais como as que se encontram expressas na igreja da Sé Velha de Coimbra.

Já o século XVII, trouxe consigo o desenvolver de novas formas de expressão – a indústria do azulejo iniciou, assim, um aumento no volume de encomendas, associadas à arquitetura civil e religiosa, que tinham como propósito a ornamentação de igrejas, conventos e palácios. Assim, a par das grandes composições cenográficas particulares do barroco, surgiram os Azulejos Enxaquetados (Fig.26.) - que dispunham de tons monocromáticos e de uma malha geométrica em xadrez - e os Azulejos de Padrão (Fig.27.) – compostos pela repetição de esquemas geométricos, como é o caso do Azulejo de Tapete (Fig.28.). Mais colorido e exótico, e rematado com frisos, barras ou cercaduras, o Azulejo de Tapete estimulou as representações fantásticas e paradisíacas, como as que se encontram presentes na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego. Todavia, e para além dos efeitos orientais, as influências italianas vieram a desenvolver os Azulejos Grotescos, que começaram a abranger cenas mais burlescas de traçado realista, como os que se podem observar no Convento da Graça, em Lisboa.

O certo, é que até ao final desse mesmo século, a azulejaria em Portugal resultou numa composição bastante rica, única e muito característica da época. Para além do dinamismo que os padrões multicolores conferiam à arquitetura, surgiram também os vasos, os potes e os cestos

floridos, que se começaram a agrupar linearmente nos interiores e exteriores dos edifícios. No século XVIII, o estilo rococó nos azulejos, destacou-se pelos seus temas recorrentes mais profanos, galantes e rústicos, bem como pelas representações de pessoas à escala real – as artes, e em especial, a azulejaria, passaram a adquirir decorações mais leves, bem como formas mais assimétricas, fruto de um novo gosto (Fig.29.). Ou seja, as suas molduras começaram a perder parte do volume, e a preferência pelas formas orgânicas começou a verificar-se nas composições delicadas, onde os efeitos decorativos eram alcançados, inicialmente, pelo uso de dois tons contrastantes de azul e, progressivamente, pelo uso de variadas cores.



**Fig.25.** Azulejo Mudéjar ou Hispano-Mourisco.

**Fig.26.** Azulejo Enxaquetado.



**Fig.27.** Azulejo de Padrão.

**Fig.28.** Azulejo de Tapete.

Porém, após o grande terramoto de 1755, a necessidade imprevista da reconstrução de Lisboa veio impor um ritmo mais acelerado, no que diz respeito aos Azulejos de Padrão - atualmente designados de estilo pombalino, em homenagem ao Marquês de Pombal (Fig.30.). Fabricados em série, este azulejo passou a adquirir um papel mais discreto, com dimensões inferiores e com um estilo mais funcional, que permitiu criar pequenos painéis de registo e de representações de proteção contra catástrofes naturais. Desta forma, os prédios tendiam a apresentar a mesma configuração, a mesma altura, as mesmas divisões e, conseqüentemente, a mesma decoração azulejar - como material de baixo custo, para além do seu efeito estético que combinava as técnicas industriais com as artesanais, o estilo pombalino veio a facilitar a aplicação do azulejo nas fachadas dos edifícios. Assim, inserida no espaço público, esta arte saiu dos interiores para as obras de engenharia e de

**terramoto de 1755**

arquitetura, inovou em desenho, formato, criatividade, inovação, temas e cor, e desafiou a passagem do tempo, bem como a requalificação da forma urbana da cidade. Distinguiu-se, não só pelo seu papel na criação artística, como também pela sua longevidade de uso, modo de aplicação em grandes revestimentos, bem como pelo modo como foi entendido e usado ao longo dos séculos de forma a integrar-se em sintonia com o espaço.

Fig.29. Azulejo Rococó.

Fig.30. Azulejo Pombalino.



### jorge colaço

Neste prisma, a azulejaria começou a transmitir uma maior abertura dos espaços, e acabou por desmontar a dimensionalidade arquitetónica. No entanto, a partir do século XIX esta arte ganhou mais visibilidade, através das variadas fábricas de cerâmica que passaram a produzir o azulejo em grandes quantidades, e de forma mais industrial. Nessa época, a intensa produção azulejar originou uma estagnação relativa à produção de azulejos decorativos, que se definiram, em Portugal, em duas sensibilidades: no Porto, o recurso a relevos pronunciados e a um claro gosto pelo volume e contraste de luz/sombra, em Lisboa, uma maior preferência pelos padrões lisos de memória antiga, para aplicação nas fachadas. A obra mais representativa e, conseqüentemente, a pioneira desta corrente e da aplicação do azulejo neste contexto arquitetónico é referente à intervenção de Jorge Colaço no átrio da Estação de São Bento, no Porto, através de um painel de boas-vindas que retrata os acontecimentos importantes da história, costumes e tradições.

Na viragem para o século XX, a diversificação produtiva do azulejo avançou em paralelo com o crescimento da Art Noveaux – a sua utilização nas fachadas adquiriu um excesso de decorativismo, através de variadas composições ornamentais de painéis figurativos com padrões associados a frisos e platibandas, que adotaram uma nova plasticidade e volumetria, bem como a utilização de cores vivas, que tanto podiam ser pontuais, como assumir todo o protagonismo (Fig.31.). O melhor exemplo da utilização do azulejo ao gosto da Art Noveaux está presente no Edifício dos Lírios, em Aveiro, com uma conceção verdadeiramente tradicional.



**Fig.31.** Azulejo ao estilo da Art Noveaux.

Nesta perspetiva, pode-se afirmar que os painéis de azulejo são criadores de cenários, que vieram substituir outros elementos arquitetónicos de pedra ou argamassa - mesmo quando brancos, tornaram-se num excelente suporte para a exploração de um desafio artístico de expressões, que visa conservar toda a narrativa e memória do edifício. Assim, nas últimas décadas, as edições numeradas de azulejos individuais, desenhadas por artistas e reproduzidas em fábricas, tiveram bastante sucesso, tais como as produções criadas na fábrica Viúva Lamego e Ratton Cerâmicas, e os desenhos de Júlio Pomar e do arquiteto Siza Vieira. Desta forma, o carácter especial e peculiar que o azulejo adquiriu em Portugal foi reforçado pelo Museu Nacional do Azulejo, que recolhe, conserva, estuda e divulga exemplares que mostram a evolução desta arte. Através da sua coleção única e das atividades que promove, este museu dá a conhecer a história do azulejo em Portugal, dos quais se destacam, desde logo, artistas como Rafael Bordalo Pinheiro - com trabalhos diversificados - e Jorge Barradas - impulsionador da inovação no domínio da cerâmica e do azulejo.

O certo é que a sua monumentalidade, integrada nas fachadas ou nos interiores dos edifícios, tem vindo a criar diversos e variados casos notáveis e de inspiração para muitos designers, com grandes vantagens para a sustentabilidade urbana e da própria construção civil, quer na qualidade do conforto térmico e visual do espaço, quer na manutenção da construção. Como material de revestimento sustentável, para além de apresentar uma grande flexibilidade e adaptação, tende a cumprir com os requisitos de conceção ecológica dos produtos associados ao consumo de energia. Esta versatilidade aplica-se, não só à sua extensão métrica, como também à própria composição do painel, que pode ser reutilizado e reciclado no final do seu ciclo de vida. Neste sentido, a opção pelo azulejo como material de revestimento não só deverá ir ao encontro das suas potencialidades estéticas, às exigências dos espaços a revestir, bem como ter em consideração as exigências ambientais requeridas na sua aplicação.

### **museu nacional do azulejo**

## cerâmica de revestimento

Assim, no âmbito da cerâmica de revestimento exterior ou interior, distinguem-se alguns tipos distintos de abordagem: a das reabilitações - que implicam a reposição de peças históricas já existentes no local -, e a das novas construções - quer seja através da integração de azulejos tradicionais ou através da integração de peças cerâmicas contemporâneas. Porém, a conservação da qualidade do revestimento terá de possuir o mesmo grau de importância do suporte, como meio de preservação das suas características sob a ação dos agentes atmosféricos como a humidade, a temperatura, o gelo/degelo e os movimentos normais da estrutura.

Neste contexto, pode-se afirmar que em Portugal a singularidade desta arte é evidente, face à azulejaria de outros países. Como fenómeno nacional que ajuda a construir a memória coletiva de uma nação - mesmo de forma inconsciente -, o azulejo acabou por se tornar no principal protagonista da identidade da arquitetura portuguesa. Atualmente, por herança de uma tradição que se foi construindo com o tempo, poder-se-á dizer que a arte da cerâmica oscila entre três vertentes: uma de carácter mais funcional - mas também estético, que privilegia o azulejo como material de revestimento dos edifícios -, outra que entende o azulejo como suporte de criação de uma obra - e outra, que se associa à ideia de escultura mural, a partir da qual se podem explorar as mais variadas qualidades da cerâmica. Desta forma, mais que um lugar de relevo no Património Histórico e Artístico de Portugal e da Humanidade, este conceito histórico da arte do azulejo destacou-se, acima de tudo, pela qualidade e quantidade dos temas, estilos, materiais, técnicas e uso. Contudo, o Património Azulejar Português, perdeu-se pela ausência de cuidados de conservação. Urge, por isso, valorizá-lo, protegê-lo e preservá-lo para as gerações seguintes.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 2 - *Contextualização em Espanha*

Capítulo 2.1 - *Palácio de Alhambra, Granada, Muhammad I, 1238*

## A identidade cultural do castelo vermelho:

O Palácio de Alhambra é considerado o único vestígio do poder muçulmano na Península Ibérica. Durante o século XII, quando o reino de Granada entrou no seu período de maior esplendor artístico, foi edificado este monumento emblemático do período Násrida. O início da construção das suas muralhas data de 1238, durante o sultanato de Muhammad I, embora grande parte do seu refinado conjunto de luxuosos palácios - situados no interior das muralhas -, tenha sido erguido entre 1333 e 1391, pelos sultões Yussuf I e Muhammad V.

Batizada com o nome de “Castelo Vermelho” – devido à cor avermelhada dos tijolos de argila ferruginosa dos muros -, a consolidação da sua identidade deveu-se, sobretudo, à criação de um sistema hidráulico que inclui dois longos canais, munidos de dispositivos sofisticados de transporte de água. Repleto ainda de tipologias construtivas – na sua maioria, de trabalhos em cerâmica esmaltada e de revestimentos murais -, o seu planeamento aprimorado, bem como a sua localização estratégica, tinham como principal objetivo defender a cidade de Granada de ataques inimigos. Incluem um complexo de palácios e pátios residenciais medievais renascentistas em volta de uma fortaleza, que se dividiu essencialmente em três áreas principais: a Fortaleza de Alcazaba, os Palácios Nazaríes e a Generalife (Fig.32.).

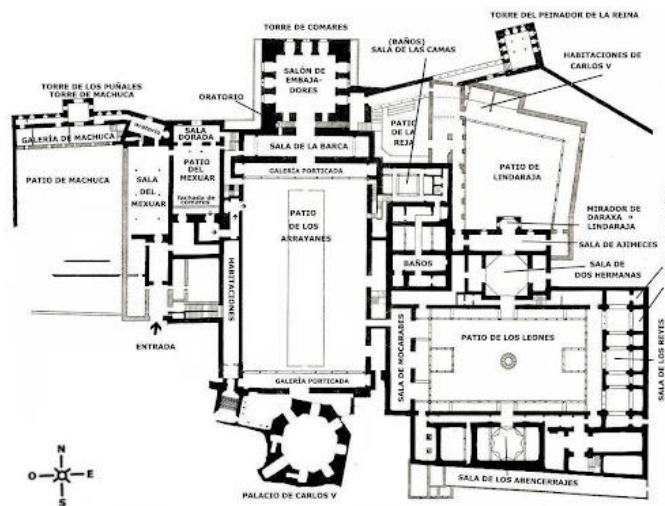


Fig.32. Desenhos Técnicos, Palácio de Alhambra.

Embora localizada na Europa Ocidental, o progresso desta construção desenvolveu-se essencialmente no último período de arte andaluz: exhibe detalhes islâmicos tradicionais do Oriente – tais como fontes, espelhos de água, padrões geométricos, inspirações árabes e azulejos pintados -, bem como um novo vocabulário de palavras árabes, utilizadas para descrever as características exclusivas dos “designs” dos mouros. Considerado o lar da

realeza, tanto muçulmana quanto cristã – mas não simultaneamente – a sua arquitetura icónica caracteriza-se, assim, por colunas e arcos decorados, afrescos impressionantes, e paredes altamente ornamentadas que poeticamente contam histórias de uma época turbulenta da história ibérica. O certo, é que neste mundo de esplendor artístico, sem o qual é impossível compreender a Alhambra, a cerâmica arquitetónica acabou por desempenhar um papel fundamental, através das suas variadas técnicas, materiais e cores.

A ornamentação em arabescos que se encontra por todo o palácio, desenvolveu-se numa variedade infinita, e de duas maneiras diferentes: tecida a partir de uma única faixa, ou irradiada de muitos centros idênticos. Esta fusão de estilos – com elementos arquitetónicos que influenciaram a arquitetura futura da Europa, da América e, sobretudo do mundo -, associada a séculos de História multicultural e religiosa de Espanha, fez com que este local se tornasse numa obra completamente fascinante, misteriosa e arquitetonicamente icónica. Assim, pode-se afirmar que a atual Alhambra se encontra marcada por uma história repleta de transformações, associadas a um conjunto de condições políticas, sociais e artísticas, que se desenvolveram com o passar dos séculos.

relação interior/  
exterior

Esta obra caracteriza-se pela singularidade da forma como harmoniza a relação entre o interior e o exterior, através de objetos, materiais, cores, formas, sequências e padrões encontrados na natureza, que se manifestam em obras de arte, ornamentações e em decorações no ambiente construído – isto porque todo o conjunto oferece uma combinação mágica de espaço e de luz. Como um bom exemplo para entender como o design pode relacionar as pessoas com a natureza - conciliando a estética com o funcional -, durante as últimas décadas foram muitos os estudiosos que se dedicaram a trabalhar, no sentido de identificar e reconhecer os aspetos da natureza que mais afetaram a satisfação humana dentro do local. Ou seja, à medida que as novas evidências surgiram, começaram a compreender melhor a velha sabedoria, bem como as novas perspetivas a ela associadas (Fig.33.).



Fig.33. Palácio de Alhambra.

Na verdade, a natureza e o design são partes fortes da identidade cultural deste exemplar de arquitetura, que apenas ficou concluído no final do domínio muçulmano. Porém, após a Conquista Cristã da cidade, em 1492 os conquistadores começaram a alterar Alhambra: a obra foi preenchida a cal, a pintura e o dourado foram apagados, e os móveis sujos ou rasgados foram removidos. Entre 1516 e 1556, Carlos I reconstruiu partes de Alhambra no estilo renascentista do período, só que entre os séculos XVIII e XIX, esta cidade-palácio acabou por sofrer um grande período de abandono que se estendeu por quase cem anos. Como consequência, ao longo dos séculos subsequentes, a arte mourisca de Alhambra acabou ainda mais danificada: em 1812, algumas das torres foram destruídas pelos franceses sob o comando do Conde Sebastiani e, no ano de 1821, ocorreu um terremoto que causou ainda mais danos no palácio.

Contudo, a intervenção do arquiteto Leopoldo Torres Balbás em 1923, veio a eliminar o caráter de ruína em que Alhambra se apresentava. Precursor da conservação e do restauro científico desta cidade-palácio e da Generalife - onde se destacaram as suas intervenções no Palácio dos Leões, no Palácio de Mexuar e no Partal -, Balbás foi capaz de distinguir o original do novo, bem como de conferir uma nova e grandiosa estabilidade a este espaço: abriu as arcadas que haviam sido muradas, substituiu os ladrilhos que faltavam, completou com estuque as inscrições que não tinham partes das suas letras, e instalou um teto no palácio ainda inacabado de Carlos V.

Reflexo da cultura desses últimos séculos que marcou o apogeu da arquitetura árabe, Alhambra foi declarada em 1984 Património da Humanidade pela UNESCO. Em janeiro de 2010, os fundos e acervos do Arquivo e Biblioteca de Alhambra foram transferidos para um armazém provisório e foram construídas novas instalações que os receberam, desde o final de 2013 e início de 2014, dando-lhes assim um ambiente adequado à sua preservação e conservação. Historicamente reconstruída, nos dias atuais destina-se a dar resposta à curiosidade dos milhares de turistas que a visitam, em particular o museu que se encontra situado no Palácio de Carlos V. A construção desta cidade-palácio, para além de ser uma enorme referência para restauradores, historiados, arquitetos e designers de todo o mundo, resultou num deslumbrante tesouro histórico, atualmente considerado um dos monumentos mais visitados de toda a Espanha.

## Um complexo de palácios e de pátios residenciais icônicos:

Considerada a única cidade do período islâmico que ainda se encontra conservada até aos dias de hoje, Alhambra apresenta um enquadramento surpreendente. Com a Serra Nevada como pano de fundo, esta cidade-palácio para além de servir principalmente como fortaleza e só depois como residência para várias gerações de reis, inclui um conjunto de estruturas com finalidades distintas, tais como: a Alcazaba – a fortaleza, e parte mais antiga de Alhambra -, os palácios dos reis Nasrida e os seus jardins, o Generalife e, ainda, o palácio de Carlos V, que veio a ser erguido depois da Reconquista Católica, e cuja arquitetura não se assemelha à do resto do complexo.

### fortaleza de alcazaba

A Fortaleza de Alcazaba, composta por esbeltas torres, colunas, arcos e jardins verdes que remetem ao passado árabe, constitui uma das partes mais antigas de Alhambra, bem como a área militar, onde outrora os mouros muçulmanos controlavam a região de Granada (Fig.34.). Na sua torre de vigia é possível observar uma bandeira hasteada - como símbolo da Conquista Espanhola de Granada, em Janeiro de 1492 -, bem como um sino que veio a ser posteriormente colocado no século XVIII. Contudo, o que resta desta fortaleza até aos dias de hoje, são as suas enormes paredes externas, bem como as suas torres e muralhas.



Fig.34. Fortaleza de Alcazaba.

O certo, é que a partir deste cenário, existe uma paisagem soberba para o restante complexo de Alhambra. Constituída por um conjunto de palácios muçulmanos, este conjunto divide-se, assim, em três partes principais – o Palácio de Mexuar, o Palácio dos Comares e o Palácio dos Leões -, compostas por um conjunto de corredores, portas e espaços exteriores que ligam umas áreas às outras, e que foram construídos como se de uma extensão se tratasse. Assim, cada uma destas áreas contém um pátio central, para o qual se abrem as mais diversas e variadas salas - decoradas com arabescos e caligrafia árabe esculpida em gesso, bem como com revestimentos de azulejos e ornamentos de flores, conchas e estrelas -, onde

as estruturas acabam por contrastar com as paredes planas do exterior da fortaleza (Fig.35. a Fig.38.).



**Fig.35. a Fig.38.**  
Pormenores de revestimentos de azulejos dos Palácios Nasridas.

O Palácio de Mexuar, contém um complexo friso composto por azulejos geométricos e painéis de estuque esculpido, que lhe conferem uma certa formalidade. Na década de 1330, depois da ampliação dos palácios, tornou-se num espaço dedicado a reuniões dos ministros do rei, bem como em salas de audiências de tribunal. Atrás deste complexo, fica a fachada formal e elaborada do Palácio dos Comares, construída sobre uma plataforma elevada de três degraus, que se apresenta esculpida em estuque de diversas cores vibrantes. Considerada a residência oficial do sultão, é aqui que se situa a Sala do Trono - onde ainda é possível admirar as mais de dez mil inscrições árabes, como também toda a sua decoração envolvente -, bem como um pátio coberto que circunda um outro grande pátio com uma piscina, atualmente designado de Pátio das Murtas.

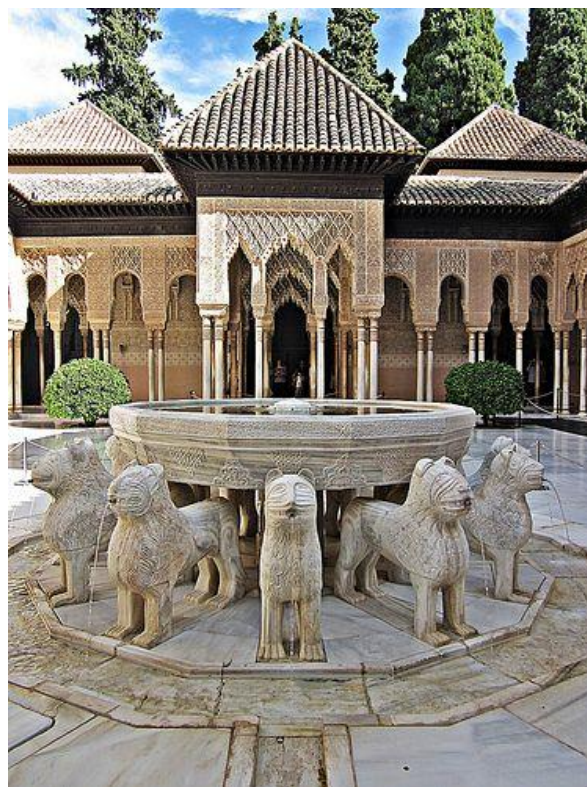
### **palácio de mexuar e palácio dos comares**

Conhecido como pela sua antiguidade e estado de preservação, o Pátio das Murtas é considerado o ponto principal do Palácio dos Comares. Coberto de arbustos de murta verde brilhante, esta área contém paredes ricamente decoradas com azulejos dispostos em padrões geométricos – se bem que atualmente as superfícies restantes se encontram cobertas com motivos de estuque intrincadamente entalhados e organizados em faixas -, caligrafias e painéis de padrões curvilíneos, bem como janelas em arco duplo que lhe oferecem uma luz adicional. No centro, existe um grande lago - situado no pavimento de mármore – e, nos lados norte e sul, diversas galerias. O certo, é que tanto o Palácio de Mexuar, como o Palácio dos Comares, vieram a ser ampliados e embelezados pelo sultão Muhammad V que, posteriormente, chegou a construir o terceiro e último palácio: o dos Leões.

**palácio dos  
leões**

O Palácio dos Leões - construído na segunda metade do século XIV, durante a vigência de Muhammed V - foi desenhado ao estilo Nasrid, com grande influência na arte mudéjar que se encontra presente nas mais diversas cores, tais como o branco, o dourado, o vermelho e os diferentes tons de verde e azul. Para além do pátio central, apresenta duas estruturas - que foram interligadas na época em que a cidade de Granada foi conquistada pelos cristãos - que, para além de conterem pátios sombreados e passarelas cobertas, passaram de espaços interiores bem iluminados, para espaços exteriores sombreados e ensolarados, animados pelo reflexo da água e da decoração de estuque detalhado.

Considerado o coração de Alhambra, o Pátio dos Leões contém um pavimento com azulejos coloridos, variados ornamentos esculpidos em estuque, uma decoração com padrões geométricos, bem como uma famosa fonte de alabastro, composta por doze leões esculpidos - que representam o poder sultão e a exemplificação da arte islâmica. Esta fonte, apresenta um complexo sistema hidráulico associado a uma bacia de mármore, que se encontra apoiada nas costas dos doze leões de pedra, e que por sua vez veio a formar uma cruz no pavimento do pátio - que se traduz, para a época, num trabalho de engenharia inovador (Fig.39.).



**Fig.39.** Pátio dos  
Leões.

Nas extremidades norte e sul do Palácio dos Leões, ainda existem mais dois salões: o Salão das Duas Irmãs e o Salão dos Embaixadores. Ambos apartamentos residenciais com quartos no segundo andar, apresentam uma grande sala abobadada que se encontra pintada em formas muçarnas com variados motivos estrelados, e decorada com estuque esculpido. No Salão dos Embaixadores, pode-se ainda observar um conjunto de ladrilhos multicolores, que alternam em intervalos, e que apresentam uma série de medalhões ovais com inscrições e com entrelaçados de flores e folhas. Este salão contém nove janelas – três em cada fachada, paredes cobertas por variados trabalhos em estuque, bem como um teto executado em sete painéis sobrepostos e decorados com incrustações brancas, azuis e douradas, que representam os sete céus da cultura muçulmana (Fig.40.).



Fig.40. Teto do Salão dos Embaixadores.

De volta ao complexo de Alhambra, ainda se pode observar a Torre das Damas, bem como o Palácio do Partal. Considerada uma das estruturas palacianas mais antigas, o nome deste palácio derivou do seu pórtico formado por uma arcada de cinco arcos, que se encontra presente numa das extremidades de uma grande piscina. Construído no século XIV, o Partal e os seus lagos e jardins circundantes, juntamente com mais um lençol de água, acabaram por compor todo este complexo que reflete o estilo de vida dos líderes daquela época. Contudo, a partir do século XX, o Partal sofreu diversos restauros, e o seu estilo chegou a alinhar-se ao dos restantes palácios (Fig.41. e Fig.42.).



### palácio do partal

Fig.41. e Fig.42. Palácio do Partal.

### palácio carlos v

O Palácio de Carlos V, construído na década de 1527, é considerada uma das obras de mais destaque do renascimento espanhol (Fig.43. e Fig.43). O imperador Carlos V decidiu construir este palácio para si e para a sua família dentro da cidade amuralhada: peculiar pela sua fachada principal e pelo seu pátio circular que apresenta colunas em estilo romano, apresenta uma falta de sintonia com toda a área de Alhambra, onde se vivia confortavelmente na época. A decoração era representada por enormes vasos hispano-mouriscos que datavam dos séculos XIV e XV, e que se encontravam em nichos ao redor de todo o palácio, de modo a proporcionar ambientes com uma melhor circulação de ar.

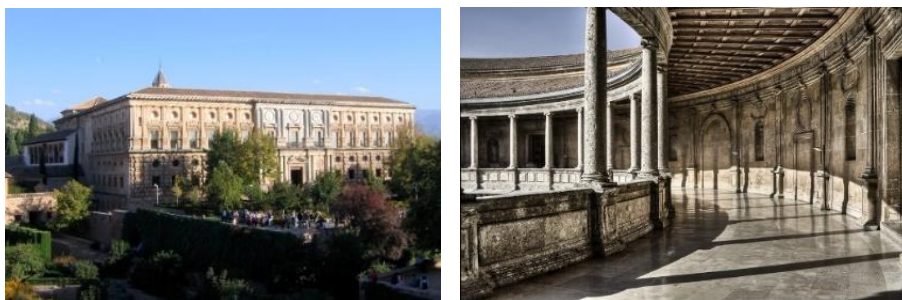


Fig.44 e Fig. 44. Palácio Carlos V.

### generalife

Na segunda área desta cidade-palácio, situa-se o Generalife – que já havia sido um local de descanso, rodeado por belos jardins ornamentais e por pomares (Fig.45. e Fig.46.). Se os Palácios da Alhambra e os seus pátios e jardins não deixam ninguém indiferente, os do Generalife também não, pois foram construídos para serem o lugar da recreação, da paz e da tranquilidade para os reis de Granada, quando estes queriam fugir da sua vida oficial do palácio. Construído na metade do século XIII, e redecorado cem anos depois pelo rei Abu I-Walid Ismail, o Generalife é composto por um longo pátio estreito - ornamentado por duas filas de fontes de água -, por um palácio construído com uma decoração semelhante ao de Alhambra e, ainda, pelos Jardins dos Sultões, que apresentam um terraço, e que foram considerados um dos primeiros exemplos daquilo a que Frank Lloyd Wright chama de arquitetura orgânica. Neste sentido, pode-se afirmar que os jardins, as fontes de água, os canais e as piscinas, são um tema recorrente nesta construção, onde a água é considerada uma presença bela e prática na arquitetura.



