



Arte Nova no Porto: fragmentos de um movimento artístico e arquitetónico na memória e na história da cidade

Maria de Lourdes Ferreira Calainho

Uminho | 2021



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Maria de Lourdes Ferreira Calainho

Arte Nova no Porto: fragmentos de um movimento artístico e arquitetónico na memória e na história da cidade

junho de 2021



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Maria de Lourdes Ferreira Calainho

**Arte Nova no Porto: fragmentos
de um movimento artístico e arquitetónico
na memória e na história da cidade**

Dissertação de Mestrado
Património Cultural

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Paula Virgínia de Azevedo Bessa

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações

CC BY-NC-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Como sustentou Fernando Pessoa, “somos do tamanho de nossos sonhos”, e sendo assim podemos nos permitir voar para todos os mundos ao nosso alcance e abrir todas as portas que acreditamos ter as chaves. E quando descobrimos que não as temos, encontramos na nossa vida, quem as abra para nós.

Sendo assim, à Professora Doutora Paula Bessa destino meu primeiro agradecimento por ser uma referência em todos os sentidos e ter a certeza de que foi devido ao seu apoio, colaboração e orientação que esse projeto pode ser concretizado.

Gostaria de agradecer ao meu amigo, o Professor Doutor Thiago de Souza dos Reis, sempre presente e solícito, por sua companhia em todos os momentos da minha vida acadêmica.

Agradeço, *in memoriam*, aos meus pais, Alayde e Wallace, pela graça de viver essa vida.

Agradeço ainda aos filhos Salvador, Rita e Rafael, aos meus netos Beatriz, Gabriela, Clara, Jullia, Valentina, Manuela, Pedro e Íris e a minha bisneta, Elena, por me manterem no desejo de me superar.

À minha irmã Márcia e minha sobrinha Paula por me apoiarem em todas as minhas escolhas e serem o meu esteio.

E às conspirações do Universo, por fazerem com que tudo isso desse certo.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

*Somos lo que soñamos ser
Y ese sueño, no es tanto una meta
Como una energía
Cada día es una crisálida
Cada día alumbra una metamorfosis
(Somos lo que soñamos ser - Manuel Rivas.)*

Arte Nova no Porto:
fragmentos de um movimento artístico e arquitetónico na memória e na história da cidade

Maria de Lourdes Ferreira Calainho

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Património Cultural,
orientada pela Professora Doutora Paula Virgínia Azevedo Bessa

Membros do Júri

Presidente

Professora Doutora Maria Carmo Franco Ribeiro

Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho

Vogais

Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professora Doutora Paula Virgínia Azevedo Bessa

Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho

Classificação obtida: 19 valores

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito dimensionar e analisar o acervo da Arte Nova no Porto, utilizando-se dos seus fragmentos. Este exame buscou ir além das grandes obras já enumeradas, mas localizar em moradias e comércios, aqueles que detêm detalhes do estilo do movimento. A investigação verificou-se ainda que, na construção da memória social do Porto, essas frações de Arte Nova compõem um retrato no qual a cidade gosta de ser identificada, e o traduziu em produtos turísticos, oferecidos ao exterior. Através de seus arquitetos e de autores anônimos, ou de artistas renomados, na produção de suas obras, a Arte Nova portuguesa fez-se presente em variadas construções da cidade. Uma resinificação encontra-se em curso permitindo novos usos e atribuições a este património e já há quem os esteja usufruindo. Mesmo que não podendo ser considerada como uma das grandes detentoras de expressivos conjuntos arquitetónicos da Arte Nova no mundo, Portugal possui um acervo de qualidade e, ao utilizar-se da azulejaria, que é uma das mais fortes características do país, o distingue dos demais.

Palavras-chave: Arte Nova, Porto, Património Cultural, Memória Social, Sondagem, Preservação e Conservação

ABSTRACT

The purpose of this research is to dimension and analyze the Art Nouveau collection in Porto, using its fragments. This examination sought to go beyond the great works already listed, but to locate in dwellings and shops, those that hold details of the movement's style. The investigation also verified that, in the construction of Porto's social memory, these Art Nouveau fractions compose a portrait in which the city likes to be identified, and translated it into tourist products, offered to the outside world. Through its architects and anonymous authors, or renowned artists, in the production of their works, Portuguese Art Nouveau was present in various constructions of the city. A resinification is underway allowing new uses and attributions to this heritage, and some are already enjoying them. Even if it cannot be considered as one of the great holders of expressive Art Nouveau architectural sets in the world, Portugal has a collection of quality and, by using tiles, which is one of the strongest characteristics of the country, distinguishes it from the rest.

Keywords: Art Nouveau, Porto, Cultural Heritage, Social Memory, Survey, Preservation and Conservation

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. Escadaria interior da Maison Tassel.....	24
Figura 2. Detalhe da fachada da Casa Batlló.....	26
Figura 3. Detalhe da fachada da Casa Galimberti.....	27
Figura 4. Lavatório.....	29
Figura 5. Vaso em vidro Favrile.....	30
Figura 6. Pórtico.....	32
Figura 7. Peitoral "Libélula"	34
Figura 8. Maquete da fonte de três taças.....	36
Figura 9. Cartaz de Sarah Bernhardt- reprodução.....	38
Figura 10. L'Arbre de Vie, Stoclet Frieze - reprodução.....	39
Figura 11. Cartaz do artista francês Aristide Bruant – reprodução.....	41
Figura 12. Capa da revista A Construção Moderna, ano IX	45
Figura 13. Fachada da Casa na Avenida Almirante Reis.....	48
Figura 14. Fachada do Animatógrafo do Rossio.....	50
Figura 15. Fachada da Garagem Auto-Palace.....	51
Figura 16. Fachada da Casa do Major Pessoa.....	54
Figura 17. Detalhe da fachada do Teatro Chaby Pinheiro.....	56
Figura 18. Fachada do Palacete Jardim.....	57
Figura 19. Detalhe da fachada do Edifício na Rua Viriato.....	60
Figura 20. Fachada da Casa da Cooperativa Agrícola.....	61
Figura 21. Fachada do Café Nicola.....	62
Figura 22. Fachada da Casa/Atelier para o pintor João Vaz.....	63
Figura 23. Perspetiva da fachada da Casa Monsalvat.....	65

Figura 24. Detalhe da fachada do Edifício na Edifício do Chiado Terrasse.....	66
Figura 25. Detalhe do vitral da fachada da Garagem Auto-Palace.....	67
Figura 26. Detalhe do painel, <i>Por minha prima</i>	68
Figura 27. Fachada da Leitaria A Camponeza.....	69
Figura 28. Capa da primeira edição do livro Cerâmica Portuguesa, 1907.....	70
Figura 29. Detalhe do painel de azulejos “Rãs”	71
Figura 30. A esquerda: Ourivesaria Miranda & Filhos. A direita: Casa Vicent.....	78
Figura 31. Detalhe da escultura de José de Oliveira Ferreira na fachada da Ourivesaria Cunha & Sobrinho.....	79
Figura 32. Fachada da Ourivesaria Reis e filhos.....	80
Figura 33. Fachada do Café Majestic.....	81
Figura 34. Fachada da A Pérola do Bolhão.....	83
Figura 35. Detalhe do interior da Confeitaria do Bolhão.....	84
Figura 36. Detalhe da fachada Café Restaurante A Brasileira.....	85
Figura 37. Fachada do Edifício Sá da Bandeira, 377-385.....	86
Figura 38. Detalhe da fachada do Hotel Peninsular.....	87
Figura 39. Fachada da Casa Pereira.....	88
Figura 40. Detalhe do interior da Confeitaria Serrana.....	89
Figura 41. Detalhe da fachada da Cândido Reis.....	90
Figura 42. Detalhe da fachada do Edifício das Quatro Estações.....	91
Figura 43. Fachada da Galeria de Paris.....	92
Figura 44. Detalhe da escadaria da Livraria Lello & Irmão.....	93
Figura 45. Fábrica Monteiro & Filhos.....	94
Figura 46. Fachada e alpendre lateral da Casa-Villa - Rua de Álvares Cabral, nº 306.....	95
Figura 47. Conjunto de Moradias Geminadas - Rua 5 de Outubro.....	96

Figura 48. Casa do Engenheiro Joaquim Gaudêncio Rodrigues Pacheco.....	97
Figura 49. Casa do antigo Restaurante Dom Manuel.....	98
Figura 50. Maison du Peuple.....	101
Figura 51. Palacete Branco Rodrigues.....	102
Figura 52. Palácio de Cristal.....	102
Figura 53. Moradia da Rua de Pinto Bessa.....	103
Figura 54. Detalhe de documento para construção na rua 5 de Outubro.....	104
Figura 55. Fachada da Villa Idalina.....	106
Figura 56. Publicação: Itinerários: A Arte Nova na Covilhã.....	110
Figura 57. Tour in Porto and Aveiro - Art Nouveau Club.....	112

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	14
2. ESTADO DA ARTE	16
3. OBJETIVOS E METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO	18
4. A ARTE NOVA NUM CONTEXTO INTERNACIONAL	20
4.1. Arquitetura	22
4.1.1. Bélgica	23
4.1.2. França.....	24
4.1.3. Espanha	25
4.1.4. Itália.....	26
4.2. Mobiliário	28
4.2.1. Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)	28
4.3. Vidro	29
4.3.1. Louis Comfort Tiffany (1848-1933).....	29
4.3.2. Bohemian Glass	31
4.4. Cerâmica	31
4.4.1. Manufatura Nacional de Sèvres.....	31
4.5. Joalharia	33
4.5.1. René Lalique (1860-1945).....	33
4.6. Prata e artigos de metal	34
4.6.1. WMF – Württembergische Metallwaren Fabrik.....	34
4.7. Escultura	35
4.7.1. Hermann Obrist (1862 – 1927)	35
4.8. Pinturas, Cartazes e gráficos	37
4.8.1. Alfons Maria Mucha (1860-1939).....	37
4.8.2. Gustav Klimt (1862-1918)	39
4.8.3. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).....	40
4.9. Liberty & Co.	41
5. ASPETOS GERAIS DA ARTE NOVA EM PORTUGAL	43
5.1. As revistas	45
5.2. As cidades	46
5.2.1. Lisboa	46

5.2.2.	Aveiro	52
5.2.3.	Leiria	55
5.2.4.	Outras localidades	57
5.3.	Arquitetos da Arte Nova em Portugal	58
5.3.1.	Ernesto Korrodi (1870-1944)	58
5.3.2.	Francisco Augusto da Silva Rocha (1864-1957)	60
5.3.3.	Manuel Joaquim Norte Júnior (1878 - 1962)	61
5.3.4.	Nicola Bigaglia (1841 - 1908)	62
5.3.5.	Raul Lino (1879-1974)	63
5.3.6.	Tertuliano de Lacerda Marques (1882-1942)	65
5.4.	Artistas da Arte Nova em Portugal.....	66
5.4.1.	Cláudio Augusto de Azambuja Martins (1879-1919)	66
5.4.2.	Jorge Colaço (1868-1942)	67
5.4.3.	José António Jorge Pinto (1875-1945)	69
5.4.4.	José Queiroz (1856-1920)	70
5.4.5.	Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)	71
5.5.	Fábricas de azulejos	72
6.	ARTE NOVA NO PORTO	74
6.1.	Uma breve história da trajetória da cidade nos séculos XIX e XX	74
6.2.	O Porto e seus fragmentos da Arte Nova.....	76
6.2.1.	Ourivesaria Miranda e Filhos	77
6.2.2.	Ourivesaria Cunha & Sobrinho	78
6.2.3.	Ourivesaria Reis e Filhos.....	79
6.2.4.	Café Majestic	81
6.2.5.	A Pérola do Bolhão	82
6.2.6.	Confeitaria do Bolhão	83
6.2.7.	Café Restaurante A Brasileira	84
6.2.8.	Edifício Sá da Bandeira, 377-385	85
6.2.9.	Hotel Peninsular	86
6.2.10.	Casa Pereira	86
6.2.11.	Confeitaria Serrana	87
6.2.12.	Edifício da Rua Cândido Reis, 75-79	88
6.2.13.	Edifício das Quatro Estações	89
6.2.14.	Edifício da Galeria de Paris	90

6.2.15.	Livraria Lello & Irmão	91
6.2.16.	Fábrica Monteiro & Filhos	92
6.2.17.	Edifício da Rua de Álvares Cabral	93
6.2.18.	Conjunto de moradias geminadas.....	94
6.2.19.	Casa do engenheiro Joaquim Gaudêncio Rodrigues Pacheco.....	95
6.2.20.	Casa do antigo Restaurante Dom Manuel	96
6.3.	Arquitetos.....	97
6.3.1.	José Marques da Silva (1869-1947)	98
6.3.2.	Miguel Ventura Terra (1866-1919).....	98
6.3.3.	João Queiroz (1892-1982).....	99
7.	MEMÓRIA E PATRIMÔNIO	100
8.	CONCLUSÃO	112
9.	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	115
10.	ANEXOS.....	120
10.1.	Mapa 01 - Rua 31 de Janeiro, Rua de Santa Catarina, Rua Formosa, Rua de Sá da Bandeira e a Rua do Loureiro.....	120
10.2.	Mapa 02 - Rua Cândido dos Reis, Rua das Carmelitas e Rua da Galeria de Paris.....	120
10.3.	Mapa 03 - Rua de Santos Pousada, Rua de Álvares Cabral e Rua de 5 de Outubro.	121
10.4.	Mapa 04 - Rua de Diu e Avenida de Montevideu.....	121

1. INTRODUÇÃO

A construção de certas cidades acontece ao longo de muitas camadas do tempo. Diversas marcas e intervenções vão assinalando essas mudanças nas suas geografias, o que acaba por transformá-las em um *patchwork* de estilos arquitetônicos. A convivência dessas linguagens, ora harmoniosa, ora conflituosa, determina a sobrevivência de cada período e essas mudanças e permanências vão criando memórias impressas nas edificações públicas e privadas, através das moradias, comércios e monumentos.

O Porto é uma dessas cidades, onde todos esses anos de ocupação, urbanização e desenvolvimento, moldaram um perfil plural, com determinadas subtilezas pouco visíveis aos olhares desatentos, aliadas a uma profusão de cores e formas que a caracteriza na sua singularidade.

Foi a partir da observação destes vestígios encontrados em múltiplas fachadas, onde o tempo teimava em apagar e os fragmentos insistiam em persistir, que despontou o interesse em aprofundar o conhecimento do período da Arte Nova no Porto, através desses fragmentos deixados por sua história.

Este estudo entende que existe uma nomenclatura específica que se destina a denominação do estilo em Portugal, onde a tradução do nome que mais influenciou os artistas locais, *Art Nouveau*, passou a ser descrito como Arte Nova. Entretanto, considerando que existem incontáveis formas de expressão da Arte Nova e que atribuir variações ao nome ou utilizar somente o homogêneo francês não contribuiria em nada ao trabalho, optou pelo uso traduzido e, quando necessário, pelas indicações das demais terminologias existentes.

No capítulo dedicado ao *Estado da Arte* pode ser verificado que há um grande número de estudos do tema, tanto nacional quanto internacionalmente, e de grande qualidade. A Arte Nova é de interesse das pesquisas acadêmicas, mas também o é para um público leigo visto que esta desperta o sentido estético com atrativo para a sociedade em geral, além deste manter ativo o mercado comercial de suas peças.

No terceiro capítulo são apresentados os *Objetivos e Metodologias de Investigação* onde discorrem-se as intenções desta investigação, bem como as bases teóricas onde esta pesquisa foi fundamentada.

O capítulo *A Arte Nova num contexto internacional* busca dar visibilidade a multiplicidade de expressões que estão abarcadas pelos conceitos do movimento. Nele são apresentados artistas, arquitetos, materiais, empregabilidade, e outros, desvelando a variedade de faces que constituíram a

Arte Nova, nas suas diversas fases. Este capítulo mostrou-se indispensável justamente para pontuar o quão plural foram as expressões do movimento, muitas vezes dentro de um mesmo contexto.

No quinto capítulo, *Aspetos gerais da Arte Nova em Portugal*, a proposta é salientar a expressão do movimento no país, através de suas cidades, de seus arquitetos e de seus artistas, bem como foram investigados também, parte dos acervos locais.

No sexto capítulo, *A Arte Nova no Porto*, é apresentado um perfil da cidade em algumas de suas importantes fases que impactaram para o desenvolvimento da Arte Nova local. Através de um levantamento de arquivos, pesquisa e trabalho de campo estes patrimónios são ali elencados, com seus resultados apresentados.

No sétimo e último capítulo, *Memória e Patrimônio*, são discutidas as questões de construção de memória, preservação, ressignificação patrimonial, bem como a atual situação da cidade e do país, em relação ao acervo remanescente.

Esta pesquisa teve como propósito dimensionar e analisar o acervo da Arte Nova no Porto, utilizando-se dos seus fragmentos. Este exame se deu não somente nas grandes obras já inventariadas, mas, através nas muitas moradias e comércios, alguns até já demolidos, outros ainda em ruínas, que detêm o estilo do movimento. Nesta investigação verificou-se ainda que, na construção da memória social do Porto, essas frações de Arte Nova compõem um retrato no qual a cidade gosta de ser identificada, seja pela sua opulência, seja pela sua elegância, traduzidos hoje em produtos turísticos, oferecido ao exterior como uma de suas melhores faces. Mesmo que não possa ser distinguida como uma das grandes detentoras dos acervos arquitetónicos da Arte Nova, Portugal possui o seu quinhão com qualidade e em muitas fachadas, janelas ou avarandados pode exibir-se com sua própria tradução do estilo, em especial utilizando-se da marca do país, isto é, a azulejaria, e dando-lhe visibilidade perante o mundo.

2. ESTADO DA ARTE

Diversos estudos já foram realizados sobre a Arte Nova, permitindo um aprofundamento tanto nos seus aspetos contextuais específicos, quanto em relação ao desenvolvimento e trajetória de numerosos artistas que se expressaram através deste movimento. Dentre os muitos trabalhos desenvolvidos, alguns estão aqui assinalados, tais como obras da historiadora de arte Gabriele Sterner, *Art Nouveau and Art of Transition-From Individualism to Mass Society*, o livro *Art Nouveau en Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style*, da especialista americana Debora L. Silverman, a obra do historiador de arte alemão Robert Schmutzler, intitulada *Art Nouveau*, o livro de Jeremy Howard, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe* e o estudo *Art Nouveau (Art of Century)*, de Jean Lahor, que foi contemporâneo ao movimento e que trouxe uma interpretação na perspectiva de um artista.

Alguns arquitetos e artistas internacionais contam com estudos específicos tais como o do diretor da Catedra Gaudi na Escola de Arquitectura da Universidade de Barcelona, Juan Bassegoda Nonell, com sua obra *Gaudí. La arquitectura del espíritu* e o livro *Gaudí – Todas las obras*, realizado em conjunto a Pere Vivas e Ricard Pla. O estudo de Alastair Duncan, Martin P. Eidelberg e Neil Harris, *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*, permite novas observações sobre este artista estadunidense e a organização feita por David M. H. Kern, no livro *The Art Nouveau Style Book of Alphonse Mucha*, da obra do referido artista.

Inúmeros catálogos foram desenvolvidos seja para exposições, leilões ou vendas de peças do período. O exemplo de um excelente trabalho desta ordem é o *Art nouveau (Collector's Guides)* de Judith H. Miller, Jill Bace, David Rago, Suzanne Perrault. Também foram feitas publicações por entidades de gestão de património como a UNESCO, no *The Unesco Courier*, *Art Nouveau*, número de agosto de 1990, inteiramente dedicado ao assunto.

Portugal vem estudando o movimento, desde os anos 50, tendo na publicação de Manuel Rio Carvalho, *“Modern Style”, “Art Nouveau” e “Arte Nova”: Respectivas situações*, a mais destacada entre as primeiras obras sobre o assunto. Diversos estudos já foram publicados nos últimos anos, tendo proporcionado a esta pesquisa uma visão ampla tanto do movimento em si, quanto dos atores que dele fizeram parte. Foram livros, artigos científicos, dissertações de mestrado e doutoramento dos quais destacam-se os trabalhos sobre os arquitetos, como a obra de Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi: 1889-1944: arquitectura, ensino e restauro do património*, a dissertação de Maria Genoveva Oliveira, *Ernesto Korrodi: roteiro na cidade de Leiria*, o trabalho de Rui Jorge Garcia Ramos, *Raízes e caminhos:*

Marques da Silva e a arquitectura do século XX e a tese de Maria João Rocha Simões Fernandes, Francisco da Silva Rocha (1864-1957): arquitectura Arte Nova: uma Primavera eterna.

No estudo de uma ampla visão da arquitetura portuguesa encontram-se as obras de referência de Raul Lino, *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectura das casas simples* e *A Casa Portuguesa*. A obra de José Manuel Fernandes, *Arquitectura modernista em Portugal: 1890-1940*, bem como o estudo de Nuno Ferreira e Manuel Joaquim Moreira Da Rocha, *Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX*, e de Teresa Ferreira, *Arquitectos Italianos em Portugal. O Século XIX e o caso de Alfredo d'Andrade*. Bem como na História da Arte de Portugal foi analisada a obra de Ana Cristina Tostões, *História da Arte Portuguesa, Do Barroco à Contemporaneidade* e no *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*.

Três autores trataram do tema com expressiva competência e são eles António Cota Fevereiro, com seus trabalhos *A inovação arquitetónica nos ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912*, *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento Arte Nova em Portugal, Arte nova em Lisboa* e o trabalho *Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX*. O trabalho de José-Augusto França, nas obras *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-1980)* e *A Arte em Portugal no século XX* e as pesquisas de Ana Mónica Pereira Reis de Matos Romãozinho, *Arte Nova e Eclectismo no palacete projectado por Ernesto Korrodi para a família Bouhon, Modernidade e tradição no design de interiores, A casa de Ernesto Korrodi (1870-1944), O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade, O espaço quotidiano projectado como um todo, O Moderno Estylo em Portugal e O Papel da Revista A Construção Moderna na Difusão de Tipologias de Mobiliário Doméstico sediado na Arte Nova*.

Com o enfoque no Porto, existe estudos como o artigo de Maria Tereza Castro Costa, intitulado *Os cafés do Porto*, e o de Alice Beatriz da Silva Lang, *'Brasileiros' Lá, Portugueses Cá'* e a pesquisa de Paula Torres Peixoto, *A casa do "brasileiro"*.

No tratamento ao tema da azulejaria da Arte Nova, o estudo apresentado por António José de Barros Veloso, Feliciano David e Isabel Almasqué, como catálogo da exposição *A Arte Nova nos azulejos em Portugal* é de grande valor, bem como a tese de Daniela Filipa Teixeira Simões. *Entre "A Cidade e as Serras": o azulejo arte nova português no panorama artístico dos primórdios do século XX*.

Quanto às novas questões da abordagem feita ao movimento nos dias atuais, o trabalho de Filipe Serra Carlos, *Desafios da divulgação do património Arte Nova em Portugal*, permitiu uma coleta de dados recentes e a possibilidade de comparação da situação atual com o período do estudo.

3. OBJETIVOS E METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

O objetivo do presente trabalho de investigação é compilar e discutir os espaços que refletem a Arte Nova na cidade do Porto. Para tanto, inicialmente a pesquisa busca construir a caracterização mais ampla do movimento, desde seu surgimento na Europa em finais do sec. XIX, até sua chegada e desenvolvimento em Portugal.

No aprofundamento pretende-se examinar a dimensão da Arte Nova no Porto, avaliando seus impactos, seja no aspeto arquitetónico, seja no aspeto artístico e investigar a amplitude da influência da Arte Nova na Memória Social do Porto.

Partindo dessa base, o aprofundamento do conteúdo faz-se na discussão de repercussão das obras para o património cultural da cidade, suas implicações e a delimitação das características portuguesas do movimento da Arte Nova, bem como sua importância para a construção da imagem do Porto.

Para a concretização desta competência foram sondadas variadas obras com diferentes características do movimento, de forma setorizada, a fim de produzir o quadro mais nítido possível, na materialidade das aplicações de tão amplo conceito, nesta cidade e no país.

Como referencial teórico, esta pesquisa se insere no campo da Nova História Cultural, dessa forma, a obra *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia* organizado por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas é que sustenta os paradigmas do campo pesquisado, em seu quinto capítulo intitulado “História das Mentalidades de História Cultural”, do próprio Ronaldo Vainfas.

A pesquisa tem um caráter investigativo, exploratório e analítico, sendo assim, a construção do referencial teórico em que se baseia é formado por um conjunto multidisciplinar de autores de áreas como Artes, Arquitetura, Filosofia, História e Sociologia.

Como forma de examinar o movimento no âmbito mundial sob a ótica da História da Arte na sua amplitude são utilizados reconhecidos estudos tais como os do arquiteto e historiador da arquitetura, o italiano Leonardo Benevolo, em seu livro *História da Arquitetura Moderna*, o do inglês William JR Curtis, historiador da arquitetura, em sua obra *Arquitetura moderna desde 1900*, o do historiador de arte húngaro Arnold Hauser, com sua obra *História Social da Arte e da Cultura*, a obra *Historia da Arte*, do historiador austríaco Ernst Gombrich, o livro do historiador estadunidense H. W. Janson, *História da Arte: Panorama das Artes Plásticas e da Arquitetura da Pré-História a Actualidade* e de Giulio Carlo Argan,

em obras como *A Arte Moderna*. Estes estudos permitiram uma clareza do papel da Arte Nova no contexto artístico e cultural através de suas permanências e ruturas.

Na discussão do tema Memória e Património é utilizada a obra do historiador francês Roger Chartier, *Entre práticas e representações*, bem como o livro de Françoise Choay, *A Alegoria do Patrimônio*, a obra de Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*, de Jacques Le Goff, *História e memória*, de Pierre Nora, *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. A mais recente publicação de Guilherme d'Oliveira Martins, *Património Cultural – Realidade Viva*, onde a reconhecida experiência administrativa do autor imprime uma visão objetiva e essencial para a realidade patrimonial, foi de grande valia à pesquisa, tanto por seu caráter teórico quanto por sua atualidade.

No âmbito de Portugal, e em tempos onde a pandemia da Covid-19 determinou novas possibilidades de contatos e locomoções, são de fundamental importância os arquivos disponíveis na internet da Direção-Geral do Património Cultural – DGPC e da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA, no consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto, com farta documentação e fotografias que permitem um aprofundamento no entendimento do período no país e no Porto.

4. A ARTE NOVA NUM CONTEXTO INTERNACIONAL

Como fenômeno artístico e cultural, a Arte Nova é fruto de uma confluência de fatores determinantes que provocaram o seu nascimento e seu desenvolvimento, no final do sec. XIX e início do sec. XX. Neste período a Europa conhece a chamada Segunda Revolução Industrial, onde o foco é na produção em larga escala de energia elétrica e de aço e, além de testemunhar as novas modalidades de comunicação, como o telégrafo e a telefonia, presenciou o crescimento nos meios de transporte tanto aquáticos quanto terrestres.

Importantes polos urbanos começaram a ver crescer, de forma desordenada e exponencial de um lado, uma massa populacional dispersada do meio rural em busca de oportunidades de trabalho nos parques industriais com grande potencial poluidor instalados arbitrariamente e, do outro, de uma burguesia enriquecida, com novos ideais que buscavam o desenvolvimento do liberalismo.

Sendo assim, um movimento transformador que viria a culminar com a Arte Nova foi se delineando em diversos países com diferentes nomes, mas com um sentido bem próximo. Na Alemanha, seria reconhecido como *Jugendstil*, na Itália, como *Liberty* ou *Stile Floreale*, na Áustria por *Sezessionstil* e na França, como *Art Nouveau*.

De acordo com Leonardo Benevolo, uma das figuras mais representativas de toda a história da arquitetura italiana, em obra de referência sobre a arquitetura moderna, o melhor procedimento para classificar este período de forma a não cometer atribuições equivocada, visto que duas guerras mundiais se impuseram entre o estilo e a atualidade, que muito destruíram a trajetória da Arte Nova, seria uma avaliação de trajetórias mais individualizada dos artistas e países, traçando assim, retratos com fidelidade ao movimento e seus representantes (BENEVOLO, 2001, p. 273).

Na Grã-Bretanha, o estilo foi chamado *Modern Style*, com forte influência do movimento inglês *Arts & Crafts* e seu conceito de “estética total”, criado pelo designer britânico William Morris (1834-1896) e associados que, por sua vez, derivavam em grande medida da crítica social de John Ruskin (1819-1900), aos desdobramentos da Revolução Industrial. Deste *zeitgeist*, que acabaria por provocar uma confluência na cultura e nas artes europeias, irrigado pelo otimismo diante do século XX, propiciou um novo sentido estético na *Belle Époque* e o surgimento desta corrente artística inovadora que dava ênfase às formas orgânicas, na arquitetura, nas artes decorativas, gráficas e nos objetos de uso rotineiro.