Fig.45. e Fig.46.  
Generalife.

Alhambra é considerada um lugar privilegiado, na medida em que os seus valores arquitetónicos se conjugam e se enquadram na perfeição com o ambiente urbano e paisagístico em que se encontra inserida. As diversas partes de cada interior não se chocam com as grandes aberturas que integram os pátios e as fontes internas, como também toda a paisagem da Serra Nevada acaba por permanecer completamente visível a partir dos miradouros. Produto de uma evolução ao longo de quase dois séculos e meio sob o domínio Nasrid, a arte e a arquitetura de Alhambra deixam assim bastante claro o espaço que a cultura muçulmana medieval ocupou no ambiente daqueles que dela fizeram parte.



Parte II: Casos de Estudo

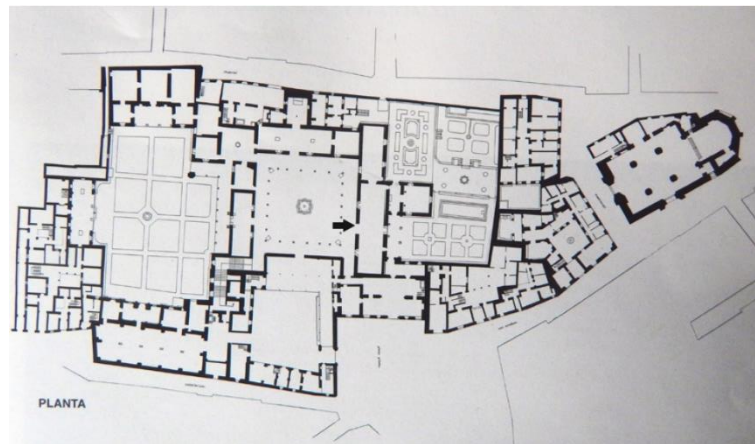
Capítulo 2 - *Contextualização em Espanha*

Capítulo 2.2 – *Casa de Pilatos, Sevilha, Dom Pedro Enríquez de Quiñones, 1483*

## As origens do palácio sevilhano:

A cidade de Sevilha, perante a incorporação de novas terras no Reino de Castilha, acabou por desempenhar um papel proeminente, e transformou-se na maior cidade do Império Espanhol. Neste ambiente de grande prosperidade, em meados do século XV, mais propriamente em 1483, foi erguida por iniciativa e desejo de Dom Pedro Enríquez de Quiñones, chamada Casa de Pilatos. O nome desta obra derivou da sua localização - situada bem no centro histórico da cidade, que antigamente era cenário de corridas de touros e espetáculos diversos -, bem como por influência de uma peregrinação de Dom Pedro a Jerusalém, realizada em 1519. De acordo com a crença popular, após o seu regresso, descobriu que a distância entre as ruínas da Casa de Pôncio Pilatos e o local onde Jesus havia sido crucificado, era a mesma distância entre o seu palácio e um templo localizado fora das muralhas, conhecidas como Cruz del Campo.

Tais acontecimentos deram origem a que Dom Pedro e a sua mulher adquirissem o edifício principal, sobre o qual construíram a sua nova residência familiar. Situada na cidade espanhola de Sevilha, na Andaluzia, em Espanha, o Palácio Andaluz caracteriza-se, essencialmente, pelas suas enormes dimensões, e encontra-se distribuído em torno de uma série de espaços abertos, que criam um terreno complexo de estilos arquitetónicos e decorativos - mudéjar, renascentista e barroco - que se interligam todos entre si (Fig.47). Ou seja, um projeto absolutamente único em Sevilha, não só pela sua conceção e dimensão, mas também por causa do material com que maioritariamente estava a ser construído: a pedra.



**Fig.47.** Desenhos Técnicos, Casa de Pilatos.

Os padrões de vida acabaram por mudar ao longo dos anos, e com eles toda a arquitetura doméstica acabou por ser aumentada - o traçado urbano passou a apresentar algumas e variadas diferenças de acordo com os setores, e os artesanatos artísticos passaram a cobrir os interiores

domésticos, através de azulejos, gesso, carpintaria e pintura, entre outros. No entanto, este complexo arquitetónico não teve de cumprir apenas uma função doméstica nesse sentido amplo que incluía os aspetos de origem, a produção de alimentos, o armazenamento, e outros objetos de consumo. A sua monumentalidade, percebida pelo tamanho do conjunto, pela harmonia e beleza do design, bem como pela magnificência da decoração e dos objetos que valorizava, foi pensada para revelar a importância económica, política e social dos seus proprietários.

Assim, ao longo dos anos, as sucessivas gerações da família começaram a expandir o palácio numa série de jardins e pátios, decorados com modelos de azulejo, que permitiram traçar a narrativa das técnicas e da cronologia dos espaços: coberta com cerca de cento e cinquenta desenhos de azulejos da década de 1530 - realizados pelos irmãos Diego e Juan Pulido - os seus espaços, detalhes e história, contribuíram para o desenvolvimento desta obra culturalmente rica, heterogênea, graciosa e imponente, que abriga arte, exemplos significativos de escultura clássica, e lendas forjadas ao longo de mais de quinhentos anos de vida.

Após o falecimento de Dom Pedro, a sua esposa Catalina de Ribera completou o projeto inicial, e anos mais tarde, foi o seu filho Fadrique Enríquez de Ribera e o seu neto Per Afán de Ribera, que ampliaram e a decoraram o resto do local. Em meados do século XVII, quando Sevilha mergulhou na crise económica, a família Enríquez de Ribera sofreu de uma crise de sucessão, o que fez com que tivessem de deixar o palácio nas mãos dos Duques de Medinaceli. Após os anos de abandono, além de ter suportado diversas catástrofes, tais como o terramoto de 1755 e os estragos causados pelos franceses em 1808, a Casa de Pilatos caiu num notável estado de abandono - só no século XIX, e com a chegada do Romantismo, é que foram realizadas algumas melhorias, de modo a que este espaço se adequasse à nova realidade.

Desde então, os proprietários da casa empenharam-se em preservar os seus recantos, bem como a sua inestimável importância para a valorização da arte. Nesse mesmo século ocorreram diversas transformações no palácio, que acabaram por conferir à atual Casa de Pilatos, alguns toques do romantismo vigente no século. Depois de 1939, Victoria Eugenia Fernández de Córdoba, a Duquesa de Medinaceli, converteu este palácio na sua residência habitual, delineando um complexo programa de restauros. Estes continuaram com o seu filho Ignacio de Medina e Fernández de Córdoba, que ostenta a presidência da Fundação Casa Ducal de Medinaceli, criada em 1978, com o intuito de preservar um extenso património.

A Casa de Pilatos, atualmente aberta ao público, é considerada um dos melhores exemplos da arquitetura andaluza de Sevilha do século XVI. Todavia, como ainda hoje alguns aposentos do piso superior são utilizados pelos duques, as visitas guiadas a este andar só passam pelas salas de estar, dormitórios e salões de refeições que se encontram decorados num estilo mais francamente renascentista, com o acréscimo de objetos decorativos de épocas mais recentes. Referenciada há anos como uma amostra de arte e arquitetura extraordinárias – expressas nos vários estilos arquitetónicos que apresenta, bem como nas diversas sensações de luz e cor que transmite -, para além de ainda desenvolver uma notável atividade cultural, desde 1915 que a Casa de Pilatos se encontra classificada como Património de Interesse Cultural.

## Um encontro de estilos arquitetônicos e decorativos:

A atual Casa de Pilatos, considerada uma grande referência da arquitetura, abarca a toda a história deste edifício ao longo dos anos. Típico dos palácios de Andaluzia, a sua grande área contém edifícios em apenas três dos seus lados: no lado sudoeste apenas um único andar erguido e, nos lados nordeste e noroeste, dois corpos de altura, em que ambos os vãos se encontram ligados no ângulo norte, pela grande torre localizada em frente ao acesso do recinto. Apesar de a torre já não servir de fortaleza, a sua decoração permitiu datar as primeiras fases de construção deste edifício, através de elementos como os escudos colocados sob uma monumental armadura octogonal com oito laçadas.

A praça principal deste amplo edifício apresenta uma fachada renascentista com um portão esculpido em mármore por artistas genoveses do ano de 1529, uma parede de suporte coroada por um brasão gótico do palácio da família de Bornos e, ainda, uma fachada oriental adjacente, concebida por Juan de Oviedo no início do século XVII, que combina elementos de design da Renascença Italiana e Andaluza (Fig.48.). Possui ainda duas fileiras de colunas que formam arcos de meio ponto - inicialmente projetadas como um lugar para os hóspedes entrarem e saírem das suas carruagens à chegada, e posteriormente permitir a entrada para o pátio principal.



Fig.48. Fachada Principal.

O pátio principal, para além da sua dimensão quadrada - composta por diversas galerias perpendiculares, e por um piso um pouco rebaixado -, encontra-se coberto de ladrilhos de cerâmica vidrada em tons de cerâmica em tons de azul e branco, e traduz visualmente a história da construção desta residência palaciana (Fig.49.). Se por um lado, a galeria inferior contém vinte e quatro medalhões com bustos que representam personagens relevantes e

**pátio principal**

imperadores romanos e espanhóis (Fig.50.), por outro, a do nível superior contém apenas um parapeito gótico de pedra, formado por oitenta e duas peças esculpidas - no lado sudoeste encontram-se alinhadas de forma ininterrupta e, no lado nordeste e noroeste, perfeitamente intercaladas entre os pilares. Em ambos os pisos, o dinamismo dos arcos - juntamente com a torre -, acaba por traduzir o equilíbrio perfeito dos diversos volumes aqui presentes.



Fig.49. Pátio Principal.

Para além de sua exuberância decorativa - presente nos azulejos com padrões mudéjares coloridos, que foram colocados ao longo de todo o comprimento das galerias perpendiculares -, este pátio principal serve também como eixo, ao redor do qual se organizam as várias dependências do palácio (Fig.51.). De salientar que a sua síntese de arte mudéjar, renascentista e gótica, encontra-se presente em dois níveis idênticos: na planta baixa - composta pelas variadas dependências situadas em torno do pátio principal, e que constituem o denominado Palácio de Verão - e, na planta superior - que organizada em várias salas, compõe o Palácio de Inverno que se estende diretamente sobre o andar inferior, de modo a duplicar o uso de quartos como uma alternativa ao frio e à humidade.

Com o passar dos séculos, a duplicidade funcional tornou-se obsoleta e, tanto a parte superior como os outros espaços mais afastados do pátio principal, passaram a ser reservados apenas para uso privado e familiar. Esta área, para além de revelar uma certa defesa da intimidade doméstica herdada do andaluz - que se reconhece pela curvatura da entrada e pela preciosidade das fachadas interiores, acentuadas pelo contraste de uma autenticidade arquitetónica -, também acabou por construir a principal área de relacionamento interpessoal da casa. Como elemento de comunicação e

iluminação, revelava ainda uma mistura de estilos e períodos, que vieram a produzir uma certa harmonia inesperada, através das camadas dos padrões, dos detalhes introduzidos, e das cores fornecidas pelos diversos elementos de design.



**Fig.50. e Fig.51.**  
Pormenores Galeria Inferior.

Neste sentido, pode-se afirmar que este andar térreo se estende como se de um labirinto se tratasse. Construído nos anos trinta do século XVI, como resultado da expansão renascentista do pátio principal, à direita da entrada deste pátio central, situa-se o Salão do Pretório. Notável pelos seus azulejos com padrões coloridos e ladrilhos de bacia ou borda que cobrem tanto as suas paredes, como as do resto do palácio, a construção deste espaço contribuiu para a preservação alguns dos seus elementos originais, como por exemplo a sua carpintaria em estilo mudéjar (Fig.52.). No seu interior, esta sala retangular encurta em profundidade para ser disposta em sentido transversal, de forma a evidenciar a sua relação com o exterior, nomeadamente através dos três acessos que conduzem até ao Jardim Chico (Fig.53.).

### salão do pretório



**Fig.52.** Salão do Pretório



Fig.53. Jardim Chico.

O que atualmente constitui um único jardim, até ao início do século XX encontrava-se dividido em dois espaços separados por alguns edifícios desprovidos de interesse, e cuja demolição permitiu a ampliação e unificação do espaço. Assim, neste jardim mais pequeno, pode-se observar uma lagoa com uma fonte que se encontra ornamentada com um bronze que representa o jovem Baco – da obra de Mariano Benlliure (Fig.54. e Fig.55.). Contudo, ainda existe outra zona verde na Casa de Pilatos: o denominado Jardim Grande, que foi construído em 1568, pelo arquiteto napolitano Benvenuto Tortello (Fig.56.). Num dos seus ângulos, Tortello desenhou uma fonte central, caminhos ladeados por sebes e, ainda uma pequena gruta com uma escultura de mármore de Vénus no seu interior. No lado mais comprido, utilizou os mesmos três arcos e elementos de design renascentista clássico, e colocou também um caramanchão de um único andar. Renovado no século XIX e agora no XXI, este Jardim Grande possui também duas galerias com arcos triplos, bem como alguns nichos que abrigam bustos (Fig.57. e Fig.58.).



Fig.54. e Fig.55.  
Pormenores Jardim Chico.



Fig.56. Jardim Grande.



**Fig.57. e Fig.58.**  
Pormenores Jardim Grande.

De volta ao Salão do Pretório - que se abre para o lado leste do pátio principal -, este encontra-se ligado a um conjunto complexo de outros espaços. A Sala Dourada, construída por volta de 1530, e com acesso ao Corredor de Zaquizami que ostenta uma galeria em arcadas, apresenta um elegante plano simétrico, bem como um perfeito casamento de elementos de design clássico e gótico lavados em ocre dourado e decorados com relevos italianos. Trata-se de uma pequena sala que leva o nome do seu acabamento, e que contém um teto em caixotes, bem como inúmeras amostras de arte romana, vinda de Itália (Fig.59. e Fig.60.).

**sala dourada**



**Fig.59. e Fig.60.**  
Sala Dourada.

Com a criação deste espaço, Dom Fadrique tentou garantir ao máximo que cada elemento mudéjar original fosse conservado no momento da reestruturação e ampliação do palácio. Contudo, a maior conservação deste projeto, passou pela coleção dos azulejos de cuenca, que se encontram presentes nas paredes do Salão do Resto dos Juízes, situada na nascente do pátio principal (Fig.61. e Fig.62.). Estes azulejos, prensados com um molde de argila, criavam as bordas da área a ser esmaltada, de modo a não permitir uma afusão das diversas cores. Concebido para ser um espaço cerimonial, esta sala funcionava sobretudo como uma antecâmara, que apresenta no seu centro uma pequena fonte de bronze dentro de uma calha de azulejos azuis, que lembra a arquitetura de estilo muçulmano.

**salão do resto dos juízes**

Fig.61. e Fig.62. Salão do Resto dos Juízes.



### capela da flagelação

Como a maioria dos palácios da época, a Casa de Pilatos também possui um espaço destinado para fins religiosos. Considerada a sala mais antiga, e a que se aproxima mais do estilo mudéjar – apesar de a abóbada ser tipicamente gótica -, a Capela da Flagelação foi a única sala que se manteve praticamente inalterada, com exceção dos seus elementos decorativos (Fig.63.). Repleta de antiguidades, de numerosos manuscritos, e de caráter único, preserva relíquias, tais como uma coluna - cuja lenda simboliza o lugar onde Jesus Cristo foi amarrado e torturado, bem como uma figura que se encontra no altar, datada do século IV d.C.. Em perfeita sintonia com esta obra de design, foram integrados elementos da Fé Cristã, como os anjos colocados nos cantos das abóbadas que levam consigo os elementos da Paixão de Cristo.



Fig.63. Capela da Flagelação.

### escadaria monumental

De volta ao pátio principal, o acesso ao andar superior, também construído por Dom Fadrique, faz-se por uma das suas extremidades. Espaço de transição entre o Palácio de Verão e o Palácio de Inverno, contém uma escadaria monumental que se localiza atrás da torre - apresenta uma riqueza impressionante com degraus em mármore branco, com rodapés de azulejos, paredes totalmente revestidas por telhas de orla, bem como um teto com

uma cúpula de madeira, sustentada por chifres moçárabes, da autoria de Cristóbal Sánchez (Fig.64. e Fig.65.). Ao longo dos tempos, esta escadaria sofreu modificações, porém ainda continua a albergar uma caixa de escadas que substituiu, seguramente, o antigo acesso da zona de serviço, situada no piso inferior.



Fig.64. e Fig.65.  
Escadaria Monumental.

No segundo piso, as paredes das galerias estão decoradas e revestidas de afrescos, uma extensa obra de azulejos que se estende até ao início do teto, bem como numerosas obras de arte que se encontram guardadas e preservadas nas mais variadas salas. Nos quartos e nas salas mais importantes deste andar observam-se algumas pinturas dos séculos XVI e XIX – tais como os murais “Triunfo das Quatro Estações”, que ilustravam cenas mitológicas das Deusas Pomona, Janus, Ceres e Flora em relação aos ciclos da natureza -, embora a mais importante – “*La Piedad*”, de Sebastiano Del Piombo, de 1539 – tenha sido cedida ao Museu do Prado, em Madrid.

Os móveis não eram abundantes: para além das camas, só existiam alguns armários, mesas baixas e inúmeros baús confeccionados nos mais variados tamanhos e materiais, que respondiam aos hábitos do quotidiano e à versatilidade que exigia a adaptação dos espaços aos usos - as poucas cadeiras e mesas, eram preferencialmente utilizadas em reuniões ou refeições formais, que ocorriam em salas mais públicas. Já as tapeçarias que cobriam e aqueciam as paredes, eram muitas vezes feitas de tecidos mouriscos de motivos históricos que, para além de enfeitarem os frisos que as envolviam, também cobriam a madeira dos tetos encaixotados.

No resto dos espaços, a Sala do Afresco, conhecida como a maior sala deste andar, era originalmente o centro de atividades mais privadas. Já a Sala de Jantar do século XIX, que compreendia a maior parte do corredor norte do palácio, era de uso original desconhecido - relativamente modesta e sem cor, conserva o seu teto mudéjar original, bem como o estuque original do século XV. Das inúmeras obras que se encontram presentes na Casa de Pilatos, uma

das mais marcantes é referente ao teto pintado por Francisco Pacheco - na sala originalmente conhecida como Camarín Grande, e atualmente chamada de Sala do Pacheco -, que contém uma estrutura de madeira embutida. Trata-se de uma sala comprida e estreita, construída para o terceiro Duque de Alcalá e desenhada pelo arquiteto Juan de Oviedo na primeira década do século XVII que, atualmente, recria o interior de uma casa palaciana com peças da coleção Medinaceli.

De estilo único, a Casa de Pilatos caracteriza-se pelo gosto dos membros pelo Renascimento Italiano, bem como pela sua ideologia construtiva. A influência da natureza e da arquitetura, misturada com a forte presença da azulejaria, para além de representar diversos acontecimentos da antiguidade e variadas diferenças conceituais em cada recanto, fez com que esta obra se tornasse numa das coleções mais ricas de todo o mundo, devido à variedade e qualidade de criação de um dos seus principais elementos de decoração: os azulejos.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 2 - *Contextualização em Espanha*

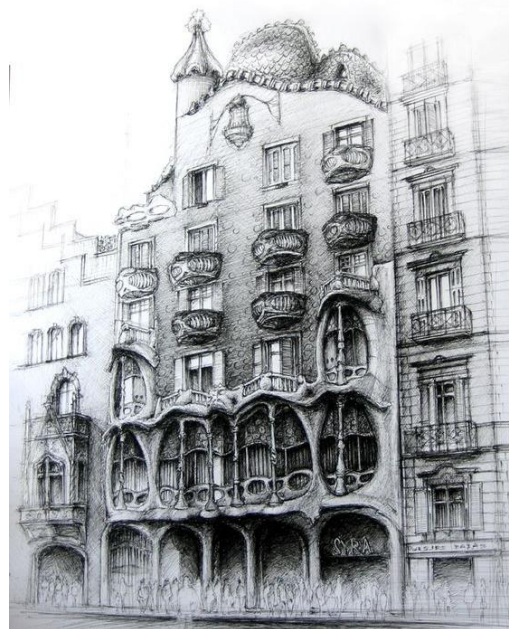
Capítulo 2.3 – *Casa Batlló, Barcelona, Antoni Gaudí, 1904*

## O Modernismo e a simbologia da obra:

Nos finais do século XIX, surgiram na Europa tendências arquitetônicas que romperam com os critérios tradicionais e que procuraram novas formas de edificar. Expresso nas artes e na filosofia, o Modernismo alcançou a sua plena expressão cultural, artística, original e inovadora, e colaborou para a transformação de uma cidade urbana como Barcelona. Recusou o estilo da arquitetura industrial, e desenvolveu novos conceitos arquitetônicos baseados na natureza e na representação de uma diversidade de cores, do uso de linhas onduladas, e do desenvolvimento de uma exuberância decorativa.

Nascido em 1852, Antoni Gaudí é o máximo representante da arquitetura modernista espanhola. Com ideias inovadoras que levaram a revolucionar este mundo do Modernismo e da arquitetura em geral, o arquiteto projetou admiráveis edifícios, dotados de soluções inovadoras. Por aglomerar inúmeras memórias do que aprendera, conseguiu aplicá-las à sua maneira, bem como à forma como as vê e sente, de tal modo que o manuseamento dos materiais se tornou tão importante como a forma final do projeto. Assim, entre 1904 e 1906, reconstruiu a Casa Batlló que, para além de apresentar um estilo arquitetónico que engloba tudo aquilo que define a Art Noveaux, expressa a variação simbólica da lenda de São Jorge, o Padroeiro da Catalunha (Fig.66.).

antoni gaudí



**Fig.66.** Casa Batlló,  
Barcelona, Espanha, 1904.

A Casa Batlló, considerada uma das grandes referências do Modernismo Catalão, situa-se no Passeig de Gràcia – a avenida mais importante de Barcelona –, e revela uma autêntica explosão de criatividade, inspirada na natureza e na lenda mais conhecida da cultura catalã. Ou seja, as

formas orgânicas utilizadas no restauro do edifício, para além de se reunirem em torno de um elemento simbólico de inspiração marinha que proclama alegria, acabam por transportar o observador para um mundo de sonhos, fantasias e alegorias: as fachadas escamosas simbolizam o corpo da serpente, as varandas abertas com buracos e com cerâmicas policromadas representam as órbitas dos olhos, e a torre que se encontra perfurada por uma cruz de ladrilho, figura a lança da serpente.

*“O arquiteto do futuro será baseado na imitação da natureza, porque é o modo mais racional, durável e económico de todos os métodos.”*

– Antoni Gaudí.

Todavia, nem nos restauros drásticos e surpreendentes no interior do edifício, Gaudí deixou de ser inovador: reorganizou os espaços do piso nobre, e unificou-os com uma escada já existente, de modo a obter mais luz natural, bem como uma maior ventilação para o pátio interior - isto porque apenas o andar principal pertencia à casa do Sr. Batlló e à sua família, sendo que os restantes quatro andares se encontravam divididos para alugar. Formas espinhais associadas à geração do universo, como as que se encontram presentes no teto da sala desse mesmo andar, bem como nas juntas das colunas em forma de osso do lado de fora da galeria, são também pontos de referência da arquitetura modernista, que aliou a criatividade de Gaudí a um design de interiores de qualidade.

#### execução do projeto

Na execução deste projeto, o arquiteto evitou totalmente as linhas retas, e adaptou habilmente a harmonia da ciência da natureza à ergonomia dos móveis, às estruturas e suportes, à ventilação e à luz – como forma de união entre a arte e a indústria, utilizou frequentemente o entulho de construções de outros projetos da cidade, como forma de economizar materiais e requalificar as instalações internas da obra. Precursor de designs ergonómicos, desenvolveu autênticas esculturas de mobiliário, e optou pela forma e pela cor da madeira nua, de modo a propor um projeto até então inédito e inovador, que se distinguiu pela procura de formas arredondadas da morfologia humana.

Considerado um génio no mundo do Modernismo e da arquitetura, Antoni Gaudí também projetou outras obras como o Parque Guell e a Casa Milà, que também integram esta sua fase naturalista, durante a qual implementou uma série de novas soluções construtivas e estruturais. Face ao naturalismo e organicismo que possuem, estas obras comunicam entre si, como se de verdadeiros organismos vivos se tratassem.

Neste sentido, é certo afirmar que a construção da Casa Batlló assinalou um novo marco importante na vida e carreira do arquiteto, devido à associação da engenharia com a estética. Para além da originalidade e do valor artístico expressas em cada elemento, este edifício é considerado um dos grandes pioneiros da arquitetura criativa e funcional. Trata-se de uma obra que apresenta elementos arquitetónicos – de forma, cor e luz –, precursores das vanguardas do final do século XX, e que em 2005, foi declarada Património da Humanidade pela UNESCO.

## **Cronologia das intervenções e o estilo arquitetónico de Gaudí:**

No início do século XX, o Passeig de Gràcia tornou-se numa das principais atrações de Barcelona e das famílias mais notáveis da época, o que acabou por contribuir para o ambicioso plano de desenvolvimento urbano da cidade. Nessa fase de desenvolvimento económico, de evolução cultural e de renovação dos valores catalães, surgiram algumas obras de Antoni Gaudí que se destacaram pela técnica e dedicação empregue nas construções e decorações.

Em 1903, o empresário têxtil Josep Batlló adquiriu uma propriedade construída por Emilio Sala Cortès – antigo professor de Gaudí – que, em 1877, deu início à original Casa Batlló. Contudo, em 1904, Josep Batlló recorreu a Antoni Gaudí, para a execução de uma reconstrução desse projeto. Inicialmente sugeriu a demolição de todo o prédio antigo, e posterior construção de um de raiz, mas o arquiteto convenceu-o a manter a estrutura original, e a realizar uma reparação total. Para a obra final, Gaudí construiu mais dois níveis – um andar e um sótão –, e refez completamente toda a fachada, o pátio central, o andar térreo e o andar principal, andar este onde se situava o apartamento da família Batlló.

O que inicialmente era para ser uma simples recuperação da pré-existência de um edifício antigo, a atual Casa Batlló acabou por se converter numa verdadeira obra de arte - onde Gaudí aplicou todo o seu talento criativo e técnico, livrou-se completamente dos métodos clássicos da arquitetura, desenvolveu uma maravilha do design no seu interior e concebeu uma série de elementos que ultrapassavam, em muito, os limites dos estatutos das autoridades municipais da época. Como observador atento da natureza, combinou materiais como a pedra, o vidro, a cerâmica e o ferro, de forma a que, quando o sol incidisse na fachada e no interior do edifício, fosse invocado um jogo poético e caloroso de um contraste luz/sombra.

Assim, o resultado exprimiou-se num estilo arquitetónico de cores intensas que se refletiram numa agradável sensação de movimento, bem como numa forte combinação de formas surpreendentes - para além das diferentes interpretações das áreas ou dos detalhes específicos, estas características transmitiam suavidade e delicadeza a quem as observasse. Ou seja, o seu objetivo foi conceber um organismo vivo, onde cada elemento tende a cumprir uma função dinâmica e unitária: uma arquitetura orgânica, que apresenta uma variedade de cores e espécies, associadas a uma supremacia proeminente do azul do mar.

Perante toda esta criatividade, a fachada principal da Casa Batlló é a porta de entrada para a interpretação de todo este universo simbólico, que agrega esculturas involuntárias, materiais reciclados e objetos descontextualizados que foram convertidos em arte. Apesar de harmoniosa, divide-se em três partes distintas (Fig.67.). A parte superior, que é um pouco recuada em relação ao traçado da rua, encontra-se composta por diversas peças de cerâmica de cores variadas. Inteiramente construída em grés, apresenta formas arredondadas, sustentadas por duas colunas que se alargam triangularmente no topo e que formam três grandes vãos. No topo do prédio - considerado um dos elementos mais marcantes da fachada -, situa-se a torre, coroada por uma capota de cerâmica e por uma cruz de quatro braços orientada para os pontos cardeais.

fachada  
principal

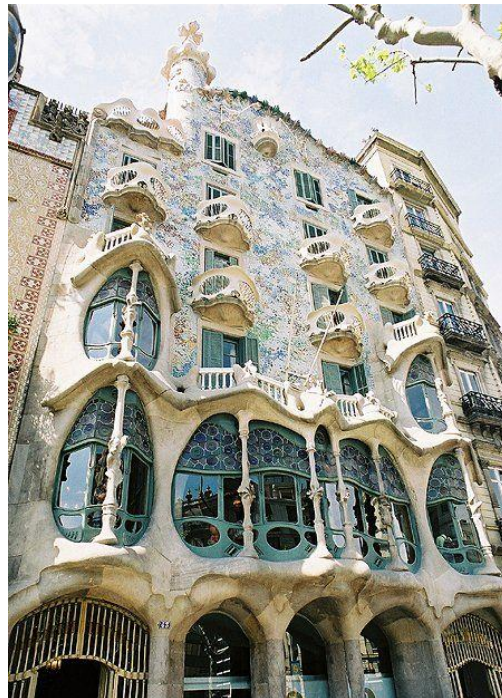


Fig.67. Fachada Principal.

Já a segunda parte, que chega até ao último andar, é constituída por um conjunto de cerâmicas multicoloridas, na qual sobressaem as varandas e o design das grandes janelas ovais - complementadas por uma singular carpintaria – e seis finas colunas que sustentam a complexa estrutura de pedra (Fig.68. e Fig.69.). No topo desta parte central da fachada, ainda existe uma varanda mais pequena em ferro fundido, que corresponde à saída exterior do sótão, e que apresenta uma estética diferente das restantes. Na parte inferior acontece o mesmo, mas com uma exceção: Gaudí decidiu incluir uma enorme galeria que se projeta na rua, desenvolvida a partir de uma estrutura de grés de Montjuic com formas onduladas.

**Fig.68. e Fig.69.**  
Pormenores Fachada  
Principal.



*“A criação continua incessante através da mídia do homem. Mas o homem não cria... ele descobre. Colaboram com o criador quem busca as leis da natureza como suporte para as suas novas obras.”*

– Antoni Gaudí.

#### **interior da casa batlló**

O certo é que o exterior da Casa Batlló reflete uma arquitetura verdadeiramente orgânica, através de um movimento harmonioso e equilibrado, inspirado no quadro “Lago com Nenúfares”, do pintor Monet. Uma vez lá dentro, o design elaborado desenvolvido por Gaudí, também não deixa de surpreender: beleza e função unem-se em cada recanto, bem como nos detalhes modernistas das portas, das maçanetas e dos corrimões que apresentam intensas formas ergonômicas. Sóbria, e fechada por portas de ferro forjado pintados a marfim e ouro, a porta principal da Casa Batlló conduz, através de uma impressionante grelha modernista, a um *hall* de entrada comum ao rés do chão, bem como ao *hall* privado da família Batlló (Fig.70.).

**Fig.70.** Hall de Entrada  
comum ao rés-do-chão.

**Fig.71.** Escadaria do Hall  
Privado.



Este conjunto orgânico, para além de conter um impressionante vão de escadas pertencente aos vizinhos ou à comunidade, também inclui uma escadaria no *hall* privado, toda realizada em madeira de carvalho. Esta última, ostenta um formato referente a uma verdadeira coluna vertebral, e contém um corrimão que, nas suas extremidades, exhibe elementos decorativos, formados por um poste de metal com uma esfera de vidro vermelha envolvida por duas fitas de ferro (Fig.71.). O conjunto dos seus elementos formam uma espiral sinuosa que cobre um ângulo de cento e oitenta graus - para além de sugerir a sensação de movimento e de uma impressionante vivacidade, conduz à sala principal do primeiro andar, onde se encontra localizado o Oratório. Com vista para a fachada principal, o Oratório contém janelas que se assemelham à forma de uma vértebra cervical, e encontra-se fechado com grandes painéis de madeira que facilitam a conversão da sala em Capela.

Deste modo, e guiado pelo critério funcional, Antoni Gaudí acabou por estruturar o *layout* da propriedade da família Batlló em três partes diferentes, cada uma destinada a usos distintos. Debruçadas sobre o Passeig de Gràcia, encontram-se as salas principais - que recebem uma enorme luz natural, devido às grandes janelas -, a sala de jantar e os quartos - que se situam na fachada posterior, e que se encontram ligados a um pátio exterior, que era de uso exclusivo da família Batlló - e, por fim, no espaço central, uma área equipada de amenidades, tais como a cozinha, a casa de banho, e as diferentes entradas para os restantes pisos do edifício. Este primeiro andar, que exigiu uma especial atenção e intervenção, incorpora ainda uma peculiar disposição dos tetos, uma decoração muito elaborada com intensos contrastes, bem como o uso de formas onduladas em todas as divisões. Todo o conjunto encontra-se circunscrito sob um arco com perfil de cogumelo em grés refratário, que contém assentos que simbolizam a união familiar, inspirados nos espaços de cozinha das quintas rurais (Fig.72.).



Fig.72. Acesso à Sala Central.

A grande sala central, grande espaço aberto, localiza-se na parte central da fachada principal, e contém uma decoração em vitrais redondos de diferentes tons de azul na parte superior e janelas com guilhotinas. Trata-se de um lugar que foi pensado para ver e ser visto, através dos tetos que continuam a evocar o movimento do mar, bem como dos vitrais que transpõe toda a luz natural vinda do exterior (Fig.73.). No outro extremo do andar, voltada para a fachada posterior, situa-se a sala de jantar dos Batlló, onde a aparência do seu teto apresenta a forma de um respingo – ou seja, trata-se de um teto falso que reproduz as ondulações formadas numa superfície de água perturbada pela queda de uma gota (Fig.74.).



Fig.73. Sala Central.



Fig.74. Sala de Jantar.

**fachada  
posterior**

Junto à saída para o pátio exterior, existe ainda um par de colunas gémeas com a base e o capitel arredondados - como se desgastados pela erosão -, que apresentam uma combinação policromática de cores pastel quentes. Este pátio exterior, com vista para um outro bloco de apartamentos, conduz à fachada posterior da Casa Batlló (Fig.75.). A fachada contém as

grades das varandas feitas de ferro forjado - exceto a do andar superior que é de pedra, e que se encontra inteiramente decorada com cerâmicas -, e apresenta uma capacidade expressiva e única de cores muito vivas, através da simulação de ondulações e combinações artísticas de cerâmicas que formam motivos florais e geométricos.



**Fig.75.** Fachada Posterior.

No muro deste pátio, também se podem observar as ilhotas de fragmentos de cerâmica, com mosaicos de formas irregulares - que criam a impressão de um jardim suspenso -, bem como algumas jardineiras móveis compostas por potes de ferro forjado, recobertos de cerâmica azul e branca (Fig.76. e Fig.77.). Ao usar toda a sua criatividade para o transformar, Gaudí conseguiu produzir um efeito totalmente colorido e caleidoscópico no pavimento do pátio dos Batlló, através de fragmentos de cerâmica que, antes da sua renovação, faziam parte do pavimento interior dos apartamentos do edifício.



**Fig.76. e Fig.77.** Pormenores Pátio Exterior.

### pátio das luzes

Todavia, uma das intervenções mais marcantes e inovadoras presentes nesta obra, passou pelo aumento do pátio central interior que, com as suas novas dimensões, se transformou num ponto de comunicação entre os diferentes pisos, por meio de um elevador de madeira e do vão de escadas referente anteriormente. A criação deste pátio de luzes, com cerca de vinte metros quadrados, apresenta paredes onduladas e uma cobertura de vidro com cerca de trinta centímetros de altura. Antoni Gaudí melhorou a ventilação e a iluminação, o que por sua vez permitiu um melhor funcionamento, isolamento e, conseqüentemente, um maior conforto do local. As diferenças naturais de iluminação entre as partes alta e baixa do pátio foram compensadas com um jogo de contraste de cerâmicas nas paredes – os tons estendem-se do azul-cobalto no alto, até ao branco na base –, e com uma distribuição de janelas que acompanham esta gradação (Fig.78. e Fig.79.).

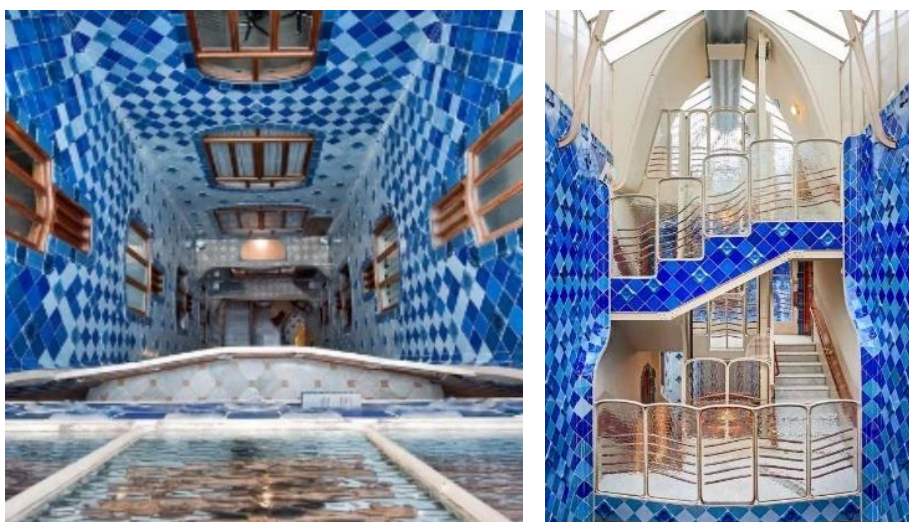


Fig.78. e Fig.79.  
Pátio das Luzes.

### sótão

Ao abordar o último piso da Casa Batlló como um coroamento do edifício, tanto no sentido expressivo, como artístico e funcional, o arquiteto dotou este andar com um sistema arquitetónico próprio de formas originais. Elaborou uma construção independente, no que diz respeito aos pisos inferiores, e transformou o sótão como se de uma câmara de proteção para o edifício se tratasse, e que simultaneamente também poderia ser utilizado como um quarto de serviço (Fig.80. e Fig.81.). Em espaço aberto, toda a planta desfruta de extraordinários jogos de contrastes no interior, e contém uma série de arcos, construídos exclusivamente em alvenaria, que simulam nas costelas de um enorme animal, e que por sua vez sustentam as abóbadas do teto sob as quais se apoia o terraço.



Fig.80. e Fig.81.  
Sótão.

No terraço, Antoni Gaudí espelhou mais uma vez toda a sua imaginação: definiu o aspeto funcional desta área e dos seus elementos, organizando-os de uma forma harmoniosa, de modo a oferecer soluções lógicas para os diferentes requisitos do espaço - incorporou duas escadarias, quatro grupos de chaminés e poços de ventilação cobertos de fragmentos de vidro e cerâmica multicolorida de motivos florais. As chaminés, distribuídas em quatro grupos – num total de vinte e seis – integram-se, como se fossem puxadores de cogumelos, e apresentam um pequeno toque salomónico que lhes confere um certo dinamismo e expressividade, típicos de uma verdadeira escultura (Fig.82. e Fig.83.).

### terraço

Para além de associar um sentido estético a uma exigência funcional da época, em que a água corrente não tinha pressão suficiente para fornecer as condições de conforto exigidas, o arquiteto conseguiu fazer a distinção entre as disposições construtivas e espaciais, de modo a obter um ambiente mais confortável em todo o interior do sótão. O certo é que o uso de aquecimento central - incomum na época e no lugar de Barcelona -, originou uma nova expansão de talento e imaginação onde, mais uma vez, os critérios de beleza e funcionalidade se reuniram na criação desta emblemática casa do modernismo catalão.

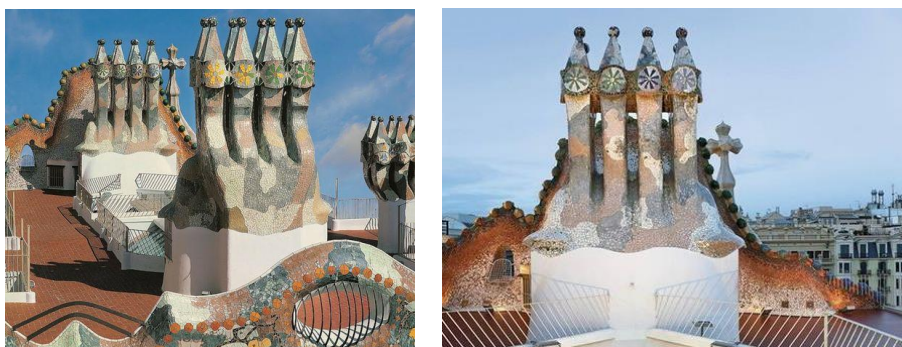


Fig.82. e Fig.83.  
Terraço.

Durante a Guerra Civil Espanhola, a casa acabou sofreu graves danos, e deixou de pertencer à família Batlló. Essa época que se caracterizou pela ausência do gosto pelo Modernismo, atacado sobretudo pelas vanguardas que defendiam a simplicidade e o funcionalismo, acabou por reduzir o interesse pela obra de Antoni Gaudí, que se sacrificou em prol do conforto dos tempos modernos e das necessidades funcionais das empresas que aí se instalaram - que, posteriormente, modificaram as paredes interiores e os tetos. Em 1981 o sótão e o espaço interior acabaram por ser recuperados, por causa da degradação sofrida pela inutilização do espaço, se bem que as formas originais dos arcos e a sua cor branca também foram reavidas. O restauro concluído em Março desse mesmo ano, incluiu ainda a instalação de uma iluminação que valorizou a estética do espaço, bem como a troca do pavimento, com o respetivo aproveitamento das peças de mosaico recuperadas dos apartamentos do restauro de Antoni Gaudí, em 1904.

Em 1983, as grades das varandas, que haviam sido revestidas de preto, foram modificadas para a sua cor marfim original e, em 1987, a Casa Batlló acabou por sofrer mais intervenções da equipa de arquitetura de Josep Maria Botey, que se desvinculou mais tarde da obra, em 1994. A partir de 1989, as estruturas foram reforçadas: restauraram as fundações do edifício original - o rés-do-chão e todas as claraboias que permitiam a entrada de luz natural na cave e no rés-do-chão -, também o teto foi decorado com ondulações Jujolianas e, foi ainda construída uma escada que fez a ligação dos espaços dedicados às salas do rés-do-chão e da cave. O terraço do piso principal e a fachada posterior também sofreram alterações, com a limpeza e revisão de toda a decoração mosaica.

No ano de 1992, as portas exteriores do rés-do-chão e o pavimento da cobertura foram restaurados, a conduta da chaminé sofreu os tratamentos devidos, e foi ainda construída uma saída de emergência no edifício. Por volta de 1995, inaugurou-se a remodelação que converteu a cave, o rés-do-chão e o primeiro andar, em espaço disponível para eventos sociais, sendo que no ano de 1998, todo o primeiro andar foi restaurado, incluindo estruturas, pisos e tetos. Em 1999, para além das intervenções no elevador, realizou-se também uma operação de consolidação da fachada, que apresentava um risco de deslizamento em algumas áreas e, a partir do ano 2000, foi realizado um tratamento fungicida, e um intenso restauro na recuperação dos vidros e das cerâmicas da fachada, bem como das juntas regeneradas sem argamassa. As varandas, as carpintarias e as peças de cerâmica quebradas foram inspecionadas e também reparadas - através de um tratamento hidrorrepelente na pedra arenosa de Montjuic -, e reproduziram-se as cores originais das grades e da base das varandas. Os pátios interiores e a cobertura superior também foram revistos e limpos e os pavimentos hidráulicos restaurados.

Entre 2000 e 2001, a fachada foi restaurada para recuperação do vidro e das cerâmicas originais e, em Junho de 2000, a Casa Batlló passou a estar incluída na Rota do Modernismo. A 19 de Março de 2002, o edifício abriu as suas portas ao público, dando início a um novo conjunto de atividades, entre as quais a realização de eventos sociais e visitas culturais ao piso nobre. Assim, no primeiro piso desta casa-museu, juntamente com o serviço de cafetaria e a loja de merchandising, existe um espaço dedicado ao mobiliário de Gaudí que inclui reproduções fiéis de algumas peças da Casa Batlló e da Casa Calvet. Atualmente, todo o prédio é administrado pela empresa Casa Batlló SLU, que assinala a inovação e a importância do Património Cultural da mesma, bem como de todas as áreas deste impressionante trabalho de Antoni Gaudí. De momento, fazem parte das visitas os acessos e o respetivo rés-do-chão, o primeiro andar, o sótão e a cobertura, sendo que com acesso interdito no quarto andar, se situam os escritórios da empresa proprietária. Apesar de todos os restauros que a Casa Batlló sofreu ao longo dos anos, o espaço sempre manteve grande parte dos elementos arquitetónicos e até mesmo alguns revestimentos originais, tais como a primeira porta da habitação do terceiro piso que ainda contém a distribuição inicial feita por Antoni Gaudí.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 3 - *Contextualização em Portugal*

Capítulo 3.1 – *Palácio do Raio, Braga, André Soares, 1752*

## A arte rococó de André Soares:

andré  
soares

No ano de 1720, Braga era uma cidade que tinha todas as potencialidades para ser um grande centro criador, que abrangia uma população em grande crescimento, bem como de uma economia urbana e rural em excelente desenvolvimento. Contudo, a ousadia na arquitetura só começou a surgir na cidade por volta do século XVII, nomeadamente com os trabalhos de André Soares. Nascido em Braga, a 30 de Novembro de 1720, André Soares – de seu nome completo André Ribeiro Soares da Silva - foi considerado o maior rosto do rococó português. Conhecido pela excelência das suas obras espalhadas pelo norte de Portugal, a sua arte estendeu-se pelas mais variadas disciplinas: desde a arquitetura à talha, do desenho à cartografia, e do azulejo à carpintaria e ao ferro.

O estilo rococó chegou à cidade pelas mãos do arcebispo D. José de Bragança, e o arquiteto ao beneficiar do seu apoio, desenvolver trabalhos entre o gosto joanino e os novos valores do rococó. Como era corrente na época, as suas obras dividiram-se, em simultâneo, por duas correntes artísticas: o rococó e o tardo barroco, o que fez com que as talhas se mantivessem num estilo rococó vibrante, e com que as obras de arquitetura passassem a ter um desenho de acordo com um tardo barroco desornamentado. Deste modo, por volta de 1755 e 1756, a população começou a conhecer algumas das obras mais importantes do arquiteto, das quais se destacaram a fachada da Capela de Santa Maria Madalena, bem como as fachadas do Palácio do Raio.

O certo, é que o mundo da talha é bem diferente do da arquitetura. Com algum desfasamento de tempo entre o que se fazia no Porto e em Braga, a presença deste material conduziu a um estilo barroco mais assumido, embora ainda existam obras absolutamente notáveis, como o púlpito da igreja do Convento da Penha. Assim, Braga passou a aderir fortemente à talha nacional, o que acabou por conduzir à pouca expressão da talha joanina. No rococó, apesar das influências das gravuras provenientes de Augsburg e de Paris, a verdade é que as mesmas não eram copiadas, mas sim transformadas, ou seja, começaram a ganhar novas formas, como as que André Soares veio a desenhar na Cartela dos Estatutos da Irmandade de Santa Ana, ou até mesmo na Cartela do seu Mapa da Cidade, dez anos mais tarde.

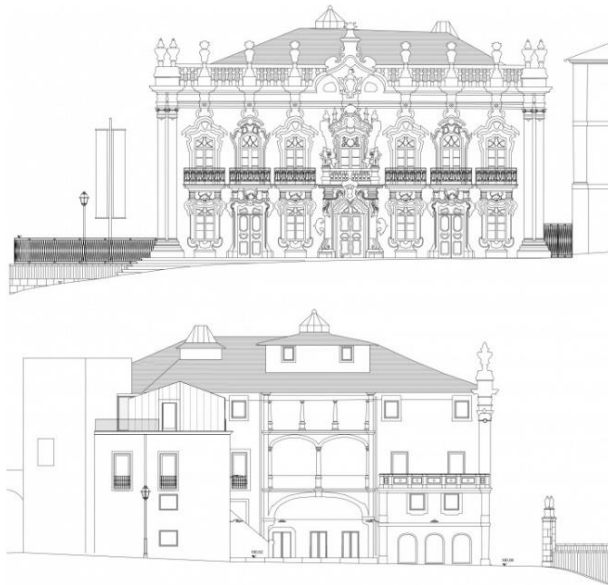
De espírito inquieto, André Soares sempre tentou encontrar novas soluções técnicas e artísticas para as suas obras, o por sua vez permitiu distinguir uma evolução durante as duas décadas em que exerceu a sua atividade: o desenho da sua arquitetura refletia-se no jogo de volumes, no recorte e nas curvas, nas conchearias, nas almofadas em alto relevo, nas superfícies lisas e planas, nos escudos de vários perfis graduados, nas linhas

sinuosas das cimalthas, nas molduras arcuadas, nos eixos verticais e nos frisos, na assimetria dos motivos decorativos, no sentido de integração espacial, na cenografia e, conseqüentemente, na singularidade dos ornamentos.

Inexplicavelmente, depois da sua morte, o seu legado caiu no esquecimento, até que em 1958, o professor Robert Smith, lhe atribuiu a autoria da Igreja de Santa Maria Madalena, no monte da Falperra. Autor de algumas das obras mais emblemáticas da arquitetura da Idade Moderna portuguesa - não só na arquitetura e na escultura em pedra e em madeira, como também na pintura, na ourivesaria, na iluminura de códices e de documentos, na ferragem de bronze dourado e no azulejo. Em suma, são muitas as suas obras que enriquecem o Património Artístico de Braga, bem como as zonas suburbanas do Bom Jesus, Falperra e Tibães, pois todas elas refletem a revolução artística que até então se registou nessa região, tais como a monumentalidade, movimento, força e plasticidade, que caracterizam o trabalho do arquiteto. Entre muitas, destaca-se assim a qualidade arquitetónica do Palácio do Raio, que espelha algumas das páginas esquecidas da História local e da arte em Portugal. Apesar de já ter desempenhado diversas funções ao longo dos anos, a grandeza e riqueza artística desta construção de André Soares, nunca chegou a perder a sua singularidade única.

## O estilo barroco joanino da casa do mexicano:

O Palácio do Raio, localizado na cidade de Braga, é considerado uma das obras de referência do arquiteto André Soares - um dos expoentes máximos do desenvolvimento da cidade, no decorrer da segunda metade do século XVIII. A sua construção iniciou-se entre 1752 e 1755, no contexto da arte portuguesa, ao enquadrar o final do barroco e o início do rococó na residência da família de João Duarte de Faria. Baseado na interpretação de gravuras franco-alemãs, Soares construiu um edifício singular em granito de grão fino, que se caracterizou pela sua monumentalidade e pela plasticidade das formas e pela utilização de uma arte decorativa naturalista, caracterizada por concheados, jarros, grinaldas e festões. A planta retangular do Palácio do Raio divide-se em dois pisos, e contém uma sólida fachada orientada a nascente - esta apresenta três corpos idênticos, bem como uma certa simetria geral que contrasta com as assimetrias introduzidas pelos frontões das janelas (Fig.84.).



**Fig.84.** Desenhos  
Técnicos, Palácio do Raio.

### fachada principal

É de salientar que esta fachada principal, para além de ostentar um dinâmico jogo de volumes e de reentrâncias, também apresenta uma profunda e exuberante decoração presentes no portal central minuciosamente trabalhado, bem como nas onze janelas que se encontram divididas com ornatos assimétricos. Rasgada no piso térreo por quatro janelas de moldura reta, toda esta encenação barroca contém ainda diversas formas em metamorfose fluída, tais como cornijas retas que se animam em curvas ascendentes, vãos e panos de paredes, molduras sinuosas em granito que se destacam da alvenaria branca, contornos do edifício e, ainda, varandas em ferro forjado.

Sob a entrada nobre do edifício, encontra-se o portal principal profundamente recortado, um suntuoso balcão de balaústres ondulado ladeado por duas esculturas decorativas, uma cornija saliente coroada por uma balaustrada, bem como o lintel das varandas monolítico, que apresenta uma cornija rebaixada. Já a parte superior da fachada – referente ao andar nobre da residência -, apresenta janelas mais simples: de sacada com ombreiras retas e de lintel contracurvado, com amplas cantarias e frontões decorados (Fig.85.).



Fig.85. Fachada Principal.

Toda a fachada do Palácio do Raio encontra-se revestida a azulejos que, devido às diferentes interpretações do estilo rococó, acabou por ser considerada um dos melhores exemplares do século XIX – isto porque a mais tradicional, provavelmente veio a ser executada por Bartolomeu Antunes. Contudo, nos finais do século XIX, a obra acabou por ter uma segunda remodelação, e foram colocados os azulejos que dão o tom azul à fachada. O certo, é que a proporção dos vãos, o pórtico subtilmente destacado, os ornatos que envolvem as portas, as janelas, as varandas, o decorativismo da fachada e a força do seu eixo central, bem como a fluidez e a circulação interior dos espaços, uniram-se, para que o edifício se afirmasse e se distinguisse pela sua qualidade arquitetónica, bem como pelo seu estilo em barroco joanino (Fig.86. e Fig.87.).

**Fig.86. e Fig.87.** Pormenores  
Fachada Principal.



### salas temáticas

O legado artístico de André Soares é o ponto de partida para o seguinte percurso de memórias: além da história do próprio palácio e de todo o processo de recuperação a que foi sujeito, pode-se observar no interior do edifício, a forma como o arquiteto marcou a cidade de Braga. Com acesso a diversas exposições, este Centro Interpretativo apresenta atualmente uma resenha histórica com mais de quinhentos anos, desde a Arte Sacra à pintura, da escultura e olaria, até a joalheria e documentação arquivística. Nas suas dez salas temáticas, valoriza-se o Património Material e Imaterial que se encontra associado a eventos religiosos, como as procissões, e homenageiam-se ilustres e antigos provedores. Noutras salas, pode-se observar também a história da Misericórdia de Braga e das Misericórdias do mundo, retratos expostos dos Arcebispos que contribuíram para o crescimento da Instituição, bem como diversos objetos nas vitrinas, como por exemplo, símbolos de poder na Instituição (Fig.88.).

**Fig.88.** Memórias  
da Misericórdia.



### escadaria

A porta principal dá acesso ao átrio, que conduz a uma ampla escadaria ricamente decorada com diversos elementos, que fazem a ligação entre o andar térreo e o andar nobre (Fig.89.). No topo da escadaria, observa-se uma imponente estátua – o Mexicano – que se encontra emoldurada por duas vitrinas multicoloridas que iluminam o segundo vão

de escadas. O Mexicano apresenta na sua mão direita uma espada e, na esquerda, uma luminária, isto porque a localização estratégica no eixo dos acessos parece, de certo modo, um objeto de proteção para todo o edifício. Estas rasgadas escadas, possuem ainda lambris de azulejos tradicionais portugueses azuis e brancos, bem como uma claraboia no teto (Fig.90. e Fig.91.), Os seus painéis de azulejos apresentam cenas de caça, que mostram cenários e personagens exóticas na caça à avestruz e ao leopardo, bem como cenas galantes, que inspiram momentos idílicos, onde mulheres cortejadas por jovens surgem entre jardins e fontes de água. Toda esta cenarização de estatuto social presente na caixa de escadas foi decorada pelo pintor Pereira Cão, e traduz-se numa ilusória tapeçaria.