¹ *Zeitgeist* como tradução para espírito da época ou espírito do tempo.

De acordo com a historiadora Gabriele Sterner, Bruxelas precocemente acolheu os artistas de vanguarda, tendo como porta-voz o crítico de arte e escritor Octave Maus (1856-1919), fundador do periódico *L'Art moderne*, em 1881. Dois importantes movimentos, autodenominados *Cercle des Vingt* (1884-1893) e *La Libre Esthétique* (1894-1914) rapidamente adotaram a publicação e, sendo a cidade inclinada às liberdades artísticas, mais até do que Paris, personalidades como Auguste Rodin (1840-1917), James McNeil Whistler (1834-1903), Odilon Redon (1840-1916), Georges Seurat (1859-1891) e Paul Gauguin (1848-1903) fizeram ali suas exposições década de 1880. Em 1889 e 1890, nomes como Van de Velde (1863-1957), Vincent van Gogh (1853-1890), Jan Toorop (1858-1928), Fernand Khnopff (1858-1921) e Odilon Redon (1840-1916) juntaram-se ao *Cercle des Vingt*. A *Libre Esthétique* apresentava sua proposta inovadora através do trabalho de ingleses como os desenhos de Aubrey Beardsley (1872-1898), a prataria de Charles Robert Ashbee (1863-1942) e ainda os tecidos e papeis de parede do próprio William Morris (STERNER, 1977, p. 38).

Para que se faça um retrato fiel deste período é de crucial importância ressaltar o papel do *marchand* alemão Samuel Siegfried Bing (1838-1905) e a relevância de seu trabalho na projeção da Arte Nova e na composição que ele ajudou a desenvolver ao aproximar artistas variados e seus universos. Tendo viajado para o Japão, Índia e China e com a sua publicação *Treasury of Japanese Forms*, desde 1888, em alemão, francês e inglês, S. Bing reforçou para o Velho Mundo a qualidade de trabalhos como a gravura japonesa tradicional (*ukiyo-e*) através das obras do artista Katsushika Hokusai (1760-1849), autor, dentre outros, da série de gravuras em madeira, intituladas “Trinta e seis vistas do monte Fuji” (1823-1829), que viria a influenciar de forma contundente as pinturas de Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Edvard Munch (1863-1944) e Gustav Klimt (1862-1918).

Como ressalta o historiador Jeremy Howard, S. Bing foi um agente catalisador de um sentimento latente de inovação de jovens artistas, em diversas partes da Europa, bem como nos Estados Unidos. Promoveu as obras daqueles perante os que apreciavam seus principais atributos e, através de sua empresa familiar, que viria a ser renomeada como *Maison de L'Art-Nouveau*, em 1895, e remodelada em um estilo mais contemporâneo pelo arquiteto Louis Bonnier (1856-1946) transformou-a de um estabelecimento comercial, em símbolo de um novo estilo artístico. Com suas constantes viagens e do intercâmbio de obras e ideias preconizou o movimento da Arte Nova que obteve grande amplitude e influência, tanto geográfica, quanto artística, ainda que seu auge não tenha sido de grande duração temporal.

This vague assertion of appropriateness to the modern age and revivalist spirit was in practice to evolve into a more sharply focused design aesthetic, encouraged by Bing's establishment of his own workshop. For this he advocated the following of three simple principles: a level of sobriety, the

primacy of function and harmonies of colour and lines. He also tried to place his initiative in an historical context and through so doing invoked some of the sources of French Art Nouveau - namely, the "grace, elegance, sound logic and purity" of French eighteenth-century art - the Rococo (HOWARD, 1996, p. 16)².

A Arte Nova também se fez presente na Exposição Universal de Paris, em 1900, tendo estabelecido como fontes primárias da tendência, a Inglaterra, a Bélgica e a França, e acabaram por deixar de fora do centro do evento um artista como Antoni Gaudí (1852-1926), um dos maiores representantes do estilo, o que seria impensável nos dias atuais. A visão dos contemporâneos privilegiou países como a Hungria, a Romênia e a Rússia, que hoje, em geral, não figuram como núcleos irradiadores do movimento, ainda que tenham apresentado toda a exuberância do trabalho de alguns de seus artistas mais representativos, tais como Viktor Vasnetsov (1848-1926) e Konstantin Korovin (1861-1939) (LAHOR, 2012, p. 39).

Neste novo mundo onde eram realizadas sistematicamente feiras e exposições mundiais, os espetáculos passaram a viajar por diversos países e começaram a ser publicadas revistas e propaganda de ampla circulação, com isso, o fenômeno da Arte Nova propagou-se com grande rapidez. O crescimento de uma sociedade de consumo estabelecida nos centros urbanos, com caráter cosmopolita, fez nascer o movimento que claramente representa pela primeira vez, o conceito de “moda” no sentido moderno da palavra.

Com o propósito de situar o movimento através de uma visão global, torna-se imprescindível um retrato amplo, entretanto a partir das perspectivas pontuais daqueles que contribuíram com sua arte. É importante ressaltar que a seleção dos arquitetos, artistas e fabricantes foi feita buscando a relevância histórica, mas também em consonância com o interesse particular desta autora, tendo lugar a seguir.

4.1. Arquitetura

De todas as manifestações onde a Arte Nova se desenvolveu, na arquitetura ela ganhou contornos significativos e relevantes, deixando raízes em grande parte do mundo ocidental, a exemplo das obras do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926), em Barcelona, ou na cidade do Porto, com o trabalho do arquiteto português João Queiroz (1892 – 1982). Foi no uso do ferro exposto, nos grandes

² Tradução livre: “Esta vaga afirmação de adequação à era moderna e ao espírito revivalista foi, na prática, evoluir para uma estética de design mais focalizada, encorajada pela criação do próprio estabelecimento de Bing. Para isso ele defendeu os três princípios simples, a seguir: um nível de sobriedade, o primado da função e harmonias de cor e linhas. Ele também tentou colocar a sua iniciativa num contexto histórico e, para isso, invocou algumas das fontes da Arte Nova francesa - nomeadamente, a “graça, elegância, lógica sã e pureza” da arte francesa do século XVIII - o Rococó.

vitrais e nas formas arredondadas, irregulares e orgânicas que as construções da Arte Nova se destacaram, com sua marca inconfundível nas paisagens locais.

From the inception of the classical period, the fundamental structural principle of architecture was based upon a scheme of weights and balances. Clear ground plans with visible rectilinear demarcations were required. Walls were to be differentiated from columns, false fronts, blind niches, or superstructures, all of which were regarded as supplements to the basic design. In place of these static concepts with prescribed rules for adding decorative elements and other supplementary frills, a dynamic and much simpler form of architecture emerged. Although the new style manifested itself in numerous forms, two basic if somewhat contradictory ideas are clearly recognizable. First, architecture was conceived as a form of plastic art; second, there emerged a principle of design derived from mathematical perception, according to which structures were reduced to their basic forms and then enlivened by cubic, multifaceted ornamental surfaces (STERNER, 1977, p. 15)³.

A busca pela “estética total” confronta-se com o modelo de uma arquitetura conservadora e tradicional, trazendo a proposta da integração entre a construção e sua ornamentação, com o detalhamento, minuciosamente planejado e executado. Seja na projeção do mobiliário ou equipamentos, a Arte Nova influenciou em cada detalhe das construções, inspirados em modelos ao mesmo tempo, bucólicos, criativos e futuristas, e decoradas com assimetria e suntuosidade. Esses projetos eram também alinhados aos novos ideais higienistas, com grande ênfase na iluminação e na ventilação.

4.1.1. Bélgica

A Bélgica foi um dos países mais importantes no desenvolvimento da arquitetura da Arte Nova e dentre seus grandes expoentes está Victor Horta (1861-1947). Formado pela *Académie des Beaux-arts* e posteriormente pela *Académie Royale*, Horta desenvolveu seu trabalho de arquiteto em obras icônicas como a *Maison Tassel* (1893-94) (Fig.1), projetada para a residência do físico-químico Emile Tassel e atualmente convertida em um hotel. Reconhecida como uma peça chave, um verdadeiro monumento da Arte Nova, a casa conta com escadaria, iluminação, pinturas, mosaicos e piso, que respeitam a complexidade do estilo e seus princípios fundamentais, transpassadas pela linguagem única e muito bem definida do artista.

³ Tradução livre: “Desde o início do período clássico, o princípio estrutural fundamental da arquitetura era baseado em um esquema de pesos e equilíbrios. Era necessário ter planos de terreno claros com demarcações retíneas visíveis. As paredes deviam ser diferenciadas de colunas, frentes falsas, nichos cegos, ou superestruturas, todas consideradas como complementos ao projeto básico. Em lugar destes conceitos estáticos com regras prescritas para a adição de elementos decorativos e outros folhos suplementares, surgiu uma forma dinâmica e muito mais simples de arquitetura. Embora o novo estilo tenha se manifestado em numerosas formas, duas ideias básicas, se bem que algo contraditórias, são claramente reconhecíveis. Primeiro, a arquitetura foi concebida como uma forma de arte plástica; segundo, surgiu um princípio de design derivado da percepção matemática, segundo o qual as estruturas foram reduzidas a suas formas básicas e depois animadas por superfícies ornamentais cúbicas e multifacetadas.”

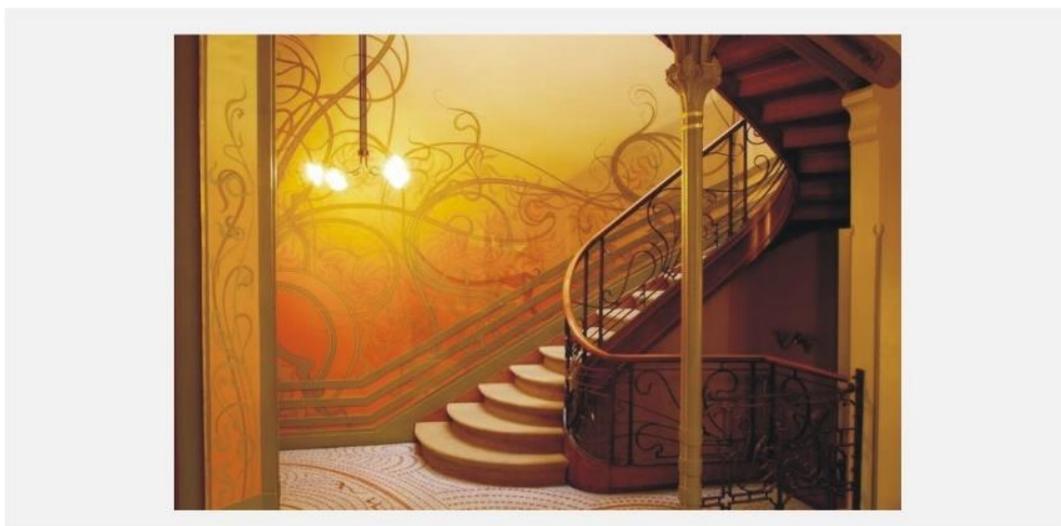


Figura 1. Escadaria interior da Maison Tassel, Bruxelas, Bélgica, in UNESCO
Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1005>

Apropriando-se da plasticidade do aço, desenhou, dentre outros, um conjunto de obras como, *Hôtel Solvay* (1895-1900), *Hôtel Van Eetvelde* (1895-1901) e *Hôtel Horta* (1898-1901), que pertencem, hoje, à lista de Patrimônio Universal da UNESCO, e são marcos da Arte Nova em Bruxelas.

De acordo com a Gabriele Sterner,

Victor Horta, master of transparent surfaces and rhythmic lines, was a celebrated Belgian architect who combined the elegance of French art works with architectural lightness. Although Horta is always ranked with the best architects of the art nouveau period, the typical and unique elements of his works are more obviously revealed in their small details, which are always thoroughly thought out (STERNER, 1977, p. 77)⁴.

A nota triste do legado de Horta foi deixada pela *Maison du Peuple* (1899), uma de suas mais importantes obras, encomendada pelo Partido dos Trabalhadores Belga que, infelizmente, foi demolida, em 1965.

4.1.2. França

O arquiteto francês Hector Guimard (1867-1942) contribuiu de maneira significativa com a Arte Nova, projetando importantes construções, tais como o *Castel Béranger* (1894-98), o *Hotel Mezzara* (1910-11), o *Hotel Céramic* (1904), em Paris ou a *Maison Coilliot* (1900), em Lille. Suas estações do metro de Paris são, até os dias atuais, uma das grandes marcas de seu trabalho.

Foi através de suas viagens para a Inglaterra e Bélgica, entre 1891 e 1893, que Guimard começou a desenvolver-se no estilo e de acordo com historiador Robert Schmutzler, há um importante

⁴ Tradução livre: "Victor Horta, mestre em superfícies transparentes e linhas rítmicas, foi um célebre arquiteto belga que combinou a elegância das obras de arte francesas com a leveza arquitetônica. Embora Horta esteja sempre classificado com os melhores arquitetos do período Art Nouveau, os elementos típicos e únicos das suas obras são mais obviamente revelados nos seus pequenos detalhes, que são sempre bem pensados."

diálogo entre os seus trabalhos e os de Victor Horta. São visíveis as influências entre o tinteiro em forma de inseto da Horta e o desenho das luminárias de ferro fundido em formato de flores utilizadas nas estações mais modestas do metro de Paris e sem os marcantes leques de vidro, como a de Anvers.

Guimard's ironwork portals and pavilions rooted in the sidewalk pavement seem to be the colossal counterparts of Horta's objects. Not only in their abstract and ambivalent idiom of forms are the Métro entrances singular and magnificent hybrids (SCHMUTZLER, 1962, p. 167)⁵.

Segundo Sterner, a comissão de seleção deste projeto era sem precedente visto que a ideia foi convidar um artista para produzir uma obra de arte que servisse ao sistema de transporte de massa. Com sua sensibilidade, Guimard projetou este mobiliário urbano, atraente para a população em geral, mas que também foi capaz de satisfazer ao bom gosto dos conhecedores de artes (STERNER, 1977, p.9).

4.1.3. Espanha

Antoni Gaudí I Cornet é o nome mais significativo da arquitetura deste país, tendo desenvolvido um estilo muito peculiar da Arte Nova, conhecido como Modernismo catalão ou *Renaixensa*.

Formado na Escola Provincial de Arquitetura de Barcelona, em 1878, de acordo com Sterner, o arquiteto sofreu uma forte influência neogótica de Viollet-le-Duc (1814-1879) nos seus primeiros projetos (STERNER, 1977, p. 142).

Uma característica de seu trabalho, deu-se através do mecenato por parte de grandes industriais tais como o catalão Eusebi Güell, para quem Gaudí realizou uma significativa parte de suas obras. Em 1896, o industrial entregou ao arquiteto o desenvolvimento do projeto do Palácio Güell, residência do empresário, bem como acolheu a inovadora proposta para um modelo residencial coletivo do *Park Güell* (NONELL, VIVAS, PLA, 2014, p. 64).

Entre 1904 e 1906, o empresário Josep Batlló contratou-o para a reforma vertiginosa que foi empreendida na *Casa Batlló* (Fig.2), na qual Gaudí transformou totalmente o imóvel, trazendo à sua fachada, através de um jogo de formas, imagens simbólicas que remetem a máscaras e seu interior, uma decoração no estilo orgânico do arquiteto, propagada das maçanetas aos corrimãos, passando pela iluminação, marcenaria e acabamentos em ferro fundido. Em seguimento a esta obra, Gaudí, em um trabalho encomendado por Roger Segimon de Milà, projetou a desconcertante a *Casa Millá*, que ficou conhecida como *La Pedrera*, outro marco na arquitetura de Barcelona e Patrimônio Universal da UNESCO.

⁵ Tradução livre: "Os portais e pavilhões de ferro de Guimard enraizados no pavimento da calçada parecem ser as colossais contrapartidas aos objetos da Horta. Não apenas na sua linguagem abstrata e ambivalente de formas, as entradas do Metro são singularmente híbridas e magníficas."

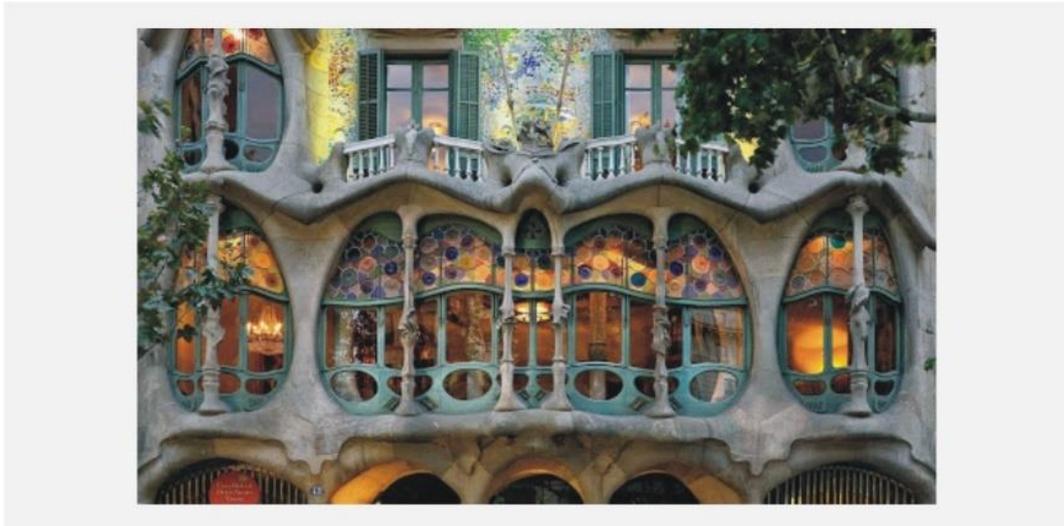


Figura 2. Detalhe da fachada da Casa Batlló, Barcelona, Espanha, in Google Earth
Disponível em: <https://cutt.ly/anN86gd>

Sua obra maior, Templo Expiatório da Sagrada Família, segue em construção desde 1883. Ao assumir a obra, o então jovem arquiteto comprometeu-se com seu arrojado projeto que o afirmaria tanto pela audácia estética quanto pela geometria complexa, ao que Nonell descreveria como:

Com Gaudí renasceu o arquiteto medieval, construtor de catedrais, entregue a um único edifício, ao que pôde dedicar grande parte ou toda a sua vida profissional...Gaudí compartilhou durante anos a obra da Sagrada Família com suas demais criações, mas pouco a pouco foi encerrando-se neste templo cujo sentido profundo chegou a conhecer e naquele que veria a possibilidade de perpetrar seu sonho arquitetônico (NONELL, 2001, p. 191).

Gaudí legou sua herança com o trabalho de uma vida, tanto construindo para os grandes industriais da Catalunha, quanto para a Igreja Católica, ou para a Prefeitura de Barcelona, indo desde meros postes de iluminação pública até palácios e catedrais, marcando definitivamente Barcelona, com seu estilo inconfundível.

4.1.4. Itália

Decorridos poucos anos da unificação italiana, Milão, que agora consagrava-se como um polo industrial, presenciou a formação de uma nova classe burguesa emergente ligada a esta indústria e ao comércio. A representação da Arte Nova nesta região dar-se-ia com *Stile Floreale* ou *Liberty* (por influência da loja inglesa *Liberty & Co.*), tendo em Giovanni Battista Bossi (1864-1924) um dos arquitetos de maior expressão.

Bossi iniciou seus estudos em engenharia na *Politecnico di Pavia*, deu continuidade a esta formação na *Accademia di Brera*, em pintura, seguido daí para uma especialização em arquitetura, finalizada com distinção.

Uma de suas mais importantes obras é a Casa Galimberti (1903) (Fig.3) que conta com um trabalho original em ferro fundido, com o uso do cimento decorativo e ostenta uma fachada decorada com uma azulejaria desenhada pelo próprio Bossi, onde está impresso seu estilo próprio em cores vibrantes.



Figura 3. Detalhe da fachada da Casa Galimberti, Milão, Itália, in *Grand Voyage Italy*
Disponível em: <http://www.grandvoyageitaly.com/photos/casa-galimberti-venice>

De acordo com o *Dizionario Biografico degli Italiani*, a obra de Bossi, pode ser interpretada como a mais autêntica Arte Nova italiana, ao descrevê-lo:

Un esame critico dell'opera del B. lo pone tra i più rappresentativi architetti del periodo liberty. Nelle sue opere migliori (intorno al 1904 e 1905), egli operò con una profonda coerenza stilistica e poetica, ricercando l'unità architettonica del momento decorativo, strutturale e distributivo. Integrò nell'architettura le varie arti e l'esperienza raffinata di un artigianato ormai morente ⁶.

O arquiteto viria a projetar uma grande diversidade de obras que incluíram variadas residências, condomínios para habitação social, vilas, bancas de jornais, bem como o imponente *Padiglione della Pace*, para a Exposição de Milão, em 1906.

⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol 13 - Tradução livre: "Um exame crítico do trabalho de Bossi, o coloca entre os arquitetos mais representativos do período da Liberty. Nas suas melhores obras (por volta de 1904 e 1905), ele trabalhou com profunda coerência estilística e poética, buscando a unidade arquitetônica dos momentos decorativos, estruturais e distributivos. Ele integrou na arquitetura as diversas artes e a refinada experiência de um artesanato que agora está morrendo."

4.2. Mobiliário

4.2.1. Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)

Alguns dos grandes arquitetos da Arte Nova também estiveram envolvidos na composição completa de seus projetos e com isso, a construção do mobiliário era parte integrante da obra. Charles Rennie Mackintosh foi um desses artistas. Sua formação deu-se através dos cursos de arquitetura nos escritórios de John Hutchinson e aulas noturnas de arte e design na Escola de Arte de Glasgow.

Nascido na Escócia, Mackintosh viria a ser um dos ícones do movimento da Arte Nova neste país, a partir do trabalho empreendido pelo grupo que ele formou junto às irmãs e artistas Margaret MacDonald (1864-1933) e Frances MacDonald (1873-1921) e o também artista e designer Herbert McNair (1868-1955), primeiramente nominado como *The Four*, que acabou por desenvolver um estilo que viria a ser conhecido como a Escola de Glasgow.

Em 1900, Mackintosh e Margaret MacDonald casaram-se e, com o grupo, participaram de exposições em Glasgow, Londres, Viena, Turim e outras, consolidando o trabalho. Da mesma forma como haviam sido influenciados pela arte japonesa, por exemplo, eles também influenciaram outros movimentos, como a Arte Nova de Viena, conhecida como *Secession*.

As a decorator Mackintosh also created innovative designs for furniture, textiles and ironwork. He always worked in collaboration with his wife and the work reflects their partnership: his formal rectilinear style is enhanced by her undulating floral forms. The couple thus created an individual style whose primary characteristic became a strong contrast between right angles and the gentle curves of floral decoration (LAHOR, 2012, p. 160)⁷.

Ainda que houvesse uma coesão na linguagem do grupo, os estilos individuais dos membros eram respeitados e valorizados. A famosa flor estilizada conhecida como a Rosa de Glasgow, desenhada por Mackintosh, foi uma das marcas dos projetos de decoração, com variadas aplicações e sua expressiva sensibilidade na composição entre luz natural e artificial valorizava, em detalhe, os mobiliários de sua autoria (Fig.4).

⁷ Tradução livre: "Como decorador, Mackintosh também criou designs inovadores para móveis, têxteis e ferragens. Ele sempre trabalhou em colaboração com a sua esposa e o trabalho reflete a sua parceria: o seu estilo retilíneo formal é realçado por suas formas florais onduladas. O casal criou assim um estilo individual cuja característica principal se tornou um forte contraste entre os ângulos retos e as curvas suaves da decoração floral."



Figura 4. Lavatório, in Met Museum, New York, Estados Unidos
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486345>

Dentre as peças icônicas do artista estão as cadeiras com alto espaldar, e ambientes completos como a *House for an Art Lover*, desenhada junto com sua mulher, Margaret MacDonald, em 1901, que puderam ser conhecidos integralmente somente agora com sua construção, 1989 e 1996, inicialmente para uma competição da revista alemã *Zeitschrift für Innendekoration*.

4.3. Vidro

4.3.1. Louis Comfort Tiffany (1848-1933)

Louis Comfort Tiffany foi um dos artistas de maior expressão na Arte Nova mundial, tanto pelas inovações tecnológicas quanto pelo rigor artístico de suas obras. Ainda que os vitrais e as luminárias tenham ganho um grande destaque na sua carreira, Tiffany projetou uma linha completa de decoração de interiores em sua empresa.

Iniciou seus estudos na pintura com George Inness (1825-1894) e com Leon Bailly (1826-1871), em Paris, tendo decidido, posteriormente, dedicar-se ao estudo da química e das técnicas de fabricação de vidro.

Em 1879, Louis empreendeu uma associação com os artistas Samuel Colman (1832-1920), Lockwood de Forest (1850-1932) e Candace Wheeler (1827-1923), formando a *Louis C. Tiffany and Associated Artists*, que viria a desenvolver inicialmente um trabalho bastante eclético que incluiria tanto peças com influência japonesa como móveis tradicionais ao estilo Louis XV e XVI (DUNCAN, 1989, p. 71).

However, Tiffany soon liberated himself from these; more precisely, they were gradually transformed under his hands into new, independent forms. Outlines became fluid and merged with the decoration. The result was the creation of dynamic, asymmetrical designs that had no purpose but to give esthetic delight.... Tiffany's imagination was boundless when it came to the discovery of new forms. His infinite inventiveness sometimes led him to design works that were exotic to the point of being bizarre (STERNER, 1977, p. 161)⁸.

Tiffany adquiriu a patente de Stanford Bray do “vidro opalino”, registrada em 1866 e em 1894, patenteou uma de suas maiores marcas, o vidro *Favrile* (Fig.5), com o qual haveria de trabalhar na decoração da casa de clientes como o escritor Mark Twain, em Hartford, Connecticut ou na própria Casa Branca, para o presidente Chester Alan Arthur.



Figura 5. Vaso em vidro *Favrile* in Met Museum, New York, Estados Unidos
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/9418>

Além da herança familiar de Louis, que aproximou sua história com a do vitralista e ebanista francês, Émile Gallé (1846-1904), houve uma inevitável comparação do talento de ambos, não apenas pelas questões estéticas como, também, pela qualidade nas inovações técnicas. Tiffany teve sua obra apresentada na Europa através de S. Bing, em Paris e em 1911, assumiu a empresa de seu pai, Charles Lewis Tiffany (1812-1902), como o primeiro Diretor de Design da *Tiffany & Co.*

⁸ Tradução livre: “No entanto, Tiffany logo se libertou deles; mais precisamente, eles foram gradualmente transformados sob as suas mãos em formas novas e independentes. Os contornos se tornaram fluidos e se fundiram com a decoração. O resultado foi a criação de desenhos dinâmicos, assimétricos, que não tinham outro objetivo senão o de dar prazer estético.... A imaginação de Tiffany era sem limites quando se tratava da descoberta de novas formas. A sua infinita criatividade às vezes o levou a projetar obras que eram exóticas ao ponto de serem bizarras.”

4.3.2. Bohemian Glass

Uma antiga fábrica de vidro na Floresta da Boêmia foi comprada, em 1850, por Johann Loetz (1836-1947), que a transformou em uma das mais importantes manufaturas de cristais da Europa. Trabalhando com artistas como Josef Hoffmann (1870-1956), Koloman Moser (1868-1918) e toda a cooperativa de designers da Wiener Werkstätte, foram ganhos prêmios internacionais como os Feira Mundial de Chicago, em 1893, da Exposição Universal de Paris, em 1900, na e na Feira Mundial de St. Louis, em 1904.

A empresa também iria sofrer uma forte influência da americana *Tiffany & Co.*, mas criaria seu próprio legado utilizando composições com o uso de cobre, ferro e sulfatos de metais preciosos, obtendo resultados significativos.

Lötz glass was characterized by the contemporary need for freedom from traditional form. The artists who worked there also had a singular knowledge of the chemical and physical properties of glass, and this redounded to the excellence of the products (STERNER, 1977, p. 162)⁹.

Uma das marcas registadas da empresa foi a produção de um vidro especialmente fino, que se tornou conhecido como “vidro de papillon” que produzia um efeito com as cores do arco-iris, devido a sua fundição mesclada com óxidos.

4.4. Cerâmica

4.4.1. Manufatura Nacional de Sèvres

Oriunda da *Manufacture de Vincennes*, a *Manufacture Royale de Porcelaine de Sèvres*, instalou-se na cidade de Sèvres, Hauts-de-Seine, na França, em 1756, por iniciativa de Madame de Pompadour, membro da corte francesa de Luís XV, para fazer frente aos produtores de porcelana de Chantilly, também na França e de Meissen, na Alemanha.

O destaque que a empresa empreendeu na Arte Nova, teve como protagonista, por indicação do administrador da fábrica, Émile Baugart, o diretor artístico, Alexandre Sandier (1843-1916), no período de 1897 a 1916.

⁹ Tradução livre: “O vidro Lötz se caracterizava pela necessidade contemporânea de liberdade em relação à forma tradicional. Os artistas que lá trabalhavam também tinham um conhecimento singular das propriedades químicas e físicas do vidro, e isto refundia a excelência dos produtos.”

Com formação na Escola de Belas Artes, de Paris e depois com Russel Sturgiss, em Chicago, Alexandre Sandier foi quem marcou a empresa com uma revitalização que a preparou para conquistar um expressivo destaque na Exposição Universal de Paris, de 1900.

The French exhibitors included the artists of the Manufacture nationale de Sèvres, whose revitalised works of perfect beauty may have saved the life and the honour of French manufacturers; other masters of the applied arts; and no doubt a few practitioners of the fine arts, whose work did not always display the same quality as the work of the minor artists they were so contemptuous of (LAHOR, 2012, p. 44)¹⁰.

Sandier desenvolveu um grés porcelânico¹¹ resistente ao exterior e utilizável em projetos monumentais, tais como a própria fachada da fábrica (Fig.6), bem como elaborou um sistema de módulos adaptáveis que foram usados na entrada da biblioteca da seção francesa, da Exposição Internacional de Ghent, em 1913.



Figura 6. Pórtico, in Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, França
Disponível em: <https://gymdetentesaintvalery.wordpress.com/2015/05/29/sortie-du18-avril-roubaix/>

Seu método de criação, publicado em 1900, como “2.800 formas de vasos” permitiu que, partindo de sete linhas elementares, fossem desenhados um número infinito de perfis, tendo o próprio Sandier criado em torno de trezentos.

Sob sua orientação, as complexas molduras desapareceram, tão características dos períodos anteriores, e foram substituídas trazendo as flores naturalistas e estilizadas que romperam com o passado e promoveram as mudanças que ele desejava.

¹⁰ Tradução livre: “Os expositores franceses incluíram os artistas da Manufatura Nacional de Sèvres, cujas obras revitalizadas de perfeita beleza podem ter salvado a vida e a honra dos fabricantes franceses; outros mestres das artes aplicadas; e sem dúvida alguns praticantes das artes plásticas, cujo trabalho nem sempre apresentava a mesma qualidade que o trabalho dos artistas menores de quem tanto desprezavam.”

¹¹ Grés ou grês é um material feito a partir de argila de grão fino, plástica, sedimentária e refratária - que suporta altas temperaturas, como a cerâmica.

4.5. Joalheria

4.5.1. René Lalique (1860-1945)

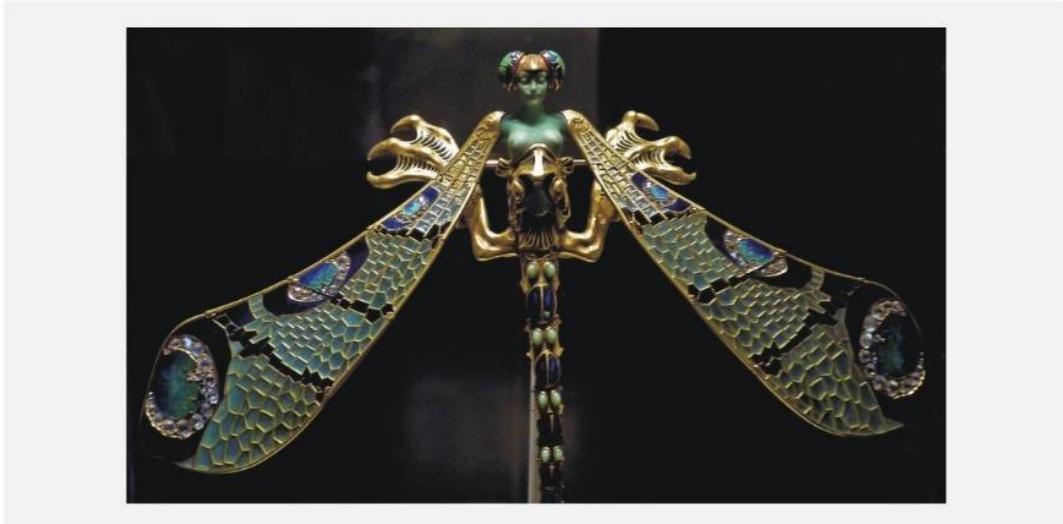
Como um dos mais celebrados artistas do movimento da Arte Nova, René Lalique deixou um legado de obras icônicas crivadas pelo estilo inconfundível de seu criador.

Aos dezasseis anos foi aprendiz do joalheiro Louis Aucoq (1850-1932), e posteriormente estudou na *Ecole des Beaux Arts*, de Paris. Lalique considerava suas joias como pinturas de tal forma que privilegiou o design e o uso de novos materiais. Com isso, provocou uma verdadeira revolução na joalheria europeia, cujo conceito de valor atribuído a uma peça estava focado na qualidade das pedras e na forma como elas eram cortadas.

As a complement to his subtle coloring, Lalique also successfully employed a whole range of new materials: semiprecious stones, amber, mother-of-pearl, tortoise-shell, horn, pearls, and base metals. Lalique's jewelry creations were hybrids, a combination of sculpture, painting, and arts and crafts, and it is this union which is ultimately responsible for the unique and enchanting effect of his works. Lalique's art was often imitated, not so much by jewelers but by architects, painters, and craftsmen (STERNER, 1977, p. 58)¹².

O trabalho de Lalique influenciou fortemente artistas como Mucha (1860-1939) e Henry Vever (1854-1942) e ainda que tenha se notabilizado por sua capacidade artística como joalheiro, seu talento ia além e incluía a escultura, o desenho, a pintura e a gravura. Em 1900, ganhou o Grande Prêmio na Exposição Universal em Paris e foi nomeado *Chevalier de la Légion d'honneur*. Este sucesso incontestável na exposição propiciou-lhe uma grande visibilidade que teve como resultado uma verdadeira enxurrada de encomendas para o seu atelier. Um exemplo da obra apresentada em Paris é a enfeite de corpete de “mulher-libélula”, em ouro, esmalte, crisopraxe, calcedônia, diamantes e pedras da lua (Fig.7).

¹² Tradução livre: “Como complemento a sua coloração subtil, Lalique também empregou com sucesso toda uma gama de novos materiais: pedras semipreciosas, âmbar, madrepérola, casca de tartaruga, chifre, pérolas e metais de base. As criações de joias de Lalique foram híbridas, uma combinação de escultura, pintura e artesanato, e é esta união que, em última instância, é responsável pelo efeito único e encantador das suas obras. A arte de Lalique foi frequentemente imitada, não tanto por joalheiros, mas por arquitetos, pintores e artesãos.”



*Figura 7. Peitoral "Libélula", in Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gulbenkian-Dragonfly_woman.jpg*

Além disto, tamanho destaque ampliou os contatos de Lalique, que passaram a incluir famosos como a atriz Sarah Bernhardt (1844-1923) para quem iniciou a produção de joias de sua coleção tanto pessoal quanto para suas peças teatrais, permitindo-lhe inserir no seu trabalho a dramaticidade que lhe era peculiar.

Foi através do mecenato de Calouste Gulbenkian (1869-1955), o colecionador de arte armênio sediado em Lisboa, que Lalique pode trabalhar de 1899 até 1927, quase que exclusivamente nas peças encomendadas por este. O Museu Calouste Gulbenkian é, ainda hoje, o detentor da maior coleção do artista em todo mundo, resultado de quase meio século da amizade entre René Lalique e o colecionador.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, Lalique iniciou uma nova carreira de fabricante de vidro, aos cinquenta e oito anos, ao comprar uma fábrica em Wigen-sur-Moder, na Alsácia, onde foram produzidas suas já emblemáticas embalagens para perfumes, o acetinado Lalique e as peças de vidro opalino, tendo, posteriormente, aderido ao Art Deco, com seus padrões estéticos (LAHOR, 2012, p. 184).

4.6. Prata e artigos de metal

4.6.1. WMF – Württembergische Metallwaren Fabrik

A dicotomia entre a produção em escala e a qualidade, uma questão fulcral para a Arte Nova, na Alemanha foi superada através de uma empresa crucial para este estilo no país.

Em 1853, Daniel Straub e seus irmãos, fundaram a metalúrgica Straub & Schweizer, em Geislingen na der Steige, e desenvolviam um trabalho na fabricação de talheres e travessas que já havia sido reconhecido por sua qualidade, em 1862, na Exposição Internacional de Londres, onde foi premiada. A partir de sua fusão com A. Ritter & Co., em 1880, a empresa passou a chamar-se *Württembergische Metallwarenfabrik* (WMF).

Elaborando uma produção, ora seguindo a linha da Arte Nova francesa, ora os padrões mais geométricos do *Jugendstil*, a WMF teve no seu diretor, o escultor e designer Albert Mayer (1867-1944), no período de 1884 a 1914, o expressivo desenvolvimento de uma modelagem de produtos que conjugavam a arte, perícia técnica e comércio.

The factory's extensive output has included nearly every decorative style popular from the late 19th century – from historic styles such as the Rococo, Gothic, or Neoclassical, to the Secessionist, Modernist, and Art Deco. However, it is the naturalistic, curvaceous ornament of the French Art Nouveau and the more restrained, geometric patterns of its Jugendstil sister, which were particularly well-suited to the reflective qualities and malleability of metals and alloys (MILLER, 2002, p. 171)¹³.

Trabalhando com prata, estanho e até o vidro, em 1906 a empresa produziu um catálogo com mais de três mil peças desenhadas à mão, e com legenda em inglês, o *Art Nouveau Domestic Metalwork from Wurttembergische Metallwarenfabrik: The English Catalogue*, que buscava atender ao seu crescente público que se expandia, junto com empresa, para além de suas fronteiras.

Os escultores Hans Peter (1856-1945), Franz von Stuck (1863-1928), Herman Obrist (1862-1927) e o arquiteto Albin Müller (1871-1941) foram alguns dos artistas que imprimiram suas marcas nesta empresa que até aos dias atuais é uma referência no mercado.

4.7. Escultura

4.7.1. Hermann Obrist (1862 – 1927)

Obrist foi um escultor nascido na Suíça que, pelo estímulo de sua família, primeiramente encaminhou-se para estudo da medicina e ciências naturais, o que acabaria por lhe proporcionar um amplo conhecimento das formas naturais e orgânicas.

¹³ Tradução livre: “A extensa produção da fábrica incluiu quase todos os estilos decorativos populares do final do século XIX - desde estilos históricos como o Rococó, Gótico ou Neoclássico, até o Secessionista, Modernista e Art Deco. No entanto, é o ornamento naturalista e curvilíneo do *Art Nouveau* francês e os padrões geométricos mais restritos da sua irmã *Jugendstil*, que eram particularmente adequados às qualidades reflexivas e maleabilidade dos metais e ligas.”

Em 1887, Obrist entrou para *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe*, Alemanha com o propósito de aprender as técnicas de composição artística e fabricação, visto que seu talento para as artes havia por lhe indicar uma guinada radical na carreira.

Premiado na Exposição Universal de Paris, em 1900, Obrist desenvolvendo um trabalho inovador com bordados, em Florença, Itália, em parceria com Berthe Ruchet.

Unlike Horta, who developed from linear English wallpapers with a floral pattern strictly "linear" bodies such as metal supports or floral electric lighting fixtures, Obrist turned from his weightless, feathery embroideries to massive and powerfully plastic volumes. His big ornamental jars, chiseled or sculpted, his tombstones and fountains, all seem to have sprung from an ambiguous substance which shifts from stony rigidity to the doughy clay from which ceramics are made (SCHMUTZLER, 1962, p. 193)¹⁴.

Em 1895, Obrist voltou para a Alemanha onde se estabeleceu passando a ter um reconhecimento de seu trabalho e, em 1904, fundou junto ao artista Wilhelm von Debschitz (1871-1948) a *Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst*¹⁵, conhecida como Escola *Debschitz-Schule*, onde iriam estudar os artistas Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) e Paul Klee (1879-1940), entre outros, e foi modelo de escola para Walter Gropius, fundador da Bauhaus.

Como o artista completo que era, executou peças bidimensionais, como fotos e ilustrações e esculturas, algumas delas como fontes (Fig.8), sempre com seu estilo orgânico.



Figura 8. Maquete da fonte de três taças, in *Museum für Gestaltung Zürich*, Zurique, Suíça
Disponível em: <https://www.eguide.ch/de/objekt/ohne-titel-10/>

¹⁴ Tradução livre: “Ao contrário de Horta, que desenvolveu a partir de papéis de parede ingleses lineares com um padrão floral estritamente "linear", tais como suportes metálicos ou luminárias elétricas florais, Obrist passou dos seus bordados sem peso e em plumas para volumes maciços e poderosamente plásticos. Os seus grandes jarros ornamentais, cinzelados ou esculpidos, as suas lápides e fontes, tudo parece ter surgido de uma substância ambígua que passa da rigidez pedregosa à argila pastosa com a qual são feitas as cerâmicas.”

¹⁵ Oficinas de Instrução e Experimentação para Artes Aplicadas e Belas Artes

O movimento alemão da Arte Nova, conhecido como *Jugendstil*, teve principalmente no jornal do grupo, o *Jugend*, e na revista *Pan*, vitrines para os trabalhos de artistas como August Endell (1871-1925), Richard Riemerschmid (1868-1957), Bernhard Pankok (1872-1943), Bruno Paul Martin Dülfer (1874-1968), Margarethe von Brauchitsch (1865-1957) e Hans Eduard von Berlepsch-Valendas (1849-1921), dentre outros.

4.8. Pinturas, Cartazes e gráficos

Ainda que a Arte Nova tenha um largo impacto em diversas áreas das artes foi nas pinturas, nos cartazes, nos rótulos que ela proporcionou uma significativa revolução ao desenvolver novas formas de expressão e abrindo-se às demandas de um mercado emergente.

Deste grande grupo de artistas elegíveis foram nomeados como representantes, tanto em reconhecimento à qualidade profissional, quanto pelo interesse pessoal desta autora, os pintores, gravuristas, designers, ilustradores e tantos outros atributos que lhe podem ser conferidos, Alphonse Mucha (1860-1939), Gustav Klimt (1862-1918) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) que destacaram-se, cada um a sua maneira, e trouxeram significativas inovações neste mundo novo que passava a incluir expressões artísticas até nos rótulos de champanhe.

4.8.1. Alfons Maria Mucha (1860-1939)

Nascido na atual República Tcheca, em uma família de poucos recursos, mas que lhe proporcionou incentivos artísticos, Mucha chegou a candidatar-se, como seus conhecimentos como autodidata, para a Academia de Belas Artes de Praga e ainda que não tenha sido aprovado, não perdeu ímpeto de seguir desenhando (LAHOR, 2012, p. 112).

Em 1888, Mucha chegou a Paris com a ajuda do mecenato do Conde Karl Khuen para quem havia feito seus primeiros trabalhos de grandes proporções e iniciou seus estudos na prestigiosa *Académie Julian*. Com o fim do apoio do nobre, Mucha começou a trabalhar como ilustrador.

Em 1895, o movimento da Arte Nova desponta em Paris com ícones tal como a *Maison de l'Art Nouveau*, de Siegfried Bing e o *Castel Béranger*, projetado pelo arquiteto Hector Guimard. Neste mesmo ano, com o sucesso do cartaz para o espetáculo *Gismonda*, de Sarah Bernhardt o artista assinou um contrato que lhe deu estabilidade financeira, e para além dos anúncios da *La Dame aux camélias*, *Lorenzaccio*, *La Samaritaine*, *Médée*, *La Tosca*, e *Hamlet*, Mucha também produziu e supervisionou os

aspectos visuais dos espetáculos de Bernhardt, inclusive a decoração, figurino, acessórios e joias. No cartaz em honra da atriz, de 1896, é possível se vislumbrar o relacionamento entre esses artistas (Fig.9).

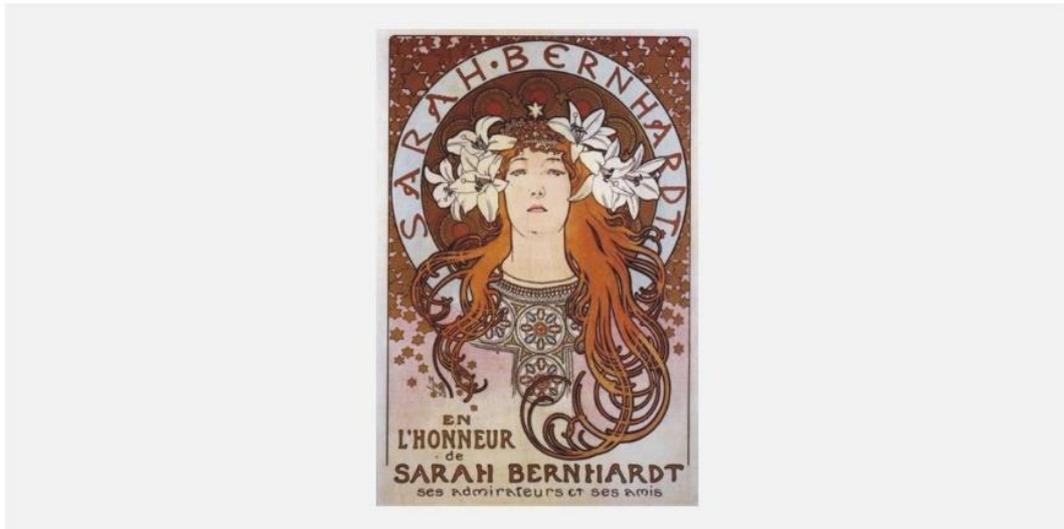


Figura 9. Cartaz de Sarah Bernhardt, - reprodução, in Domínio público
Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/alfons-maria-mucha/sarah-bernhardt-1896>

Estas habilidades artísticas acabaram por se expandir conquistando novos clientes como *Biscuits Lefèvre-Utile* (1896), *Savonnerie de Bagnolet* (1897) e *Moët & Chandon Crémant Impérial* (1899), sempre ancorados nas imagens de um tipo específico de mulheres, como salienta Lahor:

Following Chéret's example, Mucha created an immediately recognisable and idealised feminine type that he employed in all manner of advertisements, as well as for cigarette papers, soap, beer and bicycles. The figure had something of the carnal gaiety of Chéret's hedonistic blondes and red-heads, whose voluptuous silhouettes emerge from strict corsets; the morbid melancholy and refinement of the pre-Raphaelite muses; and the dangerous attraction of the fin-de-siècle's femme fatale – all elements that Mucha combined to various degrees (LAHOR, 2012, p. 112)¹⁶.

Entre 1898 e 1905 Mucha trabalhou para o joalheiro parisiense Georges Fouquet (1862-1957) como designer de joias (STERNER, 1977, p. 58), e também projetou o interior da loja da Rue Royale, n° 6, atualmente preservado no Musée Carnavalet, Paris.

¹⁶ Tradução livre: “Seguindo o exemplo de Chéret, Mucha criou um tipo feminino imediatamente reconhecível e idealizado que ele empregava em todo o tipo de publicidade, assim como para papéis de cigarro, sabão, cerveja e bicicletas. A figura tinha algo da alegria carnal das loiras e cabeças vermelhas hedonísticas de Chéret, cujas silhuetas voluptuosas emergem de espartilhos rígidos; a melancolia mórbida e refinamento das musas pré-rafaelitas; e a atração perigosa da fêmea fatal da fin-de-siècle - todos os elementos que Mucha combinou em vários graus.”

4.8.2. Gustav Klimt (1862-1918)

Viena foi a capital europeia que mais tardiamente aderiu à Arte Nova, e teve, dentre seus expoentes, o pintor Gustav Klimt. Aos 14 anos, Klimt recebeu uma bolsa de estudos do governo para a *Kunstgewerbeschule Wien*¹⁷, ligada ao Museu Austríaco Imperial e Real de Arte e Indústria de Viena, onde seu talento artístico floresceu.

Em 1879, junto ao também pintor Franz Matsch (1861-1942) e seu irmão Ernst (1864-1892), fundou a *Künstlercompagnie*¹⁸ que, com o *boom* da construção vienense impulsionado pela *Ringstraße*¹⁹ permitiu que muitos trabalhos fossem feitos nas residências ali construídas (LAHOR, 2012, p. 119). Em Bruxelas executou a *L'Arbre de Vie, Stoclet Frieze* (Fig.10), uma série de três mosaicos feitos em materiais de luxo, incluindo mármore, cerâmica, esmalte e azulejos dourados, juntamente com pérolas e outras pedras semipreciosas para decorar o Palácio Stoclet, projeto do arquiteto Josef Hoffmann, entre 1905 e 1911, de propriedade do banqueiro Adolphe Stoclet.

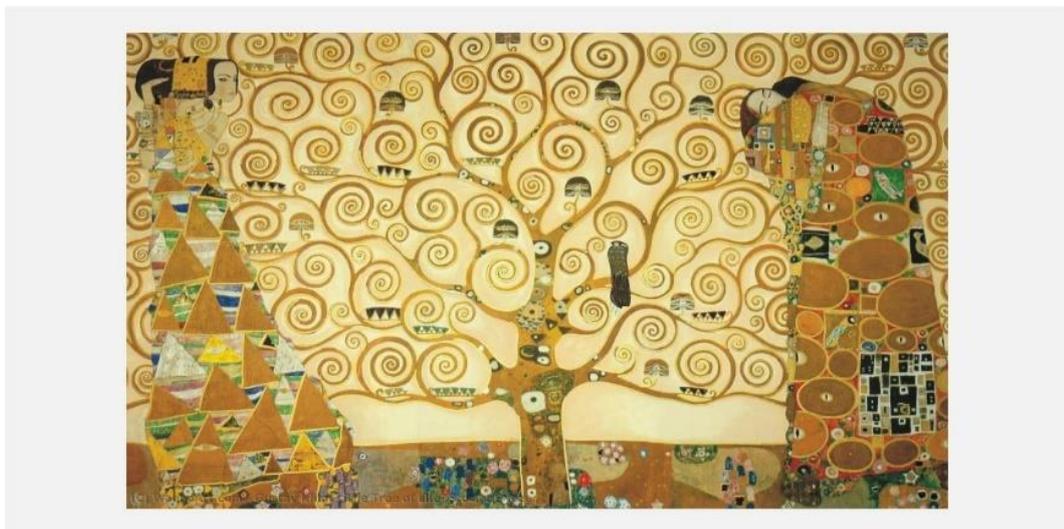


Figura 10. *L'Arbre de Vie, Stoclet Frieze* – reprodução, in Museu de Artes Aplicadas, Viena, Áustria
Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XY64Z-Gustav-Klimt-a-%C3%A1rvore-da-vida,-friso-stoclet>

Em 1897 deixou a conservadora *Künstlerhausgenossenschaft*²⁰ para iniciar o movimento da *Secession* do qual iria se tornar presidente e contaria com a participação de Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Josef Hoffmann (1870-1956), Carl Moll (1861-1945), Koloman Moser (1868-1918), entre outros.

¹⁷ Escola de Artes e Ofícios de Viena.

¹⁸ Companhia dos Artistas.

¹⁹ A *Ringstraße* é uma estrada circular que circunda o distrito de Innere Stadt, em Viena, e é um dos principais cartões-postais da capital.

²⁰ Sociedade Cooperativa de Artistas Austríacos.

A obra de Klimt foi profundamente influenciada pela arte do Japão, Egito e da Ravena Bizantina e, segundo Schmutzler

Klimt's world of ornament is founded mainly on geometric forms such as the square, the circle, and the spiral, and within these we find similar or slightly varied forms grouped in an irregular fashion. The fact that his colors - especially gold - are sometimes applied so thickly that they achieve relief effects, reinforces the impression of jewel-like splendor in his paintings. Klimt's figures are stiffly posed like those in Byzantine icons, but their faces are treated more three dimensionally and realistically, and rising from the rigid bodies they produce a kind of shock in the viewer (SCHMUTZLER, 1962, p. 259)²¹.

A “fase dourada”, em que utiliza folhas do nobre metal em suas pinturas, resultou nos seus mais famosos trabalhos como o “Retrato de Adele Bloch-Bauer” (1907) e “O Beijo” (1907-1908), sua obra-prima.

4.8.3. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Filho do Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa, e herdeiro dessa linhagem da aristocracia francesa, o pintor Henri de Toulouse-Lautrec nasceu em Albi, acometido de picnodisostose²², que comprometeu seu crescimento e provocou-lhe uma fragilidade física.

Indo para Paris, em 1882, estudou com o pintor Fernand Cormon (1845-1924) no atelier deste em Montmartre, bairro parisiense conhecido pela má fama e que acabou por atrair o jovem pintor que ali abriu seu primeiro atelier. Nos anos seguinte, Toulouse-Lautrec viria a expor no *Salon des Indépendants*, em Paris e com *Les Vingt* em Bruxelas.

A vida boémia que conheceu inspirou seus cartazes, desenhos e pinturas, e assim como outros, experimentou uma forte influência da arte japonesa, além de grandes artistas, desta eferescente Paris, como Degas (1834-1917), Emile Bernard (1868-1941) e van Gogh (1853-1890) (MURRAY, 1982, p. 416). Produzindo essas peças como veículos de publicidade, Toulouse-Lautrec fez um expressivo sucesso retratando as dançarinas de cabarés como o *Moulin Rouge*, ou do *Aristide Bruant 'Le Mirliton'* (Fig.11).

²¹ Tradução livre: “O mundo do ornamento de Klimt se baseia principalmente em formas geométricas como o quadrado, o círculo e a espiral, e dentro destas encontramos formas similares ou ligeiramente variadas agrupadas de forma irregular. O fato das suas cores - especialmente douradas - serem às vezes aplicadas de forma tão espessa que alcançam efeitos de relevo, reforça a impressão de um esplendor de joias nas suas pinturas. As figuras de Klimt são colocadas rigidamente como as de ícones bizantinos, mas os seus rostos são tratados de forma mais tridimensional e realista, e levantando-se dos corpos rígidos produzem uma espécie de choque no espetador.”

²² A picnodisostose é uma doença autossômica recessiva caracterizada por ossos frágeis e baixa estatura.

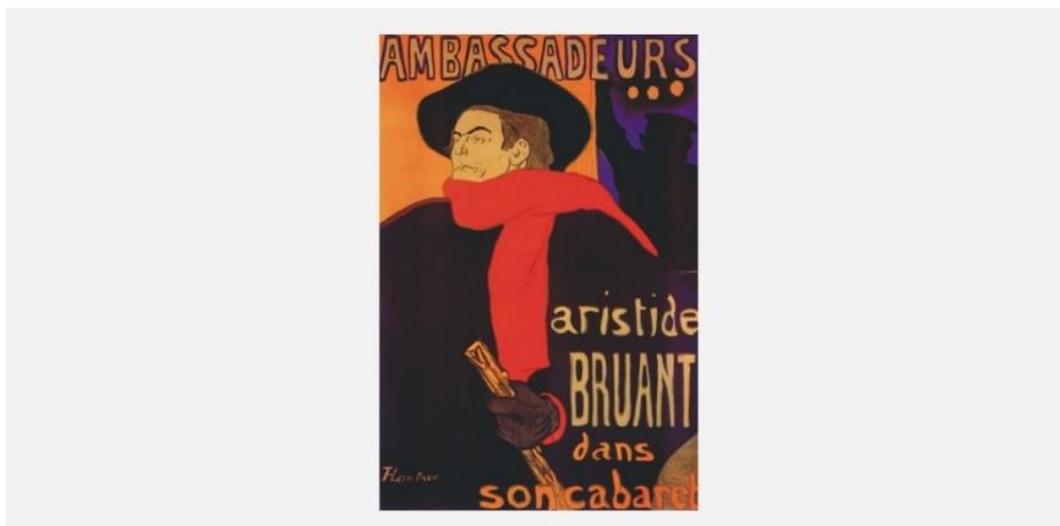


Figura 11. Cartaz do artista francês Aristide Bruant, in Domínio Público Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aristide_Bruant#/media/File:Lautrec_ambassadeurs,_aristide_bruant_\(poster\)_1892.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Aristide_Bruant#/media/File:Lautrec_ambassadeurs,_aristide_bruant_(poster)_1892.jpg)

Em suas pinturas teve como temática seu próprio cotidiano retratando prostitutas em suas rotinas banais como o banho, ou esperando clientes, o que lhe rendeu inúmeras obras de nus.