Fig.89. a Fig.91.  
Pormenores Escadaria.

O certo, é que este palácio teve uma história atribulada que passou por várias transformações. Assim, no acesso ao andar nobre, podem-se observar as atuais salas V e VI, que mantêm os tetos originais – e que antigamente deveriam corresponder a antigas salas de receção (Fig.92. e Fig.93.). O teto da atual Sala V, em têmpera pintada sobre estuque, substituiu o teto setecentista original – caracterizado pela sua decoração vitoriana, este ostenta formas e contrastes policromáticos que compõem ramos de flores e pássaros, motivos *néo-rocaille*, bem como medalhões centrais com bustos femininos. Já a atual Sala VI, possui um teto pintado que simula um tecido quadriculado: no centro, apresenta diversos motivos alegóricos, entre os quais uma paleta de pintor, cavaletes, telas e coroas de louros e, à sua volta, cartelas com paisagens marítimas de inspiração romântica, envolvidas por ornamentos em *trompe l'oeil*. Nestes exemplares, Pereira Cão exibiu os seus dotes de pintor, e introduziu um gosto tardo-romântico, que revisitou todo o século XVIII, bem como as raízes e tradições da pintura europeia. Neste sentido, seguem-se também as salas dedicadas à literatura – onde se encontram expostas diversas coleções -, e à celebração.



**Fig.92. e Fig.93.**  
Tetos Salas V e VI.

Neste mesmo andar, sobressaem ainda os azulejos dominados por assimetrias pontuadas por flores, formas excessivas de volume e desregramento que lembram o rococó alemão e austríaco. Conhecido internacionalmente através de gravuras que circulam também em Portugal, com desenho e policromia exuberantes, os painéis articulam-se com a arquitetura, através de um rodapé com ornatos amarelos, sucedido por um embasamento a amarelo e apainelados a manganês sobre azul, rematados por uma moldura compósita (Fig.94. e Fig.95.). Aqui, também se destaca o Património Imaterial da Santa Casa da Misericórdia, associado às Solenidades da Semana Santa: lanternas e bandeiras processionais, o farricoco e os fogaréus remetem o visitante para a procissão do Senhor “*Ecce Homo*”. Além dos quadros dos séculos XVII e XVIII, existem ainda outras peças de grande interesse histórico e artístico.



**Fig.94. e Fig.95.**  
Painéis de Azulejo.

O Palácio do Raio, ou a Casa do Mexicano, como também é conhecido, foi vendido em 1853 ao Visconde de São Lázaro, Miguel José Raio - de onde provém o nome do edifício. Contudo, apesar da cidade de Braga ter saído ilesa do terramoto de 1755, as obras realizadas por este novo proprietário, incidiram em diferentes locais: este colocou uma balaustrada sobre a fachada principal, colocou uma nova pintura de

escadas, transformou o último piso no espaço reentrante do “U” das traseiras numa zona de estar ou de passagem entre as duas alas, e acrescentou outros pormenores menores e menos estruturais.

Por volta de 1870, todo o Palácio do Raio sofreu diversas obras, restauros e alterações, só que no final do século XIX, e após a morte de Miguel José Raio em 1875, o palácio foi destinado à Santa Casa da Misericórdia de Braga, que assim permaneceu até ao ano de 1974. Durante várias décadas, o espaço esteve em regime de aluguer, aos serviços hospitalares do Ministério da Saúde, se bem que em 2012, acabou por voltar à utilização da Misericórdia, que o reabilitou na íntegra. Em 1985, a fachada principal sofreu intervenções, com a limpeza da alvenaria e com a fixação de azulejos e, em 1993, houve uma intervenção no portal e nas janelas do primeiro piso: as madeiras foram isoladas, a pedra foi limpa, o cimento foi removido, e os elementos escultóricos e de consolidação foram reintegrados.

Considerado Imóvel de Interesse Público desde 1956, este edifício ficou historicamente conhecido na cidade, devido às suas pinturas decorativas, pois serviu de estímulo para muitos outros que o quisessem reproduzir, e contribuiu para que a expansão da pintura decorativa se desse a conhecer. Muitos anos depois, com a mudança da localização do Hospital de Braga, o Palácio do Raio deixou de ter utilidade e, após ter sofrido uma renovação profunda nos tetos e nos azulejos, abriu como espaço museológico e arquivo histórico no ano de 2015. Assim, como forma de contribuição para o património e para a revitalização da cultura, foram estudadas as técnicas e os sistemas construtivos da sua construção inicial, identificadas aquelas que ainda mantinham as suas características recuperáveis e, ainda, abordadas novas técnicas compatíveis com a pré-existência. O certo, é que a arte e a mistura de estilos que caracterizam a monumentalidade do Palácio do Raio, acabaram por o tornar numa das mais importantes e conhecidas obras do arquiteto André Soares.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 3 - *Contextualização em Portugal*

Capítulo 3.2 - *Palácio da Pena, Sintra, Nicolau Pires e Wilhelm Ludwig, 1840*

## A história da melhor expressão do romantismo arquitetónico do século XIX:

Considerado um dos expoentes máximos, quer a nível nacional, quer a nível europeu, o centro histórico da Vila de Sintra contém um enorme interesse arquitetónico, o que fez com que este local fosse considerado Património Mundial pela UNESCO. Neste sentido, inserido no Parque Nacional da Pena, pode-se observar um monumento nacional de extrema importância, gerador de toda uma identidade histórica: o Palácio da Pena, que representa uma das melhores expressões do romantismo arquitetónico do século XIX (Fig.96.).



**Fig.96.** Palácio da Pena, Sintra, Portugal, 1840.

A história deste palácio - considerado o mais antigo de Portugal e o único sobrevivente íntegro entre os paços reais medievais -, é feita, essencialmente, em camadas. Esta construção acastelada, desenvolvida numa arquitetura orgânica, para além de conter uma mistura de elementos decorativos nacionais – neorromântico, neogótico e neomanuelino - e orientais – neoárabe e indo-gótico -, baseou-se em desnivelamentos, torres, torrinhas e inúmeros terraços. Porém, devido à falta de documentação, pouco se pode referir acerca da sua cronologia até ao reinado de D. João I. No entanto, sabe-se que a história deste lugar mágico começou na Idade Média, na altura em que D. Manuel I mandou edificar o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Pena no local onde existia uma capela.

Na sua globalidade, pode-se afirmar que o Palácio Nacional da Pena contou com variadas fases construtivas – se bem que só uma, correspondente ao reinado de D. Manuel I, é que coincidiu com as campanhas de aplicação de revestimento azulejar. Com o intuito de enobrecer a construção anterior, este monarca terá mandado azulejar os espaços, através de uma campanha decorativa que não se verificou de um modo tão intenso na ala manuelina do palácio. A fase construtiva anterior a esta, referente ao reinado de D. Afonso V, reservou a aplicação dos pavimentos da capela e do quarto de D. Afonso VI, que possivelmente também incluiu alguns revestimentos com telhas e engobes.

Independentemente da origem de produção e do local a que eram destinados, o certo é que entre 1507 e 1508, o palácio acabou por receber um largo conjunto de azulejos - certamente de diferentes tipologias -, que foram aplicados nos mais diversos espaços. Assim, a única documentação subsistente, parece trazer mais dúvidas do que certezas. Para tentar perceber que revestimentos são originais e quais é que foram objeto de alterações e reaplicações, é indispensável, para além da observação direta, tentar criar uma cronologia precisa de campanhas de obras e campanhas decorativas posteriores, assim como de intervenções de conservação e restauro.

Após o terramoto de 1755, o convento caiu em ruínas e, por volta de 1781, o arquiteto da Casa Real e o capitão engenheiro José Manuel de Carvalho Negreiro, acabaram por realizar diversas obras de restauro no edifício: para além do máximo respeito que tiveram pelo traçado original do palácio, também tentaram reaproveitar o maior número de materiais possíveis. Todavia, em 1834, depois da extinção das ordens religiosas em Portugal, o mosteiro acabou por ficar ao abandono. Quatro anos mais tarde, em 1838, D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando\\_II\\_de\\_Portugal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_II_de_Portugal), marido da rainha D. Maria II, adquiriu toda a área de duzentos hectares que havia sido erguida no ano de 1511 – que incluía o edifício, toda a área envolvente, o castelo dos Mouros e outras quintas e matas circundantes -, de modo a dar início ao seu sonho romântico.

Desta forma, iniciaram-se os trabalhos de recuperação do antigo mosteiro, nomeadamente os de pequenos arranjos relacionados sobretudo com os acessos, sendo que, por volta de 1840, a primeira fase de obras acabou por ficar ao cargo do barão alemão Wilhelm Ludwig, que já nessa época era engenheiro de minas em Portugal. Nesse mesmo ano, D. Fernando ordenou também um levantamento da configuração de todo o antigo edifício do mosteiro a Nicolau Pires que, posteriormente, veio a ajudar Ludwig na realização e finalização de todo o projeto. Efetivamente, o marido da rainha D. Maria II, acabou por idealizar para a Pena algo maior do que uma mera

reconstrução e melhoria de condições: mandou circundar todo o edifício por outras estruturas arquitetónicas que apelaram ao imaginário medieval -

através da construção de caminhos de ronda, torres de vigia, um túnel de acesso, e uma ponte levadiça -, mandou anexar uma parte nova como complemento desta residência de verão da família real portuguesa - o denominado "palácio novo", que só começou a ser construído no ano de 1843 -, sugeriu incluir arcos de abóbada com elementos medievais e islâmicos - bem como o desenho de uma janela ornamentada para a fachada principal, inspirada na janela da casa capitular do Convento da Ordem de Cristo em Tomar – e, ainda, a plantação de um magnífico parque com as mais variadas e exóticas espécies de árvores.

Assim, o projeto do parque começou desde logo a ser implementado em simultâneo com as obras de recuperação do antigo espaço religioso, totalmente integrado na realidade romântica portuguesa da época em que foi idealizado, e passou a conter percursos magníficos com inúmeras construções de jardins já existentes, pontes, grutas, bancos de jardim, pérgulas, fontes, pequenas casas que alojavam os guardas e os criados, esculturas e lagos igualmente pitorescos e atrativos. Todo o Parque e o Palácio da Pena passaram a constituir um magnífico todo, onde a reunião de uma profusão de volumes decorativos e revivalistas, sem precedentes na história da arquitetura portuguesa, transporta qualquer um para um mundo imaginário que, atualmente, ainda pode ser observado e admirado.

Anos mais tarde após a morte da Rainha D. Maria II em 1853, D. Fernando acabou por casar com Elise Hensler, uma cantora de ópera e condessa de Edla. Desta união, surgiu a construção do *Chalet* da Condessa d'Edla, localizado no Parque da Pena: de inspiração alpina, este espaço de dois pisos apresenta uma forte componente cénica, sem nunca perder a relação visual com o palácio. Todavia, só em 1949 é que as obras do parque ficaram concluídas, e este acabou por se tornar numa espécie de jardim do paraíso, embelezado de flores e árvores, feteiras, lagos com cisnes e estruturas arquitetónicas que criam cenários ao gosto do romantismo.

Já a segunda fase de ocupação da Pena pela Família Real, assistiu à presença do rei D. Carlos I e da rainha Amélia de Orleães. Parte das temporadas de verão foram passadas por esta família no palácio, em particular pelo filho Manuel II, que acabou por manter uma fração dos seus antigos aposentos principescos no andar nobre da Torre. Porém, como a obra do Palácio da Pena só terminou em meados da década de 1860, nos séculos seguintes as intervenções acabaram por ser mais concisas: por um lado, em

1863, a tentativa de restituição das antigas formas primitivas, por outro, as alterações de fundo na Sala Manuelina, que pareciam não se prender com uma certa iniciativa de restauro, mas sim com uma campanha de obras que tinha em vista a criação dos aposentos do rei D. Luís I. Em qualquer dos casos, e em tantos outros, as descrições não permitem conhecer com exatidão que

alterações terão de facto sido atribuídas aos revestimentos azulejares.

Com a morte de D. Fernando II e com a abertura do seu polémico testamento, deu-se uma mudança de paradigma: até à sua venda para a coroa, a 12 de junho de 1890, poucas foram as vezes em que o palácio foi habitado. A partir de 1889, todo o palácio foi adquirido pelo Estado Português e, com o fim da monarquia e a proclamação da república em 1910, o Palácio da Pena foi incorporado no Património do Estado e declarado Monumento Nacional. As cores das fachadas vermelhas e amarelas desbotaram com o tempo e, por muitos anos, o palácio foi visualmente identificado pela sua cor totalmente cinza, e só no restauro de 1994, é que as cores originais do exterior foram repintadas, ou seja, rosa-velho para o antigo mosteiro e ocre para o palácio novo. Assim, procederam-se a obras de restauro e adaptação por parte do arquiteto Raul Lino nos anos quarenta do século XX que, ao preservar o aspeto original do palácio, tentou decorá-lo com todo o conjunto de peças de arte pertencentes a antigas coleções régias ou adquiridas propositadamente para nele figurarem.

Nesse mesmo ano, o Palácio e o Parque da Pena foram musealizados e abertos ao público, com a designação oficial de Palácio Nacional da Pena e, em 1995, todo o conjunto foi classificado Património Mundial da Humanidade pela UNESCO. Em 2000, a “Parques de Sintra” assumiu a gestão do Parque da Pena e, por volta de 2007, a empresa passou a ser responsável por toda a gestão do palácio. Ao longo dos anos, a “Parques de Sintra” tem realizado um trabalho constante de conservação, restauro e revalorização do vasto património que o Parque e o Palácio da Pena englobam, de modo a destacar o projeto de reconstrução do *Chalet* da Condessa d’Edla - distinguido em 2013 com o Prémio União Europeia para o “Património Cultural – Europa Nostra”, na categoria de Conservação –, bem como o restauro integral do Salão Nobre.

Assim, nos últimos anos, o IPPAR – Instituto Português do Património Arquitetónico - acabou por desenvolver um vasto programa de restauro e de valorização deste património. Permitiu, entre outros objetivos, a consolidação estrutural de todo o edifício, a pintura integral do conjunto com as cores originais, a recuperação e renovação da sinalética dos espaços exteriores, bem como a instalação de um restaurante. O certo, é que atualmente, pela sua dimensão e importância arquitetónica, todo o Palácio da Pena faz parte de um conjunto de memórias histórico-artísticas de maior relevo no âmbito dos monumentos que constituem a Paisagem Cultural de Sintra, e do país em geral. De referir que todo este palácio repleto de detalhes - que permite o contacto direto com a natureza -, se encontra aberto ao público, e atrai um volume considerável de visitantes por ano. Também considerado uma das melhores representações do romantismo arquitetónico do século XX, bem como uma das sete maravilhas de Portugal, todo este conjunto de cores e

estilos com vida, resulta numa interessante e esplendorosa obra que cruza a cultura oriental com a cultural ocidental.

## Um palácio transformado em museu:

Dada a sua localização privilegiada e o seu valor patrimonial, a memória histórica do Palácio da Pena estendeu-se, sobretudo, para a sua vida enquanto espaço museológico que, após a Implantação da República, passou a reorganizar o funcionamento dos palácios – estes deixaram de estar na esfera do privado, para passarem a estar disponíveis para o olhar público. Fortemente condicionada pela topografia e pela construção pré-existente, o palácio apresenta assim uma complexa planta arquitetónica composta por volumetrias paralelepípedicas graduadas e articuladas, de acordo com os eixos Sudoeste-Sueste e Noroeste-Sueste (Fig.97.). Ou seja, esta primitiva construção é composta por um volume de planta quadrada com dependências organizadas em torno de um claustro de dois pisos, contém coberturas diferenciadas em telhados, terraços e coruchéus e, ainda, um revestimento parietal oitocentista com azulejos neo-hispano-árabes.



Fig.97. Desenho Palácio da Pena.

Para se aceder à edificação acastelada, é necessário percorrer uma íngreme rampa, ladeada por floreiras decoradas com motivos geométricos e vegetalistas, e também é preciso passar pelo Portão Monumental. Composto por um arco triunfal onde se observam os traços da arquitetura portuguesa do século XVI, a abertura da sua entrada é decorada com esferas a lembrar as do “Cunhal das Bolas” do Bairro Alto, bem como uma representação de serpentes entrelaçadas no seu arco (Fig.98). Imediatamente a seguir a esta entrada, surge uma ponte levadiça que dá acesso a um túnel que conduz aos pátios superiores, ao corpo das cavaliças - que atualmente se transformou em restaurante -, e ainda à porta férrea em arco pleno revestido de meias esferas abertas.

**exterior do  
palácio**

Todo o Palácio da Pena acabou por ser concebido como se de um castelo de fantasia à imitação dos castelos medievais se tratasse, isto porque contém um caminho em redor do parapeito que atravessa toda a construção, e que permite a vigilância dos arredores. Deste modo, ao chegar ao pátio dos arcos, para além de se poder observar uma vasta paisagem com vista para o Oceano Atlântico e para a Serra de Sintra, também se consegue avistar todo o Parque da Pena - que havia sido plantado com diversas árvores trazidas de todo o mundo, por Fernando II -, que assim acabou por transformar a paisagem agreste da serra num verdadeiro parque romântico à moda alemã (Fig.99.). Considerada uma das coleções botânicas mais notáveis do Parque da Pena, o Jardim da Camélia apresenta diversas espécies trazidas da China e do Japão na década de 1840, que acabaram por se tornar no emblema do inverno de Sintra - época do ano em que florescem, e alegram os jardins com as suas cores e formas variadas (Fig.100).

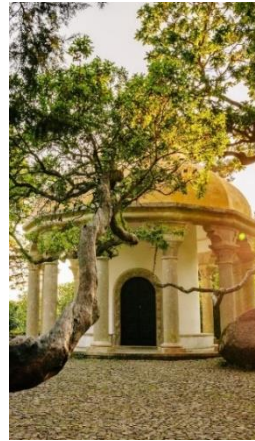
**Fig.98.** Portão Monumental.



**Fig.99.** Pátio dos Arcos.



Já o Templo das Colunas, que se destaca entre as copas das árvores do jardim, apresenta uma cúpula amarela sustentada por doze colunas. Esta estrutura neoclássica, de traçado e de planta circular, encontra-se no local de uma antiga capela dedicada a Santo António, que não sobreviveu ao terramoto de 1755 (Fig.101.). Nas proximidades deste templo, pode-se observar a estátua do Guerreiro - obra do escultor Ernesto Rusconi, datada de 1848 -, que guarda as terras da Pena, bem como a Cruz-Alta erguida a sul no ponto mais alto da Serra de Sintra (Fig.102). Por sua vez, e com vista privilegiada para esse templo, situa-se o Gabinete da Rainha – composto por colunas de madeira e por diversas peças de porcelana, este espaço servia antigamente como Sala da Condessa de Edla (Fig.103).



**Fig.100.** Jardim da Camélia.

**Fig.101.** Templo das Colunas.



**Fig.102.** Cruz-Alta.

**Fig.103.** Gabinete da Rainha.

Ainda no exterior do palácio, é de destacar outro apontamento importante: a janela sob o Túnel do Tritão. Trata-se de uma versão simplificada da famosa janela manuelina do Convento de Cristo, em Tomar, que define a entrada para a ala do palácio, denominada de "palácio novo" (Fig.104). Neste sentido, o palácio propriamente dito é constituído, então, por duas alas: o antigo convento manuelino da Ordem de São Jerónimo e a ala edificada no século XIX por D. Fernando II – ambas encontram-se rodeadas por uma terceira estrutura arquitetónica, onde se fantasia um imaginário castelo de caminhos. Provido de todas as dependências necessárias a uma família real, para a estruturação deste palácio houve o cuidado de não descurar a questão estética: todos os seus recantos permitiram usufruir de momentos únicos, e o belo foi, necessariamente, uma das palavras de ordem. Assim, os elementos fitomórficos, as esculturas, os elementos misteriosos e mitológicos que decoram a estrutura edificada, aliados a paredes pintadas em *trompe l'oeil* e a uma decoração de cores quentes, juntamente com os azulejos e os veludos, permitiram criar uma cenografia verdadeiramente romântica.



Fig.104. Janela sob o Túnel do Tritão.

**claustro manuelino**

Reflete-se também nesta construção, a ideia estabelecida no século XIX, de um ambiente doméstico onde o habitante pode refletir na sua intimidade, quer a visão poética que tem de si mesmo, quer a função habitacional que deve ser considerada primordial. Desta forma, com base nestas características, todo o palácio dividiu-se em salas de carácter privado e salas de carácter público: o chamado “palácio velho” era assim destinado a espaços de uso mais privado – como a sala de jantar, os quartos e os gabinetes de toilette e de trabalho –, e o “palácio novo” era destinado a zonas de passagem e a salas de receber, que funcionavam como o núcleo público da casa. Neste sentido, todo o piso térreo acabou por se formar em torno do Claustro Manuelino - composto pelo refeitório e pelos arrumos, a partir do qual se desenvolveram os restantes volumes. Todo este espaço quadrangular, encontra-se revestido em azulejos de aresta nas diferentes alas, bem como um pavimento a ladrilho azul e branco (Fig.105. e Fig. 106.).



Fig.105. e Fig. 106. Claustro Manuelino.

A sua construção Claustro data de 1511 e reflete claramente a pequena dimensão da comunidade religiosa que então aí vivia - possui galerias que se abrem para um pátio central quadrado por meio de arcos redondos no andar inferior e arcos segmentares no andar superior, bem como paredes revestidas com vários tipos de azulejos hispano-mudéjar que envolvem o pátio. Perante isto, entre 1529 e 1532, a construção da Capela acabou por resultar da adaptação da antiga Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena. Aqui, destaca-se o vitral artístico instalado por Fernando II na parede oposta ao altar-mor - que data de 1840, logo após o início da construção do Palácio -, que foi produzido pela famosa oficina de vitrais de Nuremberg, pertencente à família Kellner (Fig.107.). O certo, é que as pequenas dimensões destes espaços conventuais acabaram por contribuir para a intimidade da residência de D. Fernando II, que se enquadrou nos conceitos de privacidade e conforto vigentes no século XIX.

capela



Fig. 107. Vitrais da Capela.

Deste modo, a ala norte do Claustro acede aos espaços do piso superior, dos quais se destacam a Sala dos Veados e das Damas - intercomunicantes, e ambos com trabalhos de estuque em *boiserie* nos tetos, apresentam diversos temas vegetalistas e florais nas paredes. Comum nos castelos românticos germânicos, a Sala dos Veados - também conhecida como Salão Nobre, Sala dos Brasões, das Armas ou dos Escudos -, reflete todo o patriotismo do século XVI. Para além de ser o local onde antigamente aconteciam os banquetes, este espaço evocava uma das atividades mais exclusivas da nobreza: a caça, representada nas diversas rosáceas, que continham cabeças de veado nos vários vãos. Destaca-se pelo seu mobiliário, pelos azulejos muito distintos dos existentes nos restantes corpos do palácio - que se assemelham a quadros, uma vez que neles estão representadas atividades típicas do quotidiano das famílias nobres -, e dos trabalhos em estuque branco sobre fundo rosa de motivos geométricos de influência

interior do palácio

oriental articulada com motivos vegetalistas que formam rosáceas.

As formas geométricas adotadas - como o octógono, sinónimo de perfeição e beleza ideal -, a orientação rigorosa da sala segundo os pontos cardeais e a decoração heráldica, corporizam a centralização do poder e o absolutismo do Estado (Fig.108. e Fig. 109.). O certo, é que a Sala dos Veados demonstra ser a maior contribuição que o rei D. Manuel I realizou para o palácio, ou seja, um verdadeiro trono às conquistas portuguesas pelo mundo, que homenageia todas as famílias que contribuíram para a prosperidade de Portugal. Sob a majestosa Sala dos Brasões existe uma outra sala, que se encontra dividida em três áreas, por fiadas de arcos apoiados em colunas: a Sala das Duas Irmãs, ou Sala de Afonso V, devido a uma lenda que mencionava o nascimento e a morte do monarca D. Afonso V na sala em questão.



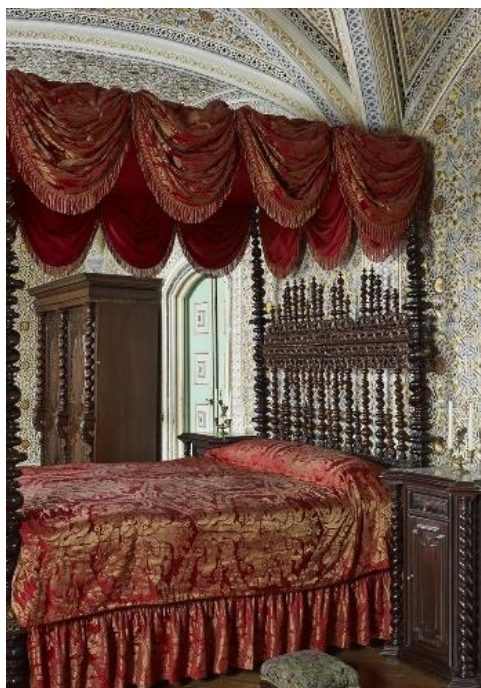
**Fig. 108. e Fig. 109.** Sala dos Veados.

Ainda neste mesmo piso, encontra-se o Quarto Verde que, para além de ter sido o primeiro espaço a receber uma decoração mural, também é dos únicos que conserva desde então a sua pintura original. Com a função de antecâmara da Sala de Estar, contém ainda quatro bustos que retratam Pedro V, a rainha dos Belgas, o rei da Sardenha, e ainda uma alegoria do Inverno (Fig.110.). Neste sentido, a perspetiva das dimensões da Sala de Estar, acabam por criar a ilusão de um espaço mais amplo do que aquilo que realmente é. Para além da única pintura mural aqui presente - que alude à arquitetura islâmica de Andaluzia, e que foi encomendada em 1854, por Fernando II ao mestre Paolo Pizzi -, este espaço contém ainda diversas janelas, bem como todo um conjunto de mobiliário clássico português.

Este andar conduz ainda ao quarto principal do Palácio da Pena: o quarto de D. Fernando. Datado de 1882, a sua decoração em gesso pintado de estilo neo-mudéjar, reflete o gosto de D. Fernando pelo exotismo inspirado na herança islâmica da cultura portuguesa. Porém, com a morte da rainha D. Maria II, a ala da torre do “palácio novo” não chegou a ser concluída, e o rei acabou por ficar no antigo convento – ou seja, num espaço onde consegui desfrutar da vista para o Castelo dos Mouros. Anos mais tarde, D. Fernando,

acabou por quebrar um antigo hábito da alta sociedade, e começou a dividir o seu quarto com a sua companheira, a futura condessa de Edla. Já a geração dos seus netos manteve-se mais conservadora e optou por quartos separados: D. Carlos deixou estes aposentos para D. Amélia, e passou assim a ocupar a antiga área dos criados no piso inferior do Claustro como os seus aposentos.

De volta aos corredores do palácio, consegue-se ter acesso ao Camarim da Rainha D. Amélia, onde ainda se encontra preservado o grande roupeiro e o espelho com doze gavetas. Assim, a decoração deste espaço em gesso pintado, acaba por seguir uma tendência que prevaleceu na segunda metade do século XIX: a ideia de que a arte procurava imitar o mundo natural (Fig.111.). Já a sala seguinte, relativa à Sala de Chá, que dava continuidade aos aposentos privados, correspondia à sala onde a rainha desfrutava dos seus momentos mais relaxantes, e onde recebia visitas mais pessoais dos seus confidentes mais próximos.