The poster Caudieux is a typical Lautrec representation of the human form. The outline of the figure is the most important element in the composition. In another poster, the stylized figure, totally devoid of interior sketch lines, stands out starkly from the undecorated background. Lautrec limited his use of color; gradations of black and white contrasted with a few reddish accents give the work its polished finesse (STERNER, 1977, p. 76)²³.

Em menos de 20 anos de carreira, Toulouse-Lautrec criou uma quantidade expressiva de trabalhos entre telas, aguarelas, gravuras, posters, cerâmica e vitrais, além de um sem número de obras que hoje estão perdidas.

4.9. Liberty & Co.

Indicar a empresa londrina *Liberty & Co.* com a variada gama de seus produtos, deve ser mediado pelas menções anteriormente feitas nas mais diversas áreas a outros artistas que também ali ofereceram os seus trabalhos. A *Liberty & Co.* dedicou-se a diversidade e é considerada uma referência da Arte Nova, tanto na Inglaterra como no mundo.

Seu fundador, Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), amigo pessoal de William Morris, recebeu deste o conselho para iniciar o negócio, e, em 1875, assim o fez, na *Regent Street*, com uma coleção de ornamentos, tecidos e objetos de arte de todo o mundo.

²³ Tradução livre: "O cartaz Caudieux é uma representação típica da forma humana de Lautrec. O contorno da figura é o elemento mais importante na composição. Em outro cartaz, a figura estilizada, totalmente desprovida de linhas de esboço interiores, destaca-se fortemente do fundo não decorado. Lautrec limitou o seu uso de cor; gradações de preto e branco contrastadas com alguns acentos avermelhados dão à obra a sua fineza polida."

The success of these objects was such that art nouveau in Italy came to be known simply as *lo stile Liberty*. These articles usually have a graphic quality and smooth surfaces. Although the lines are gentle, simple, and economical, they are complemented by mysterious, delicate, stylized, ornamental flowers perched upon the slenderest of stalks, which breathe with a life of their own. Harmony of color, which was so important to art nouveau artists, is realized here through the subtlest gradations of tone. Silver is frequently mixed with mother-of-pearl. The blue green-violet tones of liquid enamel radiate with aristocratic self-confidence (STERNER, 1977, p. 95)²⁴.

Artistas como o designer Mackintosh, o designer e fundador do *Silver Studio*, Arthur Silver (1853-1896), o arquiteto e designer de móveis e têxteis C.F.A. Voysey (1857 – 1941), a ilustradora Jessie M. King (1876–1949), o pintor, desenhista e ourives Oliver Baker (1856–1939) além do designer Archibald Knox (1864–1933), foram os principais colaboradores da empresa. Estes, e tantos mais, produziram mobiliário, têxteis, papéis de parede, tapeçaria, joias, prataria, constituindo um acervo excepcional desta loja.

A *Liberty & Co.* segue em funcionamento e, ainda que hoje atenda aos ditames contemporâneos, preserva a história de sua fundação irrefutavelmente ligada à Arte Nova.

²⁴ Tradução livre: “O sucesso destes objetos foi tal que a *art nouveau* em Itália passou a ser conhecida simplesmente como *lo stile Liberty*. Estes artigos têm normalmente uma qualidade gráfica e superfícies lisas. Embora as linhas sejam suaves, simples e económicas, são complementadas por flores misteriosas, delicadas, estilizadas, ornamentais empoleiradas sobre os caules mais finos, que respiram com uma vida própria. A harmonia de cor, que era tão importante para os artistas *art nouveau*, é aqui realizada através das gradações de tom mais subtil. A prata é frequentemente misturada com a madrepérola. Os tons azul-violeta-verde do esmalte líquido irradiam com autoconfiança aristocrática.”

5. ASPETOS GERAIS DA ARTE NOVA EM PORTUGAL

A Arte Nova portuguesa deve ser avaliada dentro de sua perspectiva singular visto que, mesmo que constantemente subvalorizada, deixou uma herança na história da arquitetura e das artes decorativas, principalmente. Independentemente da grandeza em termos numéricos deste acervo, ou da relevância na mudança dos paradigmas, ela esteve presente a seu tempo e, mantém-se, sob certos aspectos, entremeada no cotidiano de algumas cidades até os dias atuais.

O marco do primeiro estudo específico sobre a Arte Nova em Portugal dá-se com Manuel Rio de Carvalho, no seu artigo "*Modern Style*", "*Art Nouveau*" e "*Arte Nova*": *Respectivas situações*, de 1957, no qual ele discute o encaminhar das artes decorativas até a chegada no *Modern Style*, "nome para designar exclusivamente a super estrutura na qual os diversos movimentos [de cada país] se hão-de integrar (...). A escolha deste nome é em parte determinada pelo facto de que nos textos da época esta designação aparece com um sentido mais lato de que qualquer outra" (CARVALHO, 1957, p. 9).

Nos estudos que são uma referência sobre a arquitetura moderna no mundo, o arquiteto e historiador Leonardo Benevolo já conjecturava a melhor forma de explorar os variados aspectos da Arte Nova, e que aparentemente não mudou com relevante consistência desde sua obra, onde ele escreveu:

Querer desenredar a confusão de tendências, precisando sua distribuição geográfica e cronológica e a atribuição dos vários artistas a uma ou outra, desviar-nos-ia do caminho e terminaria a mascarar a verdadeira natureza do problema. Um procedimento mais aceitável e compatível com o estado atual dos estudos pode ser o de evitar classificações e descrever separadamente os artistas e as experiências mais notáveis (BENEVOLO, 2001, p. 273).

De acordo com o historiador Philippe Thiébaud, considerar a Arte Nova como antessala para o Modernismo é reducionista e injusta com seus artistas, visto que ela não é um mero caminho entre o ecletismo oitocentista e o modernismo. (THIÉBAUD, 1997, p. 24). Em uma avaliação país a país, com suas especificidades, vemos que em Portugal não foi diferente e, mesmo sofrendo grande influência do *Art Nouveau* francês, desenvolveu, ainda que subtile, características próprias, especialmente em uma de suas maiores expressões: a azulejaria.

Um movimento que se opôs à excessiva mecanização, com a conseqüente baixa qualidade estética e de acabamento, que buscava a conciliação da leveza com o ferro, que sustentou sua iluminação pela utilização do vidro, encontrou em Portugal uma expressão mais decorativa e, segundo Ana Tostões, "Certamente que num panorama arquitectural dominado pelo revivalismo historicista e

pelos ecletismos *beaux-arts* ela não poderia deixar de ser um fenômeno pontual que só a moda justificava” (TOSTÕES, 1995, p. 444).

A adesão à Arte Nova era também o engajamento aos novos materiais como o ferro, que, oriundo justamente de uma evolução industrial, e com a expansão das estradas de ferro e pontes emergiu como uma tecnologia vigorosa, em pouco tempo difundiu-se e adentrou o universo da uma arquitetura tanto comercial quanto residencial que naquele momento viu-se obrigada a dialogar mais intimamente com a engenharia, dadas as suas especificidades (FERNANDES, 1993, p. 10).

As grandes fachadas dos comércios, bem como das casas, e suas varandas, produziram um retrato desse novo estilo, de forma demarcada em diversas cidades de Portugal. As famílias enriquecidas no Brasil e suas conhecidas “casas de brasileiro”, e ascensão de uma classe média, afeita “à moda”, aderiu a esta linguagem. Para alguns comerciantes, associar-se a esta estética demonstrava modernidade, promovendo uma democratização dos bens de consumo, visto que uma das perspectivas da Arte Nova era a de que a produção em massa podia ter um custo de mercado e ainda assim ser produzida com grande qualidade. Nas grandes cidades, cafés, restaurantes e mesmo padarias foram impregnadas pelo estilo (FERNANDES, 1993, p. 36-37).

O conceito de uma genuína “Casa Portuguesa”, que viria a ser discutido por Raul Lino (1878-1974), ele mesmo um dos arquitetos que reinterpretou o movimento da Arte Nova, mostrou a diversidade e regionalidade a que arquitetura portuguesa sempre esteve exposta.

O conceito de belo não está portanto preso a qualquer estilo de construção mas sim ao sentimento geral da harmonia entre os desejos do proprietário, por um lado, e todas as condições materiais e espirituais que entram em jogo (...) que cada casa tenha alguma coisa de especial a dizer a seu dono, mas que todas usem da mesma linguagem nacional. O arquiteto, portanto, bom conhecedor do idioma do país, terá que ir criando no emprego desta linguagem plástica os neologismos necessários, e tratará do aportuguesamento das formas, cuja importação é inevitável na evolução de todas as coisas. Não usará arcaísmos mas opor-se-á a tudo que tenda à desnacionalização da nossa arquitetura doméstica (...) procederá em conformidade com o bom-senso (...) quem assim proceder, comportar-se-á com a proficiência do verdadeiro arquiteto e a dignidade do bom português (LINO, 1933, p. 59-60).

Sendo assim, Raul Lino encerra seu livro expressando o sentimento muito português em sua relação com a morada, com o lar, que muito além da casa, representa a família, as tradições, a aldeia, o lugar. Ao mesmo tempo que, dadas as tantas influências que recebeu, expandiu-se e apropriou-se de novos conceitos e ideias, e soube desenvolver essas peculiaridades no gosto do país.

5.1. As revistas

A atuação da Arte Nova expandiu-se também em algumas publicações especializadas, não apenas no conteúdo, como também na própria estética gráfica, como nas revistas *A Construção Moderna* (1900-1919), *A Architectura Portugueza* (1908 - 1929), o *Anuário da Sociedade dos Architectos Portugueses* (1905-1911), a *Revista Brasil-Portugal* (1899 - 1914), *Sociedade Futura* (1902 - 1904), *Nova Silva* (1907), *A Sementeira* (1908 - 1919), *A Águia* (1910-1932), entre outras²⁵.

Em seu primeiro exemplar, a revista *A Construção Moderna*, já se pretendia uma publicação para "Preencher uma lacuna existente no nosso meio literário e artístico, suprimindo (...) uma falta sensível para aqueles que querem progredir pelo estudo e acompanhar a marcha incessantemente progressiva dos melhoramentos na construção civil, que tão extraordinariamente se manifestam sob todas as formas", salientado no editorial publicado em 1 de fevereiro de 1900. Ainda que fosse oficialmente um periódico de arquitetura, pode ser percebido, que a revista não se ateu aos ditames das edificações e se propôs a ser uma publicação cultural, no sentido amplo da palavra, acolhendo a modernidade que se apresentava no novo século, e as transformações das cidades e das artes decorativas, com referências ao urbanismo e à Arte Nova (Fig.12).

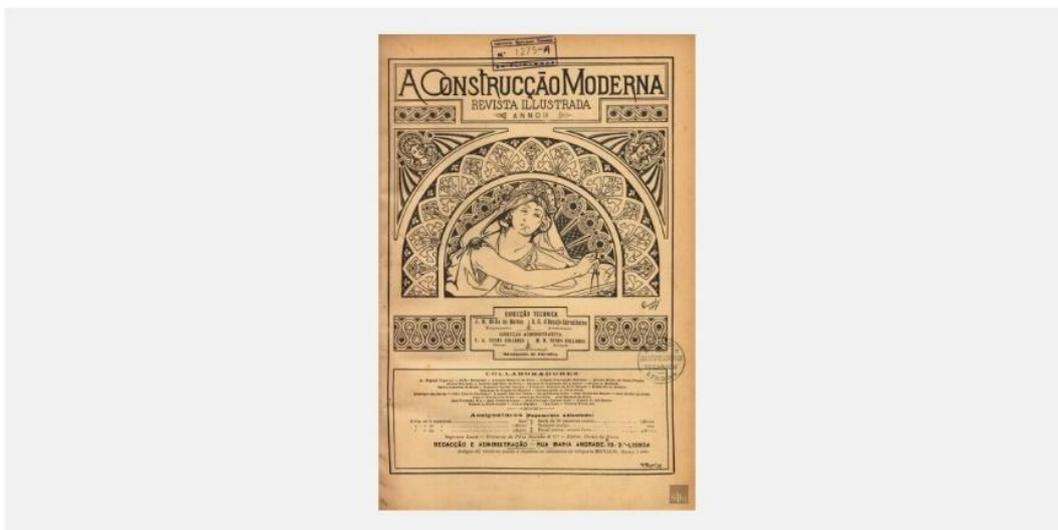


Figura 12. Capa da revista *A Construção Moderna*, ano IX, in *Revistas de Ideias e Cultura*
Disponível em: http://ric.slihi.pt/A_Construcao_Moderna/a_construcao_da_vida_moderna

Com um compromisso evidente de apresentar ao país uma vanguarda artística, a capa inaugural da revista *Architectura Portugueza*, já se destacavam os desenhos do projeto do então “jovem, talentoso,

²⁵ Hemeroteca Digital de Lisboa - Disponíveis em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> - Consultado em: 20/06/2020

simpático e perseverante” Miguel Ventura Terra (1866-1919), arquiteto que viria a ser uma referência na Arte Nova em Portugal, para a “Casa do Ex.mo Sr. D. Luiz de Castro, na Rua do Prior, em Lisboa”

A *Revista Brasil-Portugal* foi uma publicação quinzenal que tinha como público-alvo a elite portuguesa, em especial das comunidades no Brasil e nas colónias. De cunho cultural, tratava de temas como história, literatura, arte, religião e sociedade, privilegiando também as relações luso-brasileiras e já contava com ilustrações fotográficas que lhe davam o toque de modernidade. Esta revista não pode ser considerada uma publicação estritamente da Arte Nova, mas contou, em muitos de seus números, com anúncios, capa ou mesmo tipografia típicas do estilo.

Dado o peso que a representação da natureza terá no contexto da Arte Nova, facilmente se percebe que, em Portugal, o entendimento que dela se fará não será norteadado pela depuração e espiritualização simbolistas, mas essencialmente por uma matriz pitoresca, intimamente relacionada com as práticas e habitantes do espaço rural, assim como com a representação formal que deles é realizada. O aparecimento de uma estética arte nova em Portugal coincide com a consagração do Naturalismo, em particular da figura de José Malhoa (1855-1933). (SIMÕES, 2015, p. 32)

Explorar as publicações deste período já seria por si só, tema de uma investigação, como a empreendida por Ana Mónica Romãozinho no *artigo O Papel da Revista A Construção Moderna na Difusão de Tipologias de Mobiliário Doméstico sediado na Arte Nova* (2013), dada a diversidade e abrangência. Sendo assim, o que está sendo proposto aqui é uma breve apresentação geral, com algumas características salientadas, que tem como propósito indicar os variados caminhos que a Arte Nova trilhou em Portugal. Fossem como guias, manuais ou tratados para a construção civil, ou como almanaque de costumes, essas publicações marcaram uma época e ajudaram a criar tendência, modas e ditar os gostos. Foram elas também que ajudaram na divulgação e consolidação do trabalho dos jovens arquitetos que moldaram uma nova face para a arquitetura portuguesa.

5.2. As cidades

5.2.1. Lisboa

De acordo com o artigo *As Cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX* (1991), da autoria de Teresa F. Rodrigues e Olegário A. Vieira Ferreira, a população de Lisboa, em 1900, era de 356.009 habitantes, e a do Porto de 167.655, representando, respetivamente, 7,1% e 3,1% da população do país (RODRIGUES, FERREIRA, 1991, p. 301). Estes dados permitem uma ideia geral da realidade portuguesa no início do século XX, onde o universo rural é significativamente mais preponderante, não apenas

numericamente do que o urbano, mas também como representativo da figura da autenticidade da nacionalidade portuguesa.

A própria conjuntura sócio-económica do país ao longo da segunda metade de oitocentos acabaria por acentuar tais linhas de pensamento, contribuindo para a definição de Portugal como um país (ainda) maioritariamente rural em que, se por um lado se reconhecia a modernização e industrialização como essenciais para a sua afirmação num contexto europeu (e mesmo mundial) cada vez mais alargado, por outro estas eram encaradas como ameaças à cultura nacional pelo grau de “estrangeirismo” que introduziam, sendo a máquina encarada como potencial destruidora do seu cariz pitoresco e popular, considerados por muitos como os principais atributos da cultura nacional (SIMÕES, 2015, p. 28).

A realidade económica do período delimitava os parâmetros de ocupação urbana e o desenvolvimento da industrialização das duas maiores cidades do país, nomeadamente, Lisboa e Porto, resultando no aumento de suas populações, no final do sec. XIX, início do XX. Um dos reflexos desta ocupação se deu pelas construções das chamadas “ilhas” no Porto e de “pátios” em Lisboa, para atender à demanda de habitação operária das novas fábricas que se inauguravam nestas cidades.

Dessa forma, a opção ao estilo de uma Arte Nova portuguesa nas construções urbanas teve uma adesão limitada e de cariz elitista. No entanto, como arte decorativa, sua azulejaria foi amplamente utilizada, em diversas cidades do país.

A opção pela inclusão do azulejo como forma de artenovização será, por isso, transversal aos diversos tipos de arquitectura doméstica (palacete, moradia, *chalet*, prédio de rendimento...), mas também de cariz comercial (lojas, restaurantes, tabernas, padarias, cafés, boutiques...), servindo os projectos de autor (arquitecto) de modelo a outros de menor envergadura ou posses, materializados pela chamada construção de “patos bravos”. A renovação das práticas arquitectónicas associadas à Arte Nova, quer ao nível da vivência do espaço, quer da aliança entre funcionalismo e decoração, dificilmente se assumiram em Portugal, não só pelo fraco desenvolvimento que, quer a actividade industrial, quer o ensino das artes aplicado à indústria apresentavam, como também pela ausência de encomendantes informados, capazes de fugir à tradição historicista e académica dominante à época (SIMÕES, 2015, p. 38).

Entretanto é inegável que alguns imóveis empreenderam um programa da Arte Nova em sua integralidade. Em Lisboa, temos como exemplo o prédio na Avenida da Liberdade, 206-218. De acordo com a descrição disponível no sítio da Direção-Geral do Património Cultural - DGPC, "Construído entre 1912 e 1914, este aparatoso edifício de gosto Arte Nova, com uma fachada “ondulante” profusamente decorada com motivos florais e *bow windows*, valeu a Norte Júnior o Prémio Valmor de 1915. O arquiteto desenhou este projeto, que inclui o prédio traseiro da Rua Rodrigues Sampaio, como um conjunto

monumental e moderno de dois edifícios com planimetria análoga, inspirado na arquitetura eclética parisiense. A obra foi encomendada por Domingos Joaquim da Silva, 1.º Visconde de Salreu."²⁶

Outro exemplo em Lisboa é a casa da Avenida Almirante Reis, n.º 74 (Fig.13), nos Anjos, que obteve autorização junto a Câmara Municipal de Lisboa, para sua construção em 1908, ainda hoje preservada. A casa conta com uma fachada inteiramente revestida de azulejos policromos, com temas florais como folhagens, grinaldas, girassóis, tipicamente Arte Nova. O seu interior é pontuado com decoração, acabamentos e recursos do estilo, tendo a habitação, em seu primeiro piso, lojas e no segundo, a moradia unifamiliar, com projeto do arquiteto Joaquim Craveiro Lopes (1894 - 1964), desenhos dos azulejos assinados pelo artista Alfredo Pinto (1850-?), que foram produzidos pela Empresa Cerâmica de Lisboa²⁷.

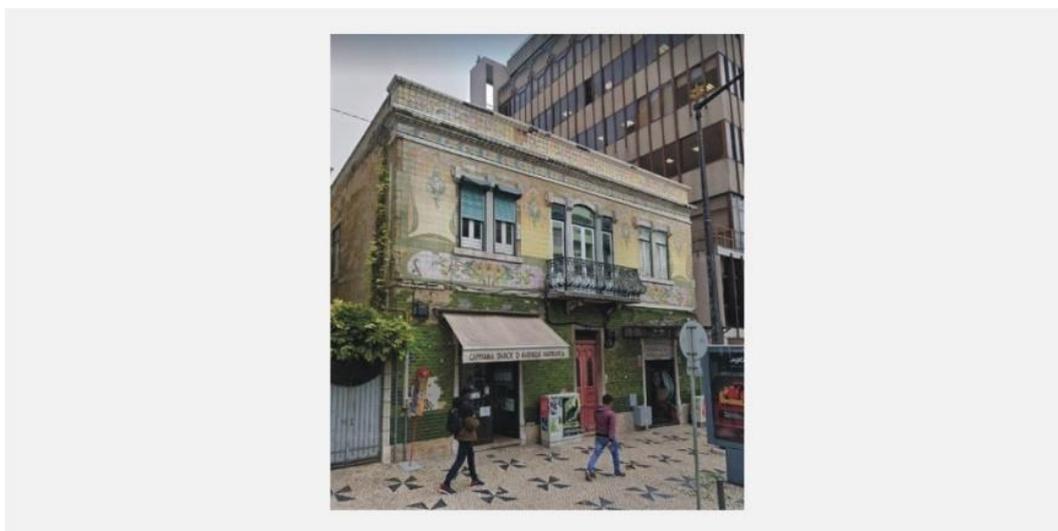


Figura 13. Fachada da Casa na Avenida Almirante Reis, n.º 74, Lisboa, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3036

Ainda que em muitos projetos o estilo não tenha sido totalmente incorporado estruturalmente, isso não impediu que ele se fizesse presente em espaços singulares como quartos ou *ateliers*. De acordo com Fevereiro, em seus estudos sobre os *ateliers* de Lisboa e Oeiras, houve uma tendência neste sentido em diversos projetos ali apresentados, tais como o da Casa/Atelier Costa Mota (1906), construída para o escultor António Augusto da Costa Mota (1862-1930), pelo arquiteto Álvaro Augusto Machado (1874-1944), o Atelier Norte Júnior (1910), residência do próprio arquiteto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-

²⁶ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5122 - Consultado em 04/08/2020

²⁷ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3036 - Consultado em 02/02/2020

1962) e a Casa/Atelier José Malhoa (1905), do pintor José Vital Branco Malhoa (1855-1933), projetada pelo arquiteto Norte Júnior, e que recebeu o Prémio Valmor²⁸ da Câmara Municipal de Lisboa, naquele ano (hoje Casa-Museu Anastácio Gonçalves.) (FEVEREIRO, 2019, p. 87-91).

Em 1904, a obra que seria laureada com o Prémio Valmor, foi o edifício do arquiteto Miguel Ventura Terra, na Rua Alexandre Herculano, n.º 57. Esta construção multifamiliar, de acordo com sua descrição na Direção-Geral do Património Cultural:

“Constitui exemplo, entre os mais significativos, da aplicação da Arte Nova em Portugal. Azulejaria arte nova (frisos com figurações de ondas, gaivotas, ninfas e girassóis); os elementos decorativos em pedra nas varandas principais (arcos, colunelos, capitéis, mísulas); as venezianas num curioso desenho de ferro e madeira. Um conceito novo de edifício urbano, (de fachada)”²⁹.

Ainda de acordo com a DGPC, em reprodução da ata do júri que atribuiu o prémio à obra caracterizando-a como "Uma correctíssima composição de linhas e original efeito decorativo" nomeadamente ao nível dos arcos e da azulejaria que lhe confere "uma certa modernidade ao estilo arte nova que rompe com o estilo reinante"³⁰.

As construções comerciais, conforme dito anteriormente, também foram permeadas pelo estilo, visto que conotava uma ideia de progresso, modernidade e adesão aos ideais sociais do início do século. Dessa forma, muitas foram as lojas, cafés, padarias, que aderiram a estética do movimento com o propósito de conotar compromissos para com estes ideais, reconhecidamente republicanos, que propunham, por exemplo, a "democratização do pão" (FERNANDES, 2017, p. 34).

No Campo de Ourique, foi construído o primeiro prédio de rendimento em Lisboa, de propriedade de João Leal e irmãos, desenhado pelo arquiteto Ernesto Korrodi (1910-1911), e que abrigava no rés do chão a Pastelaria "A Tentadora"³¹. Com três fachadas, a do gaveto é especialmente decorada com uma *bow-window* de cantaria e um painel de azulejos. A fachada da pastelaria também conta com esse tipo de decoração em painéis que privilegiam o naturalismo, as linhas curvas e traçado orgânico. Dado o estilo do arquiteto, a obra segue parâmetros da Arte Nova, moldada em uma arquitetura erudita, com integração de todas as áreas do projeto de modo a evitar uma "ornamentação sobreposta à arquitetura", e produzindo "uma arquitetura ornamentada: o ornato adequa-se à forma e esta àquele, num diálogo permanente entre as formas arquitetónicas e os elementos decorativos" (COSTA, 1997, p. 290).

²⁸ Prémio pecuniário, instituído em 1898, de acordo com o testamento deixado pelo 2.º Visconde de Valmor, Fausto de Queirós Guedes, e gerido pela Câmara Municipal de Lisboa.

²⁹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3100 - Consultado em 18/09/2020

³⁰ Idem.

³¹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6466 - Consultado em 20/06/2020

Na Rua dos Sapateiros, n.º 225 a 229, na baixa pombalina, um projeto distingue-se como o *ex-libris* da Arte Nova em Lisboa: o Animatógrafo do Rossio (Fig.14). Com forte influência da Arte Nova francesa e belga, dos arquitetos Guimard e Horta. A construção do ano de 1907, de propriedade dos Srs. Correia & Correia, foi alvo de uma inauguração com interesse pela população da cidade uma vez que trazia como ponto focal as capacidades da luz, que no início do sec. XX, por si só já era uma expressiva novidade. Luz esta que será retratada na fachada do imóvel através de seus painéis com azulejos decorativos em policromia de figuras femininas que seguram candeeiros elétricos, de autoria do artista Miguel Queriol (1873-?). A fachada conta ainda com molduras em madeira entalhada, “pintada de cor verde, bastante volumosa e sinuosa, lembrando caules de plantas³²” onde distinguem-se as portas de entrada e a bilheteira. “No conjunto, predominam as formas ondulantes, espessas e movimentadas, recortadas sobre os vãos com bandeiras.”³³.



Figura 14. Fachada do Animatógrafo do Rossio, Lisboa, Portugal
Disponível em: <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2015/12/animatografo-do-rossio.html>

Na face do mesmo edifício voltada para a Praça Dom Pedro IV (Rossio), encontra-se a Ourivesaria Ferreira Marques & Filhos, fundada por Adriano Ferreira Marques, em 1926, que se “caracteriza pela fachada em ferro trabalhado pintado a cor verde. É constituído por quatro montras e portão em grade de ferro forjado com as iniciais dos proprietários a cor dourada. As montras são rematadas por enfeites decorativos e palavras alusivas à ourivesaria. Piso térreo coberto por toldo de ferro e ao estilo Arte Nova.”³⁴

³² Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10115 – Consultado em 23/01/2021

³³ Idem

³⁴ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10115 – Consultado em 23/01/2021

No ramo da arquitetura de transportes de Lisboa, o modelo exemplar de uma fachada Arte Nova é a Garagem Auto-Palace (Fig.15) situada na Rua Alexandre Herculano n.º 66 – 68. Este projeto, marcadamente voltado para a inovação e modernidade, foi concebido pelos conceituados construtores Vieillard & Touzet, em 1906, por solicitação da Sociedade Portuguesa de Automóveis. Ainda que se percebam aspetos oitocentistas "no uso gramática decorativa de cariz neo-clássica"³⁵ é evidente “a introdução de um novo formulário decorativo na presença bastante marcada do ferro associado ao vidro, bem como o azulejo com decoração tipo Arte Nova. O próprio grafismo da palavra "AUTO - PALACE" é Arte Nova, bem como os vitrais do 2º piso”³⁶. Os trabalhos artísticos são de autoria de Cláudio Martins (1879 - 1919), atendo-se a temática dos automóveis, todavia emoldurados por motivos florais, de provável inspiração escocesa.