**Fig. 110.** Quarto Verde.

**Fig. 111.** Camarim da Rainha D. Amélia.

Dos aposentos de D. Manuel II, constavam uma antecâmara circular e o Quarto Oval - com sanca no teto e trabalhos de estuque branco -, que liga a uma sala de vestir, a denominada Sala de Saxe, muito simples e com mobiliário em porcelana. Por fim, na ala sul, destaca-se a Sala Íntima, forrada a seda azul e que liga a pequena saleta, que funcionava como escritório. As duas salas de passagem - a Sala das Gravuras e a Sala das Faianças -, ligam ao corpo alargado onde se sucedem outras salas, tais como: a Sala Indiana, com paredes decoradas de estuque branco com motivos vegetalistas e com mobiliário revivalista indo-português em madeira de tece, e a Sala de

Receção, no topo de uma escada de caracol, ostensivamente decorada e com um pé-direito mais alto decorado com desenhos de encanastrados. Todas estas salas apresentam pavimentos em *parquet*, exceto a Sala de Receção que contém lajes de várias tonalidades.

Na ala sul, pode-se observar a copa revestida de azulejos estrelados que se liga à Sala de Jantar, também esta revestida a azulejo e com um pavimento em tijoleira. Nesta sala, D. Fernando adaptou o antigo refeitório do seu convento, bem como o respetivo teto abobadado manuelino do século XVI. Aqui destaca-se a mesa funcionalmente adaptável às diferentes necessidades do dia-a-dia: com um formato mais reduzido e extensível, esta exhibe um conjunto de pratos de um serviço de jantar de porcelana que existe no palácio desde os tempos da monarquia, bem como taças de cristal de várias cores que ostentam a coroa real. No armário da despensa, encontram-se dois serviços de jantar do século XIX, cada um com o monograma do rei (Fig.112.).



**Fig. 112.** Pormenores Sala de Jantar.

O certo, é que toda a conceção dos interiores do palácio valorizou os trabalhos em estuque, as pinturas murais e os diversos revestimentos em azulejo do século XIX, que integram as inúmeras coleções reais em ambientes onde o gosto pelo bricabraque e pelo colecionismo são bem evidentes - o novo palácio assumiu diversas formas e cores, que se traduziram num conforto extremo. As mais variadas estruturas que se articulam em diferentes registos, permitem ao observador encontrar referências de outros tempos da História de Portugal, sempre cenograficamente pensadas até ao mais pequeno detalhe.

Todavia, os episódios de vandalismo que ocorreram no palácio, apontam a ambiguidade que existiu nos primeiros tempos entre o conceito de casa privada aberta ao público e o espaço de um museu. Após a Revolução de 25 de Abril de 1974, ocorreram grandes alterações na panorâmica cultural portuguesa, que conseqüentemente causaram efeitos nas políticas museológicas nacionais. Assim, nas últimas décadas do século XX, o Palácio

da Pena passou a dispor também de um serviço de secretaria, a juntar aos serviços de limpeza e vigilância, que já existiam na instituição desde 1910. Deste modo, através de toda a sua simbologia, história e cultura, o Palácio e o Parque da Pena, para além de conseguirem rapidamente atrair diversos visitantes, tornaram-se num dos monumentos mais visitados de Portugal.



Parte II: Casos de Estudo

Capítulo 3 - *Contextualização em Portugal*

Capítulo 3.3 – *Casa do Cipreste, Sintra, Raul Lino, 1912*

## O nacionalismo arquitetónico de Lino:

Caracterizado pelos mais diversos revivalismos, o final do século XIX vivenciou uma “rutura de civilização”, apoiada nas novas ferramentas da Revolução Industrial. Como resultado, emergiu uma nova mentalidade que apontou para conceitos como o funcionalismo e a técnica – ambos em confronto com as convenções académicas, com a ideia de arte, e com a poderosa tecnologia da engenharia, valorizou a ideia da operacionalidade. Deste modo, e sustentadas por uma sólida base quinhentista, distinguiram-se os conceitos do arquiteto Raul Lino, que recuou à matriz arquitetónica do século XVI, de modo a encontrar uma coerência histórica, nacional e genuína - ou seja, a definição de uma casa portuguesa, que traduzisse o verdadeiro modo de ser e de estar português.

### **casas portuguesas**

Para além de ter contrariado o advento da era materialista – reclamando a expressão de ideias e de emoções profundas -, o arquiteto teorizou os seus princípios, não como modelos a serem aplicados superficialmente, mas sim como valores de distinta intuição cultural. Assim, tentou dar força a todos os aspetos do ambiente doméstico - através da inclusão de valores como a espiritualidade, a integridade estrutural e contextual, a assimilação da cultura local, e a utilização de materiais locais acompanhados pelo respeito dos métodos tradicionais de construção -, e procurou materializar, sobretudo em moradias individuais, um carácter estético muito específico. Desta forma, com a publicação de “Casas Portuguesas” em 1933, as suas preocupações poéticas e artesanais encadearam-se, de modo a estabelecer uma série de princípios arquitetónicos para casas mais simples, no sentido de colocar a arte ao serviço da sociedade. Nesta temática, a definição de estilo e de espaço foram os principais enfoques de Lino, que reconheceu na arquitetura a vanguarda da realização existencial do Homem.

Assim, a casa, o abrigo e o refúgio existencial seriam o centro privilegiado do universo, bem como o lugar de realização da própria essência humana - quer pela sua dimensão material, composta pela luz, pelo ar, pelo isolamento, pela comodidade, solidez, companhia dos objetos, e pela dimensão espiritual, como também pela sua condição de intimidade, recolhimento, proteção, hospitalidade, fator de paz, afeto e liberdade. A verdade dos materiais e a importância atribuída à natureza e à decoração interior, eram valores que Raul Lino tendia a articular com os elementos arquitetónicos que considerava tipicamente portugueses – tais como o uso de beirais, alpendres, azulejos, cantaria e caiação. Assim, a sua sensibilidade exacerbada perante o pitoresco visual da paisagem, como também perante a profundidade misteriosa do lugar, levaram-no a procurar uma constante

identificação entre o espaço - o sítio, a água, a luz, a vegetação – e a alma de quem projeta e de quem habita, com o objetivo de uma rigorosa orientação espaço-temporal.

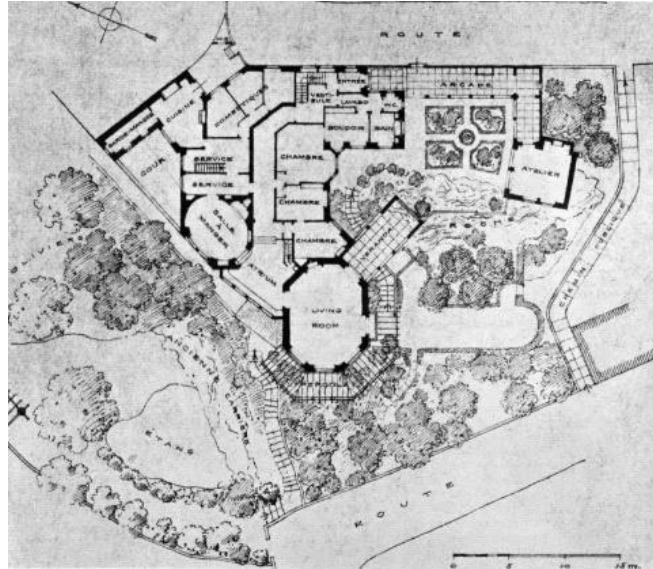
Deste modo, o nacionalismo de Raul Lino revelou-se, essencialmente, poético - numa tentativa de descoberta ou de recriação, a Casa Portuguesa e o seu contributo, serviram de reflexão sobre os valores culturais que habitam o espaço. A sua intenção, mais do que cultural ou politicamente nacionalista, era sobretudo moralizante, no sentido de encontrar e promover modelos éticos e esteticamente respeitadores da tradição cultural e da natureza do seu país. Dentro deste registo romântico ruralista, a sua arquitetura procurou a naturalidade, a integração paisagística, a simplicidade, a harmonia decorativa, a estética das proporções, a funcionalidade prática e simbólica das casas alegres e simples que, no seu entender, constituíam a tradição popular nacional, camponesa ou urbana.

Como resultado, as suas primeiras casas revelaram-se numa perfeita concretização dos valores nacionais e exóticos, que o arquiteto trouxe consigo depois da sua formação no estrangeiro, bem como das viagens que realizou pelo país e, essencialmente, por Marrocos. Assim sendo, pode-se afirmar que a paisagem romântica de Sintra acabou por ter uma especial importância na vida de Lino, quer pela sua estrutura, quer pelo seu significado intrinsecamente associado à força da natureza. Quando construiu com trinta e cinco anos a sua primeira casa própria - a Casa do Cipreste -, Raul Lino foi então capaz de concretizar da forma mais expressiva, a sua relação sonhadora com a paisagem, bem como a sua apropriação funcional e simbólica do espírito do lugar.

Esta casa, com a qual o arquiteto se identificava afetiva e intelectualmente, para além de ser considerada um dos seus projetos mais experimentalistas, também acabou por participar inteiramente no seu conceito de arquitetura concebida à imagem. Lino caracterizou-a num grande dinamismo espacial associado à figura humana, quer pela sua relação com o terreno – integrada nos socacos, pelo desenvolvimento não convencional do seu interior, bem como pelo cuidado posto na escolha dos materiais e no tratamento da luz. Assim, todo o percurso sinuoso e indireto, associado ao controlo da luz e dos aspetos psicológicos de espaço/tempo, são considerados a principal síntese de expressão, liberdade e harmonia da Casa do Cipreste.

Toda a estrutura formal e espacial desta obra, é determinada pelos diferentes níveis de terreno. Construída em redor de um maciço rochoso, a casa fecha-se para a rua e abre-se a poente para o vale de São Pedro – toda a envolvente exterior dos alpendres, dos pátios e dos jardins, permite assim criar uma interessante e complexa volumetria geral, composta por íntimos recantos e salas, que se articulam através de corredores e escadas interiores,

interiores, como se de um verdadeiro movimento se tratasse (Fig.113.). De salientar que na Casa do Cipreste, é possível observar outro dos seus princípios fundamentais: a unidade da obra.



**Fig. 113.** Desenhos  
Técnicos, Casa do  
Cipreste.

Tudo aqui foi desenhado como um objeto único: desde o desenho que abraça todos os aspetos de construção, até à ornamentação que não foi entendida como um acessório, mas sim como parte integrante e essencial do espaço arquitetónico. Daí, ser tão relevante a importância que as artes decorativas têm na vida no arquiteto – esta integração nos seus projetos, motivada de rigor e da necessidade de obtenção de referências de coerência estética, fez com que alguns exemplares de azulejos se destacassem em todo este conjunto arquitetónico. O certo, é que na Casa do Cipreste, Raul Lino foi simultaneamente arquiteto e cliente: concebida sob circunstâncias de ordem material e espiritual, toda a obra expressa assim uma certa liberdade conceptual assente nos seus próprios valores do habitar e estilos de vida.

## A pedreira da Serra de Sintra:

Situada na periferia de Sintra, numa das encostas do Castelo dos Mouros, a Casa do Cipreste é uma das mais características obras do arquiteto Raul Lino. Numa propriedade designada outrora por “A Pedreira”, Lino começou a esboçar, a partir de 1907, as primeiras ideias da sua casa de habitação sazonal, que se prolongaram até 1914, data de conclusão da obra. Para além de conseguir implantar a casa num local onde se consegue encontrar um rasgo que alcança uma vista magnífica sobre a natureza, o arquiteto concebeu a organicidade da planta, desenhou os painéis de azulejos, e selecionou os móveis do seu interior, dos quais também fazem parte as paredes e os corpos integrados.

Assim, de forma a viabilizar um melhor aproveitamento do terreno numa conceção orgânica, esta obra resultou numa planta em ziguezague, bem como numa articulação de volumes de diferentes pisos e morfologias. Adotada a ideia de que cada volume devia ter uma forma associada à sua função, os módulos distinguem-se em diversas plataformas – assim, em torno do pátio-jardim acabou por criar uma sucessão de ambientes sublimes, de escala mais intimista, que contemplam todo o espaço. O certo, é que o amor pelo local e o culto pela privacidade, foram os principais pilares desta construção, considerada a mais elaborada realização no seu entendimento de arquitetura doméstica (Fig.114.).



**Fig.114.** Casa do Cipreste, Sintra, Portugal, 1912.

Deste modo, a paisagem invade o interior, e a luz entra filtrada pela vegetação – esta, que apresenta um papel fundamental na sua caracterização, começa pelas sombras das imensas árvores do exterior desenhadas nas suas fachadas que acabam por enfatizar todo o ambiente, através da cor verde acastanhada das telhas vidradas dos telhados. Singular nos jogos de luz que se sucedem em cada momento – e que resultam nos multifacetados tipos de espaços que o arquiteto projetou ao longo das diversas horas do dia -, a

racional hierarquização do programa diversificado acabou por se desenrolar numa sucessão de acontecimentos ora descobertos, ora escondidos. Deste modo, a entrada na Casa do Cipreste, para além de transmitir uma mistura de sensações, desenvolve uma passagem para um novo mundo mais privado.

O acesso principal à casa - que se faz pela Rua do Roseiral, a partir de uma zona mais discreta e camuflada daquilo que acontece para o outro lado do terreno -, reflete uma autêntica moldura que enquadra grande parte da vida espiritual, bem como o melhor da vida familiar. Como uma construção que se desenvolve conforme os limites naturais, para além de conter um portão em ferro na entrada principal que esconde por completo o que se passa no seu interior, encontra-se organizada em torno de um pátio exterior ajardinado que desempenha um papel preponderante nesta relação interior/exterior.

#### jardim

Posto isto, o jardim é então o primeiro espaço a que se tem acesso, quando a partir da rua se acede à Casa do Cipreste (Fig.115. e Fig.116.). Trata-se de uma estrutura espacial, agregadora da vida familiar, considerado um elemento fundamental na organização da casa e no desenvolvimento do movimento, cuja complexidade espacial resulta da forma do terreno. Se por um lado, Raul Lino pretendeu afastar o jardim das zonas de vida da casa, por outro, tentou mantê-lo sempre presente nelas. O lado sul encontra-se, assim, fechado por uma parede que, para além de estar assente no maciço rochoso, também se encontra delimitado pela ajuda da rotação do volume do *atelier* e da varanda.



Fig.115. e Fig.116.  
Jardim.

#### *atelier*

Diferenciado e distanciado da casa, o *atelier* é por natureza uma área mais semiprivada, que não chegou a ser planeada no desenho inicial. Considerado um espaço mais intimista, para além de apresentar um pé-direito alto em madeira em forma de pirâmide de base retangular – que propriamente não transmite uma sensação de conforto, sendo esta apenas transmitida pela presença de uma lareira – este espaço contém ainda diversas janelas orientadas para a Serra de Sintra, que são o elo fundamental da ligação do espaço com o exterior, bem como diversas peças desenhadas por Raul

Lino – desde a secretária, ao candeeiro e à cadeira, entre outras (Fig.117.).

Todos os materiais foram criteriosamente selecionados, consoante o a criação de diferentes ambientes que Lino tencionava dar aos diversos espaços que projetou e desenhou. Desta forma, no interior da casa, logo após o *hall* de entrada e o vestíbulo, encontra-se a espinha dorsal desta área: o corredor. Considerado o componente estruturador de todo o espaço, este elemento é extremamente dinâmico - não só pelo corte à meia-esquadria que apresenta junto ao vestíbulo, como também por apresentar pouca luz no seu início e extrema luz junto ao átrio. Assim, este espaço do átrio, que finaliza o corredor com um grande envidraçado, para além de permitir um prolongamento da vista para o exterior, apresenta uma porta para a sala de estar, outra para a sala de jantar, e ainda uma escada para as zonas do piso inferior (Fig.118.).



Fig.117. *Atelier.*

Fig.118. *Átrio.*

Toda a zona social acaba por conter uma maior complexidade planimétrica. Espaço oval, de teto em abóbada, a sala de jantar encontra-se virada a nordeste, e apresenta paredes completamente decoradas por um enorme painel de pintura a fresco com motivos florais. A construção destas paredes, deveu-se à extrema preocupação por parte do arquiteto em isolar o máximo possível o som das conversas que decorreriam à mesa, de modo a que não fosse perturbador para as visitas. A sua decoração com azulejos - maioritariamente de padrão, coloridos e recortados com o seu próprio desenho na parede –, apesar das reminiscências do passado possivelmente mudéjares, apresentam uma linha moderna. Todo o ambiente foi assim controlado pela presença das diversas peças decorativas, numa tentativa de oferecer ao espaço um sentido mais espacial e de vivência (Fig.119.). Todavia, é de referir ainda a organização dos espaços de serviço em torno de um pequeno pátio exterior a oeste desta sala. Para além desta comunicação com a cozinha e com a despensa, este espaço que funciona de forma

#### **zona social**

perfeitamente independente do resto da casa, apresenta uma entrada autónoma, que proporciona uma inconfundível iluminação natural a todos eles (Fig.120. e Fig. 121.).



Fig.119. Sala de Jantar.



Fig.120. e Fig.121.  
Cozinha.

A sala de estar é o lugar mais privilegiado pela vista que este terreno usufrui. Próxima do átrio, esta apresenta tetos cobertos em masseira - desenhados de modo a dar uma certa riqueza à caracterização espacial -, um pavimento totalmente em réguas de madeira - sem qualquer tipo de juntas transversais -, uma zona para o piano que constata a importância que a música tem na vida do arquiteto e, ainda, quatro janelas - três delas orientadas para momentos diferentes, mas sempre com a natureza como fundo. O certo, é que a sua forma valorizada pelos tetos, acaba por conferir ao espaço uma certa sensação de intimidade - através do posicionamento da varanda retangular sobre o pátio a nascente -, se bem que as aberturas acabam por amenizar essa condição (Fig.122. e Fig. 123.).

relação interior/  
exterior

Desta forma, as relações que Raul Lino criou entre o interior e o exterior, acabaram por gerar espaços altamente dinâmicos - o átrio e a varanda constituem outras tantas possibilidades e modos de estar, que sugerem diversas utilizações alternativas ao espaço. Perante isto, podem-se observar as mais variadas áreas destinadas ao casal que, por serem espaços mais íntimos, Lino tentou valorizar e preservar a plena simplicidade, bem como o secretismo do espaço. Assim, ao contrário do piso principal, que contém praticamente todo o programa habitacional, o piso superior é apenas dedicado aos quartos - de referir que em qualquer divisão deste piso, a vista

sobre a Serra de Sintra continua a ser uma característica privilegiada.



Fig.122. e Fig.123.  
Sala de Estar.

O arquiteto aproveitou os valores já existentes do lugar, num jogo subtil entre tradição e inovação, de modo a que ambos se conjugassem numa solução irrepetível. Igualmente inovador, foi também a importância dada pelo mesmo à componente decorativa, que se distinguiu pela originalidade, funcionalidade e criatividade. Ainda de constatar a notória forma como tudo foi pensado e desenhado até ao mais ínfimo pormenor, desde os espaços de lazer, às salas de estar, às varandas, aos quartos, à cozinha e zona de serviços, até às galerias técnicas que permitem o acesso a qualquer parte da casa. Assim, as artes decorativas enaltecem o sentido da arte como parte integrante na vida humana, sendo que o azulejo e a pintura a fresco passaram a ganhar novos contornos no revestimento parietal da Casa do Cipreste. A elegância despojada e o erudito rigor geométrico dos azulejos - na riqueza da sua função plástica, na funcionalidade da gestão dos reflexos da luz e na recriação dos jogos entre o interior e o exterior -, dão continuidade, mas de uma forma inovadora, à antiga tradição da azulejaria portuguesa.

Notável também na forma de pensar o projeto arquitetónico, Raul Lino aplicou na Casa do Cipreste uma total desconstrução espacial, bem como uma diferente segregação funcional e social na organização doméstica – através da abertura da casa para o exterior com pátios, varandas e percursos, acabou por construir uma relação constante com a natureza, quer seja ela por aproximação ou por afastamento. A organicidade do edifício, a relação do espaço edificado com a envolvente, e a fusão das artes decorativas e tradicionais, são assim considerados elementos comuns e imprescindíveis na arquitetura que Raul Lino, que é considerada inovadora - ou seja, a arquitetura da Modernidade, que acabou por fornecer diferentes respostas ou expressões plásticas para um novo estilo de vida. Neste sentido, pode-se entender a organização nucleada da Casa do Cipreste, tão moderna quanto a “*Fallingwater*” de Frank Lloyd Wright.

Considerada a árvore da solidão, da liberdade e da independência de espírito, a Casa do Cipreste é um exemplar único, que permitiu o desenvolver de opções particulares e excepcionais - através da sua escala própria, de uma delicada organização dos espaços de transição, de um excepcional sentido de conveniência associado às necessidades, bem como das subjetividades das funções do habitar, que lhe conferem um sentido de liberdade até aí desconhecido. Neste sentido, o simbolismo nacional e pessoal que se encontram, respetivamente, na Oliveira e no Cipreste, revelam o romantizado sonho do arquiteto de um país/aldeia e o seu conservadorismo, bem como o seu isolamento individualista e nostálgico. Atualmente, ainda na posse da família do arquiteto, esta casa é o expoente máximo da Casa Portuguesa, onde os ideais de Raul Lino foram levados concretizados ao mais ínfimo pormenor.



Parte III: Meta-Projeto

Capítulo 1 - *O processo de preservação do património dos interiores portugueses*

## A arte de construir e de conservar:

Dado que Portugal possui um vasto número de edifícios com características arquitetónicas típicas de diferentes épocas, é de todo o interesse que o seu valor patrimonial seja preservado, através de intervenções de reabilitação e de restauro que se destinam a proteger a sua extensa herança cultural. Para isso, torna-se necessário dominar o conhecimento da arte de construir tradicional e das anomalias de edifícios antigos, assim como de soluções técnicas que se adequem ao restauro, à conservação ou à correta reabilitação da edificação histórica.

Neste sentido, para além da utilidade da participação conjunta de engenheiros, arquitetos, designers, historiadores, arqueólogos e outros especialistas, todo este processo necessita primeiro de uma prévia análise de custo-benefício das soluções consideradas, bem como de uma recolha de informações sobre o seu passado, nomeadamente de um diagnóstico fundamentado em evidências documentais - que se reflitam em desenhos técnicos de plantas, cortes, alçados e pormenores -, inspeções físicas, análises e medições. Assim, grande parte desta análise deverá cobrir todo o período de vida do edifício, a fim de procurar entender a sua intenção original, as alterações sofridas ao longo do tempo, as técnicas de construções utilizadas, os tipos de elementos estruturais e os materiais utilizados, entre outros aspetos que evidenciem a sua configuração.

Desta forma, a reabilitação do património construído pressupõe a aplicação de diversas metodologias de intervenção assentes em processos que respeitam e garantam a futura utilização do monumento original, bem como da aplicação de materiais e técnicas tradicionais que garantam uma certa continuidade ao edifício. É natural e claro que os materiais e os elementos, bem como as técnicas construtivas utilizadas, apresentem características próprias da época em que foram aplicados, pelo que o seu envelhecimento ao longo dos anos passe a requerer uma intervenção muito mais cuidadosa. De um modo geral, todos os materiais de construção atravessam um processo natural de degradação devido à constante exposição das condições climáticas e, como tal, todos os edifícios requerem uma manutenção integral durante toda a sua vida útil, como condição prévia que garanta um estado de conservação que assegure a manutenção dos níveis de desempenho desejados.

**materiais de  
construção**

Contudo, como a intervenção na parte estrutural das edificações históricas deve ser feita de maneira a preservar ao máximo as características originais, muitas vezes surge a necessidade de aplicar materiais inovadores e processos tecnológicos mais avançados que condicionam a integridade e autenticidade da construção antiga, mas que acabam por objetivar a

correção de anomalias e de deficiências estruturais existentes de uma forma mais rápida e económica. A estrutura histórica deve ser assim considerada como um todo, e a escolha entre as técnicas tradicionais e inovadoras deve ser pensada de modo a considerar a preferência de cada caso. Conforme discutido na assembleia do ICOMOS ocorrida em França em 2001, a madeira, por exemplo, apresenta diversas mudanças estruturais que, para além de passarem por operações delicadas devido ao risco de danos, acabam por conduzir a uma possível perda de valores patrimoniais. Todavia, frequentemente utilizada de diversas formas em estruturas, como por exemplo em estruturas autoportantes e em estruturas mistas de madeira e de alvenaria, a madeira foi assim considerada um dos principais materiais utilizados na execução de pavimentos elevados, tanto em elementos estruturais, como em elementos não estruturais.

Também responsável pela comunicação entre os diferentes pisos de uma construção em edifícios nobres de arquitetura, as escadas podem ser consideradas um elemento marcante de uma certa expressão decorativa. Contrariamente ao que se verifica nos edifícios atuais – pois para além de ocuparem o mínimo de espaço possível, estas encontram-se limitadas apenas ao seu papel funcional e representam meramente um elemento construtivo de destaque -, apresentam dimensões generosas e formas diversificadas, tais como configurações helicoidais de estruturas mistas de madeira e ferro. Deste modo, as paredes resistentes acabam por apresentar um papel central na segurança estrutural do edifício, nomeadamente em termos de resistência a cargas verticais de natureza gravítica e também de forças horizontais, como é o caso do vento e dos sismos. Já as paredes resistentes exteriores, identificadas na linguagem corrente como paredes-mestras, para além do seu papel preponderante na proteção do interior habitado e dos agentes atmosféricos exteriores, para além de apresentarem grandes espessuras, são maioritariamente constituídas por materiais heterogéneos, capazes de equilibrar forças horizontais derrubadoras e de diminuir a instabilidade por encurvadura.

#### **revestimentos e acabamentos**

Neste sentido, os revestimentos e os acabamentos dos elementos construtivos, acabam por desempenhar um papel muito importante pois, para além de assegurarem a proteção desses componentes em relação às ações climáticas, também definem o aspeto final das construções. Visto que os revestimentos são os primeiros elementos a mostrar uma certa degradação e alteração na aparência desejada no edifício, a sua manutenção visa evitar a degradação, aumentar a durabilidade, e prevenir a decadência estética do local. Assim, para que as ações tenham o sucesso desejado, é necessário que haja um bom estudo das patologias do edifício, bem como das características dos materiais escolhidos que se adequem à eliminação das mesmas – como porosidade, permeabilidade, estabilidade, entre outras -, no

sentido de evitar anomalias diferentes das iniciais.

Em função do tipo de superfície a revestir, o azulejo é um dos revestimentos mais utilizados. As suas particularidades – que contêm mais de quinhentos anos de produção nacional -, encontram-se relacionadas com a dimensão arquitetónica, bem como com a sua articulação com o espaço em que foi aplicado. Quando deslocados do seu suporte original, os seus painéis acabam por perder grande parte do seu significado, isto porque independentemente da decoração que os azulejos possam apresentar, toda a malha obtida a partir das linhas das junções verticais e horizontais, contêm diversos valores plásticos autónomos. Estas características acentuam a forma e a dimensão individual dos azulejos e, simultaneamente ordenam a organização dos módulos de repetição - conferem características próprias à azulejaria portuguesa, comprovando o gosto por revestimentos monumentais do património nacional.

Desta forma, a passagem do azulejo dos interiores para o exterior – juntamente com a preocupação com a escala -, acabou por conferir à arquitetura outras soluções plásticas de grande efeito expressivo, acabaram por conceder uma certa vibração cromática e rítmica às construções. Ou seja, para além de aliar um elevado poder ornamental a uma eficácia construtiva e económica, acaba por explorar determinadas especificidades do azulejo associadas à sua produção, tais como a cintilação - originada pelo tipo de processo de cozedura – e a irregularidade – associada a uma diferenciação cromática potenciada pela reflexão da luz.

No que diz respeito às técnicas e aos materiais selecionados, estes devem garantir uma certa compatibilidade com o pré-existente, a fim de assegurar as exigências de durabilidade, reversibilidade, autenticidade e sustentabilidade. De um modo geral, a arte de construir e de conservar depende da simbiose de duas partes: a da teórica e da prática. Assim, os monumentos históricos e as suas envolventes - que perduram até aos dias atuais como testemunho das tradições das gerações do passado -, acabam por refletir uma parte da história cultural, patrimonial e social, bem como da história da evolução da construção de cada país, que tem por base os princípios da reabilitação.



Parte III: Meta-Projeto

Capítulo 2 – *Metodologias de Intervenção*

## Diversidade de abordagens ao espaço:

Embora a azulejaria portuguesa tenha tomado diversos rumos, os seus padrões geométricos nunca deixaram de fazer parte do seu programa, quer seja de forma explícita, aperfeiçoada ou escondida no desenho estrutural. Assim, como elemento qualificador de espaços, a questão da sua identidade encontra-se centrada tanto na geometria dos motivos, como na perfeição da sua simetria em grande escala. Desta forma, e através da sua utilização por parte de diversos artistas, o azulejo passou a ser considerado um valioso elemento de identidade nacional portuguesa, que adquiriu ao longo de cinco séculos de uso ininterrupto, uma certa função decorativa, educativa e de revestimento.

Recuperado em 1950 pela comunidade artística - que assim conferiu a esta forma de arte uma identidade também geográfica -, a sua personalidade enquanto material cerâmico, acabou por permitir uma maior longevidade, higienização e qualidade dos lugares da cidade, sejam estes construídos de raiz ou pré-existentes. Embora o azulejo de fachada se encontre inscrito no imaginário urbano português desde o século XIX - quando a industrialização permitiu uma maior produção e o aplicou no revestimento das fachadas dos edifícios, de modo a que este passasse do espaço privado para a esfera pública -, com o surgimento do Modernismo, este ato acabou por originar um outro resultado que pode ser obtido através da arte pública: a cumplicidade entre o observador e a arte contemporânea – isto, por esta última se encontrar inscrita no espaço comum do habitante.

### requalificação de lugares

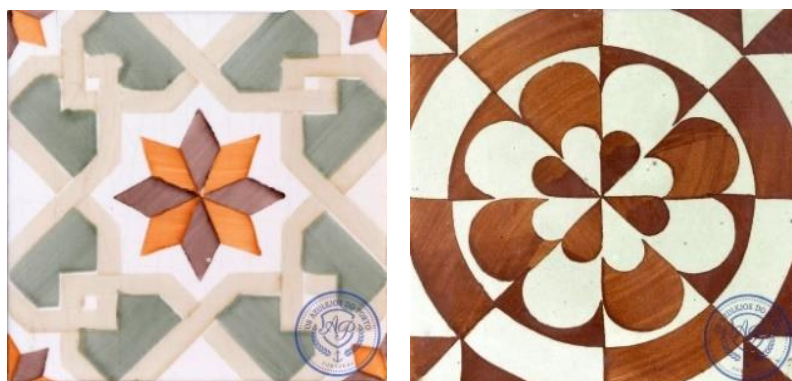
Neste sentido, a ideia subjacente à sua utilização na construção ou requalificação de lugares permitiu, através do uso da técnica da cerâmica, a responsabilidade partilhada do artista com outros intervenientes. Ou seja, para além de enriquecer esteticamente, ao ornamentar a superfície de uma edificação, acabou por contribuir também para a criação de uma outra vivência urbana. Assim, como símbolo de prestígio e como um meio de melhoria do ambiente urbano, no final dessa mesma época a afirmação da cerâmica de autor em Portugal acabou por possibilitar ao artista a sua adaptação à esfera pública, bem como ao usufruto do cidadão.

Atualmente constata-se que o azulejo já foi inspiração em diversos projetos e produtos, quer pelo seu caráter estético, quer pela sua importância histórica e de conservação. No entanto, alguns artistas acabaram por ver no azulejo um objeto de interesse que merece ser explorado. Como exemplo ilustrativo dessa importância, começaram a surgir nas redes sociais – inclusive no *Instagram* - algumas páginas, tais como *@athousandtiles*, *@ihavethisthingwithtiles* ou *@azulejosporto*, como forma de preservar e

catalogar este património, bem como de modo a torná-lo mundialmente conhecido. Também projetos como “*Mapping Our Tiles*” e “*DigiTile*” - uma biblioteca digital para o estudo e para a divulgação de património documental único sobre azulejaria e cerâmica -, começaram a localizar os variados e diversos padrões de azulejo que se encontram de certa forma esquecidos.

Considerado um símbolo da identidade cultural de Portugal, os painéis de azulejos presentes na cidade do Porto, para além de exaltarem os seus valores, crenças e costumes, também respiram arte, cultura, história e magia, bem como um encanto único que os diferencia. Assim, através da criação e do desenvolvimento de uma sequência de padrões – que visam a criação de um quadro espaço-temporal -, bem como da junção de pequenas e variadas partes do azulejo – através de fotografias de azulejos de fachadas retiradas do *@azulejosporto* -, a criação deste meta-projeto visa fortalecer essencialmente este poderoso cruzamento histórico do tempo e da forma. Ou seja, através de uma narrativa que, para além de realçar o papel do design de interiores, do azulejo e de tudo aquilo que apresenta valor patrimonial, tem como finalidade a revitalização de espaços devolutos e/ou decadentes. Remete para uma ideia de complexidade e de abstração/forma de expressão que ascende no próprio projeto, bem como este se apresenta nas suas diversas vertentes.

Encontrados na cidade do Porto, os azulejos escolhidos – que podem ser observados na Rua dos Mártires da Liberdade, na Rua de Santo Ildefonso, na Rua Padre Luís Cabral e na Rua do Almada -, apresentam um certo critério que manifesta a expressão ibérica entre Portugal e Espanha. Através do princípio da simetria das sobreposições e das rotações que acabam por criar esta regra unificadora entre eles, a escolha entre estes exemplos e não outros, acabou por se tornar mais válida, uma vez que a ausência metodológica da cor azul se tornou num principal critério. Propositadamente, foram assim escolhidos padrões que cromaticamente apresentam a ausência de uma das cores – o azul - predominantes na maioria dos azulejos da cidade, de tal modo que esta ideia da procura da exceção e não da regra, acabou por transcender este conceito de meta-projeto (Fig.124. a Fig. 127.).



**Fig.124.** Azulejo da Rua dos Mártires da Liberdade, 233. Porto.

**Fig.125.** Azulejo da Rua de Santo Ildefonso, 410. Porto.

**Fig.126.** Azulejo da Rua Padre Luís Cabral, 729. Porto.



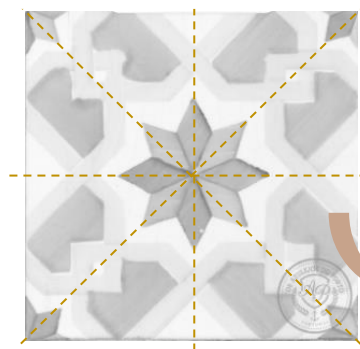
**Fig.127.** Azulejo da Rua do Almada, 570. Porto.



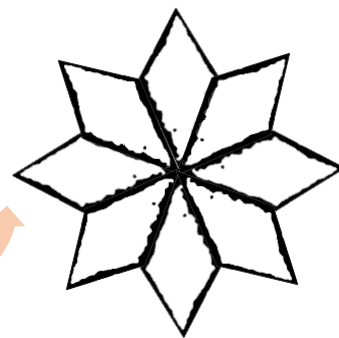
Tendo por base a consistência desta proposta, o estudo de decomposição generalizada acabou por desenvolver uma descrição da lógica da associação, através da ordem e da regra dos azulejos. Todos radiais e simétricos, o desafio passou pelo estudo de uma abordagem analítica baseada na geometria, com o objetivo de lhe oferecer alguma densidade. Baseada essencialmente na possível fragmentação do azulejo em partes, tendeu a perceber o estudo da geometria geradora de cada um dos exemplos.

A partir desta análise generativa com quatro eixos de simetria - a quarenta e cinco graus entre si, e com uma repetição alternada de elementos positivos e negativos, como se pode verificar nas imagens seguintes -, consegue-se definir o limite dos eixos destes desenhos simétricos - definido pelas linhas a tracejado -, o elemento que depois é repetido diversas vezes, bem como a identificação da forma e da regra que desconstrói a unidade (Fig.128. a Fig. 131.). Assim, em ambos os exemplos, é possível observar uma translação, rotação e repetição do padrão, bem como a unidade que se repete oito vezes numa alternância em termos de preenchimento entre o positivo e o negativo - como é o caso do azulejo situado na Rua de Santo Ildefonso -, e vazio/cheio.

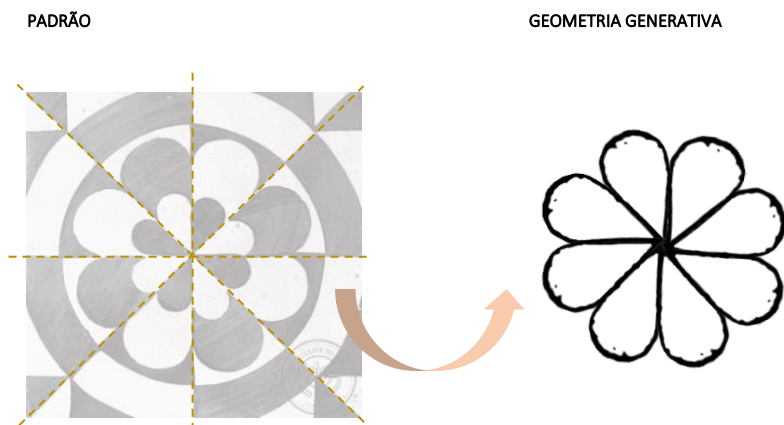
**PADRÃO**



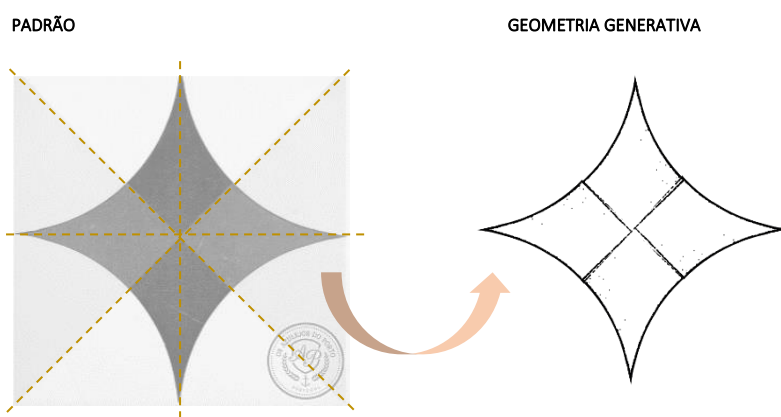
**GEOMETRIA GENERATIVA**



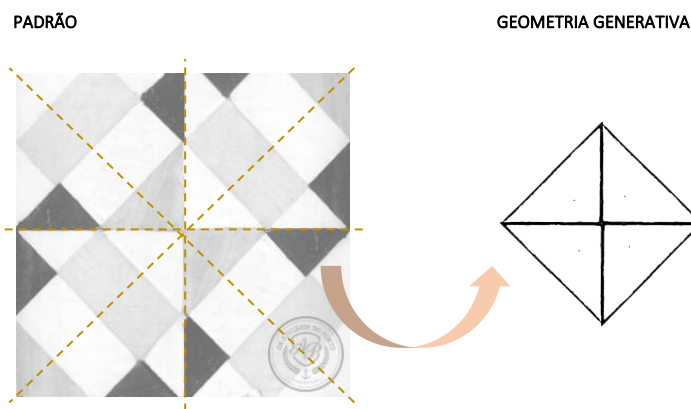
**Fig.128.** Eixos de Simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua dos Mártires da Liberdade, 233. Porto.



**Fig.129.** Eixos de Simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua de Santo Ildefonso, 410. Porto.



**Fig.130.** Eixos de Simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua Padre Luís Cabral, 729. Porto.



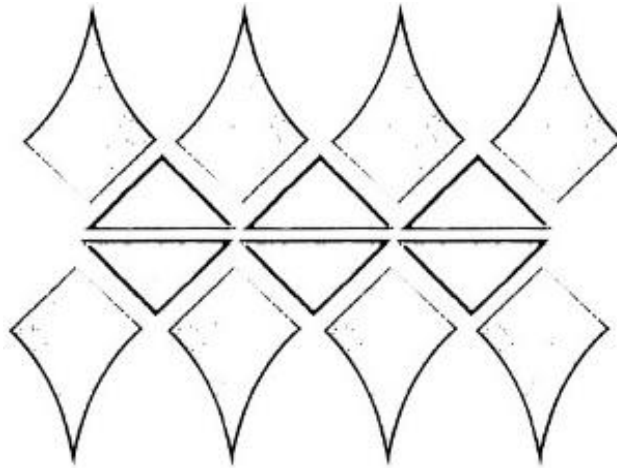
**Fig.131.** Eixos de Simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua do Almada, 570.Porto.

Com o objetivo de criar novos padrões através da simplificação do seu desenho, acabaram por sobressair as variadas formas geométricas que dele fazem parte (Fig.132. a Fig. 135.). A sua simplicidade, caracterizada por formatos mais retos e arredondados, poderá vir assim a desenvolver diversas e infinitas possibilidades de padrões, desde os mais simples aos mais complexos, que apresentem ideias de translações, simetrias e rotações do padrão. (Fig.136. a Fig. 139.).

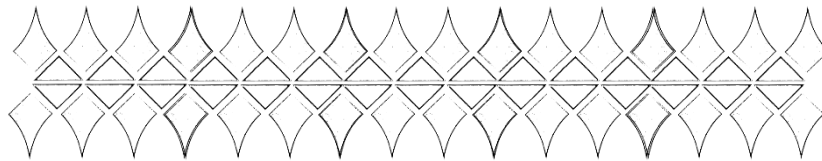
**Fig.132 a Fig.135.**  
Elementos Geométricos  
simplificados dos  
Azulejos.



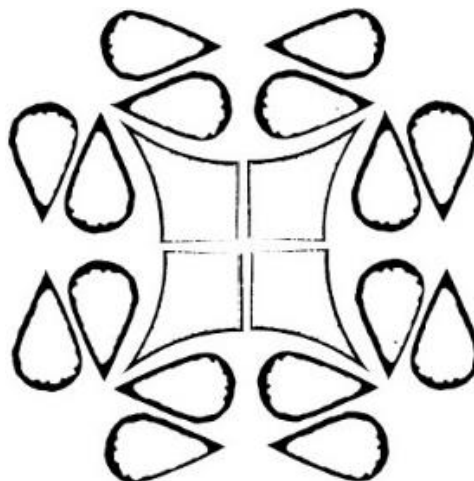
**PADRÃO 1:**



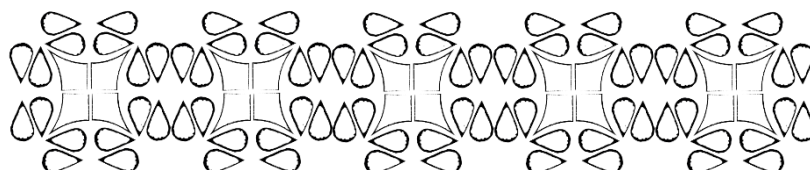
**Fig.136.**  
Padrão 1 – Ideia de  
translação, de simetria e  
de repetição do padrão.



**PADRÃO 2:**



**Fig.136.**  
Padrão 2 – Ideia de  
rotação, de simetria e de  
repetição do padrão.



PADRÃO 3:

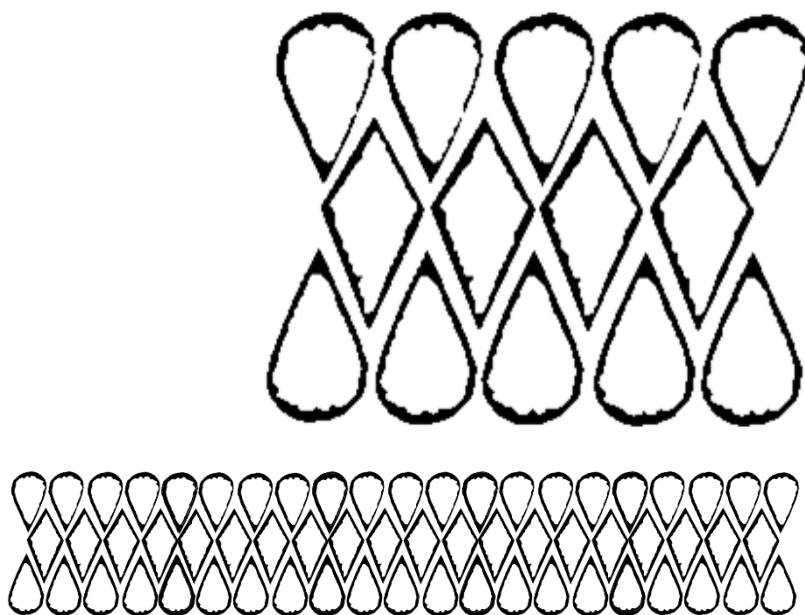


Fig.136.  
Padrão 3 – Ideia de  
translação, de simetria e  
de repetição do padrão.

PADRÃO 4:

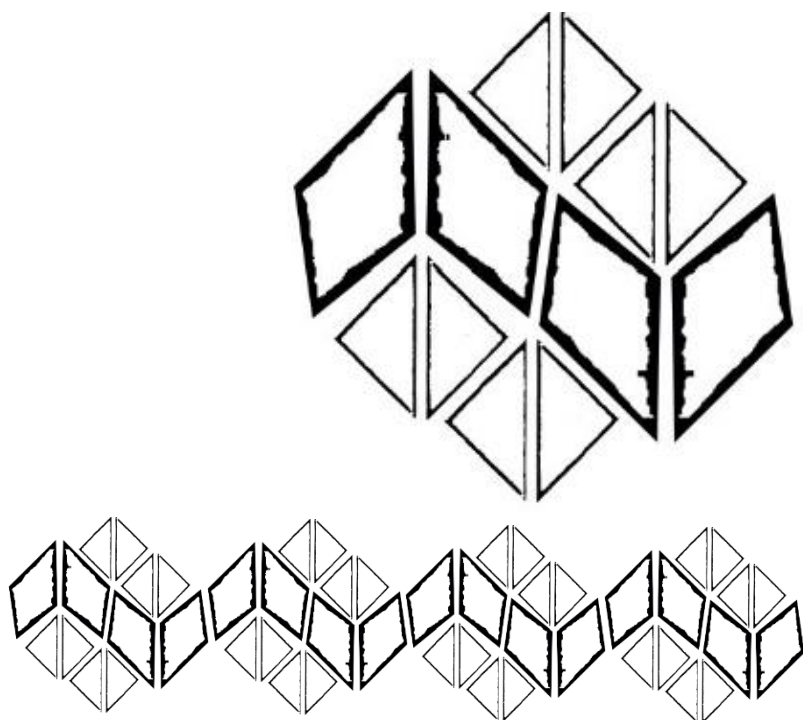


Fig.136.  
Padrão 4 – Ideia de  
translação e zig-zague,  
de simetria e de repetição  
do padrão.

A criação e a sistematização de uma série de regras, constitui o princípio base, bem como o ponto de partida que pode ser utilizado para o desenvolver de outro tipo de padrões. Ou seja, a partir de pequenos elementos geométricos de cada azulejo, consegue-se criar um padrão que não é uma totalidade, mas sim um módulo de construção de azulejos. Como

resultado desta análise – realizada através de esboços -, esta regra poderá ser aplicada a outras formas, com o intuito de criar um novo resultado e produto final, quer no azulejo, como na sua abordagem, de modo a dar origem a uma imensa variedade de padrões.

Tendo por objetivo a valorização patrimonial, pretende-se proporcionar uma nova vida a esta poderosa e importante arte, quer para a cidade, quer para a sociedade. Assim, ao desenvolver a criação da ideia de novos padrões a partir da junção de pequenos elementos de azulejos já existentes, tende-se a ativar e a fortalecer novos estímulos, tanto visuais como tácteis, a quem os observa. Acima de tudo, esta possível reconstrução e preservação de um bem patrimonial e cultural – com a possibilidade de ser aplicada em frisos, cúpulas, paredes interiores e exteriores, pavimentos, entre outros -, ganha uma nova dinâmica através do ritmo e da repetição deste material caracterizador do lugar: o azulejo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado teve como objetivo abordar a essência cultural do design de interiores para a construção e conservação da identidade, bem como a sua evolução ao longo dos tempos. A sua análise apoiou-se essencialmente num conjunto de ideias que evidenciaram o seu papel preponderante - aliado à forte expressão da arte da azulejaria e a um certo número de disciplinas requeridas para trabalharem em conjunto -, associado à relevante e imponente arte de construir.

A ideia passou por abordar diversos temas pertinentes do quotidiano que se encontram associados ao património, de maneira a que a natureza dos argumentos evidenciasse a pesquisa elaborada. Assim, foi necessário compreender os desafios do design, no que diz respeito às reflexões sobre o seu papel social e cultural, bem como às dimensões de consumo da sociedade, de fabricação e de capacidade de produção de materiais. Os desafios que se impõem a qualquer projeto, surgem progressivamente em função do estado de evolução da sociedade, pelo que foi necessário considerar os aspetos do tempo e do espaço associados a cada época, como um parâmetro a ter em consideração neste grande corpo que é a reabilitação.

Assim, a reabilitação do património construído acabou por pressupor a aplicação de diversas metodologias de intervenção, assentes em processos que respeitem e que garantam a futura fruição do monumento original, bem como da aplicação de materiais e técnicas que ofereçam uma certa continuidade ao edifício – isto porque é natural e claro que os materiais, os elementos e as técnicas construtivas utilizadas, apresentam características próprias da época em que foram aplicados, de tal modo que a sua intervenção seja mais cuidadosa, em função da sua degradação ao longo dos anos.

Nesta perspetiva, pode-se afirmar que os painéis de azulejo são criadores de cenários, que vieram substituir outros elementos arquitetónicos de pedra ou argamassa. Mesmo quando brancos, tornaram-se num excelente suporte para a exploração de um desafio artístico de expressões, que visa conservar toda a narrativa e memória do edifício. Assim, o meta-projeto reflete a relevância desta arte, com o objetivo de dar continuidade à sua aplicação. O certo, é que sua monumentalidade, integrada nas fachadas ou nos interiores dos

edifícios, tem vindo a criar diversos e variados casos notáveis, de inspiração, com grandes vantagens para a sustentabilidade urbana. A opção pelo azulejo presente em cada caso de estudo, bem como para o desenvolver do meta-projeto, destacou-se não só pela qualidade e pela abordagem diversificada de temas, estilos e usos expressos em cada um, como também pela preciosa herança identitária entre Portugal e Espanha.

As questões sociais, económicas e culturais, alertam para o papel decisivo que o design e os designers têm nas sociedades, nas economias atuais, e na forma como interpretam e influenciam a identidade nacional e local de cada país. Fundamentalmente, importou ressaltar tanto a revalorização simbólica dos artefactos, dos espaços e dos territórios, numa ação contra a ausência de significados, como também o pensamento estratégico que o design comporta na reconversão e no redesenho dos centros urbanos abandonados, bem como a forma direta ou indireta como atua sobre a imagem das cidades, tendo como suporte a sustentabilidade.

As transformações vividas pela atual sociedade, exigem uma posição mais ativa desta arte quanto aos critérios de preservação das identidades culturais, o que por sua vez influenciou as variadas dimensões da relação habitante/cidade. Como a identidade exigiu a compreensão da memória e da vivência, o design português contemporâneo acabou por se tornar num natural reflexo da conjunção da nostalgia de tempo e de lugar, que resultou de um crescente interesse pelos produtos, objetos, tradições e contextos. Assim, pode-se afirmar que a importância social da memória – pessoal e coletiva – e da história – individual e social – acabaram por definir reflexões quanto ao contexto, valorização, conservação e preservação do património, de tal modo que as diferentes origens em que estas mesmas representações se encontram, acabaram por determinar as diferenças de expressão e de identidade dos diversos grupos sociais ao longo dos tempos.

Em tempos de mudança e com o progresso das inovações tecnológicas, associadas às modificações culturais e climáticas, a arquitetura, o design de interiores e a engenharia civil precisam de se aliar em equipas multidisciplinares, como forma de enfrentarem esses e muitos outros desafios. Os conhecimentos de arquitetura e de engenharia, juntamente com os de design, podem influenciar a ligação do espaço público com o espaço privado, bem como o desenvolver de conceitos que possam potenciar novas ideias e novos modos de habitar.

Assim, os monumentos históricos e as suas envolventes que perduram até aos dias atuais como testemunho das tradições das gerações do passado, acabam por refletir uma parte da história cultural, patrimonial e social, como também a história da evolução da construção de cada país, que suportam os princípios da reabilitação. Ou seja, pela sua beleza, pela sua programação cultural, e pelo seu enquadramento, é particularmente relevante que os responsáveis pela cultura – tanto a nível local como nacional -, procedam a um levantamento pormenorizado do edificado nacional, onde se possa identificar, caso a caso, o seu estado de conservação, bem como o conjunto de anomalias estruturais a eles associadas. Neste sentido, foram desenvolvidos mapas geográficos – recolhidos do Instituto Nacional de Estatística, em 2016 -, que demonstram que a sociedade deve ter uma maior consciencialização em preservar e valorizar o vasto património que nos rodeia, com o objetivo de aumentar o número de bens imóveis classificados em Portugal.

Posto isto, chega-se à conclusão de que o design, como componente do projeto de reabilitação, deve promover o respeito pela qualidade original do construído. A estrutura histórica deve ser assim considerada como um todo, e a seleção entre as técnicas tradicionais e inovadoras deve ser pensada individualmente para cada caso. O importante é permitir requalificar e reabilitar, de maneira a conferir aos espaços uma melhoria significativa de qualidade e durabilidade, quer relativamente ao seu estado atual, quer em relação à qualidade existente aquando da sua construção original.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E LISTA DE IMAGENS

### *Livros:*

- › Aguiar, J. (2002). *Cor e Cidade histórica – Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.
- › Aguiar, J.; Reis Cabrita, A. M. & Appleton, J. (2005). *Guião de Apoio à Reabilitação de Edifícios Habitacionais. Volume 1*. Lisboa: Direção Geral do Ordenamento do Território – Laboratório Nacional de Engenharia Civil.
- › Appleton, J. (2005). *Reabilitações de Edifícios “Gaioleiros”*. Amadora: Edições Orion.
- › Appleton, J. (2003). *Reabilitação de Edifícios Antigos: patologias e tecnologias de intervenção*. Amadora: Edições Orion.
- › Barata Fernandes, F. (1999). *Transformações e Permanências na Habitação Portuense. As formas da casa na forma da cidade*. Porto: FAUP Publicações.
- › Fonseca, S. (2016). *Azulejos com História*. Porto: Objecto Anónimo.
- › Grande, N. (2009). *Reabilitar o Centro Hoje: Sem Retóricas, Sem Nostalgias, Sem Desculpas*. In Neves, J. M. (Ed.), *Habitar a Cidade* (pp. 14-21). Cascais: True Team Design & Publishing.
- › Lopes Teixeira, J. J. (2004). *Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX. Contributo para uma história da construção arquitetónica em Portugal*. Provas de Aptidão e Capacidade Científica, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto.
- › Martins, G. (2020). *Património Cultural - Realidade Viva*. Lisboa: Ensaio da Fundação.
- › Matos, F. L. (2007). *Reabilitação Urbana da Baixa Portuense – Qualidade Habitacional*. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia – Universidade do Porto*. Volume I, II Série, 33-54.
- › Neves, J. M. (2009). *Habitar a Cidade*. Cascais: True Team Design & Publishing.
- › Mendes da Silva, J. A. R. (2009). *Reabilitar Edifícios em Centros Urbanos Antigos*. *A Razão dos Materiais, Arquitetura Ibérica*, nº30, 6-13.
- › Pereira, A. & Pereira, A. (2019). *Obras de Restauro de prédios históricos: coletânea de casos de recuperação de edificações patrimoniais*. Rio Grande do Norte: Editora ifrn.
- › Reis, B.; Providência, F.; Rocha, M.; Machado, M.; Figueiredo, M.; Guedes, M. & Soares, S. (2014). *Palácio do Raio: Um olhar sobre a sua reabilitação*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Braga.
- › Sigler, J. (1998). *The Generic City*. Obtido em Dezembro de 2020, de [Koolhaas\\_Rem\\_1995\\_The\\_Generic\\_City.pdf](#).
- › Vaz, P. (2019). *Edificar no Património: pessoas e paradigmas na conservação e restauro*. Lisboa: Edições 70.