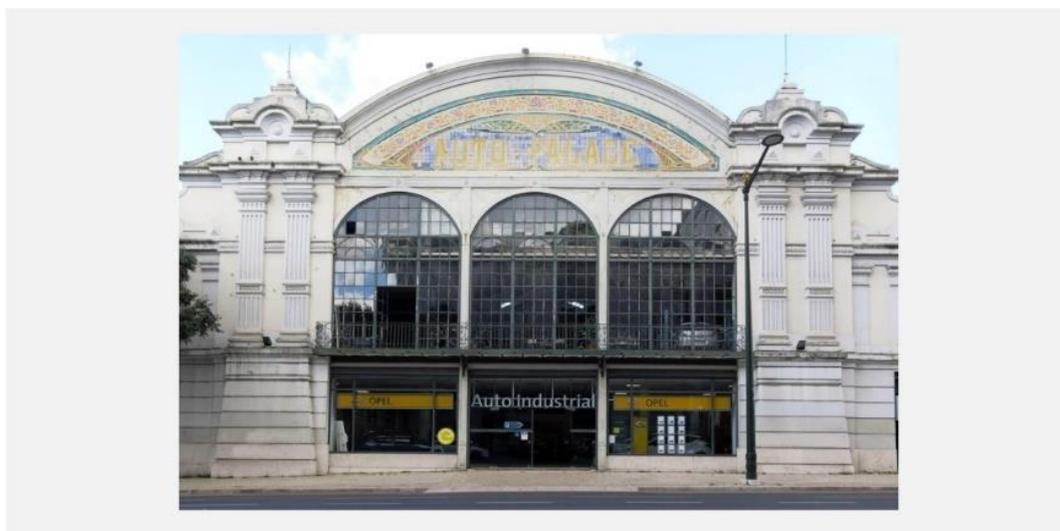


Figura 15. Fachada da Garagem Auto-Palace, Lisboa, Portugal
Disponível em: <https://www.trienaldelisboa.com/ohl/espaco/auto-palace/>

Outros imóveis, tais como o da Tabacaria Mônaco, ainda que não disponha de uma fachada intensa, mantém alguns indícios de Arte Nova ali registado, nomeadamente nos painéis com o motivo de “uma rã sentada sobre uma folha de nenúfar com flor, num charco, a retirar rapé de uma caixa segura por uma pata de cegonha”³⁷, em azulejo azul e branco, verticais, com molduras amarelas, à entrada do estabelecimento, que proporcionaram ao artista Rafael Bordalo Pinheiro seu primeiro encontro com a cerâmica. Em 1893, com a intervenção para ampliação e remodelação da loja, o então jovem artista e

³⁵ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3109 – Consultado em 25/10/2020

³⁶ Idem

³⁷ Museu Robalo Pinheiro - Disponível em: <https://museubordalopinheiro.pt/item/painel-de-azulejos-tabacaria-monaco-ra-a-tomar-rape> – Consultado em 25/10/2020

arquiteto Rosendo Carvalheira (1861 - 1919), reuniu variados artistas e artesãos, que proporcionaram ao local, “uma notável composição artística e arquitetónica que articula elementos, géneros e estilos (pintura naturalista, mobiliário neoclássico, caixilharias neogóticas, entalhamentos neobarrocos) num cenário de gosto eclético”³⁸.

A reforma posterior ao incêndio sofrido nos Armazéns Ramiro Leão Co., situado à Rua Garrett, n.º 83, Largo do Chiado, em 1927, implementada pelo arquiteto Norte Júnior, acrescentou-lhe “uma mansarda, no lugar do antigo sótão, e um torreão no cunhal do prédio”³⁹, e dotou-a também de um elevador, pinturas e vitrais ao estilo da Arte Nova. A adesão ao movimento, entretanto, não se ateu à arquitetura e a decoração, como também, no material de propaganda adotado. Cartazes, anúncios, folhetos contam com variada gramática de Arte Nova, seja através da tipografia adotada, seja nos temas orgânicos desenhados com foco nos florais, e em lânguidas e elegantes mulheres.

Diversos imóveis assinalaram o estilo Arte Nova em Lisboa tais como Retrosaria Bijou (1915), da Rua da Conceição, n.º 91, (conhecida como rua dos retroseiros), com suas vitrines de grandes vidros emoldurados em madeira com recorte sinuoso e pintadas de azul. A leitaria A Camponesa (1907), na Rua dos Sapateiros, n.º 155-157, com fachada ornamentada pelos azulejos de José António Jorge Pinto (1907-1908), de clássico azul, com representações florais e da mulher rural minhota. A loja da J. Vilanova & Cia, da Rua da Boavista, n.º 160-164, fundada em 1890, que conta com a fachada em azulejaria de autor desconhecido, mas de grande adesão à Arte Nova, tanto no especto gráfico quanto na tipografia. São estas algumas de tantas outras que, seja em vultuosas proporções, ou meros detalhes, imprimiram as marcas deste movimento na cidade e, que persistem à passagem do tempo.

5.2.2. Aveiro

A cidade de Aveiro é reconhecidamente uma das localidades portuguesas mais destacadas pelo importante património de Arte Nova do país, marcado em construções emblemáticas que se distinguem até os dias atuais. O papel desempenhado pelo arquiteto Francisco Augusto Silva Rocha (1864 - 1957) é incontestável e, mais adiante será analisado, entretanto, como criador do legado mais representativo da arquitetura de Aveiro, é de interesse citar a historiadora Daniela Simões, em sua abordagem quanto ao trabalho deste artista.

³⁸ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/20147739> – Consultado em 25/10/2020

³⁹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/norte-junior-itinerarios-1905-1929/baixa-pombalina-lisboa-3-edificio-do-ramiro-leao> – Consultado em 27/03/2021

A obra de Silva Rocha distingue-se pelo modo como o arquitecto alia a estética Arte Nova a modelos beauxartianos ou regionais, criando uma arquitectura que, não obstante o teor “barroco” que a caracteriza (utilizações múltiplas do azulejo e da cantaria que chega em algumas obras a roçar o “horror ao vazio”), se afirma como uma das mais interessantes no quadro nacional da época, sobretudo pela predilecção incomum que revela pelo vocabulário artenovizante, contrariamente à praxis arquitectónica então em voga em Portugal (SIMÕES, 2015, p. 11-12).

Sendo assim, a primeira obra aqui salientada é a residência do próprio arquitecto Francisco Augusto Silva Rocha, à Rua do Carmo, n.º 12-14. Esta construção de 1904 deixa sua primeira impressão a partir de uma fachada trabalhada em cantaria, com uma representação feminina em conjunto simétrico a folhas que se sobrepõem a uma entrada assimétrica que conjuga porta e janela. O projeto contou com a colaboração nos estuques do escultor Teixeira Lopes (1866 - 1942) e o mobiliário do arquitecto suíço Ernesto Korrodi (1870 - 1944). A fachada conta ainda com azulejaria em painéis, com tema de pavões e florais bem distribuídos pelo espaço. Silva Rocha dotou sua residência com a característica única, decorando vãos com folhas de palma esculpidas.

Em 1904, Silva Rocha projetaria a Casa do Major Pessoa (Fig.16), sita à Rua do Dr. Barbosa de Magalhães, n.º 9-11, que contou com a colaboração na obra, em 1907, das cantarias do escultor conimbricense João Augusto Machado (1862-1925), com os painéis de azulejos dos ceramistas da Fábrica Fonte Nova, Lício Pinto e Carlos Branco (? - 1912), além dos trabalhos da oficina do também pintor e ceramista Jorge Colaço (1868 - 1942). Com um estilo de obra onde a fachada é o foco principal, em face a um interior mais básico, esta é descrita pela DGPC com sendo “preenchida por pedra lavrada, com motivos florais envolvendo janelas, arcos e varandas, para rematarem em cimalha de movimentos ondulantes”⁴⁰. As portas, janelas, avarandados em ferro fundido, marcam o estilo Arte Nova, em seus atributos mais inequívocos, e ainda que internamente o imóvel não tenha a prodigalidade do frontispício, é dotado de candeeiros de teto, escada em caracol e os já citados painéis de azulejo com emprego de trabalho singular e de grande qualidade. O casarão atribuído a um trabalho conjunto entre Silva Rocha e Ernesto Korrodi (1870-1944), sem, entretanto, haver provas documentais, é hoje o imóvel que abriga o Museu Arte Nova, da cidade de Aveiro.

⁴⁰ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5402 – Consultado em 27/03/2021

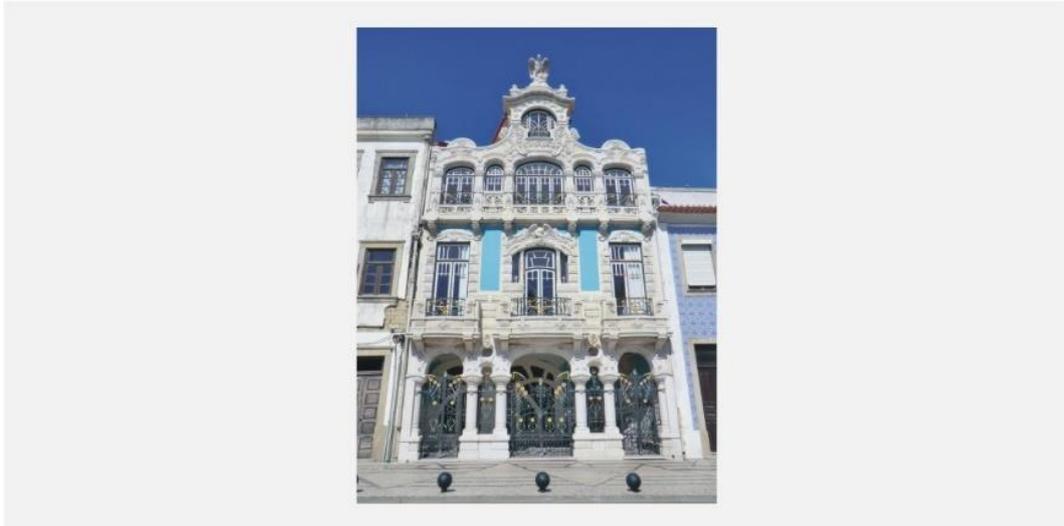


Figura 16. Fachada da Casa do Major Pessoa, Aveiro, Portugal
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Casa_do_Major_Pessoa_003.jpg

Outro projeto emblemático de Silva Rocha é a Casa da Cooperativa Agrícola, sito à Rua João Mendonça n.º 5-7. A edificação conta com três pisos, de acentuada verticalidade e com fachada totalmente recoberta em painéis de azulejos oriundos da Fábrica Fonte Nova, de 1913. De acordo com a descrição da DGPC, “Está presente o gosto pelo curvilíneo e decoração, quer nas molduras lavradas dos vãos, quer nos motivos vegetalista dos painéis azulejados (de tons quentes, em tons rosa, roxo e vermelho, delineiam lírios de caules verdes) que preenchem integralmente o edifício⁴¹”. Ao rés do chão, o acesso é feito através de três grandes portas e o primeiro piso conta com uma grande varanda, rematada com gradis de ferro com motivos florais.

A Casa das Quatro Estações, construção na Rua Manuel Firmino da Maia, n.º 47-49, é mais uma obra de destaque no cenário urbano de Aveiro, com sua fachada inteiramente revestida com azulejos da Fábrica Fonte Nova, projetados pelos artistas Francisco Pereira e Licínio Pereira, representando o tema citado em quatro grandes painéis. Com provável construção em 1922, ainda que de acordo com o website da DGPC este imóvel esteja em “em vias de classificação”⁴², as condições de deterioração deixaram que sobrasse apenas a fachada, com evidente risco de perda total deste património de qualidade histórica e estética da cidade.

Desenhado pelo arquiteto aveirense José de Pinho (1874-1964), também autor da Vila Africana (1907-1908), entre outros, o edifício do Hotel das Américas, construído entre 1908-1910, é de estilo

⁴¹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=667 – Consultado em 16/08/2020

⁴² Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=665 – Consultado em 16/08/2020

eclético e conta com uma combinação de elementos decorativos que incluem uma gramática Arte Nova nos frisos, flores e acabamentos. Com uma escadaria frontal e grandes janelas, Pinho reproduziu aqui a água-furtada em formato de arco japonês, encontrada em outras construções da cidade.⁴³

Outros imóveis desta cidade ainda contam mais um pouco da história da Arte Nova como a já citada Vila Africana, ou a casa do Doutor Peixinho - Fundação João Jacinto Magalhães, com projeto de Silva Rocha que mantém, tal qual a casa do Major Pessoa, uma integralidade do estilo tanto externa quanto internamente⁴⁴.

5.2.3. Leiria

Em Leiria, destaca-se o trabalho do arquiteto Ernesto Korrodi, sobre o qual trataremos adiante. Projetos de moradias burguesas, já na escolha do arquiteto, definiam as necessidades habitacionais e sociais do proprietário, visto que para além das suas funções de residência, elas também representavam *status quo*.

Residência da família Korrodi, a Villa Hortênsia, localizada no Arrabalde de S. Tiago, foi construída entre 1905 e 1910, de estilo eclético e também influenciado pela típica "casa portuguesa". Este imóvel de acordo com Ana Mónica Romãozinho, apresenta a adesão ao movimento de maneira específica, como descreve a autora:

"Na Villa Hortênsia, a Arte Nova não se revela no movimento dos volumes e superfícies, mas na plasticidade do detalhe que marca a sua presença, de modo subtil, devidamente integrado em relações métricas previamente ditadas. Assume-se ainda como desvio de natureza escultórica ou decorativa, provocação pontual numa linguagem racional, funcionalista, próxima a modelos anglo-saxónicos, também eles apreciados por Raul Lino"⁴⁵

De acordo com a DGPC, desde 1809, consta Planta da Cidade de Leiria, uma casa naquele local, que é percebida nas janelas externas dentro da cave, tendo Korrodi aproveitado partes desse imóvel na construção de sua nova casa. A mobília da residência foi desenhada pelo próprio arquiteto que ainda mandou trazer da Bélgica, "os azulejos dos painéis decorativos das paredes, de estilizações Arte Nova"⁴⁶

Outro exemplo de Arte Nova na cidade é a casa da Rua Almirante Reis, n.º 38-44 esquina com Rua Capitão Tavares Dias. Esta unidade de habitação unifamiliar, com lojas ao rés do chão, é eclética e conta com "pormenores decorativos (azulejos, relevos escultóricos e guardas em ferro) característicos

⁴³ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5401 – Consultado em 01/05/2020

⁴⁴ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=66610586 – Consultado em 01/05/2020

⁴⁵ Revista Vitruvius - Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/15.179/5526> – Consultado em 20/06/2020

⁴⁶ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10586 – Consultado em 01/05/2020

da Arte Nova”⁴⁷ de acordo com a DGPC. Nesta residência, Korrodi também nos apresenta painéis de azulejos, frisos decorados e o uso do ferro fundido nos avarandados desta casa que conta com duas fachadas principais.

Projeto inaugural em casas de espetáculos, em Leiria, de Ernesto Korrodi foi a reforma empreendida no Teatro Chaby Pinheiro (Fig.17), no Sítio da Nazaré, de 1899, numa parceria com José Theriaga (1857-1944) e pinturas de Frederico Ayres (1887 - 1963). A construção não pode ser enquadrada no estilo Arte Nova, no entanto conta com detalhes característicos do arquiteto, como o da fachada deste edifício, onde encontra-se uma peça em cantaria esculpida com a palavra “Theatro” em tipografia Arte Nova, assemelhando à da entrada da própria residência do arquiteto, também em cantaria, onde se lê o nome da “Villa Hortência”⁴⁸.



*Figura 17. Detalhe da fachada do Teatro Chaby Pinheiro, Leiria, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1831*

Inspirada no Castelo de Leiria, a Casa do Arco, também obra de Korrodi, seguiu a tradição da cidade em casas desse estilo, entretanto esta é a única que adota o estilo da Arte Nova, seja na azulejaria, nos vidros e galerias.

Korrodi interveio também numa das típicas moradias em arcos, na antiga Rua do Arco da Misericórdia (actual Rua Afonso de Albuquerque), na habitação de José Gaudencio Barreto, conhecida por Casa do Arco. Esta foi ampliada e sofreu alterações interiores em harmonia com o alinhamento modificado pela Câmara. Apesar de o primeiro projecto prever a demolição dos arcos, o projecto final manteve o arco virado para a Praça Rodrigues Lobo, que “fica vantagosa e transformado em uma ligeira e atraente galeria invadida e de aspecto architectonico a título de

⁴⁷ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6702 – Consultado em 01/05/2020

⁴⁸ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10586 – Consultado em 04/08/2020

reminiscencia do antigo claustro e collunas serão para este efeito aplicados.” (grifo *in* Memória Descritiva In AHCML Processo 1912/20)

Sendo assim, o estilo de Korrodi ficou inscrito nesta cidade, tanto em obras autorais como nas reformas por ele empreendidas, colaborando de forma inequívoca para que a cidade pudesse ser considerada um importante exemplo da Arte Nova de Portugal.

5.2.4. Outras localidades

Com o acervo de Arte Nova espalhado de norte a sul do país, chegou-se a cogitar uma rota turística da qual trataremos mais adiante e, ainda que o trajeto fosse restrito a doze cidades, muitas outras detêm um património de grande valor tais como Covilhã, com o Palacete Jardim também de Korrodi para a casa da família Bouhon. Estima-se que tenha disso projetado entre 1919 e 1922, destacando-se, no estudo de Ana Mónica Romãozinho, suscetível a certa influência renascentista,

No entanto, são notáveis os apontamentos Arte Nova que vêm ritmar a composição destes planos exteriores: o recurso a arcos abatidos com remates em voluta presentes na varanda de ângulo, no medalhão da janela do salão ou no vão tripartido da sala de almoços orientada a tardoz; o arqueamento de alguns lintéis; os planos de azulejaria com rosas damascenas e caules em movimento ou rostos femininos emoldurados por cercaduras como os mesmos motivos, sempre em tonalidades pastel (ROMÃOZINHO, 2013, p. 3).

O Palacete Jardim (Fig.18) foi uma encomenda do belga Joseph Bouhon, proprietário da Fábrica do Sineiro, sendo uma das mais emblemáticas obras do arquiteto suíço.



Figura 18. Fachada do Palacete Jardim, Covilhã, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20049

Seja na delicadeza das fachadas de um prédio de habitação anônimo em Coimbra ou no outrora imponente edifício na Rua 1.º de Maio, n.º 15, em Tavira, no Faro⁴⁹. Seja no ex-libris da Arte Nova da Mealhada, nos painéis de azulejos da Farmácia Brandão, ou em Estarreja, na Casa-Museu Egas Moniz. Seja em Vila Nova de Gaia, com a casa e os jardins da família Barbot, ou em Ílhavo, Espinho, Loures, Cascais, Caldas da Rainha, Figueira da Foz, cada uma assenhoreando-se de uma interpretação própria, que o acervo de uma Arte Nova portuguesa foi consolidado. Qualificada como tardia e frequentemente invalidada com um estilo genuinamente apropriado pelos seus artífices, o que permanece em fragmentos por todo o país, ainda que furtivamente, seguem vencendo as barreiras do tempo e destacando suas singularidades.

5.3. Arquitetos da Arte Nova em Portugal

A indicação de alguns arquitetos e artistas que desenvolveram em seus trabalhos a estética da Arte Nova, tem como propósito fazer um painel representativo, com alguns desses profissionais, dando uma ideia geral do movimento em Portugal. Com estilos e adesões bem distintas, a opção por listá-los em ordem alfabética pareceu a mais adequada evitando qualquer hierarquização dessas contribuições.

De acordo com Ana Mónica Romãozinho, no artigo nominado *O Moderno Estylo em Portugal*, o país não pode contar com mecenas de “cariz internacionalizante”⁵⁰, e tão somente com alguns mecenas nacionais e os “Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes que integravam as seguintes áreas: Pintura, Escultura, Arquitectura, Arte Aplicada, Aguarela, Desenho, Pastel, Gravura e Caricatura”⁵¹.

A formação de muitos desses profissionais se dará fora de Portugal, implicando em influências externas nos estilos desses especialistas. Alguns se dedicaram a conhecer profundamente as raízes da verdadeira arquitetura portuguesa, como o reconhecido trabalho de Raul Lino (1879-1974) sobre o tema e que propôs com esta matriz, uma nova estética em harmonia.

5.3.1. Ernesto Korrodi (1870-1944)

Nascido em Zurique, Ernesto Korrodi, adotou Portugal vindo aqui desenvolver uma carreira bem sucedida que lhe rendeu por duas vezes o Prémio Valmor de arquitetura.

⁴⁹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10085 - Consultado em 04/08/2020

⁵⁰ Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes - Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=46> - Consultado em 16/08/2020

⁵¹ Idem

Sua formação inicial deu-se na Escola de Arte Industrial de Zurique, no curso de escultor-decorador e professor de desenho, habilitando-o para o concurso em Portugal, divulgado pelo consulado de português em Berna, decorrente das reformas das Escolas Industriais e de Desenho Industrial em Portugal, empreendimento do ministro das Obras Públicas, Emídio Navarro. Iniciou esta carreira em 1889, na Escola Industrial e Comercial de Braga, onde ficou até 1894. Dali, Korrodi foi transferido para a Escola Industrial e Comercial de Leiria, ministrando aulas de desenho ornamental e de modelagem, cidade onde viria desenvolver uma notável trajetória.

Autodidata em sua carreira como arquiteto, Korrodi aperfeiçoou-se na área, tanto em temas específicos, como o *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*, de 1898, quanto em um projeto de reconstituição dos Paços do Duque de Bragança, em Barcelos, de 1902. Seu ingresso como sócio da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos, deu-se em 1899, bem como fez parte da Associação dos Engenheiros Cívicos Portugueses. (OLIVEIRA, 2004, p. 7-8)

De acordo com Ana Mónica Romãozinho, no seu artigo *Arte Nova e Eclectismo no palacete projectado por Ernesto Korrodi para a família Bouhon*, aponta que:

"alguns destes autores "de carácter mais erudito", nomeadamente Ernesto Korrodi e Raul Lino, combinaram nas suas arquitecturas uma linguagem chã mais portuguesa marcada por soluções tradicionais da arquitectura portuguesa e por apontamentos Arte Nova mais sintetizados que os aproximam de uma Arte Nova inglesa e/ou Secessão vienense e do espírito da corrente Arts and Crafts sobretudo no caso do design de interiores" (ROMÃOZINHO, 2013, p. 2)

O trabalho de Korrodi não era estritamente comprometido com o movimento da Arte Nova, mas em muitos de seus projetos, mesmo ecléticos, é possível perceber nuances deste estilo. Suas obras estenderam-se por todo o país tais como edifício na Rua Viriato, nº 5 (Fig.19), em Lisboa, com o qual foi agraciado com o Prémio Valmor, em 1917, a Casa Museu Egas Moniz, em Avanca, 1915, ou o Edifício de A Tentadora, em Lisboa, contruído entre 1910-1911.



Figura 19. Detalhe da fachada do Edifício na Rua Viriato, n.º 5, Lisboa, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4015

5.3.2. Francisco Augusto da Silva Rocha (1864-1957)

Nascido na Freguesia de Vacariça, concelho de Mealhada, não há importantes registos quanto a sua formação inicial, sendo assinalada por Manuel Rodrigues, professor e primeiro autor de notas do arquiteto, que este teria aprendido com o próprio pai a trabalhar nas pedras de Ançã.

No período de sua qualificação como arquiteto, o ensino desta carreira em Portugal estava ligado às Escolas de Belas Artes e, em ampla e detalhada pesquisa realizada pela bisneta de Silva Rocha, Maria João Simões Fernandes, para a tese de mestrado intitulada *Francisco da Silva Rocha (1864-1957): arquitetura Arte Nova: uma Primavera eterna*, é indicado que este frequentou a Academia Portuense de Belas Artes, iniciando suas inscrições em Desenho Histórico (1880). Neste estudo são apresentados diversos projetos do arquiteto, onde a utilização da gramática Arte Nova fica evidente em cada detalhe.

Silva Rocha conheceu Miguel Ventura Terra e António Cândido Cunha, quando cursava a Academia Portuense de Belas Artes, com os quais estabeleceu uma relação de grande amizade.

A trajetória do arquiteto deixa, em Aveiro, suas digitais. Casou-se com Olinda Augusta Soares, filha do maior benemérito da cidade, João Pedro Soares, que adquiriu o Edifício dos Arcos, em 1903, onde se instalaria a Escola de Ensino Industrial que viria a ser dirigida pelo arquiteto por várias décadas.

O percurso de Silva Rocha na Escola de Ensino Industrial de Aveiro, que tanto lhe devia, passou no entanto por algumas vicissitudes, como a sua destituição temporária das funções que aí ocupava e às quais seria restituído para regozijo de todos e eram muitos os seus contemporâneos que admiravam as suas qualidades e o papel que tinha desempenhado na fundação e incremento do ensino industrial em Aveiro (FERNANDES, 1999, p. 132).

Com obras emblemáticas como as já referidas Casa do Major Pessoa e a Casa da Cooperativa Agrícola (Fig.20), Silva Rocha estabeleceu um marco da Arte Nova na cidade que hoje faz um expressivo aproveitamento deste património.

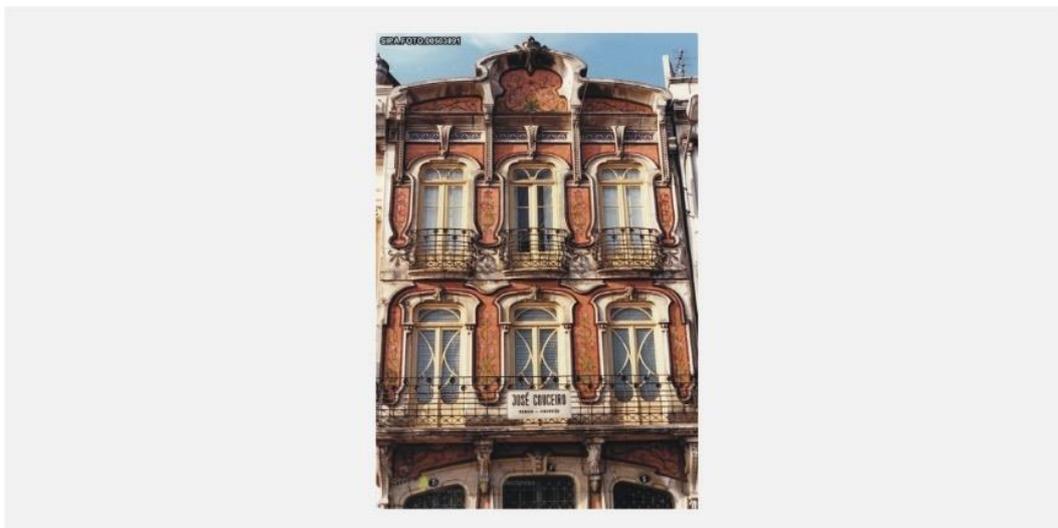


Figura 20. Fachada da Casa da Cooperativa Agrícola, Aveiro, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=667

5.3.3. Manuel Joaquim Norte Júnior (1878 - 1962)

Com formação em Paris, na *École des Beaux-Arts* e no *Atelier Pascal*, durante o ano de 1903, o lisboeta Norte Júnior, em sua volta para Portugal foi trabalhar com os arquitetos Rosendo Carvalheira (1864-1919) e Adães Bermudes (1864-1948). Em pouco tempo já tinha estúdio próprio, tendo conseguido seu primeiro projeto com o pintor José Malhoa (1855-1933), em 1904, que lhe encomendou sua casa-atelier na capital.

As habilidades do arquiteto, ainda que muito bem representadas nos inúmeros imóveis habitacionais, tanto em casas quanto em edifícios, não se atinham a isso, Norte Júnior foi um exímio desenhista para projetos como bancos, armazéns, escolas, cinemas e outros. Uma das facetas que imprimiu a sua marca como arquiteto foi seu perfil de decorador, perfazendo programas de muito refinamento, durante toda a sua carreira.

Os anos de 1905 e 1929 balizam a primeira etapa da carreira de Norte Júnior, que se pode designar como a fase eclética da sua obra, durante os quais o arquiteto desenhou os seus edifícios mais emblemáticos, por reconhecimento e dimensão⁵².

⁵² Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/norte-junior-itinerarios-1905-1929> – Consultado em 18/09/2020

O arquiteto tem hoje mais de 150 obras referenciadas como de sua autoria, além de ter sido agraciado cinco vezes com a distinção máxima do Premio Valmor, e duas vezes como a Menção Honrosa. Foi o autor de projetos como o da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, datado de 1904-05, o do Palacete na Avenida Fontes Pereira de Melo, de 1910, o do Café Nicola, na Baixa Pombalina (Fig.21), o do edifício da Abel Pereira da Fonseca, projetados para os novos armazéns da sua firma em Marvila, em 1917, dentre outros.