*Documentos Eletrónicos:*

- › Almeida, S. (2019). *Arquitetura sensorial e memória*. Obtido em Novembro de 2020, de [file:///C:/Users/carol/Downloads/\\_Arquitetura%20sensorial%20e%20mem%C3%B3ria....\\_Sofia%20Almeida\\_.pdf](file:///C:/Users/carol/Downloads/_Arquitetura%20sensorial%20e%20mem%C3%B3ria...._Sofia%20Almeida_.pdf).
- › Amaral, R. (s.d.). *Arquitetura e Cerâmica – o espaço da tradição mural na contemporaneidade*. Obtido em Setembro de 2021, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/37261.pdf>.
- › Andrade, L.; Aleixo, S. & Faustino, P. (2019). *Materiais e Técnicas de construção do início do século XX em Portugal na revista “A Construção Moderna”*. Obtido em Dezembro de 2020, de [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/16779160/1b5\\_AndradeAleixoFaustino\\_MATERIAIS\\_3cihclb\\_finalissimo.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/16779160/1b5_AndradeAleixoFaustino_MATERIAIS_3cihclb_finalissimo.pdf).
- › Baratto, R. (2015). *Azulejo português é candidato à lista de Património da Humanidade*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.archdaily.com.br/br/767288/azulejo-portugues-e-candidato-a-lista-de-patrimonio-da-humanidade>.
- › Barranha, H. (2016). *Património Cultural: conceitos e critérios fundamentais*. Obtido em Novembro de 2020, de <http://istpress.tecnico.ulisboa.pt/files/E-book-patrimonio.pdf>.
- › Basulto, D. (2013). *O Fim da Crítica: Rumo a uma nova Arquitetura*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.archdaily.com.br/br/01-107536/o-fim-da-critica-rumo-a-uma-nova-arquitetura>.
- › Bernal, A. (2011). *El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla*. 1483-1505. Obtido em Maio de 2021 de <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/395/atricio-17-origen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- › Bernardes, J.; Oliveira, L.; Moreira, R. & Valente, T. (2014). *Património Cultural Edificado: Reflexões em torno da gestão do Património classificado*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/1767-Texto%20do%20Trabalho-1922-1-10-20190830.pdf>.
- › Bortulucce, V. (2010). *O Manifesto Futurista “Por uma Sociedade de Proteção das Máquinas” de Fedele Azari*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/56944-Texto%20do%20artigo-72091-1-10-20130621.pdf>.
- › Brandão, L. (2017). *A História do Azulejo Português*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.comunidadeculturaearte.com/a-historia-do-azulejo-portugues/>.
- › Cabral, A. (2015). *Estratégia de projeto para a reabilitação sustentável de um edifício antigo: o Palacete da Estefânia, em Lisboa*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/11047/1/TM%201566%20Dissertacao.pdf>.
- › Carvalho, A. (2018). *O Revestimento Cerâmico: O Azulejo na Arquitetura e na Era Virtual*. Obtido em Janeiro de 2021, de [file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\\_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/TD\\_AlexandraCarvalho.pdf](file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/TD_AlexandraCarvalho.pdf).
- › Costa, A.; Arêde, A.; Paupério, E. & Guedes, J. (s.d.). *A Intervenção no Património Edificado*. Obtido em Novembro de 2020, de <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/67490/2/63998.pdf>.

- › Costa, J. (1999). *Estudos Cromáticos nas intervenções de conservação em Centros Históricos*. Obtido em Fevereiro de 2021, de <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11200>.
- › Costa, M. (2013). *Design para a inteligibilidade e fruição do Património Intangível*. Obtido em Dezembro de 2020, de [file:///C:/Users/carol/Downloads/TESE\\_DOUTORAMENTO.pdf](file:///C:/Users/carol/Downloads/TESE_DOUTORAMENTO.pdf).
- › Custódio, J. (2017). *Políticas Públicas para a salvaguarda e conservação do Património Industrial*. Obtido em Novembro de 2020, de [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/4279323/Pol\\_ticas\\_p\\_blicas\\_para\\_a.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/4279323/Pol_ticas_p_blicas_para_a.pdf).
- › Devine, B. (2016). *Um passeio virtual pela Casa Núcleo de Mies Van Der Rohe*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.archdaily.com.br/br/799938/um-passeio-virtual-pela-casa-nucleo-de-mies-van-der-rohe>.
- › Durán, M. (1976). *Casa de Pilatos*. Obtido em Maio de 2021, de <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/5294/Article09.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- › Faria, M. & Almeida, R. (2006). *A problemática da “identidade” e o lugar do “património” num mundo crescentemente cosmopolita*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/367-article-1074-1-10-20190910.pdf>.
- › Fernandes, M. (2010). *“O gato enroscado ao sol” – Raul Lino e a Casa do Cipreste*. Obtido em Outubro de 2021, de [tese\\_arquitectura\\_Final-20-01-2011.pdf](tese_arquitectura_Final-20-01-2011.pdf).
- › Furtado, T. (2015). *O Design de Interiores na reabilitação do centro histórico de Castelo Branco*. Obtido em Dezembro de 2020, de [file:///C:/Users/carol/Downloads/ULFBA\\_TES\\_853.pdf](file:///C:/Users/carol/Downloads/ULFBA_TES_853.pdf) pg 24.
- › Gaspar, N. (2011). *Os Vitrais do Palácio da Pena e a Coleção de D. Fernando II. Contributos para o seu estudo*. Obtido em Maio de 2021, de [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4099/2/ulfl096205\\_tm\\_1.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4099/2/ulfl096205_tm_1.pdf).
- › Gouveia, C. (2018). *O Azulejo na obra de Siza Vieira*. Obtido em Janeiro de 2021, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/308004.pdf>.
- › Hardt, L.; Hardt, C. & Hardt, M. (2017). *Memória e Cidade: contribuições à gestão do património cultural*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/Dialnet-MemoriaECidade-6123499.pdf>.
- › Junior, M. & Perucelli, T. (2019). *Cultura e Identidade: compreendendo o processo de construção/desconstrução do conceito de identidade cultural*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/9712-Texto%20do%20artigo-31722-1-10-20200212.pdf>.
- › Kroll, A. (2020). *AD Classics: Unite d’Habitation/Le Corbusier*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.archdaily.com/85971/ad-classics-unite-d-habitation-le-corbusier>.
- › Laiginhas, S. (2017). *Azulejo Padrão de Fachada em Portugal: criação de uma tipologia modular*. Obtido em Setembro de 2021, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/235026.pdf>.
- › Le Corbusier. (1986). *Towards a New Architecture*. Obtido em Novembro de 2020, de [file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\\_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/Towards%20a%20New%20Architecture%20-%20Le%20Corbusier.pdf](file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/Towards%20a%20New%20Architecture%20-%20Le%20Corbusier.pdf).

- › Leal, M. (2019). *A pintura decorativa do Palácio do Raio, em Braga*. Obtido em Março de 2021, de [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/17351790/VCol\\_quio\\_Internacional\\_A\\_Casa\\_Senhorial\\_Miguel\\_Leal\\_312\\_325.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/17351790/VCol_quio_Internacional_A_Casa_Senhorial_Miguel_Leal_312_325.pdf).
- › Letria, J. (2019). *Manifeste du Futurisme*. Obtido em Novembro de 2020, de <https://imprensanacional.pt/marinetti-publicou-o-manifesto-futurista-ha-110-anos-e-almada-seguiu-lhe-o-impeto/>.
- › Lima, A. (2014). *Princípios para a reabilitação sustentável low cost de edifícios antigos – estudo de um quarteirão no centro da cidade do Porto*. Obtido em Fevereiro de 2021, de [file:///C:/Users/carol/Downloads/MCRS\\_Filipa%20Lima.pdf](file:///C:/Users/carol/Downloads/MCRS_Filipa%20Lima.pdf).
- › Lopus, E. (2017). *Património Histórico Cultural: preservar ou transformar? Uma questão conflituosa*. Obtido em Novembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/Dialnet-PatrimonioHistoricoCultural-6091782.pdf>.
- › Oliveira, E. (2011). *André Soares e o Rococó do Minho*. Obtido em Maio de 2021, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/TESEDOUTEDUARDOOLIVEIRAV1000158313.pdf>.
- › Palazzo, C. (2015). *A Mesquita de Córdoba e a Alhambra de Granada: o monumento fundador e o derradeiro testemunho de Al-Andaluz*. Obtido em Maio de 2021, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/304025-Texto%20del%20art%C3%ADculo-426885-1-10-20160120.pdf>.
- › Pereira, P. (2012). *Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)*. Obtido em Maio de 2021, de [file:///C:/Users/carol/Downloads/Raul%20Lino-Arquitetura%20e%20Paisagem%20\(1900-1948\).pdf](file:///C:/Users/carol/Downloads/Raul%20Lino-Arquitetura%20e%20Paisagem%20(1900-1948).pdf).
- › Pio, M. (2016). *Memória como desencadeante da reinvenção arquitetónica*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/12639/1/tese%20final.pdf>.
- › Ramos, M.; Merino, G. & Triska, R. (2018). *Gestão de design e Património Histórico-Cultural: uma análise baseada nos princípios de design inclusivo em um mercado público*. Obtido em Dezembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/497-Texto%20do%20artigo-1660-1-10-20181231.pdf>.
- › Ramos, R. (2011). *A formulação da descontinuidade na crítica de Arquitetura Contemporânea ou a transitoriedade da tradição*. Obtido em Dezembro de 2020, de [https://sigarra.up.pt/fep/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=46326](https://sigarra.up.pt/fep/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=46326).
- › Rocha, N. (2015). *Reflexo(s) do Porto: processo para a produção de um guia do azulejo na cidade*. Obtido em Setembro de 2021, de [file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\\_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/36694.1.pdf](file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/36694.1.pdf).
- › Rodrigues, G. & Machado, L. (2010). *A importância da memória para uma cidade*. Obtido em Dezembro de 2020, de <file:///C:/Users/carol/Downloads/61-66-1-PB.pdf>.
- › Rodríguez, C. (2018). *La Alhambra: Análisis y Documentación de las Intervenciones*. Obtido em Maio de 2021, de [http://oa.upm.es/51829/1/TFG\\_Cea\\_Rodr%C3%ADguez\\_Cristinaop.pdf](http://oa.upm.es/51829/1/TFG_Cea_Rodr%C3%ADguez_Cristinaop.pdf).

- > Salvo, S. (s.d.). Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. Obtido em Dezembro de 2020, de file:///C:/Users/carol/Downloads/43471-Texto%20do%20artigo-51901-1-10-20120919.pdf.
- > Santos, M. (2017). *Porta Nova da Alhambra: Das razões profundas do projeto no tempo longo do processo de criação arquitetónica*. Obtido em Outubro de 2021, de file:///C:/Users/carol/Downloads/302810.pdf.
- > Scifoni, S. (2019). *Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo*. Obtido em Novembro de 2020, de file:///C:/Users/carol/Downloads/157388-Texto%20do%20artigo-367220-1-10-20190903.pdf.
- > Silva, D. (2017). *Reabilitação de edifícios antigos com valor patrimonial? Metodologia de investigação*. Obtido em Junho de 2021, de file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/DM\_DavidSilva\_2017\_MEC.pdf.
- > Silva, J. (1996). *Paço dos Duques de Bragança*. Obtido em Dezembro de 2020, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70513/>.
- > Silva, M. (2012). *Património Industrial em Portugal: inclusão do passado em projetos contemporâneos*. Obtido em Novembro de 2020, de <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/78>.
- > Silva, R. (2004). *Arquitetura Moderna: Pretérito Imperfeito*. Obtido em Maio de 2021, de file:///C:/Users/carol/Downloads/RicardoJeronimo\_ProvaFinal.pdf.
- > Sousa, I. (2016). *Princípios da reabilitação de edifícios: aplicação a casos de estudo*. Obtido em Junho de 2021, de file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\_21/Tese/Download%20Documentos%20Pesquisa/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf.
- > Souza, E. (2019). *Materiais e novas tecnologias de construção: os dez artigos mais lidos em 2019*. Obtido em Dezembro de 2020, de <https://www.archdaily.com.br/br/930031/materiais-e-novas-tecnologias-de-construcao-os-10-artigos-mais-populares-de-2019>.
- > Sveiven, M. (s.d.). *AD Classics: Casa Batlló/Antoni Gaudí*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.archdaily.com/90689/ad-classics-casa-batllo-antoni-gaudi>.
- > Triska, R.; Merino, G. & Ramos, M. (2018). *Gestão de design e Património Histórico Cultural: uma análise baseada nos princípios do design inclusivo em um mercado público*. Obtido em Novembro de 2020, de file:///C:/Users/carol/Downloads/497-Texto%20do%20artigo-1660-1-10-20181231.pdf.
- > Vaz, R. (2009). *Património: intervir ou interferir?* Obtido em Novembro de 2020, de file:///C:/Users/carol/Downloads/disserta%C3%A7%C3%A3o\_final.pdf.
- > Ventura, C. (2010). *O Palácio Nacional da Pena: História de uma Instituição Museológica*. Obtido em Maio de 2021, de <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/15382/1/O%20Palacio%20Nacional%20da%20Pena%20-%20Historia%20de%20Uma%20Institui%C3%A7%C3%A3o%20Museologica.pdf>.

- › Venturi, R., Brown, D. & Izenour, S. (1977). *Learning From Las Vegas*. Obtido em Maio de 2021, de [file:///C:/Users/carol/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps\\_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/1396/Attachments/Venturi-robert-1977-learning-from-las-vegas\[1906\].pdf](file:///C:/Users/carol/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/1396/Attachments/Venturi-robert-1977-learning-from-las-vegas[1906].pdf).

*Páginas Web:*

- › Alhambra e Generalife. (s.d.). *Descobrir Alhambra e Generalife*. Obtido em Fevereiro de 2021, de <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife/historia>.
- › Braga Cool. (s.d.). *Palácio do Raio*. Obtido em Março de 2021, de <https://bragacool.com/en/visit/raio-palace>.
- › Casa Batlló. (s.d.). *Barcelona e Modernismo*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/barcelona/modernisme/>.
- › Casa Batlló. (s.d.). *Casa Batlló: A História*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/casa-batllo/inside/>.
- › Direção Geral do Património Cultural. (s.d.). *A fachada rocaille e escadaria do Palácio do Raio*. Obtido em Março de 2021, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74588/>.
- › Direção Geral do Património Cultural. (s.d.). *Museus e Monumentos | Rede Portuguesa de Museus | Palácio Nacional de Queluz*. Obtido em Novembro de 2020, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/palacio-nacional-de-queluz/>.
- › Direção Geral do Património Cultural. (s.d.). *Palácio Nacional da Pena*. Obtido em Abril de 2021, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/69855>.
- › Direção Geral do Património Cultural. (s.d.). *Património Industrial*. Obtido em Novembro de 2020, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/industrial/>.
- › FLUP. (s.d.). *Raul Lino – Nacionalismo e Pedagogia*. Obtido em Maio de 2021, de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1859.pdf>.
- › Iber Museus. (2015). *VI Encontro Nacional do Património: lugares de memória*. Obtido em Dezembro de 2020, de <http://www.iber museos.org/pt/recursos/noticias/vi-encontro-nacional-do-patrimonio-lugares-de-memoria/>.
- › INE. (2016). *Estatísticas da Cultura 2016*. Obtido em Fevereiro de 2021, de [file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\\_21/Tese/Documentos%20Pesquisa/Estat%C3%ADsticas%20da%20Cultura%202016.pdf](file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020_21/Tese/Documentos%20Pesquisa/Estat%C3%ADsticas%20da%20Cultura%202016.pdf).
- › Portugal Virtual. (s.d.). *Palácio Nacional da Pena*. Obtido em Maio de 2021, de <https://portugalvirtual.pt/sintra/pt/palacio-pena.php#Historia>.
- › Serviço Internacional de Museus. (1931). *Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos*. Obtido em Dezembro de 2020, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>.

- > Sintra. (s.d.). *Casa do Cipreste em Sintra*. Obtido em Abril de 2021, de <https://serradesintra.net/casa-do-cipreste/>.
- > SIPA. (s.d.). *Casa do Cipreste*. Obtido em Abril de 2021, de [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=7884](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7884).
- > SIPA. (s.d.). *Palácio do Raio*. Obtido em Março de 2021, de [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=48](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=48).
- > SIPA. (s.d.). *Palácio Nacional da Pena*. Obtido em Abril de 2021, de [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=6134](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6134).
- > Paisagem Cultural de Sintra. (s.d.). *Palácio Nacional da Pena*. Obtido em Abril de 2021, de <http://paisagemcultural.sintra.pt/patrimonio/area-classificada/arquitetura-aulica/187-palacio-nacional-da-pena>.
- > Parques de Sintra. (s.d.). *História do Palácio da Pena*. Obtido em Abril de 2021, de <https://www.parquesdesintra.pt/pt/parques-monumentos/parque-e-palacio-nacional-da-pena/historia/>.
- > Projeto SOS Azulejo. (s.d.). *Projeto de Salvaguarda e Valorização do Património Azulejar Português*. Obtido em Janeiro de 2021, de [http://www.sosazulejo.com/?page\\_id=16](http://www.sosazulejo.com/?page_id=16).
- > VxMag. (2019). *Origem e História do Azulejo em Portugal*. Obtido em Janeiro de 2021, de <https://www.vortexmag.net/historia-e-origem-do-azulejo-em-portugal/>.
- > WeBraga. (s.d.). *Palácio do Raio*. Obtido em Março de 2021, de <https://webraga.pt/visitar/museus/palacio-do-raio/>.

*Lista de Imagens:*

*Fig.1.* - Bens Imóveis Classificados em Portugal, 2016. Fotografia de Autor.

*Fig.2.* - Mies Van Der Rohe, Exterior Casa Núcleo (1951): obtido em Junho de 2021, de [https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/1ad480c4f0ea\\_image001\\_furnari.jpg](https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/1ad480c4f0ea_image001_furnari.jpg).

*Fig.3.* - Mies Van Der Rohe, Desenhos Técnicos Casa Núcleo (1951): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/600x315/5f/b3/b7/5fb3b78073135eb00287989aa6c7955d.jpg>.

*Fig.4.* - Le Corbusier, Sistema Dom-ino (1914-1915): obtido em Junho de 2021, de <https://tecne.com/wp-content/uploads/2014/08/DOMINO-I.jpg>.

*Fig.5.* - G&A Architecture & Urban Planning, Chalé Tropical (2020): obtido em Junho de 2021, de <https://archello.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/2020/10/28/g8a-architecture--amp--urban-planning-tropical-chalet-private-houses-archello.1603888620.1828.jpg>.

*Fig.6.* - G&A Architecture & Urban Planning, Chalé Tropical (2020): obtido em Junho de 2021, de [https://images.adsttc.com/media/images/5f85/acdd/63c0/1777/3a00/028d/large\\_jpg/G8A\\_tropical\\_chalet\\_06\\_oki\\_hiroyuki.jpg?1602596050](https://images.adsttc.com/media/images/5f85/acdd/63c0/1777/3a00/028d/large_jpg/G8A_tropical_chalet_06_oki_hiroyuki.jpg?1602596050).

*Fig.7.* - Cine Teatro Pireneus (1919): obtido em Junho de 2021, de [http://3.bp.blogspot.com/\\_tK4jkHSFzJQ/TJk3L1-YP1l/AAAAAAAAAVE/on\\_QyT-D0gs/s1600/CineTeatroPireneus.JPG](http://3.bp.blogspot.com/_tK4jkHSFzJQ/TJk3L1-YP1l/AAAAAAAAAVE/on_QyT-D0gs/s1600/CineTeatroPireneus.JPG).

*Fig.8.* - Cine Teatro Pireneus (1919): obtido em Junho de 2021, de <https://archtrends.com/blog/wp-content/uploads/2020/02/Teatro-original-de-pireno%CC%81polis.jpg>.

*Fig.9.* - Le Corbusier, Plan Voisin (1925): obtido em Junho de 2021, de <https://www.pash-classics.com/blog/wp-content/uploads/2014/10/0.paris-plan.jpg>.

*Fig.10.* - Paço dos Duques de Bragança (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://static.wikia.nocookie.net/reinodesolaria/images/3/37/Pa%C3%A7o\\_dos\\_Duques\\_1.jpg/revision/latest/scroll-to-width-down/446?cb=20120830230048&path-prefix=pt-br](https://static.wikia.nocookie.net/reinodesolaria/images/3/37/Pa%C3%A7o_dos_Duques_1.jpg/revision/latest/scroll-to-width-down/446?cb=20120830230048&path-prefix=pt-br).

*Fig.11.* - Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova (1992): obtido em Junho de 2021, de [https://4.bp.blogspot.com/-j24um5IP2-A/U8k9N5s7AdI/AAAAAABQTc/9X4fOvE1o\\_g/s1600/%C3%81lvaro+Siza+Vieira+.+Le%C3%A7a+da+Palmeira+.+Matosinhos+\(36\).jpg](https://4.bp.blogspot.com/-j24um5IP2-A/U8k9N5s7AdI/AAAAAABQTc/9X4fOvE1o_g/s1600/%C3%81lvaro+Siza+Vieira+.+Le%C3%A7a+da+Palmeira+.+Matosinhos+(36).jpg).

*Fig.12.* - Le Corbusier, Unité d'Habitation (1952): obtido em Junho de 2021, de [https://cdnb.artstation.com/p/assets/images/images/020/113/095/smaller\\_square/brykmann-unite.jpg?1566412542](https://cdnb.artstation.com/p/assets/images/images/020/113/095/smaller_square/brykmann-unite.jpg?1566412542).

*Fig.13.* - Le Corbusier, Unité d'Habitation (1952): obtido em Junho de 2021, de [https://miro.medium.com/max/6000/1\\*ffeLomXRa\\_c01QYyXT-MPQ.jpeg](https://miro.medium.com/max/6000/1*ffeLomXRa_c01QYyXT-MPQ.jpeg).

*Fig.14.* - Manifesto Futurista no jornal Le Figaro (1909): obtido em Junho de 2021, de <https://immaginarrate.wordpress.com/il-futurismo/>.

*Fig.15.* - Antonio Sant'Ellia, La Città Nuova (1912-1914): obtido em Junho de 2021, de <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS580Bublwh-EMh1oGEy88SFMHjgN6dExoyqQ&usqp=CAU>.

*Fig.16.* - Le Corbusier, Exterior da Maison Ozenfant (1922): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/c0/4f/58/c04f58a799ee0e0286d4738e19bdcdf4.jpg>.

*Fig.17.* - Le Corbusier, Desenhos Técnicos da Maison Ozenfant (1922): obtido em Junho de 2021, de [https://bvg-arquitectura.com/wp-content/uploads/2020/01/Maison\\_Ozenfant-8.png](https://bvg-arquitectura.com/wp-content/uploads/2020/01/Maison_Ozenfant-8.png).

*Fig.18.* - Exterior Palácio Nacional de Mafra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSTZrJBAE8\\_JB4UIKIVAHEJk35miIOcxa2ioA&usqp=CAU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSTZrJBAE8_JB4UIKIVAHEJk35miIOcxa2ioA&usqp=CAU).

*Fig.19.* - Interior Palácio Nacional de Mafra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://365diasnomundo.files.wordpress.com/2019/03/featured.jpg>.

*Fig.20.* - Exterior Palácio Nacional de Queluz (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Thinking\\_about\\_yesterday\\_%2829346467443%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Thinking_about_yesterday_%2829346467443%29.jpg).

*Fig.21.* - Interior Palácio Nacional de Queluz (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/78/ec/13/78ec13ea513b3e3dbefcf34840ce52c9.jpg>.

*Fig.22.* - Antoni Gaudí, Parque Guell (1984): obtido em Junho de 2021, de [https://images.prismic.io/mystique/2cf2f4503fdf68cd04f80cb77507e132bd3f58b1\\_park-guellentrance.jpg?auto=compress&w=750&q=75&ar=1%3A1.07&crop=faces](https://images.prismic.io/mystique/2cf2f4503fdf68cd04f80cb77507e132bd3f58b1_park-guellentrance.jpg?auto=compress&w=750&q=75&ar=1%3A1.07&crop=faces).

*Fig.23.* - Joe Colombo, Sistema de Armazenamento Portátil Body 3 (1969): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/150x150/26/81/22/268122cb02d53b1de3f7be10e5f56f7a.jpg>.

*Fig.24.* - Luís Barragan, Casa Luís Barragan (1948): obtido em Junho de 2021, de <https://casaclaudia.abril.com.br/wp-content/uploads/2016/11/0741.jpeg?quality=95&strip=info&w=915>.

*Fig.25.* - Azulejo Mudéjar ou Hispano-Mourisco (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://image.posterlounge.es/images/m/1895435.jpg>.

*Fig.26.* - Azulejo Enxaquetado (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=62236>.

*Fig.27.* - Azulejo de Padrão (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/rVm9bv3KmYjxcRRHXPHgxxicvhihGS1BV\\_NBdsjN5Ywj43JGAIFY8t6vzd-xUxj1A3Dmwt8=s85](https://lh3.googleusercontent.com/rVm9bv3KmYjxcRRHXPHgxxicvhihGS1BV_NBdsjN5Ywj43JGAIFY8t6vzd-xUxj1A3Dmwt8=s85).

*Fig.28.* - Azulejo de Tapete (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/Bitqpwsb3U36KvjJ09fVS\\_pO\\_NqS3UfZcq8jPIPyBj9xmF18LomvKbK9l45ztClef\\_\\_9Eg=s112](https://lh3.googleusercontent.com/Bitqpwsb3U36KvjJ09fVS_pO_NqS3UfZcq8jPIPyBj9xmF18LomvKbK9l45ztClef__9Eg=s112).

*Fig.29.* - Azulejo Rococó (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://www.google.pt/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2Fe4%2F68%2F40%2Fe468406312e42fab3c9ce31bd9902dbc.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.pt%2Fpin%2F521854675557158770%2F&tbnid=PGgXqL5LxN1QVM&vet=12ahUKEwjloNeU457xAhVC8lUKHTAuDfcQMygAegUIARCSAg..i&docid=JwQEc8tXckubaM&w=1024&h=726&q=azulejo%20portugal%20neoclassico&hl=pt-PT&ved=2ahUKEwjloNeU457xAhVC8lUKHTAuDfcQMygAegUIARCSAg>.

*Fig.30.* - Azulejo Pombalino (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://lh3.googleusercontent.com/tMADfU6E-jNjyqEl000Zvylz7lzsov1Aj03uf32dXTERUWwGNbYlQBShwNgwxJ3-apskiQ=s85>.

*Fig.31.* - Azulejo ao estilo da Art Noveaux (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/iaaTWv7FdygwOtzHPbu5avklyHyA3qVPYzoM7XcjwXh0VthFKhYfwu8JDQ6MeuAj\\_ZAk=s85](https://lh3.googleusercontent.com/iaaTWv7FdygwOtzHPbu5avklyHyA3qVPYzoM7XcjwXh0VthFKhYfwu8JDQ6MeuAj_ZAk=s85).

*Fig.32.* - Desenhos Técnicos, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://lh3.googleusercontent.com/proxy/dSbaCht5jlh6KfSmbbCv7MFWAjkKdSORu3AvOCuclCcDGnOZowNynWuhcX2sqj9gle18VSL650VDHIJdXtILORNQvADJy87j7ekNtnvVRg>.

*Fig.33.* - Muhammad I, Palácio de Alhambra (1238): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/jRJOGkqcWHcVGgAeXuJQ0rJGpO\\_8uIsiokjilJlxdqje7\\_8zENrtBMvy6C3b4EugY2R9Zw=s170](https://lh3.googleusercontent.com/jRJOGkqcWHcVGgAeXuJQ0rJGpO_8uIsiokjilJlxdqje7_8zENrtBMvy6C3b4EugY2R9Zw=s170).

*Fig.34.* - Fortaleza de Alcazaba, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://www.gezginsandalet.com/wp-content/uploads/2017/07/alhambra8.jpg>.

*Fig.35.* - Pormenores de revestimento dos Palácios Nasridas, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ktITsSyL\\_QlWXpFnyLih0ZVGDmZtZAYRPH9CLB\\_wWblxilL7zE24BOS9bg4jQ81x42BmSjqdQQbMKqYkiWEHnDT9rEsnOqXjFGlx0AqmxxSKgjylGu6kat-Q13BGcyZ3fViWyZxdl9](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ktITsSyL_QlWXpFnyLih0ZVGDmZtZAYRPH9CLB_wWblxilL7zE24BOS9bg4jQ81x42BmSjqdQQbMKqYkiWEHnDT9rEsnOqXjFGlx0AqmxxSKgjylGu6kat-Q13BGcyZ3fViWyZxdl9).

*Fig.36.* - Pormenores de revestimento dos Palácios Nasridas, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://lh3.googleusercontent.com/mNf8aM1ZeYotB-61BRBXuyC-Gtp3qDNVVG6eCeRnHdzHYt568fy9eEmqq0wiimvGmkFbww=s85>.

*Fig.37.* - Pormenores de revestimento dos Palácios Nasridas, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/9a/8d/39/9a8d39a54adbc0caf5ddaf8f472270a.jpg>.

*Fig.38.* - Pormenores de revestimento dos Palácios Nasridas, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/564x/e7/fe/e4/e7fee4ef6877b5e35e27d4c3b9d023bc--alhambra-granada-granada-spain.jpg>.

*Fig.39.* - Pátio dos Leões Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/474x/c6/45/b5/c645b5e38ac5c14a60c19565cac4eba4.jpg>.

*Fig.40.* - Teto do Salão dos Embaixadores, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://64.media.tumblr.com/8374dab8544ab53465d952e30dda61df/tumblr\\_o0c59rBK21tdr22io5\\_500.jpg](https://64.media.tumblr.com/8374dab8544ab53465d952e30dda61df/tumblr_o0c59rBK21tdr22io5_500.jpg).

*Fig.41.* - Palácio do Partal, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://pbs.twimg.com/media/EDAOP62WsAADKcr.jpg>.

*Fig.42.* - Palácio do Partal, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://lh3.googleusercontent.com/ghPKnF4XEUUGQFAtZKHC9hrE7J3OXsUQeuHRYRYSYvDu8ajTEvLYCeKK217c2SvbAR5oew=s85>.

*Fig.43.* - Palácio Carlos V, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Palacio\\_Carlos\\_V\\_west.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Palacio_Carlos_V_west.jpg).

*Fig.44.* - Palácio Carlos V, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://netrefs.ru/nazvanie-alegambra-perevoditsya-s-arabskogo-yazika-kak-krasnij/28853\\_html\\_m30b13c9.jpg](https://netrefs.ru/nazvanie-alegambra-perevoditsya-s-arabskogo-yazika-kak-krasnij/28853_html_m30b13c9.jpg).

*Fig.45.* - Generalife, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://lepetitjardinierblog.files.wordpress.com/2018/06/42e44cf13cb49895a36b63e4a4044d84.jpg?w=584>.

*Fig.46.* - Generalife, Palácio de Alhambra (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/474x/00/e4/1a/00e41a16b50027a6bdf1124e64ae2790.jpg>.

*Fig.47.* - Desenhos Técnicos, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/52011/Art\\_3.pdf?sequence=1](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/52011/Art_3.pdf?sequence=1).

*Fig.48.* - Fachada Principal, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://www.viajarasevilla.com/casa-de-pilatos/>.

*Fig.49.* - Pátio Principal, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://saletur.ru/gallery/tfoto\\_sights/big/2613.jpg](https://saletur.ru/gallery/tfoto_sights/big/2613.jpg).

*Fig.50.* - Pormenores Pátio Principal, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://theartoftheroom.com/2015/05/casa-de-pilatos-2/>.

*Fig.51.* - Pormenores Pátio Principal, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/d1/7b/59/d17b5930a9e83965a902220145f2b99c.jpg>.

*Fig.52.* - Salão do Pretório, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://i1.wp.com/www.worldwanderista.com/wp-content/uploads/2016/08/Casa-de-Pilatos-Sevilla-10-1.jpeg>.

*Fig.53.* - Jardim Chico, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://gv-images.viamichelin.com/images/michelin\\_guide/max/NX-35556.jpg](https://gv-images.viamichelin.com/images/michelin_guide/max/NX-35556.jpg).

*Fig.54.* - Pormenores Jardim Chico, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://leyendasde Sevilla.blogspot.com/2013/03/la-casa-de-pilatos-i-leyenda-de-la.html>.

*Fig.55.* - Pormenores Jardim Chico, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://2.bp.blogspot.com/-9aB59kOSy1w/TZDSAnvOTUI/AAAAAAAAAFys/-oCAatXoH78/s1600/DSC06809.JPG>.

*Fig.56.* - Jardim Grande, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://media.gettyimages.com/photos/la-casa-de-pilatos-palace-in-seville-spain-home-of-dukes-of-in-and-picture-id535793053?s=612x612>.

*Fig.57.* - Pormenores Jardim Grande, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i0.wp.com/www.worldwanderista.com/wp-content/uploads/2016/08/Casa-de-Pilatos-Sevilla-37.jpeg?fit=700%2C525&ssl=1>.

*Fig.58.* - Pormenores Jardim Grande, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://st3.depositphotos.com/4414201/i/600/depositphotos\\_156987848-stock-photo-interiors-of-casa-de-pilatos.jpg](https://st3.depositphotos.com/4414201/i/600/depositphotos_156987848-stock-photo-interiors-of-casa-de-pilatos.jpg).

*Fig.59.* - Sala Dourada, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://theartoftheroom.com/2015/05/casa-de-pilatos-2/>.

*Fig. 60.* - Sala Dourada, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://theartoftheroom.com/2015/05/casa-de-pilatos-2/>.

*Fig. 61.* - Salão do Resto dos Juizes, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/\\_5c6FzwLT1BuZEs2MWNbD4oksmxYdfTo75Rd2roKylj6XWB4RJE0H8ohuDagXDTMxxh0=s85](https://lh3.googleusercontent.com/_5c6FzwLT1BuZEs2MWNbD4oksmxYdfTo75Rd2roKylj6XWB4RJE0H8ohuDagXDTMxxh0=s85).

*Fig. 62.* - Salão do Resto dos Juizes, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/iqSPJvURs3voWgTsYBJZ8wEf3vz9oyxPsn9hreo5viH3WcsbEsiXGOUKnmH\\_73p8in2TTz8=s170](https://lh3.googleusercontent.com/iqSPJvURs3voWgTsYBJZ8wEf3vz9oyxPsn9hreo5viH3WcsbEsiXGOUKnmH_73p8in2TTz8=s170).

*Fig. 63.* - Capela da Flagelação, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://theartoftheroom.com/2015/05/casa-de-pilatos-2/>.

*Fig. 64.* - Escadaria Monumental, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/5b/84/b4/5b84b487c71d2f26d3047eba9e042f6f.jpg>.

*Fig. 65.* - Escadaria Monumental, Casa de Pilatos (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://static.wixstatic.com/media/15b084\\_39197cff7a60473ea950c82d622d04de~mv2\\_d\\_2000\\_1500\\_s\\_2.jpg/v1/fill/w\\_1000,h\\_750,al\\_c,q\\_90,usm\\_0.66\\_1.00\\_0.01/15b084\\_39197cff7a60473ea950c82d622d04de~mv2\\_d\\_2000\\_1500\\_s\\_2.jpeg](https://static.wixstatic.com/media/15b084_39197cff7a60473ea950c82d622d04de~mv2_d_2000_1500_s_2.jpg/v1/fill/w_1000,h_750,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/15b084_39197cff7a60473ea950c82d622d04de~mv2_d_2000_1500_s_2.jpeg).

*Fig. 66.* - Antoni Gaudí, Casa Batlló (1904): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/bc/c1/f2/bcc1f28a08c84d33067b2eea2da2ae5c.jpg>.

*Fig. 67.* - Fachada Principal, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://daybyme.s3.eu-central-1.amazonaws.com/items/1581657974pg0S2WZw2H.jpg>.

*Fig. 68.* - Pormenores Fachada Principal, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://pbs.twimg.com/media/EJ5B9PhWwAlcfmG.jpg>.

*Fig. 69.* - Pormenores Fachada Principal, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://siegerarchphoto.com/casa-batllo>.

*Fig. 70.* - Hall de Entrada comum ao rés-do-chão, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/474x/ac/17/07/ac1707d534148b58e71048727976b216--le-chef-gaudi.jpg>.

*Fig. 71.* - Escadaria do Hall Privado, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://divisare-res.cloudinary.com/images/c\\_limit,f\\_auto,h\\_2000,q\\_auto,w\\_3000/v1474876823/j86htntqhefptyydyidh/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg](https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1474876823/j86htntqhefptyydyidh/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg).

*Fig. 72.* - Acesso à Sala Central, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://images.adsttc.com/media/images/5037/ed0d/28ba/0d59/9b00/04be/slideshow/stringio.jpg?1414219230>.

*Fig.73.* - Sala Central, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://meilleur-sur-barcelone.es/wp-content/uploads/meilleure-attraction-barcelone.jpg>.

*Fig.74.* - Sala de Jantar, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <http://jewelyettofind.blogspot.com/2012/03/antoni-gaudi-casa-batllo-barcelona-part.html>.

*Fig.75.* - Fachada Posterior, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/1d/cc/0f/1dcc0f0cee2785a7fd87f6ee656110f4.jpg>.

*Fig.76.* - Pormenores Pátio Exterior, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://elindomit.com/places/casa-batllo/>.

*Fig.77.* - Pormenores Pátio Exterior, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/560dbc25e4b0969564758eb5/1534537538108-120YOYZSN6UEOCRDPDLOP/ke17ZwdGBTodd18pDm48kH\\_uFXgi1\\_XDS0plxO9dFdJ7gQa3H78H3Y0txjaiv\\_OfDoOvxc dMmMKkDsyUqMsMWxHk725yiiHCLLfrh8O1z5QHyNOqBUUEtDDsRWRJLTmFF4sHvmgi8rFwPHCWctdpHZWnvH cBSCHgBI3j5Y5bVPjY0lYR4ek6\\_Jtpr426U\\_/Antoni+Gaudi+Casa+Batllo+in+Barcelona+Spain+%23Gaudi+%23Barcelona+%23UNESCO?format=500w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/560dbc25e4b0969564758eb5/1534537538108-120YOYZSN6UEOCRDPDLOP/ke17ZwdGBTodd18pDm48kH_uFXgi1_XDS0plxO9dFdJ7gQa3H78H3Y0txjaiv_OfDoOvxc dMmMKkDsyUqMsMWxHk725yiiHCLLfrh8O1z5QHyNOqBUUEtDDsRWRJLTmFF4sHvmgi8rFwPHCWctdpHZWnvH cBSCHgBI3j5Y5bVPjY0lYR4ek6_Jtpr426U_/Antoni+Gaudi+Casa+Batllo+in+Barcelona+Spain+%23Gaudi+%23Barcelona+%23UNESCO?format=500w).

*Fig.78.* - Pátio das Luzes, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://divisares.cloudinary.com/images/c\\_limit,f\\_auto,h\\_2000,q\\_auto,w\\_3000/v1474876824/vovhbjaybdrinrrajsr/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg](https://divisares.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1474876824/vovhbjaybdrinrrajsr/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg).

*Fig.79.* - Pátio das Luzes, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://live.staticflickr.com/6051/6276105208\\_bb1dd6891b\\_n.jpg](https://live.staticflickr.com/6051/6276105208_bb1dd6891b_n.jpg).

*Fig.80.* - Sótão, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://us.123rf.com/450wm/sergireboredo/sergireboredo1708/sergireboredo170800299/89655464-antoni-gaudi-casa-batllo-patrimonio-de-la-humanidad-barcelona-catalu%C3%B1a-espa%C3%B1a-sant-jordi-san-jorge-es-el-s.jpg?ver=6>.

*Fig.81.* - Sótão, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://divisares.cloudinary.com/images/c\\_limit,f\\_auto,h\\_2000,q\\_auto,w\\_3000/v1474876824/gnokq5kbenn5ikp6dcas/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg](https://divisares.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1474876824/gnokq5kbenn5ikp6dcas/antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo.jpg).

*Fig.82.* - Terraço, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/IzUIPeDvCDz81vGbDSMK5llg8Qbpu17yoTxjs3ZuZ\\_DTH9NjXAlp\\_vUgC-utahrbUHfdg=s102](https://lh3.googleusercontent.com/IzUIPeDvCDz81vGbDSMK5llg8Qbpu17yoTxjs3ZuZ_DTH9NjXAlp_vUgC-utahrbUHfdg=s102).

*Fig.83.* - Terraço, Casa Batlló (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/IzUIPeDvCDz81vGbDSMK5llg8Qbpu17yoTxjs3ZuZ\\_DTH9NjXAlp\\_vUgC-utahrbUHfdg=s102](https://lh3.googleusercontent.com/IzUIPeDvCDz81vGbDSMK5llg8Qbpu17yoTxjs3ZuZ_DTH9NjXAlp_vUgC-utahrbUHfdg=s102).

*Fig.84.* - Desenhos Técnicos, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [http://www.miguelguedes.pt/ficheiros/projectos/grandes/431\\_Alado\\_nascente\\_e\\_poente.jpg](http://www.miguelguedes.pt/ficheiros/projectos/grandes/431_Alado_nascente_e_poente.jpg).

*Fig.85.* - Fachada Principal, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://webraga.pt/wp-content/uploads/2016/07/we-braga-palacio-raio-42-1170x1755.jpg>.

*Fig.86.* - Pormenor Fachada Principal, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://webraga.pt/blog/o-grande-brasao-de-dom-rodrigo-de-moura-teles/attachment/we-braga-palacio-raio-29-3/>.

*Fig.87.* - Pormenor Fachada Principal, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://webraga.pt/blog/braga-cidade-do-barroco-roteiro-11-locais/>.

*Fig.88.* - Memórias da Misericórdia, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de [https://unitedby.pt/wp-content/uploads/2019/01/UnitedBy\\_template\\_Palacio\\_do\\_Raio\\_49.png](https://unitedby.pt/wp-content/uploads/2019/01/UnitedBy_template_Palacio_do_Raio_49.png).

*Fig.89.* - Pormenores Escadaria, Palácio do Raio (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.90.* - Pormenores Escadaria, Palácio do Raio (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.91.* - Pormenores Escadaria, Palácio do Raio (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.92.* - Tetos Salas V e VI, Palácio do Raio (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.93.* - Tetos Salas V e VI, Palácio do Raio (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.94.* - Paineis de Azulejo, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://webraga.pt/visitar/museus/palacio-do-raio/>.

*Fig.95.* - Paineis de Azulejo, Palácio do Raio (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://webraga.pt/visitar/museus/palacio-do-raio/attachment/we-braga-palacio-raio-31/>.

*Fig.96.* - Nicolau Pires e Wilhelm Ludwig, Palácio da Pena (1840): obtido em Junho de 2021, de <https://ctsassets2.check24.de/ttl=14/di=2/nfc=301/source=aHR0cHM6Ly90Y21zLnJlaXNlbi5jaGVjazl0LmRlL3BpY3R1cmUvMTAyNTQuanBn!b363e7/picture.jpg>.

*Fig.97.* - Desenho, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://st2.depositphotos.com/1077310/42094/v/600/depositphotos\\_420944472-stock-illustration-vector-hand-drawn-sketch-illustration.jpg](https://st2.depositphotos.com/1077310/42094/v/600/depositphotos_420944472-stock-illustration-vector-hand-drawn-sketch-illustration.jpg).

*Fig.98.* - Portão Monumental, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/ncihwxep/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_porta\\_monumental.jpg?center=0.537908668887207,0.5666666666666665&rnd=132445581054400000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/ncihwxep/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_porta_monumental.jpg?center=0.537908668887207,0.5666666666666665&rnd=132445581054400000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.99.* - Pátio dos Arcos, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/ubedcej/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_patio\\_arcos.jpg?anchor=center&rnd=132440693831670000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/ubedcej/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_patio_arcos.jpg?anchor=center&rnd=132440693831670000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.100.* - Jardim da Camélia, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/ze5p3bl4/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_jardim\\_camelias.jpg?anchor=center&rnd=132440693830900000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/ze5p3bl4/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_jardim_camelias.jpg?anchor=center&rnd=132440693830900000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.101.* - Templo das Colunas, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/v5kparnd/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_templo\\_colunas.jpg?center=0.49742289945058515,0.54666666666666666663&rnd=132441424766200000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/v5kparnd/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_templo_colunas.jpg?center=0.49742289945058515,0.54666666666666666663&rnd=132441424766200000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.102.* - Cruz-Alta, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/f3amad2c/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_cruz\\_alta.jpg?center=0.37494188400797873,0.72333333333333333338&rnd=132445580556770000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/f3amad2c/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_cruz_alta.jpg?center=0.37494188400797873,0.72333333333333333338&rnd=132445580556770000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.103.* - Gabinete da Rainha, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/p0hjzlyw/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_gabinete\\_rainha\\_damelia.jpg?anchor=center&rnd=132440693831800000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/p0hjzlyw/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_gabinete_rainha_damelia.jpg?anchor=center&rnd=132440693831800000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.104.* - Janela sob o Túnel do Tritão, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/51ohjk14/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_terraco\\_tritao.jpg?center=0.39243917192835109,0.47833333333333333333&rnd=132441437487430000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/51ohjk14/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_terraco_tritao.jpg?center=0.39243917192835109,0.47833333333333333333&rnd=132441437487430000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.105.* - Claustro Manuelino, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/thgh0dgc/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_claustro\\_manuelino.jpg?center=0.30555555555555558,0.505&rnd=132441497981970000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/thgh0dgc/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_claustro_manuelino.jpg?center=0.30555555555555558,0.505&rnd=132441497981970000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.106.* - Claustro Manuelino, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://mapio.net/images-p/122809799.jpg>.

*Fig.107.* - Vitrais da Capela, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/Palacio\\_Nacional\\_da\\_Pena%2C\\_Sintra%2C\\_Portugal%2C\\_2019-05-25%2C\\_DD\\_132.jpg/313px-Palacio\\_Nacional\\_da\\_Pena%2C\\_Sintra%2C\\_Portugal%2C\\_2019-05-25%2C\\_DD\\_132.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/Palacio_Nacional_da_Pena%2C_Sintra%2C_Portugal%2C_2019-05-25%2C_DD_132.jpg/313px-Palacio_Nacional_da_Pena%2C_Sintra%2C_Portugal%2C_2019-05-25%2C_DD_132.jpg).

*Fig.108.* - Sala dos Veados, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/trbihrwa/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_sala\\_veados.jpg?anchor=center&rnd=132440693830670000&preset=mainbarImageV1min1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/trbihrwa/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_sala_veados.jpg?anchor=center&rnd=132440693830670000&preset=mainbarImageV1min1280).

*Fig.109.* - Sala dos Veados, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/5lql2q4m/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_salao\\_nobre.jpg?anchor=center&rnd=132441502522470000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/5lql2q4m/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_salao_nobre.jpg?anchor=center&rnd=132441502522470000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.110.* - Quarto Verde, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/ivcgwxc2/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_sala\\_verde.jpg?anchor=center&rnd=132440693829770000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/ivcgwxc2/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_sala_verde.jpg?anchor=center&rnd=132440693829770000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.111.* - Camarim da Rainha D. Amélia, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/iyogjoo4/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_quarto\\_d\\_fernando\\_rainha\\_d\\_amelia.jpg?anchor=center&rnd=132440693831230000&preset=sliderCardCornersmin1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/iyogjoo4/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_quarto_d_fernando_rainha_d_amelia.jpg?anchor=center&rnd=132440693831230000&preset=sliderCardCornersmin1280).

*Fig.112.* - Pormenores Sala de Jantar, Palácio da Pena (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://www.parquesdesintra.pt/media/1scl2nqm/parques\\_de\\_sintra\\_parque\\_e\\_palacio\\_da\\_pena\\_sala\\_de\\_jantar.jpg?anchor=center&rnd=132440693830800000&preset=mainbarImageV1min1280](https://www.parquesdesintra.pt/media/1scl2nqm/parques_de_sintra_parque_e_palacio_da_pena_sala_de_jantar.jpg?anchor=center&rnd=132440693830800000&preset=mainbarImageV1min1280).

*Fig.113.* - Desenhos Técnicos, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Junho de 2021, de <https://i.pinimg.com/originals/f4/d3/db/f4d3dbc673289843357983f1361e21a3.jpg>.

*Fig.114.* - Raul Lino, Casa do Cipreste (1912): obtido em Junho de 2021, de <https://espacodearquitetura.com/eventos/arquiteto-raul-lino-a-casa-do-cipreste/>.

*Fig.115.* - Jardim, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [http://2.bp.blogspot.com/\\_VubtEILIn6M/S8s8eloOXgl/AAAAAAAAABVg/d4GqNy3m9Qw/s1600/6x6+002+copy.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_VubtEILIn6M/S8s8eloOXgl/AAAAAAAAABVg/d4GqNy3m9Qw/s1600/6x6+002+copy.jpg)

*Fig.116.* - Jardim, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [http://2.bp.blogspot.com/\\_z7BcVUT5dT0/TKuupKAEBZI/AAAAAAAAAC4/Vp\\_6ecTexqM/s1600/jardim.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_z7BcVUT5dT0/TKuupKAEBZI/AAAAAAAAAC4/Vp_6ecTexqM/s1600/jardim.jpg)

*Fig.117.* - Atelier, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020\\_21/Tese/Estado%20da%20Arte%20e%20Casos%20de%20Estudo/Casos%20de%20Estudo/Imagens/Casa%20do%20Cipreste/9x12%20005%20copy.jpg](file:///C:/Users/carol/OneDrive/Ambiente%20de%20Trabalho/Esad/Mestrado/2020_21/Tese/Estado%20da%20Arte%20e%20Casos%20de%20Estudo/Casos%20de%20Estudo/Imagens/Casa%20do%20Cipreste/9x12%20005%20copy.jpg).

*Fig.118.* - Átrio, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://lh3.googleusercontent.com/FEik7PKN0q1-jPE7r7j2I7e4bSaD1Wk0iA6AyOxISU-P6QvN-IsA64zN9dF-qAljnqTh=s87>.

*Fig.119.* - Sala de Jantar, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [http://4.bp.blogspot.com/\\_VubtEILIn6M/S8s3xgAERvI/AAAAAAAAABTw/LYj3t0uHb14/s1600/6x6+014+copy.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_VubtEILIn6M/S8s3xgAERvI/AAAAAAAAABTw/LYj3t0uHb14/s1600/6x6+014+copy.jpg).

*Fig.120.* - Cozinha, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/vmk3ibJbiTsQz1Aeh1z\\_2-FmGGwQDmoWuc3ILuNU8tL-qD6fjahqAE942M0cOV75X5QK3A=s87](https://lh3.googleusercontent.com/vmk3ibJbiTsQz1Aeh1z_2-FmGGwQDmoWuc3ILuNU8tL-qD6fjahqAE942M0cOV75X5QK3A=s87).

*Fig.121.* - Cozinha, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://2.bp.blogspot.com/-ZOex1qEX5b4/WdZ0jI8oMTI/AAAAAAAAAHxk/mBcpixdbvkkfgZ55C6yYQEeanN9Q69DzACKgBGAs/s1600/Resize%20Bof%2BRaul%2BLino%2B-%2BCasa%2Bdos%2BCiprestes%2B%2Bcozinha%2Ba%2Bcores%2B%25286x6%2529%2Bcopy.jpg>.

*Fig.122.* - Sala de Estar, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [https://lh3.googleusercontent.com/oNWT2zIVaS\\_0KQRdCpQ09GQUqjghxBfr3455Ahb-t1K35YR0e6cNjtUoo1vMZyVzE==s115](https://lh3.googleusercontent.com/oNWT2zIVaS_0KQRdCpQ09GQUqjghxBfr3455Ahb-t1K35YR0e6cNjtUoo1vMZyVzE==s115).

*Fig.123.* - Sala de Estar, Casa do Cipreste (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de [http://2.bp.blogspot.com/\\_VubtEILIn6M/S8s4sxZdPXI/AAAAAAAAABUY/ymkjbFsvOO0/s1600/6x6+006+copy.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_VubtEILIn6M/S8s4sxZdPXI/AAAAAAAAABUY/ymkjbFsvOO0/s1600/6x6+006+copy.jpg).

*Fig.124.* - Azulejo da Rua dos Mártires da Liberdade, 233, Porto. (2016): obtido em Outubro de 2021, de <https://azulejosporto.pt/tiles/rua-dos-martires-da-liberdade-223/>.

*Fig.125.* - Azulejo da Rua de Santo Ildefonso. (2019): obtido em Outubro de 2021, de <https://azulejosporto.pt/tiles/rua-de-santo-ildefonso-410/>.

*Fig.126.* - Padrão de Azulejo da Rua Padre Luís Cabral. (s.d.): obtido em Outubro de 2021, de <https://azulejosporto.pt/tiles/rua-padre-luis-cabral-729/>.

*Fig.127.* - Padrão de Azulejo da Rua do Almada. (2018): obtido em Outubro de 2021, de <https://azulejosporto.pt/tiles/rua-do-almada-570/>.

*Fig.128.* - Eixos de simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua dos Mártires da Liberdade, 233, Porto (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.129.* - Eixos de simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua de Santo Ildefonso, 410, Porto (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.130.* - Eixos de simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua Padre Luís Cabral, 729, Porto (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.131.* - Eixos de simetria e Geometria Generativa do Azulejo da Rua do Almada, 570, Porto (2021). A Fotografia de Autor.

*Fig.132.* - Elementos Geométricos simplificados dos Azulejos (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.133.* - Elementos Geométricos simplificados dos Azulejos (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.134.* - Elementos Geométricos simplificados dos Azulejos (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.135.* - Elementos Geométricos simplificados dos Azulejos (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.136.* - Padrão 1 – Ideia de translação, de simetria e de repetição do padrão. (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.137.* - Padrão 2 – Ideia de rotação, de simetria e de repetição do padrão. (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.138.* - Padrão 3 – Ideia de translação, de simetria e de repetição do padrão. (2021). Fotografia de Autor.

*Fig.139.* - Padrão 4 – Ideia de translação e ziguezague, de simetria e de repetição do padrão. (2021). Fotografia de Autor.



Carolina de Sousa Soares Cerejo da Silva  
Mestrado em Design de Interiores | 2021