Figura 21. Fachada do Café Nicola, na Baixa Pombalina, Lisboa, Portugal

Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/norte-junior-itinerarios-1905-1929/baixa-pombalina-lisboa-1-cafe-nicola>

5.3.4. Nicola Bigaglia (1841 - 1908)

Oriundo de uma família de arquitetos, Bigaglia nasceu em Veneza, em 1841, iniciando-se ali profissionalmente, como arquiteto, aquarelista e modelador. Tendo crescido em um ambiente rico em património artístico e cultural, o arquiteto veio para Portugal, junto a outros, a partir das reformas já citadas do ministro das Obras Públicas, Emídio Navarro. Esta reestruturação da educação nas Escolas Industriais e das Escolas de Desenho Industrial trouxe muito outros professores italianos para o país, e, entre eles, houve uma permanente colaboração. Bigaglia lecionou na Escola Industrial de Leiria, em classes de modelação, e na Escola Industrial Afonso Domingues, em Lisboa, onde, além das aulas de produção artística e arquitetónica, foi seu diretor. De acordo com a Teresa Ferreira, em seu estudo *Arquitectos Italianos em Portugal. O Século XIX e o caso de Alfredo d'Andrade*,

Com profundos conhecimentos literários, bom desenhador e aquarelista, desenvolve vários projectos de palácios, jardins, jazigos, tapetes, móveis, ornamentos em estuque e mármore, etc. [...] em Lisboa realiza muitas decorações de interiores e reestruturações de habitações (FERREIRA, 2013, p. 236).

Bigaglia venceu o Prémio Valmor, em 1902, com o Palacete Adolfo de Lima Mayer, na Rua do Salitre, e em 1904 e recebeu a Menção Honrosa do mesmo prêmio. A referência de Ana Maria Tostões, feita no capítulo no livro, *História da Arte Portuguesa*, ao arquiteto já desenvolvendo seu trabalho no estilo Arte Nova, começa por citar obras como a da Ourivesaria Teixeira e Co., na Rua Garrett, Lisboa, com decoração de João Vaz (1859 - 1931), e o Palacete Lambertini, onde, segundo a autora, “desenhara e executara a decoração do vestibulo e do hall num gosto anti-historicista despojado, linear e funcional que acertava com as premissas da arte nova” e neste projeto contou com a colaboração do entalhador português Victor Knotz (TOSTÕES, 1995, p. 445). O projeto da Casa/Atelier para o pintor João Vaz (Fig.22), em Algés, foi apresentado no número 10 da revista *A Architectura Portuguesa*, ano V, de outubro de 1912, tendo o arquiteto transitado nesta obra entre a Arte Nova e casa à portuguesa.

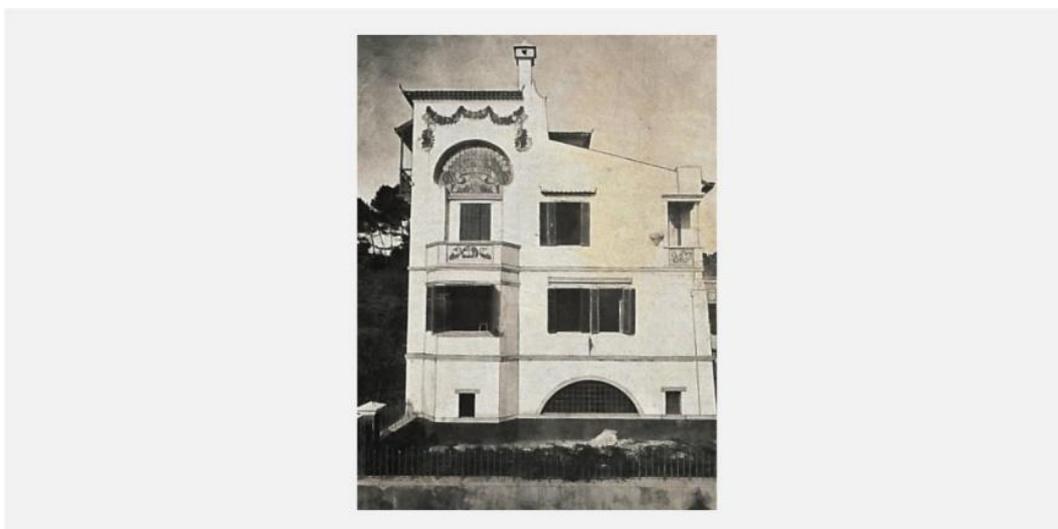


Figura 22. Fachada da Casa/Atelier para o pintor João Vaz, em Algés, Portugal
Disponível em: http://biblioteca.fa.ulisboa.pt/images/revistas/arq_portuguesa/1912_10.pdf

5.3.5. Raul Lino (1879-1974)

Nascido em Lisboa, Raul Lino irá representar um referencial para a arquitetura portuguesa, não apenas suas construções, como também por sua extensa obra escrita e de grande valor.

Segundo Tostões, a experiência dos estudos no exterior, na Inglaterra e Alemanha, em escolas como a *Handwerker und Kunstgewerbeschule* e a *Technische Hochschule* de Hannover, além de sua prática junto ao historiador de arquitetura portuguesa do Renascimento, Albrecht Haupt (1852 - 1932), ajudariam a moldar seu estilo que já seria apresentado na Exposição de Paris, de 1900. Naquela ocasião equilibrou, em suas peças, uma porta e uma janela, tanto uma influência da Arte Nova, quanto a

rusticidade nas formas mais próprias ao feitiço vernacular português, recebendo um comentário na revista *A Construção Moderna*, considerando-o de "estilo tradicionalista" e "antigo português", sem que fossem analisadas as assimetrias, abstrações e arabescos contidos no trabalho (TOSTÕES, 1995, p. 447).

Com seu estudo *A Casa Portuguesa*, Raul Lino desenvolveu a ideia de uma arquitetura particular, que, influenciada por tantos outros estilos, e diversificada por todo o país, com características tão próprias em cada região, estabeleceu seus parâmetros individualizados,

Temos por certo que a casa portuguesa (até perto dos dias atuais) com seus defeitos e qualidades, com suas belezas e deficiências, se amoldou em todos os tempos admiravelmente à nossa paisagem e à nossa maneira de ser. Quer nas províncias do Norte, a construção granítica com suas varandas de madeira; quer no Sul, o branco albornoz da cal deitada por sobre as casas; no litoral ou na serra; no monte ou à beira do rio, a casa portuguesa se nunca teve o conforto que caracteriza o *home* inglês, guarda, no entanto, sempre o aspecto apropriado, convidativo e acolhedor (LINO, 1929, p. 67-68).

Para a Casa do Cipreste, residência do arquiteto, conforme descrito por Ana Tostões, Raul Lino que defendia a "arte total" e a não distinção entre as artes "maiores e menores", concebeu também seus móveis, têxteis, vitrais, faianças e azulejos, cada vez mais distanciados das tendências decorativas inglesas e germânicas, e cada vez mais próximo ao estilo pátrio (TOSTÕES, 1995, p. 447). Construída onde antes existia uma pedreira explorada por seu pai, o projeto representava um desafio de sua integração com o terreno acidentado, que acabou marcando a estrutura da residência, com diversas entradas e níveis.

Outra importante obra de Raul Lino é a Casa Monsalvat (Fig.23), em Cascais, de 1901, desenhada a pedido da 3ª Duquesa de Palmela, D. Maria Luísa Domingas Souza Holstein, sendo este um projeto de grandes dimensões. Com o destino de residência para o músico Alexandre Rey Colaço (1854 - 1928), Raul Lino buscou inspiração nas referências da herança mudéjar do pianista, trazendo ainda os próprios conceitos ideológicos e místicos, destacando-se que "a par destes elementos existem outros de maior modernidade, concretamente os azulejos arte nova, aqui concebidos com leves marcas de tradicionalismo português, tão ao gosto do seu arquiteto"⁵³

⁵³ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/72444> – Consultado em 07/07/2020



Figura 23. Perspetiva da fachada da Casa Monsalvat, Cascais, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=9427

5.3.6. Tertuliano de Lacerda Marques (1882-1942)

Segundo Ana Tostões, o arquiteto que esteve mais comprometido com a Arte Nova foi Tertuliano de Lacerda Marques, citando sua participação na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1905, ainda que neste período disposto a entendê-la apenas dentro dos "limites superficiais da decoração" (TOSTÕES, 1995, p. 445). Tertuliano apresentou um quarto claramente feminino, cumprindo uma gramática Arte Nova nos temas florais, curvilíneos e orgânicos.

Contudo, os estilos Luís XIV, Luís XV, Luís XVI e D.João V contaminavam uma elevada parcela das propostas apresentadas, tendência pontualmente contrariada por um Motivo Arte Nova ou um Quarto de dormir Arte Nova da autoria de Tertuliano Marques comunicado ao público através de desenhos ortográficos (ROMÃOZINHO, 2013, p. 2).

O arquiteto lisboeta, frequentou a *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* de Paris, junto com o Ventura Terra (1866-1919), tendo iniciado sua carreira influenciado pelo revivalismo arquitetônico, que pode ser observado no jazigo de Elísio de Moura na Figueira da Foz, em 1909, em estilo neogótico

Em 1910, o arquiteto projetou o edifício do Chiado Terrasse (Fig.24), que viria a ser a primeira sala de cinema feita com este propósito, desenho este que foi tema de capa do nº 358, de novembro de 1911, da revista *A Construção Moderna*⁵⁴.

⁵⁴ Revista *A Construção Moderna*, nº 358, 20 de novembro de 1911 - Disponível em: <http://ric.slhi.pt/visualizador?id=11214.012.022&pag=1> - Consultado em 18/01/2020



*Figura 24. Detalhe da fachada do Edifício na Edifício do Chiado Terrace, Lisboa, Portugal
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7053*

Tertuliano Marques foi o autor do projeto do Palácio da Cova da Moura, de propriedade de João Henrique Ulrich, governador do Banco Nacional Ultramarino, inspirado no estilo barroco, com o qual foi consagrado com o Prémio Valmor, em 1921.

É do arquiteto também a reforma, entre 1920 e 1930, da sede do Banco Nacional Ultramarino e a reconstrução do Teatro São Luiz, depois do incêndio de 1915. Projetou ainda a reconstrução da Igreja de Santo António, no Estoril, que também ardeu em 1927.

Junto com o filho, o também arquiteto Vasco Pereira de Lacerda Marques, Tertuliano projetou o edifício do Rádio Clube Português, em 1934.

Em 1936, uma proposta de Tertuliano Marques em parceria com o arquiteto Luís Cristino da Silva foi selecionada, através do anteprojecto exposto na Sociedade Nacional de Belas Artes, para a construção da Casa de Repouso para os Inválidos do Comércio.

5.4. Artistas da Arte Nova em Portugal

5.4.1. Cláudio Augusto de Azambuja Martins (1879-1919)

Pouquíssimas informações puderam ser recolhidas sobre este artista, dentre elas a de que Cláudio Azambuja Martins recebeu a “Terceira medalha” da Sociedade Nacional de Belas-Artes, na Quarta Exposição de Aguarela, Desenho e Miniatura, na “Secção de Arte Aplicada”, em 1918⁵⁵.

⁵⁵ Sociedade Nacional de Belas-Artes - Brochura da Quarta Exposição de Aguarela, Desenho e Miniatura – p. 64 - Disponível em: <http://tribop.pt/EXPO/1918-12-05%20-%204%C2%AA%20Expo%20ADM%20-%20SNBA-39-70-.pdf> - Consultada em: 24/12/2020

O artista também é citado no Dicionário de História Religiosa de Portugal, onde se encontra "Outro domínio onde a encomenda sacra se evidenciou particularmente foi o do vitral, técnica cuja recuperação contemporânea se deveu a Cláudio Azambuja Martins (1879-1919)"

Realizou obras de grande destaque como os vitrais da a Garagem Auto-Palace (Fig.25), na Rua Alexandre Herculano, de propriedade de Sociedade Portuguesa de Automóveis L.^a, dos quais hoje somente resta o da janela lateral e da Quinta dos Lagos, propriedade de Fernando Formigal de Moraes, projetada pelo arquiteto Francisco Carlos Parente, em 1907.



Figura 25. Detalhe do vitral da fachada da Garagem Auto-Palace, Lisboa, Portugal
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/2677779676>

De acordo com António Francisco Fevereiro, em sua comunicação *Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX*, foram também de sua autoria os vitrais da moradia para José Cândido Branco Rodrigues, fundador do Instituto dos Cegos Branco Rodrigues, em 1908, projeto do arquiteto Norte Júnior que recebeu a Menção Honrosa do Prémio Valmor daquele ano, a Vila Catatau, na estrada de Benfica, n.º 198 a 200, Lisboa, os "vitrais eram da oficina de Cláudio Augusto de Azambuja Martins" e a casa de José Cândido Branco Rodrigues, Avenida da República, n.º 36 (FEVEREIRO, 2017, p. 508-517)

5.4.2. Jorge Colaço (1868-1942)

Filho do diplomata e 1.º barão de Colaço e Macnamara, o pintor, ceramista e intelectual português Jorge Colaço nasceu no Consulado de Portugal em Tânger, Marrocos, em 1868.

Seus estudos em arte aplicaram-se de Portugal para Espanha e, em 1886, para França, tendo sido admitido no *Salon* de Paris, em 1893 (exposição oficial da *l'Académie des Beaux-Arts*), vindo a ser, posteriormente, um dos fundadores da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Foi um dos pioneiros no renascimento da arte da azulejaria em Portugal, e no uso de variadas técnicas como a serigrafia, corda-seca, texturas em ouro e prata em seus trabalhos.

Em 1922, Colaço participaria, com a azulejaria exterior, do Pavilhão das Indústrias na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, produzidos pela Fábrica de Sacavém.

De acordo com Daniela Simões, é clara, na fase inicial da carreira do pintor azulejar, uma forte tendência para a Arte Nova, ainda que com contornos historicistas,

Os elementos de teor artenovizante presentes nestes três casos dizem respeito, quase na sua totalidade, a motivos decorativos utilizados na composição de frisos, cercaduras e molduras empregues com o intuito quer de separar os diversos painéis, quer de introduzir um certo dinamismo cromático nas grandes áreas revestidas pelo suporte azulejar. A sua estilização e paleta viva contrastam com o carácter naturalista e monocromático (azul) das grandes cenas históricas, literárias e de costumes representadas por Colaço nos painéis centrais (SIMÕES, 2015, p.98-99).

Os três trabalhos referidos acima são a Estação de São Bento, no Porto (1903), Palácio Hotel do Buçaco, no Luso (1907) e algumas salas do Palácio Alverca. Em sua carreira internacional é possível destacar o *Centre William Rappard*, em Genebra (1926), visto que o pintor produziu peças emblemáticas dentro e fora de Portugal.

O painel de azulejos, *Por minha prima* (Fig.26), produzido na Fábrica de Loiça de Sacavém, em 1916, foi um presente de casamento de Colaço para sua prima, Jeanne Schmidt Lafourcade Rey Colaço (1858-1957), quando do seu casamento com o médico Leonardo de Sousa de Castro Freire.

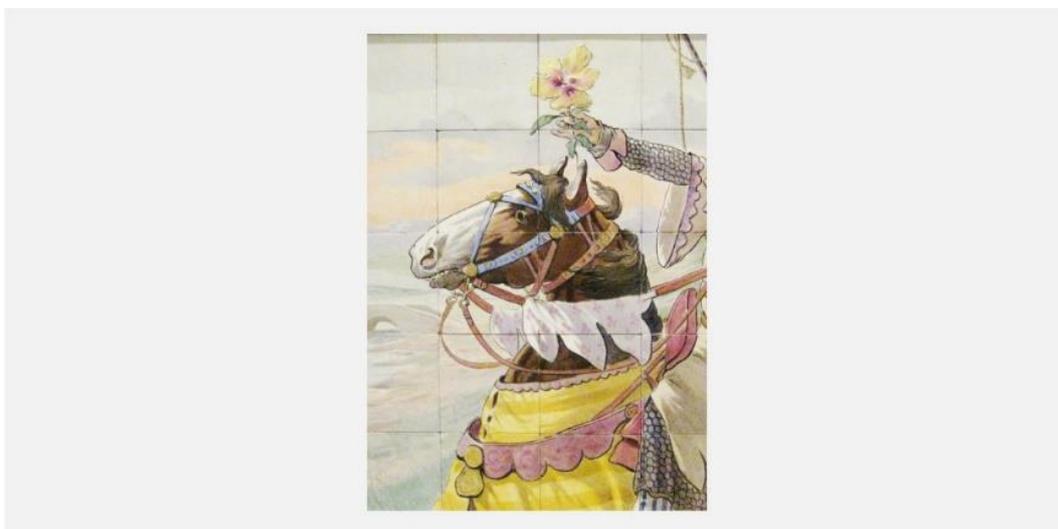


Figura 26. Detalhe do painel, *Por minha prima*, in Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal
Disponível em: <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2016/07/azulejaria-moderna-na-exposicao.html>

5.4.3. José António Jorge Pinto (1875-1945)

Nascido a 20 de setembro de 1875, na freguesia da Lapa, Lisboa, J. Pinto, como ficou conhecido, estudou na então Real Academia de Belas Artes, em 1890 e, de acordo com António Francisco Fevereiro, em sua pesquisa, *José António Jorge Pinto, vida e obra*, o artista iniciou seus trabalhos como pintor de azulejos, pelos idos de 1896 ou 1897, na Fábrica de Cerâmica Constância.

Como um dos importantes artistas da Arte Nova na pintura de murais azulejados, J.Pinto desenvolveu uma vasta cooperação com o arquiteto Álvaro Augusto Machado, mas também o fez em diferentes projetos com outros grandes nomes da arquitetura como Ventura Terra (1866- 1919), Adães Bermudes (1864-1948), Raul Lino, Marques da Silva (1869-1947), Norte Júnior e os construtores Vieillard & Touzet.

São do pintor o painel de cannabis sativa no Jardim de Inverno, do Sanatório de Sant` Anna e os extraordinários lambris em azulejo da grande sala de jantar do Colégio Madame Anne Roussel, ambos de 1904. Na fachada da residência do Dr. Guilherme Augusto Coelho, na Avenida Almirante Reis, n.º 2, seus painéis representam cisnes, patos, pombas, pavões envoltos por flores e pombas com "o uso de tons quentes e a forma, como cada composição, se enquadra com a arquitetura" (FEVEREIRO, 2011, p.575-580).

O trabalho realizado para o projeto do construtor Domingos de Almeida Pinto, na fachada da leitaria A Camponeza (Fig.27), da Rua dos Sapateiros, deixa bastante evidente a adesão do artista ao movimento da Arte Nova. Além da imagem da mulher em trajes típicos do Minho, todo o conjunto é emoldurado por folhas e papoilas, proporcionando à obra um equilíbrio com destaque ao orgânico.



Figura 27. Fachada da Leitaria A Camponeza, Lisboa, Portugal
Disponível em: <https://www.zomato.com/grande-lisboa/leitaria-a-campondeza-baixa-lisboa>

5.4.4. José Queiroz (1856-1920)

O pintor e arqueólogo José Queiroz teve um prestigiado trabalho, tanto na Associação dos Arqueólogos Portugueses, quanto na produção de estudos de arte, em particular sobre cerâmica. Em 1907, escreveu *Cerâmica Portuguesa* (Fig.28), que não apenas compilaria e sistematizaria uma série de estudos, como se tornaria uma obra de grande vulto pela ampla abordagem que albergaria manifestações artísticas, seus campos nas artes aplicadas, o fabrico, a iconografia e função da cerâmica antiga à coeva, mantendo-se, até os dias atuais, como referência.

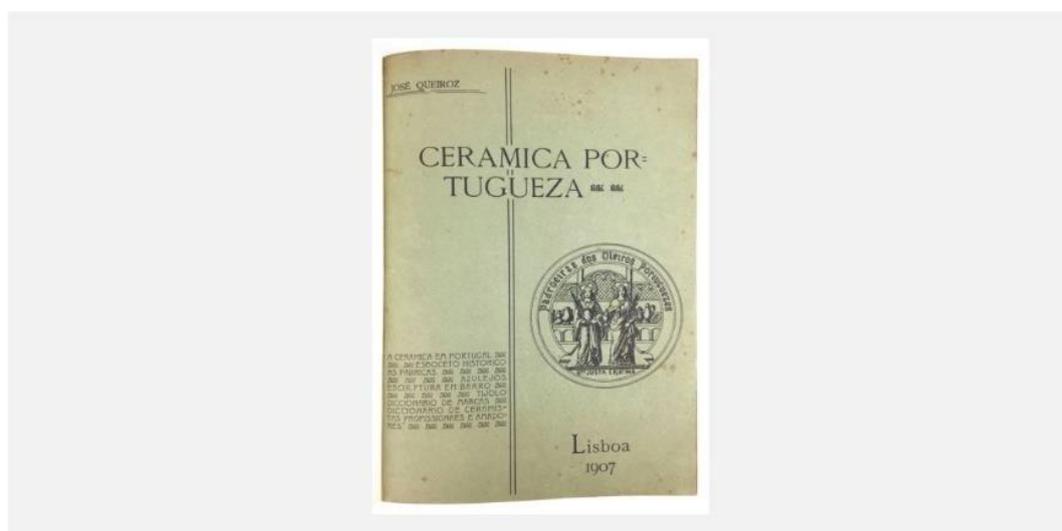


Figura 28. Capa da primeira edição do livro *Cerâmica Portuguesa*, 1907
Disponível em: <https://www.eclecticaleiloes.com/pt/auction/lot/id/23403>

Segundo Joaquim Oliveira Caetano, em seu estudo em colaboração com Monterroso Teixeira para o catálogo da exposição *A Natureza Morta nas Coleções Alentejanas*, José Queiroz “foi discípulo de Simões de Almeida, Columbano e Malhoa. Amigo de Fialho de Almeida para quem fez o risco do mausoléu na Cuba” (MONTERROSO TEIXEIRA, 1999, p. 72).

À época da Exposição Olisiponense que foi realizada em 1914, Queirós era presidente da secção de Arqueologia Lisbonense e conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, tendo-lhe sido incumbida a organização da exposição, bem como os textos de seu catálogo.

Na observação de Romãozinho, em seu artigo *O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade. O espaço quotidiano projectado como um todo*, José Queirós trouxe, ao design de interiores, uma consolidação verdadeiramente portuguesa, ligada

a linguagem da Renascença, que já na época era discutida em matéria da *Ilustração Portuguesa*, de 1911,

O lapis prestigioso de José Queiroz, mobilizando os severos e sobrios motivos da Renascença portuguesa, ornamentava a sala de jantar do 'Gremio Litterario', toda em nogueira nacional, e o comedouro antigo da casa do sr. conde de Verride, na Figueira da Foz, admiravel no entalhamento do seu fogão solarengo, nos seus altos silháres de castanho, nos seus característicos bancos espaldados, na graça léve e tão portugueza das suas cadeiras de palmatoria.⁵⁶

Em 1911, como resultado direto de seu trabalho, foi aberta a sala de Cerâmica e Vidros do Museu de Arte Antiga e também resultou de seu empenho o restabelecimento da velha indústria dos tapetes de Arraiolos, que estava em risco de ser perdida.

5.4.5. Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)

Nascido em Lisboa, Bordalo Pinheiro, oriundo de uma família de artistas, frequentou a Academia de Belas Artes, nos cursos de desenho de arquitetura civil, desenho antigo e modelo vivo e outras formações artísticas que posteriormente viria a abandonar.

Reunindo-se no Café Leão de Ouro, em Lisboa, com seu grupo de artistas formado por António Ramalho (1859-1916), João Vaz (1859 - 1931), José Malhoa (1854 - 1933), António Carvalho da Silva Porto (1850 - 1893), Columbano Bordalo Pinheiro (1857 - 1929), decidiram criar Grupo do Leão, em 1880.

Foi um artista multifacetado tendo se notabilizado como caricaturista, ilustrador e decorador, bem como pela produção de painéis e louças da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (Fig.29), que fundou com seu irmão Feliciano Bordalo Pinheiro (1847 - 1905).

* Revista *Ilustração Portuguesa*. 2.ª Série, n.º 260 – 13 de Fevereiro de 1911 - Título da matéria: Um artista. p. 220-221. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1911/N260/N260_item1/P30.html - Consultado em: 23/01/2020



Figura 29. Detalhe do painel de azulejos “Rãs”, in Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa, Portugal
Disponível em: <https://museubordalopinheiro.pt/item/painel-de-azulejos-ras/>

De acordo com Romãozinho, em seu estudo *O Moderno Estylo em Portugal*,

Enquanto que a França tinha a oficina de Gallé, a Maison Majorelle ou a Maison Bing que produziam em série, Portugal tinha as oficinas de Joaquim Esteves (Serralharia) ou de José Emygdio Maior (Mobiliário) e artistas experientes na arte da azulejaria, nomeadamente Bordalo Pinheiro ou Jorge Pinto. É importante estabelecer estes paralelismos não no sentido derrotista da comparação, mas no sentido de entender o alcance dos principais centros difusores do Art Nouveau (ROMÃOZINHO, 2013, p. 2).

A obra de Bordalo Pinheiro não permite que ele seja definido apenas pela Arte Nova, entretanto, foi ele um dos mais importantes artistas no desenvolvimento deste estilo na azulejaria da época,

De realçar foram sobretudo as intervenções de Rafael Bordalo Pinheiro e da sua Fábrica das Caldas da Rainha, visíveis, por exemplo, em Lisboa, na discreta, mas humorada, decoração da tabacaria Mónaco, no Rossio, ou nos padrões em relevo de algumas fachadas: a da já referida padaria na Rua da Graça e de uma garagem à Estefânia (Rua de Ponta Delgada) (FERNANDES, 2017, p. 40-41).

O artista Bordalo Pinheiro ainda deu lugar ao jornalista, homem de teatro, desenhando figurinos e cenários. Sua genialidade espalhou-se pelo mundo, tendo sido inúmeras vezes premiado tal como na Exposição Colombiana de Madrid (1892), em Antuérpia (1894), novamente em Madrid (1895), em Paris (1900), e nos Estados Unidos, em St. Louis (1904).

5.5. Fábricas de azulejos

De entre os materiais nos quais a Arte Nova teve uma significativa representação, a azulejaria tem lugar de destaque em Portugal. Seu uso na decoração dos imóveis, em cercaduras, faixas ou

fachadas completas, permitiu uma caracterização alinhada a uma configuração pré-industrial onde a natureza, com suas sinuosas linhas, se apresentou nas mais diversas formas, com amplo espectro técnico.

Muitos estudos já foram realizados sobre as grandes fábricas de cerâmicas e faianças de Portugal, como o catálogo da exposição *A Arte Nova nos Azulejos em Portugal Colecção Feliciano David e Graciete Rodrigues*, organizado por António José de Barros Veloso, Feliciano David e Isabel Almasqué. Sendo assim, cabe-nos listar algumas dessas empresas que se sobressaíram na produção de uma azulejaria Arte Nova, como a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1884), Fábrica do Carvalhinho, em Vila Nova de Gaia (1840-75), das Devesas, também em Vila Nova de Gaia (1865), da Fonte Nova, em Aveiro (1882), da Arcolena, em Santa Maria de Belém (1909), de Sacavém (1850), do Desterro, (1889), Constância, (1834) e Campolide (1896), essas três últimas em Lisboa.

6. ARTE NOVA NO PORTO

6.1. Uma breve história da trajetória da cidade nos séculos XIX e XX

O século XIX, e principalmente o Cerco do Porto (1832-1833), foi palco para profundas mudanças na cidade, dado o deslocamento das classes mais abastadas para regiões mais altas e menos urbanizadas, com a utilização dos acessos que já existiam desde o sec. XVIII, para quintas nas áreas periurbanas. A zona amuralhada da cidade, acabou por ficar ocupada por uma população empobrecida, de forma desordenada e aglomerada. A anexação das freguesias de Lordelo, Paranhos e Campanhã já haviam significado uma redefinição do território urbano.

A cidade que sempre foi conhecida pela importância de sua burguesia mercantil, demonstrou mais uma vez este protagonismo tomando para si a responsabilidade da construção de obras emblemáticas, não apenas sob o ponto de vista arquitetônico da cidade, como operacionais de suas atividades, tais como o Palácio da Bolsa (1840) ou o Tribunal do Comércio, empreendidos pela Associação Comercial do Porto, nas ruínas do convento de S. Francisco. Estas construções demarcaram a seu tempo, o novo centro financeiro e comercial da cidade, próximo ao rio e, por sua vez, a Câmara Municipal haveria de colaborar para a demarcação de novas áreas cívicas e sociais, nas regiões mais altas, com sua própria sede na Praça Nova, com as obras dos Mercados do Bolhão (1837) e do Anjo (1839), além dos jardins de S. Lázaro (1834) e da Cordoaria (1866).

Em 1864, foram implementados os primeiros "Planos Gerais de Melhoramento" com o propósito de trazer soluções a uma cidade que sofria profundas mudanças econômicas, com um expressivo crescimento de sua industrialização, mudanças sociais, com a demanda de residências devido a esta população rural deslocada para a urbe e pela modernização dos transportes, com a necessidade de adequação aos veículos motorizados e suas exigências próprias. Nesse período o Porto viu serem construídas as pontes D. Maria Pia (1877) e D. Luiz (1886), assim como a Estação de São Bento (1896-1911), que estendeu a linha férrea da Estação de Campanhã ao centro da cidade.

De acordo com Nuno Ferreira e Manuel Joaquim Moreira da Rocha, no estudo *Trajetos da Arquitetura Civil na Cidade do Porto do Século XIX à Primeira Metade do Século XX*, as formas que coexistiram maioritariamente no Porto foram as quintas e “casas de lavoura”, periféricas à cidade, e “as casas em andares, as habitações polifuncionais (onde a habitação convive com o comércio e outras

funções), e diversos tipos de habitações monofuncionais: casas térreas, casa típica do Porto “estreita e alta”, inserida na estrutura de lotes estreitos e profundos, em banda, conjuntos ou construída de forma autónoma, os palacetes e as “casas grandes” (estas últimas destinadas às elites do Porto e de aspecto arquitetónico mais imponente)” (FERREIRA e ROCHA, 2018, p. 65).

A metrópole que se alinhava à realidade europeia do final do século XIX e já conhecia “arquitetura do ferro e do vidro”, em construções como a já citada Estação Central de São Bento, e também construíra o Pátio das Nações, do Palácio da Bolsa (1861-1910), a Sala do Arquivo da nova Alfândega (1859), o Mercado Ferreira Borges (1885) e o emblemático Palácio de Cristal (1865), construído para a Exposição Internacional do Porto, de 1865, e hoje já demolido.

Neste crescimento permanente do início do século XX, o Porto acompanha a consolidação da expansão da cidade na conclusão da Avenida da Boavista e no prolongamento da Avenida Fernão de Magalhães. O centro volta a ser objeto de novas ações como os “Plano de Melhoramento e Ampliação da Cidade”, de 1914, a “Renovação Central da Cidade”, de 1915 e o “Plano de Melhoramentos da Cidade do Porto” de 1916 (FERREIRA e ROCHA, 2018, p. 66).

É neste cenário que a arquitetura terá lugar na integração artística e cultural de uma cidade moderna nos novos espaços ocupados, trazendo consigo as correntes dos “neos” (eccléticos, islâmicos, revivalistas, góticos), e nomes como os dos arquitetos José Marques da Silva (1869-1947), Miguel Ventura Terra (1866-1919) e João Queiroz (1892-1982) serão marcantes para esse período em que se abriu espaço para a entrada de uma Arte Nova local. Ainda que o Porto não seja um exemplo internacional, como outros tantos países, nesta perspetiva arquitetónica trouxe à cidade uma marca particular da arquitetura portuguesa, apropriada de uma influência francesa e com suas respetivas reinterpretações.

Alguns arquitetos e artistas foram fundamentais para que a cidade construísse este património tecido de fragmentos que, tal qual um mosaico, deixou na cidade uma marca que também a distingue no referido estilo, seja na totalidade das edificações ou em um simples vitral de uma livraria. Seus projetos construíram imóveis que permanecem como um símbolo de resistência, sobrevivendo às recorrentes demolições que a cidade sofreu. Poucos seguem intactos e outros tantos foram reinterpretados ou ressignificados, servindo a novas funções. Em vitrine de ferro e vidro ou fachadas e portas com grades em desenhos orgânicos, o Porto preserva uma tênue memória desta linguagem na sua paisagem local.

6.2. O Porto e seus fragmentos da Arte Nova

Algumas ruas do Porto guardam, até aos dias atuais, as memórias desta antiga cidade onde tempos áureos do comércio refletiam-se em lojas elegantes, projetadas para atender a uma elite que demandava o que era oferecido em refinados catálogos que circulavam por toda a Europa.

Na presente pesquisa, na busca por imagens dessa cidade, foram encontrados *websites* e *blogs* que, ainda que careçam de verificação teórico-metodológica mais aprofundada quanto aos dados históricos neles contidos, dedicam-se à recolha e preservação desta memória tais como *o Porto de Antanho*, *Monumentos Desaparecidos*, *Porto Sombrio*, *Restos de coleção*, *Porto Antigo*, *Histórias de Bolso*, *Comércio com História*, *A Vida em Fotos*⁵⁷, dentre outros, muitos com o uso de fontes oficiais tais como Arquivos Municipais, Câmaras e coleções particulares, onde encontram-se imagens valiosas para uma prospeção da história da cidade e o uso dessas imagens será apontado como tal do decorrer da presente pesquisa. O *website Art Nouveau World*⁵⁸, que conta com uma colaboração internacional na obtenção de imagens deste período em todo o mundo, também foi utilizado como fonte de imagens e suas fotografias também serão assinaladas.

Os imóveis investigados no presente trabalho foram ordenados em quatro segmentos, tendo como orientação a proximidade geográfica, e foram reunidos em mapas basilares, apresentados no Anexo 01. O primeiro grupo é formado pelo território circunscrito entre as ruas 31 de janeiro, de Santa Catarina, Formosa e Sá da Bandeira onde foram identificados onze imóveis, sendo abrangida também a Rua do Loureiro pela proximidade. O segundo é formado pelas ruas Cândido dos Reis, das Carmelitas e Galeria de Paris, com quatro imóveis assinalados. O terceiro buscou reunir as ruas de Santos Pousada, de Álvares Cabral e 5 de Outubro, com três imóveis. O quarto e último refere-se à Foz, nas ruas de Diu e na Avenida de Montevideu, com 2 imóveis indicados. Todos os imóveis atendem aos conceitos da arquitetura Arte Nova e sua gramática decorativa, seja na integralidade destas obras, nos detalhes remanescentes ou nos seus interiores preservados.

O início deste roteiro foi realizado pela Rua 31 de janeiro, antiga Rua de Santo António, uma das principais vias do comércio portuense. Renomeada em homenagem à revolta republicana em 31 de janeiro de 1891, esta rua foi aberta por ordem de João de Almada e Melo, em 1784, para ligar o bairro de Santo Ildefonso ao bairro do Bonjardim, respetivamente a atual da Praça da Batalha e a Praça de Almeida Garrett. Destacada como uma das mais sofisticadas do centro da cidade, nesta rua faziam-se

⁵⁷ Disponíveis respetivamente em:

<http://portodeantanho.blogspot.com>, <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com>, <http://portosombrio.blogspot.com>,
<https://restosdecolecção.blogspot.com/>, <https://portoantigo.net>, <https://historiasdebolso.home.blog>, <https://www.comerciocomhistoria.gov.pt> e
<http://portojoifotos.blogspot.com>

⁵⁸ Art Nouveau World - Disponível em: <https://art.nouveau.world/>

presentes alfaiates, cabeleireiros e luveiros, além de suas inúmeras ourivesarias que hoje guardam a imagem deste período. Em 1940 a rua voltou a chamar-se pelo nome original até o 25 de abril, quando retornou para Rua 31 de janeiro.

6.2.1. Ourivesaria Miranda e Filhos

No número 174, quando ainda era chamada Rua de Santo António, foi localizada uma imagem da fachada da Ourivesaria Miranda e Filhos (s.d.). Entretanto, sobre esta não foram encontradas maiores informações que completassem a imagem, apenas a indicação da localização, remetendo a uma data anterior a 1910, ano em que o nome da rua foi alterado, ou do período entre 1940 e 1974, quando retornou ao nome anterior, conforme já citado. Posteriormente neste local se localizaria a Casa Vicent que, de acordo com a Direção-Geral do Património Cultural - DGPC, encontra “afinidades com a Ourivesaria Cunha e Ourivesaria Reis na mesma rua, todas elas construídas pela Companhia Aliança⁵⁹” e sua fachada “foi elaborada em plena 1.ª Grande Guerra Mundial, entre 1914 e 1915, com materiais provavelmente encomendados à Companhia Aliança (...) A designação pela qual este estabelecimento é conhecido deve-se ao comerciante estrangeiro que nele se instalou, de nome Vicent, numa época em que a rua onde abriu se transformava numa das principais artérias comerciais do quotidiano portuense no despontar do século XX.”⁶⁰. Ainda que haja estas informações sobre o período de construção da referida fachada, visualmente, na foto da época em que o imóvel ainda era da Ourivesaria Miranda e Filhos, encontram-se profundas semelhanças com as configurações atuais, sendo necessárias maiores

⁵⁹ Fundada no Porto, em 1852 pelo Barão de Massarelos

⁶⁰ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/342627/> - Consultado em 17/05/2020

investigações, no entender dessa pesquisa. Atualmente a loja não se encontra classificada pela Direção-Geral do Património Cultural - DGPC e atualmente o estabelecimento é um pronto-a-vestir (Fig.30).



Figura 30. A esquerda: Ourivesaria Miranda & Filhos, in *A Vida em fotos* e a direita: Casa Vicent, in *Câmara do Porto*
Disponível em: <http://portofofotos.blogspot.com/2011/04/72-rua-de-31-de-janeiro-ex-de-santo.html>
e <https://www.porto.pt/pt/noticia/-casa-vicent-abre-se-a-fotografia-contemporanea-com-the-cave-photography>

6.2.2. Ourivesaria Cunha & Sobrinho

A *Ourivesaria Cunha & Sobrinho: Jóias e objectos d'arte em prata*, de propriedade de José Pinto da Cunha, de acordo com a cronologia histórica apresentada pelos atuais proprietários da empresa, originariamente se estabelecia onde se encontra atualmente a Confeitaria Serrana, à Rua do Loureiro, n.º 52⁶¹. Em 1915, muda-se para a loja da Rua 31 de janeiro, n.º 200 a 202, que contou com o projeto do arquiteto portuense Francisco de Oliveira Ferreira (1884-1957). A Direção-Geral do Património Cultural - DGPC, descreve sua fachada principal apresentando “uma “devanture”, superfície trabalhada em ferro fundido e lioz nacional, com aplicações em bronze dourado e latão polido. Nesta “devanture” está inserida a porta de acesso aos andares superiores do edifício, decorada com elementos escultóricos executados em pedra lioz (...) A entrada da loja é coroada por um entablamento interrompido por volutas entre as quais se inscreve a escultura de José de Oliveira Ferreira (1883-1942), intitulada “Grupo de Amore””⁶² (Fig.31). Ainda de acordo com a descrição da Direção-Geral do Património Cultural – DGPC, o interior do imóvel “é constituído por dois salões separados por um arco abatido apoiado em duas colunas, contendo o primeiro vitrines Arte Nova executadas em madeira encerada. No segundo existe

⁶¹ Machado Joalheiro - Disponível em: <https://www.machadojoalheiro.com/pt/sobre-nos/historia/1880-1914-as-origens/> - Consultado em 12/04/2020

⁶² Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/327894> - Consultado em 17/05/2020

uma escada em caracol de acesso à cave e, é onde se encontra o mobiliário mais antigo pertencente à primitiva loja na Rua do Loureiro. No interior as paredes são forradas a papel, os tectos em estuque trabalhado e pintado e o pavimento é executado em soalho de madeira”⁶³. Com a entrada do sócio Jacinto Machado, em 1942 e o falecimento do sobrinho Ourivesaria Cunha & Sobrinho de seu fundador, Alfredo Pinto da Cunha, em 1957, a empresa passou a “dinastia” (expressão utilizada pelos atuais proprietários) mudando seu nome para Machado Joalheiro. A loja foi classificada como Imóvel de Interesse Público, em 2002.

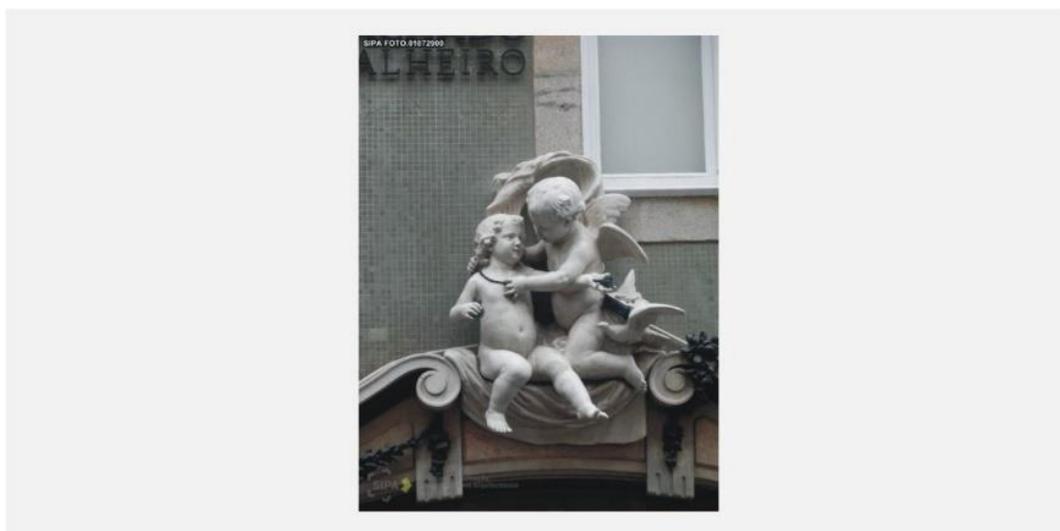


Figura 31. Detalhe da escultura de José de Oliveira Ferreira na fachada da Ourivesaria Cunha & Sobrinho
Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/-casa-vicent-abre-se-a-fotografia-contemporanea-com-the-cave-photography>

6.2.3. Ourivesaria Reis e Filhos

A loja original da Ourivesaria Reis e Filhos, fundada em 1880, por António Alves dos Reis, era no nº 239, na ainda Rua de Santo António. Com o propósito de ampliar as instalações, em 1905, seus filhos, Seraphim Reis e Manuel Duarte dos Reis arrendaram o edifício vizinho, nº 243-247, esquina com a Rua de Santa Catarina, nº 1-5, onde localizava-se a Carvalho Alfaiate. Em 1917, a casa foi objeto de estudo do escritor e jornalista João Grave (1872-1934) com a publicação "A Ourivesaria em Portugal - As Pratas da Casa Reis", onde é descrita a trajetória da empresa, dada a relevância da joalheira nas encomendas executadas e da posterior participação na Exposição Universal do Rio de Janeiro, de 1922, objeto de outro estudo do autor⁶⁴. De acordo com a Direção-Geral do Património Cultural – DGPC, na

⁶³ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/342627/> - Consultado em 17/05/2020

⁶⁴ Internet Archive - Disponível em: <https://archive.org/details/ourivesariaempor00grav/mode/2up> - Consultado em: 29/03/2020

descrição do imóvel. “A fachada principal orientada a S. e E. é constituída pela associação de duas *devantures* em ferro fundido. A de gaveto é constituída por duas grandes montras para cada rua (2.58 m), definindo no cunhal um alpendre coberto, rematado na parte superior por elementos vegetalistas sobrepujados por frontão de volutas com um busto feminino ao centro. No prolongamento desta devanture e para a R. 31 de Janeiro uma outra formada por uma porta central de duas folhas, ladeada por duas montras. O entablamento é suportado por duas pilastras”⁶⁵. A referida obra foi autorizada pela Câmara do Porto, em 1906, com projeto do arquiteto José Teixeira Lopes (1872-1919) e as pinturas do teto de autoria do irmão António Teixeira Lopes (1866-1942), nos Salões Luís XV e Império e, posteriormente o novo Salão Luís XVI. A classificação do imóvel se encontra em estudo e, atualmente, o estabelecimento é um pronto-a-vestir (Fig.32).



Figura 32. Fachada da Ourivesaria Reis e filhos
Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=513

Esta pesquisa considera importante fazer uma observação em relação a Livraria Latina Editora, na rua de Santa Catarina, nº 2. Ainda que estabeleça uma composição visual com a Ourivesaria Reis e Filhos, no estilo da Arte Nova, este imóvel foi remodelado nos anos de 1940, pelo fundador da livraria Henrique Perdigão e o busto de Luís de Camões que se encontra na fachada, foi encomendado ao artista António Cruz (1907-1983). Sendo assim, seguiu-se o estilo do movimento sem, entretanto, ser um imóvel de época como muitas vezes é confundido.

⁶⁵ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=513 - Consultado em 29/03/2020

6.2.4. Café Majestic

Por outro lado, um dos mais genuínos e emblemáticos estabelecimentos no estilo Arte Nova, não apenas da referida rua de Santa Catarina, bem como de toda a cidade do Porto, é o Café Majestic (Fig.33), situado no nº 112. Nele mantém-se preservado quase que na totalidade, externa e internamente, o projeto do arquiteto João Queiroz (1892-1982), de 1921, que foi originariamente inaugurado como café Elite, sendo renomeado no ano seguinte. Não foram localizadas informações que identificassem o nome de seus proprietários, entretanto, muitos dos seus ilustres visitantes encontram-se listados no *website* da empresa⁶⁶. Na descrição da Direção-Geral do Património Cultural – DGPC, "Tudo é decorado com materiais nobres como a madeira, o mármore, o cristal, o couro e os espelhos. As formas arredondadas, os medalhões, as figuras esculpidas, os marmoreados procuram no detalhe simular figuras humanas e vegetais. A romper o pavimento do café, existe uma escada de acesso à cave, outrora Salão de Bilhares"⁶⁷. O pátio interior foi contruído em 1925, sob o comando do mestre Pedro Mendes da Silva que buscou uma recriação de jardim de inverno e, devido a este espaço, uma nova frente foi aberta para a Rua Passos Manuel, já projetada ao estilo da Casa Portuguesa de Raul Lino. O café foi classificado como Imóvel de Interesse Público, em 1983. Depois de um período de decadência o local foi revitalizado, com uma grande restauração, em 1994⁶⁸ foi reaberto, obtendo grande sucesso desde então, principalmente com o advento do incremento da atividade turística na cidade do Porto.



Figura 33. Fachada do Café Majestic

Disponível em: <https://www.idealista.pt/news/imobiliario/lojas/2020/12/03/45466-cafe-majestic-e-guarany-fecham-as-portas-no-porto-vitimas-da-pandemia>

⁶⁶ Café Majestic - Site Oficial - Disponível em: <https://www.cafemajestic.com/pt/Majestic-Cafe/Historia.aspx> - Consultado em 01/05/2020

⁶⁷ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=515 - Consultado em 01/05/2020

⁶⁸ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74502/> - Consultado em 10/10/2020

6.2.5. A Pérola do Bolhão

Na terceira via do circuito estabelecido, encontra-se a Rua Formosa, e em seu número 279, a tradicional mercearia A Pérola do Bolhão. Fundada em 1917, por António Rodrigues Reis, o estabelecimento tinha como objetivo a comercialização de chás, cafés e especiarias. Sua fachada, coberta em painéis de azulejos, com assinatura da Fábrica do Carvalhinho, de Vila Nova de Gaia, traz representações de mulheres indígenas, remetendo aos países distantes e ao excêntrico, que indicavam os tipos dos produtos ali negociados (Fig.34). Desde 1956, o filho do fundador, António Almeida Rodrigues Reis assumiu a administração da loja, que ampliou os produtos oferecidos no decorrer dos anos. Para que fossem levantadas as informações do local, as únicas referências de entidades oficiais foram as de *websites* ligados ao comércio da Câmara Municipal do Porto, o *Shop in Porto*⁶⁹ e da Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE), no *website* Comércio com História⁷⁰, sendo a narrativa de ambos bem próxima e carente de fontes, entretanto o Grupo de Trabalho Porto de Tradição, um núcleo multidisciplinar, constituído em 2016, que “tem como missão conceber e propor critérios para uma classificação de estabelecimentos comerciais e de entidades no âmbito do Programa Porto de Tradição”, inscreve em sua lista, A Pérola do Bolhão, em reconhecimento ao interesse histórico e cultural do local⁷¹.



Figura 34. Fachada da A Pérola do Bolhão

Disponível em: https://aldeia-de-gralhas.typepad.fr/mon_weblog/2015/01/a-p%C3%A9rola-do-bolh%C3%A3o.html

⁶⁹ Câmara Municipal do Porto - Shop in Porto - Disponível em: <https://shopinporto.porto.pt/loja/a-perola-do-bolhao-porto-de-tradicao-tran-traduz/> - Consultado em 25/10/2020

⁷⁰ Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE) - Comércio com História - Disponível em: <https://www.comerciocomhistoria.gov.pt/listings/a-perola-do-bolhao-3387/> - Consultado em 25/10/2020

⁷¹ A listagem completa dos estabelecimentos reconhecidos pelo Porto de Tradição - Disponível em: <https://comercioturismo.cm-porto.pt/files/uploads/cms/1616577636-92HuF5s13o.pdf> - Consultado em 01/05/2020

6.2.6. Confeitaria do Bolhão

A Confeitaria do Bolhão é um estabelecimento sem uma fachada com referências da Arte Nova, mas com o interior marcado por painéis de azulejos e um conjunto de espelhos que, segundo a apresentação da Câmara Municipal do Porto, no *Shop in Porto*, "mantém os seus traços, estruturas e cores originais, específicos da arquitetura da Arte Nova"⁷². Fundada em 1896, de acordo também com as fontes da Direção-Geral das Atividades Económicas - DGAE, no *website* Comércio com História, "foi adquirida pelos atuais proprietários em 1998, que investiram na requalificação daquele espaço aproximando-o o mais possível do projeto original. Integra na decoração diversas peças e equipamento de origem, como o serviço de talheres e de chá em prata e as loiças da Vista Alegre"⁷³ (Fig.35). Não foram encontrados dados sobre a construção do imóvel, entretanto, no *website* da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos - GISA, encontra-se digitalizado o dossiê da solicitação de autorização da reforma no imóvel em obra empreendida pelo arquiteto Manuel Amoroso Lopes (1899-1953), de acordo com as plantas apresentadas na requisição de 1928⁷⁴. Este estabelecimento também se encontra ao abrigo do Programa Porto de Tradição⁷⁵.

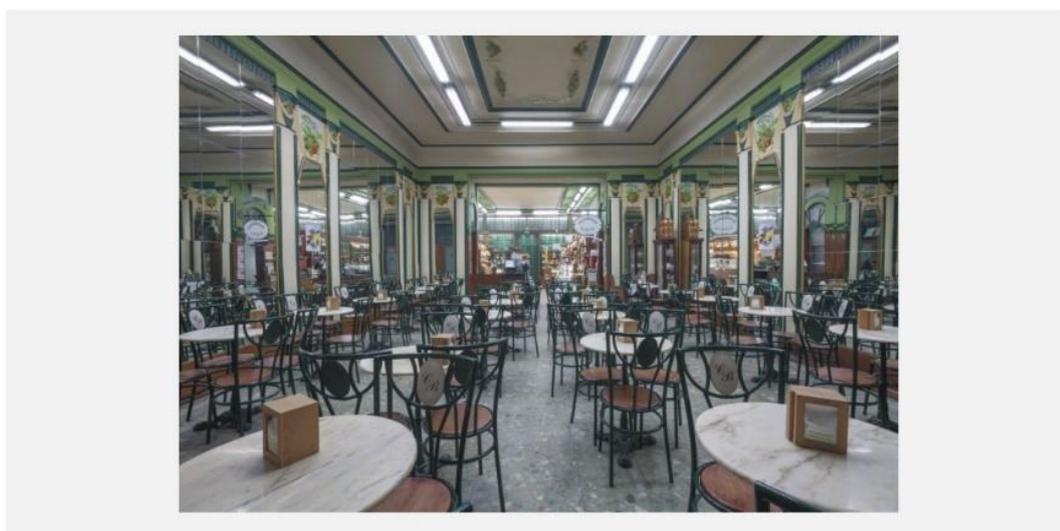


Figura 35. Detalhe do interior da Confeitaria do Bolhão
Disponível em: <https://www.comercioomhistoria.gov.pt/listings/confeitaria-do-bolhao-3200/>

⁷² Câmara Municipal do Porto - Shop in Porto - Disponível em: <https://shopinporto.porto.pt/loja/confeitaria-do-bolhao/> - Consultado em 30/10/2020

⁷³ Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE) - Comércio com História - Disponível em: <https://www.comercioomhistoria.gov.pt/listings/confeitaria-do-bolhao-3200/> - Consultado em 30/10/2020

⁷⁴ Gestão integrada de sistemas de arquivos - GISA - Título do documento: Licença de obra n.º: 92/1930 (ano económico de 1930/1931), Documento/Processo, 1928/07/09 - 1930 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/103822/?> - Consultado em: 10/01/2021

⁷⁵ A listagem completa dos estabelecimentos reconhecidos pelo Porto de Tradição - Disponível em: <https://comercioturismo.cm-porto.pt/files/uploads/cms/1616577636-92HuF5s13o.pdf> - Consultado em 01/05/2020

6.2.7. Café Restaurante A Brasileira

A origem do Café Restaurante A Brasileira, localizado na rua Sá da Bandeira, número 84, deve-se à destreza comercial do farmacêutico Adriano Soares Teles do Vale que, voltando para Portugal, em 1904, enriquecido depois de uma temporada no Brasil, abriu um estabelecimento para torrefação e venda do café. Já em sua propaganda apresentava a imagem de um senhor sorridente, com o *slogan* “O melhor café é o da Brasileira” e nele fazia uma oferta de uma pequena chávena do saboroso líquido já preparado, e de uma brochura que ensinava sua confecção.

Neste início do século XX não era comum o café ser torrado na frente dos clientes ou mesmo o hábito de se tomar café na rua, sendo assim o sucesso do empreendimento foi de tal ordem que o comerciante acabou por comprar os imóveis vizinhos entre as ruas de Sá da Bandeira e a Rua de Bonjardim (menos um pequeno prédio) e reabrir o salão de café, em 1938. Com projeto do arquiteto Francisco de Oliveira Ferreira (1884-1957), a casa foi reinaugurada com grande luxo, em todos os seus aspetos “transformando-se no café dos escritores, artistas, políticos, jornalistas e boémios, que ali se reuniam para beber café e discutir assuntos da vida cultural, cívica e política da cidade do Porto”⁷⁶.

Adornando a fachada principal do edifício, encontra-se um para-sol de vidro e ferro forjado (Fig.36) que, de forma contundente marcaria a presença do café naquele local. Ainda hoje podem ser encontrados na cidade vestígios da antiga propaganda do café, tais como um painel de azulejos em um muro da rua do Dr. Ricardo Jorge, com o referido slogan. O sucesso alcançado pelo comerciante permitiu-lhe ampliar os cafés tendo inaugurado outros cafés “A Brasileira” em Lisboa, Braga e em Coimbra, respetivamente em 1905, 1907 e 1928.

⁷⁶ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=27096 - Consultado em 15/10/2020



Figura 36. Detalhe da fachada Café Restaurante A Brasileira

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_A_Brasileira_\(Porto\)#/media/Ficheiro:Cafe_Brasileira_1_\(Porto\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_A_Brasileira_(Porto)#/media/Ficheiro:Cafe_Brasileira_1_(Porto).jpg)

6.2.8. Edifício Sá da Bandeira, 377-385

Outros imóveis da Rua de Sá da Bandeira, permaneceram sem que muito pudesse ser acrescentado aos seus históricos devido a falta de informações disponíveis. Isso se refere tanto ao edifício dos números 377-385, que tem no detalhe da porta principal, em ferro fundido e vidro, uma gramática marcadamente Arte Nova (Fig.37), quanto o Hotel Peninsular, na mesma rua, números 19- 29, tendo sido encontrado por esta pesquisa apenas raros dados que pudesse aprofundar as referências gerais dos imóveis.

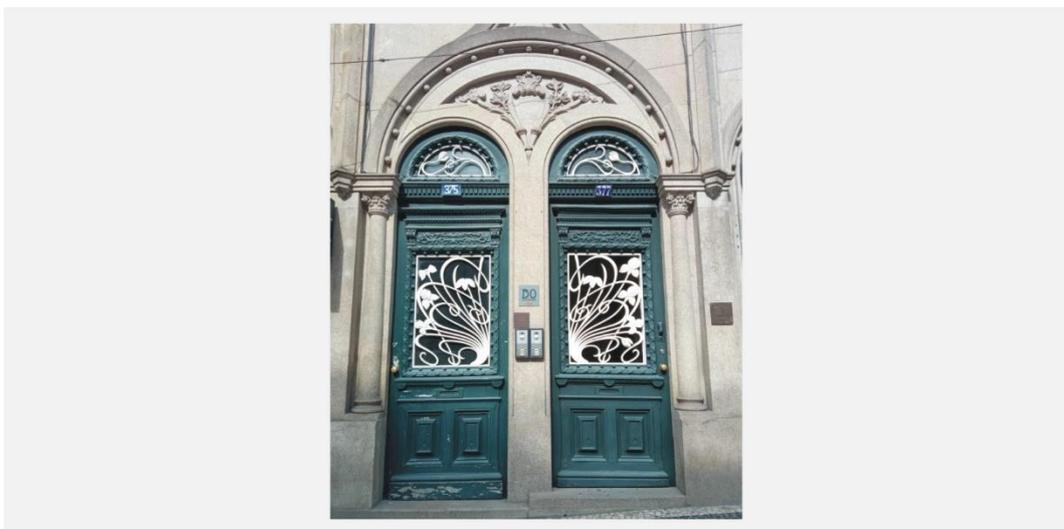
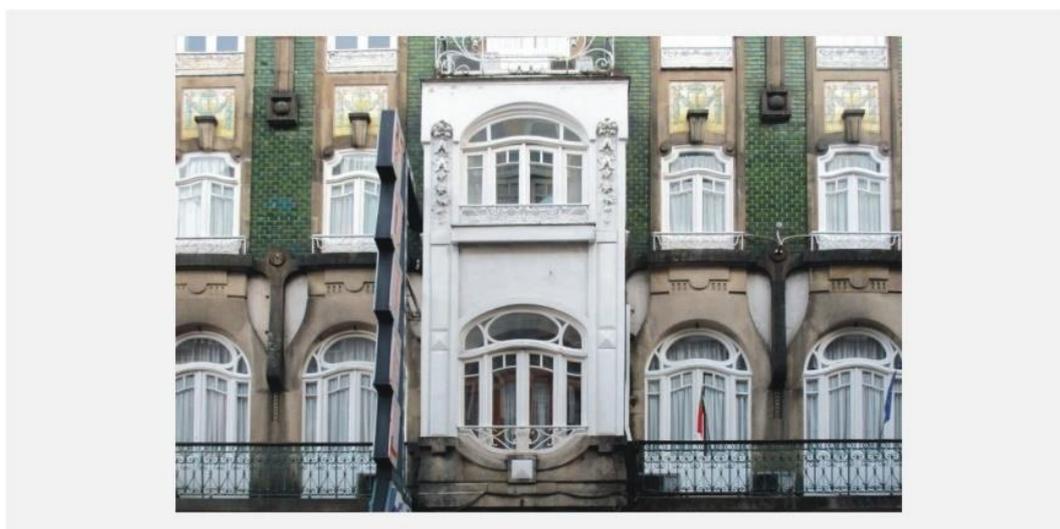


Figura 37. Fachada do Edifício Sá da Bandeira, 377-385

Disponível em: <https://goo.gl/maps/91WuawiJ8rt7Bg99>

6.2.9. Hotel Peninsular

Do Hotel Peninsular, que conta com uma fachada decorada com painéis de azulejos (Fig.38), varandas em ferro fundido e janelas em arcos, foi localizado apenas a solicitação de ampliação feita pelos proprietários, a Firma Batista & Costa, e autorizada em 1928, a pedido do arquiteto Rogério Rodrigues Vilar, de acordo com documento disponível na Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA, do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto ⁷⁷. Esta construção não consta do Programa Porto de Tradição.



*Figura 38. Detalhe da fachada do Hotel Peninsular
Disponível em: <https://art.nouveau.world/hotel-peninsular>*

6.2.10. Casa Pereira

Integrada ao edifício do Teatro Sá da Bandeira (1867), número 108, encontra-se a antiga Casa Pereira (atualmente a loja *Dance Planet*) que conta com uma fachada em madeira e vidro, afeita ao estilo Arte Nova (Fig.39). Não foi possível determinar uma data precisa a partir da fotografia encontrada por essa pesquisa, junto à Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA, do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto⁷⁸, entretanto, a Hemeroteca Digital da

⁷⁷ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 392/1928, Documento/Processo, 1928/11/20 – 1928 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/100988/?q=hotel+peninsular> - Consultado em: 25/01/2021

⁷⁸ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Depois do comunicado da Câmara sobre a venda ambulante - Documento/Processo, 1977/12 – 1977/12 - p.22 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/364002/?> - Consultado em: 03/04/2021

Câmara Municipal de Lisboa, possui em seus arquivos, um exemplar do jornal Miao, de 1916, onde a referida casa, já publicava suas propagandas⁷⁹.



Figura 39. Fachada da Casa Pereira
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/carlos1952/4617815855/>

6.2.11. Confeitaria Serrana

Na direção da Estação de São Bento, encontra-se a Confeitaria Serrana que está localizada à Rua do Loureiro, número 52, e de acordo com a Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE), no *website* Comércio com História, “a obra deste edifício foi encomendada no início do século XX por Alfredo Pinto da Cunha para a Ourivesaria Cunha, que ali funcionou entre 1880 e 1914 (altura em que se mudou para a Rua de 31 de Janeiro, no espaço onde hoje funciona a Machado Joalheiro). Desenhado pelo arquiteto José de Oliveira Ferreira e construída ao estilo Arte Nova, mantém as janelas, as mesas e o varandim em ferro bem como a já referida tela de Acácio Lino e as colunas onde estão as esculturas de José de Oliveira Ferreira”⁸⁰. Entretanto, a própria empresa apresenta em seu *website* uma cronologia divergente na qual indica a construção do edifício anterior ao sec. XIX. Em 1869, teriam sido feitas obras de benfeitorias (construção do primeiro andar). Somente a partir de 1911, é que a Ourivesaria Cunha estaria estabelecida no local, tendo promovido a decoração do primeiro andar com esculturas e quadros, mudando-se para a Rua 31 de Janeiro, em 1914 (Fig.40). Em 1932, indica-se “Lojas de Fazenda”, sem maiores detalhes, assim como em 1943, o Restaurante São Bento, tendo assumido sua designação

⁷⁹ Hemeroteca Digital - Jornal Miao - Ano I, Fev. 1916, p.3 - Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Miau/N3/N3_master/MiauN3.pdf - Consultado em: 12/05/2020

⁸⁰ Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE) - Comércio com História - Disponível em: <https://www.comerciocomhistoria.gov.pt/listings/confeitaria-serrana-3182/> - Consultado em 05/01/2021

atual, de Confeitaria Serrana em 1953⁸¹. Este estabelecimento consta na listagem do Programa Porto de Tradição⁸².



Figura 40. Detalhe do interior da Confeitaria Serrana
Disponível em: <https://www.comerciohistoria.gov.pt/listings/confeitaria-serrana-3182/>

6.2.12. Edifício da Rua Cândido Reis, 75-79

Na segunda circunscrição dos imóveis que abrange as ruas Cândido dos Reis, das Carmelitas e da Galeria de Paris, encontram-se alguns dos edifícios de forte gramática Arte Nova, com ênfase em termos arquitetónicos para a construção de três pavimentos, no número 75-79 da Rua Cândido Reis (Fig.41). De acordo com Direção-Geral do Património Cultural – DGPC, “o estilo Arte Nova não deixou muitas construções na cidade, sendo que este singelo edifício é comparável principalmente a outro, com maior monumentalidade, no número 28 da Rua da Galeria de Paris, paralela à Cândido dos Reis; em ambos é possível encontrar, a nível dos vãos e caixilharias, um tratamento particularmente coerente e unitário que lhes concede bastante interesse”⁸³. Este imóvel encontra-se classificado como Imóvel de Interesse Público.

⁸¹ Confeitaria Serrana - Disponível em: <https://confeitariaserrana.wixsite.com/porto/blank> - Consultado em: 10/01/2021

⁸² A listagem completa dos estabelecimentos reconhecidos pelo Porto de Tradição - Disponível em: <https://comercioturismo.cm-porto.pt/files/uploads/cms/1616577636-92HuF5s13o.pdf> - Consultado em 01/05/2020

⁸³ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74507> - Consultado em 05/05/2020



Figura 41. Detalhe da fachada da Cândido Reis
Disponível em: <https://art.nouveau.world/casa-12>

6.2.13. Edifício das Quatro Estações

O edifício das Quatro Estações, na rua das Carmelitas, número 100, “cujo nome deriva dos quatro relevos representativos que encimam as quatro pilastras que caracterizam o seu alçado, é uma obra exemplar das características formais que Marques da Silva introduz no desenho urbano do Porto”⁸⁴. Com um projeto iniciado em 1905, a “forma reflecte um programa novo”⁸⁵, encontrado em seus escritórios e com as grandes montras. É enquadrado na linguagem *beaux-arts*, de acordo com a Fundação Marques da Silva⁸⁶, e sua inclusão na presente sondagem deve-se aos detalhes escultóricos da fachada, que contam com uma linguagem orgânica próxima à Arte Nova (Fig.42). Sendo essa pesquisa a busca pelos fragmentos deixados pelo movimento, é nessas montras sutis que crê tê-los encontramos.

⁸⁴ Fundação Marques da Silva - Edifício das 4 Estações - Disponível em: <https://fims.up.pt/index.php?cat=2&subcat=8&proj=11> - Consultado em: 20/06/2020

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Idem



Figura 42. Detalhe da fachada do Edifício das Quatro Estações
Disponível em: <https://art.nouveau.world/casa-14>

6.2.14. Edifício da Galeria de Paris

De acordo com a Direção-Geral do Património Cultural - DGPC, o edifício entre os números 26 e 34, da Galeria de Paris, foi construído em 1906, pelo proprietário Domingos José Fernandes, com projeto de José Estêvão, Eduardo Augusto e Parada Silva Leitão, conforme Livro de Plantas de Casas, do Arquivo Histórico, da Câmara Municipal do Porto⁸⁷. “A construção destinava-se a um estabelecimento comercial no rés do chão e habitação nos superiores. A fachada Arte Nova é revestida a azulejos. Atribui-se a esta decoração a influência do artista belga Paul Henkar”⁸⁸. O edifício é considerado um dos melhores exemplos do movimento na cidade do Porto, encontrando-se hoje desocupado, e em condições precárias, ainda que classificado como Imóvel de Interesse Público (Fig.43).

⁸⁷ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5526 - Consultado em: 31/05/2020

⁸⁸ Idem



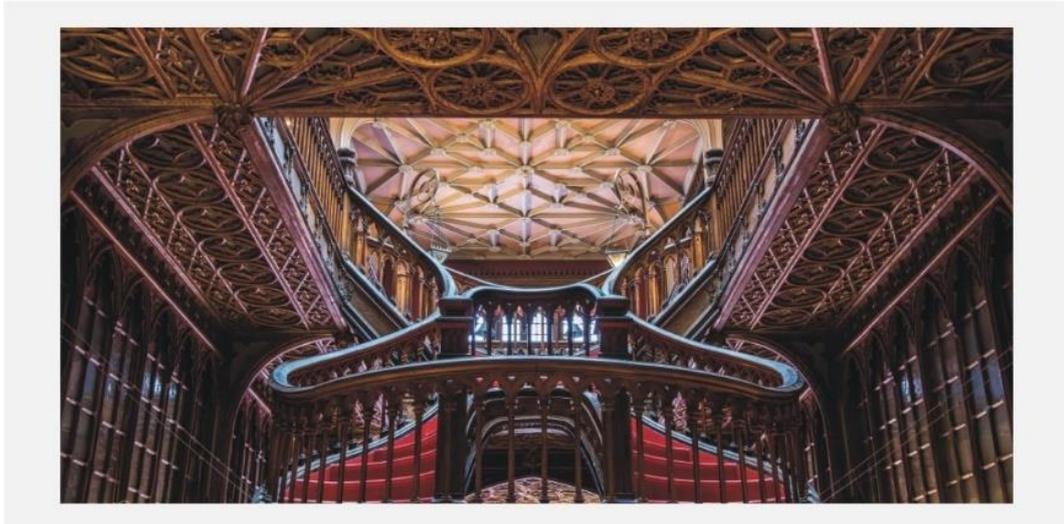
Figura 43. Fachada da Galeria de Paris

Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vit%C3%B3ria-Edifício_Arte_Nova_-_Rua_da_Galeria_de_Paris_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vit%C3%B3ria-Edifício_Arte_Nova_-_Rua_da_Galeria_de_Paris_(2).jpg)

6.2.15. Livraria Lello & Irmão

A Livraria Lello & Irmão é outra inclusão nesta investigação baseada nos detalhes do imóvel. Localizada na rua das Carmelitas, número 144, sua atual instalação foi construída em 1906, com projeto do engenheiro Francisco Xavier Esteves (1864-1944), pinturas na fachada de autoria do professor José Bielman, que representam a Arte e a Ciência, e vitral do arquiteto holandês Gerardus Samuel van Krieken (1864-1933). Seu estilo é reconhecidamente eclético, mas as formas onduladas de sua escadaria, e as referências florais em alguns itens decorativos nas paredes ou nas luminárias, deixam um toque de organicidade que remetem à Arte Nova (Fig.44). Em 1995 e 2016 foram executadas obras de restauro e remodelação, sendo que na última foi também executado este trabalho no vitral que adorna o teto da loja. A Livraria Lello & Irmão encontra-se enquadrada como Monumento de Interesse Público⁸⁹.

⁸⁹ Direção-Geral do Património Cultural - DGPC - Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3972 - Consultado em: 04/08/2020



*Figura 44. Detalhe da escadaria da Livraria Lello & Irmão
Disponível em: <https://www.livrarialello.pt/pt-pt/historia>*

Os imóveis incluídos no terceiro grupo, não são próximos geograficamente, e este agrupamento deveu-se à possibilidade de os reunir em uma única representação cartográfica, com razoável visibilidade, evitando mapas individuais. São três imóveis localizados na Rua de Santos Pousada, Rua de Álvares Cabral e Rua 5 de Outubro.

6.2.16. Fábrica Monteiro & Filhos

Da Fábrica Monteiro & Filhos, situada à Rua de Santos Pousada na esquina com Campo 24 de Agosto, foi localizado um processo de autorização para edificação, junto à Câmara Municipal do Porto, em nome do proprietário João Joaquim Monteiro⁹⁰, no ano de 1915, sob a responsabilidade de Manuel Francisco Rodrigues. Neste documento a construção é descrita como casa de habitação, entretanto, o desenho do projeto não se encontra anexado⁹¹. O imóvel, que é supostamente atribuído ao arquiteto António Rodrigues de Carvalho, tem o estilo marcado da Arte Nova nas janelas, portas, nos detalhes em ferro e na fachada encontra-se um letreiro no painel de azulejos, com o nome Monteiro & Filhos (Fig.45). No local atualmente encontra-se a ourivesaria Alcino Silversmith e sua oficina.

⁹⁰ No processo dessa pesquisa foi localizado um ourives de nome João Joaquim Monteiro (1887-1949), em diversos catálogos de leilões que, entretanto, não pode ser vinculado com o citado no documento, nem com a fábrica.

⁹¹ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 142/1915 - Documento/Processo, 1915/02/12 – 1915 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/82947/?q=Jo%C3%A3o+Joaquim+Monteiro> - Consultado em: 28/10/2020



Figura 45. Fábrica Monteiro & Filhos
Disponível em: <https://art.nouveau.world/fabrica-monteiro-filhos>

6.2.17. Edifício da Rua de Álvares Cabral

A Rua de Álvares Cabral, onde localiza-se a presente casa, foi aberta no início do séc. XIX, dentro da Quinta de Santo Ovídio, de propriedade da família dos Condes de Resende. Em 1930, o proprietário do terreno à época, o industrial portuense António Maria Lopes, pediu uma autorização de construção de um prédio de habitação contíguo ao número 328, junto à Câmara Municipal do Porto, com projeto do arquiteto Aucíndio Ferreira dos Santos, de acordo com documentos obtidos no Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA, onde encontram-se as solicitações e as plantas da edificação⁹². A gramática Arte Nova é marcada nos gradis e janelas em arcos, deste imóvel de dois pavimentos (Fig.46). Desde 1961 a casa é a sede da Associação dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas - AICCOPN, não estando o imóvel acolhido em nenhum programa de proteção.

⁹² Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 1030/1930 - Documento/Processo, 1930/02/08 – 1930 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/3.2.18.documents/103669/?q=Rua+de+%C3%81lvares+Cabral> - Consultado em: 28/10/2020



Figura 46. Fachada e alpendre lateral da Casa-Villa - Rua de Álvares Cabral, n° 306
Disponível em: <https://art.nouveau.world/villa-83>

6.2.18. Conjunto de moradias geminadas

Em 1922, o proprietário do terreno da Rua 5 de Outubro, José de Passos Mesquita, apresentou projeto para a edificação de quatro casas para arrendamento, correspondentes aos números 527, 535, 543 e 551, destinadas a habitação, de acordo com os arquivos da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA⁹³, do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto. A este primeiro projeto, em 1930, foram acrescentadas outras quatro casas, conforme documento do arquivo acima referido⁹⁴. As fachadas dessas casas eram decoradas com azulejos da já referida Fábrica de Sacavém e, com a degradação do imóvel, um mostra do que sobrou, foi resguardado no Banco de Materiais da Câmara, do Porto, que promove a “salvaguarda dos materiais caracterizadores da imagem da cidade, recolhendo-os de edifícios degradados, a demolir ou a alterar, com a finalidade de serem mais tarde devolvidos à cidade”⁹⁵, podendo ser visitado *in loco*. Atualmente as edificações estão em ruínas (Fig.47) e não estavam salvaguardadas por nenhuma proteção patrimonial.

⁹³ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 967/1922 Documento/Processo, 1922/06/20 – 1922 - Disponível em:

<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/91226/?q=Jos%C3%A9+de+Passos+Mesquita+1922> - Consultado em: 28/10/2020

⁹⁴ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 1015/1930 Documento/Processo, 1929/12/26 – 19302 - Disponível em:

<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/103688/?q=Jos%C3%A9+de+Passos+Mesquita+1930> - Consultado em: 28/10/2020

⁹⁵ Câmara Municipal do Porto - Banco de Materiais - Disponível em: <https://museudacidadeporto.pt/> - Consultado em: 12/12/2020



Figura 47. Conjunto de Moradias Geminadas - Rua 5 de Outubro
Disponível em: <http://portosombrio.blogspot.com/2014/09/nao-e-exemplo-unico-mas-um-entre-os.html>

No quarto e último conjunto de imóveis serão apresentados dois imóveis. O primeiro na rua de Diu esquina com Rua do Teatro e a segunda, na Avenida de Montevideu. Ambas foram restauradas, porém somente uma cumprindo o padrão original da construção.

6.2.19. Casa do engenheiro Joaquim Gaudêncio Rodrigues Pacheco

A casa de propriedade do engenheiro Joaquim Gaudêncio Rodrigues Pacheco (1875-1937), um conhecido profissional, responsável por obras como os alojamentos operários e Habitação Social, contou com o mestre-de-obras Licínio Teixeira Cardoso, para a realização do projeto, em 1910, de acordo com arquivos da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA⁹⁶, do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto. Não satisfeito com a obra, o projeto sofreria alterações em 1912, com a abertura da porta na fachada principal⁹⁷(Fig.48). Essa casa é decorada com frisos de azulejos, possivelmente da Fábrica de Cerâmica das Devesas, com grande riqueza ornamental da estética da Arte Nova, que hoje encontram-se devidamente restaurados e conservados.

⁹⁶ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 1081/1910 - Documento/Processo, 1910/08/16 – 1910 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/103529/?q=Lic%C3%ADnio+Teixeira+Cardoso+1910> - Consultado em: 28/10/2020

⁹⁷ Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Título do documento: Licença de obra n.º: 1277/1912 - Documento/Processo, 1912/09/20 – 1912 - Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/79651/?q=Joaquim+Gaud%C3%Aancio+Rodrigues+Pacheco+1912> - Consultado em: 28/10/2020



*Figura 48. Casa do Engenheiro Joaquim Gaudêncio Rodrigues Pacheco
Disponível em: <https://goo.gl/maps/UUhyAn2JAtaQQ4V57>*

6.2.20. Casa do antigo Restaurante Dom Manuel

O imóvel da Avenida de Montevideu, número 384, (antiga rua do Palácio do Queijo) conta com sua construção provavelmente do início do sec. XX, tendo em vista que os documentos mais antigos, de 1923, encontrados junto à Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos – GISA⁹⁸, do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto, já se referem a obras de remodelação, e teve como primeiro proprietário José Rosas Júnior. Em estilo palacete, a edificação sofreu uma série de modificações, tendo abrigado durante muitos anos, o Restaurante Dom Manuel, considerado um dos mais conceituados restaurantes da cidade do Porto. Sua fachada de azulejos, tem como prováveis executores a Fábrica de Cerâmica das Devesas. O imóvel foi restaurado, tendo sido modernizadas as janelas do primeiro pavimento (Fig.49).

⁹⁸ O documento mais antigo é a Licença de obra n.º: 1131/1923 - Documento/Processo, 1923/06/26, de 1923, onde o requerente pede autorização para caiar e pintar o prédio. Gestão integrada de sistemas de arquivos – GISA – Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/93435/?q=Jos%C3%A9+Rosas+J%C3%BAnior> - Consultado em: 30/10/2020



*Figura 49. Casa do antigo Restaurante Dom Manuel
Disponível em: <https://goo.gl/maps/6VCUps2jTwbKHesb8>*

É importante ressaltar que essa investigação é uma breve apresentação do acervo da cidade, podendo ser acrescido outros imóveis, seja na sua integralidade, seja nos detalhes da decoração. A opção por estabelecer essa referida quantidade, deve-se a eventual carência de informações dos demais imóveis, que podem ser listados a partir dos endereços, a saber: Hotel Moov, Praça da Batalha, nº 32; Loja Tezenis, Rua Santa Catarina, nº 112; O Forno do Leitão do Zé (Bolhão) (e edifício adjacente), Rua de Alexandre Braga, nº 78; Moradia na Rua de Cândido dos Reis, nº 129, Rua Galeria de Paris números 56 e 106; Rua de Miguel Bombarda, números 131 e 596; Rua de Cândido dos Reis, nº 36; Banco BPI - Cedofeita, Praça de Carlos Alberto, nº 40; Moradia Rua de Dom Manuel II, nº 240; Grande Hotel de Paris, Rua da Fábrica, nº 27; Dois conjuntos de moradias, na Av. Boavista, números 601, 607, 635, 637, 639 e 1055, 1081 e 1083, além da moradia no nº 919, dentre muitas outras.

6.3. Arquitetos

Três grandes nomes arquitetura com formação no Porto realizaram diversos projetos contemporâneos ao período da Arte Nova tendo alguma adesão ao movimento, seja em pequenos detalhes ou em eventuais projetos, em graus distintos. Não se pode afirmar que José Marques da Silva (1869-1947), Miguel Ventura Terra (1866-1919) e João Queiroz (1892-1982), tenham desenvolvido um trabalho marcadamente do movimento, mas em alguns momentos de suas carreiras, detalhes foram incluídos nessa gramática, motivo que os faz presentes nesta pesquisa, além da grande relevância histórica de suas carreiras.

6.3.1. José Marques da Silva (1869-1947)

José Marques da Silva iniciou sua formação como arquiteto na Academia Portuense de Belas-Artes, tendo sido aluno, de entre outros, de António Geraldês da Silva Sardinha (1845-1906), João Marques de Oliveira (1853-1927) e António Soares dos Reis (1847-1889). De acordo com Rui Jorge Garcia Ramos, em seu estudo *Raízes e caminhos: Marques da Silva e a arquitectura do século XX*, “No final do século Marques da Silva concluía, em Paris, a formação de arquitecto na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, onde se distingue a frequência do atelier Victor Laloux (1850-1937)” (RAMOS, 2011, p. 15). O arquiteto Victor Laloux é o autor, dentre outros, da Gare de Orsay, hoje Museu d’Orsay. No retorno de Paris, o arquiteto já vai se dedicar a uma de suas mais emblemáticas obras no Porto, a Estação de São Bento, onde, ainda que não tenha podido implementar todo seu repertório arquitetónico, enfrentou com talento e excelência um dos maiores desafios do século XX, que era a grande circulação de passageiros, em uma cidade em pleno desenvolvimento industrial.

Ramos, ao afirmar sobre o papel de Marques da Silva, no contexto de uma interpretação desta arquitetura “híbrida ou proto-moderna”, cita que “esta solidez disciplinar, bem como socialmente comprometida, permitiu-lhe ter desde a sua chegada de Paris um papel activo, polifacetado e pragmático na reconstrução da centralidade do Porto” (RAMOS, 2011, p. 19).

Com uma extensa carreira e muitas construções de referência são projetos do arquiteto o Liceu do Porto (1902), o Teatro São João (1909), o Liceu Alexandre Herculano (1914), Liceu Rodrigues de Freitas (1918), edifício A Nacional (1919), o edifício quarteirão Conde de Vizela (1920) e a Casa de Serralves (1925-1943). Dentro do contexto de uma estética da Arte Nova, esta pesquisa considerou os detalhes incluídos em sua própria residência do arquiteto, conhecida como Casa-Atelier Marques da Silva, no já citado edifício Quatro Estações (1905) e nos Armazéns Nascimento (1914), todos no Porto.

6.3.2. Miguel Ventura Terra (1866-1919)

Com uma trajetória de vida e carreira próxima a de Marques da Silva, de quem se tornaria amigo, Ventura Terra também estudou na Academia Portuense de Belas-Artes e também frequentou a *École Nationale et Spéciale de Beaux-Arts*, de Paris, como aluno de Victor Laloux. Em sua volta a Portugal, em 1896, foi nomeado arquiteto de 3ª classe da Direção de Edifícios Públicos e Faróis.

A proximidade entre os arquitetos se dá na Exposição de Paris, de 1900 ao projetar os dois pavilhões da representação portuguesa neste evento. Com o gosto pelas fachadas assimétricas e pela

experimentação de novos materiais, e em 1911, criava o Teatro Politeama explorando as possibilidades da arte do ferro e no Teatro Club de Esposende (1908), o painel de azulejos.

Ventura Terra desenhou inúmeros projetos de grande monumentalidade, tais como Sinagoga Portuguesa Shaaré Tikvah ou Portas da Esperança (1904), o edifício do Banco Totta & Açores (1906) e a Basílica de Santa Luzia, de Viana do Castelo (1903), tendo recebido quatro vezes o Prémio Valmor de Arquitetura (1903, 1906, 1909 e 1911) e uma Menção Honrosa, no mesmo concurso (1913)⁹⁹.

No Porto projetou imóveis para habitação como as casas geminadas Lino Henriques Bento de Sousa, na Avenida da Boavista, e a correnteza de casas de António de Oliveira Monteiro, na Rua Oliveira Monteiro.

Foi fundador e primeiro presidente da Sociedade dos Arquitetos Portugueses (1903), que deu origem a atual Ordem dos Arquitetos de Portugal.

6.3.3. João Queiroz (1892-1982)

Outro aluno da Academia Portuense de Belas-Artes, João Queiroz deixou como legado umas das construções mais emblemáticas da Arte Nova no Porto, com o seu projeto para o Café Majestic.

Com uma carreira paralela como militar, tendo participado das duas grandes guerras, Queiroz viria a projetar o Cine Teatro Olímpia e o Cinema Trindade, ambos no Porto¹⁰⁰.

Em alinhamento com princípios defendidos por Raul Lino, quanto a uma autenticidade das casas portuguesas, desenhou casas como a do número 65 da Rua António Aroso e a sua própria habitação na Rua António Patrício, número 315, que compreendiam essa temática.

O arquiteto foi sócio da Casa Sant'Anna, no Porto, onde trabalhava com peças de decoração importadas bem como com os azulejos e faianças artísticas da Fábrica Sant'Anna, de Lisboa¹⁰¹.

⁹⁹ Universidade do Porto - Memória U.Porto - Título: Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto - Miguel Ventura Terra - Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004304 - Consultado em: 06/07/2020

¹⁰⁰ Universidade do Porto - Memória U.Porto - Título: Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto - Miguel Ventura Terra - Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004327 - Consultado em: 12/07/2020

¹⁰¹ Comunicação de Alexandre Alves Costa, proferida a 18 de maio, Dia Internacional dos Museus, no Café Majestic, durante a cerimónia de formalização da doação do acervo do arquiteto João Queiroz à Fundação Marques da Silva - Disponível em: https://issuu.com/fundacaomarquesdasilva/docs/2015_jo_o_queiroz_vers_ofinal - Consultado em: 18/09/2020

7. MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

Na afirmação de Maurice Halbwachs, em sua obra *A Memória Coletiva*, “a memória de uma sociedade se estende até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta” (HALBWACHS, 1990, p.84). Sendo assim, para cada património destruído, perde-se um espaço de memória de uma sociedade e, com ele, referenciais históricos, culturais e sociais. De acordo com Pierre Nora, essa discussão da memória tem uma complexidade visto que,

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais (NORA, 1993, p.9).

Na construção de uma memória da Arte Nova essa questão não é dissonante e mesmo em países como a Bélgica, que tem em Bruxelas importantes ícones do movimento, um dos legados deixado pelo arquiteto Victor Horta, a *Maison du Peuple* (1899) (Fig.50), encomendada pelo Partido dos Trabalhadores Belga, foi demolida, em 1965.



Figura 50. *Maison du Peuple*, Bruxelas, Bélgica
Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Brussels\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Brussels))

Fazem parte desta triste listagem de demolições em Portugal, obras de relevância como a casa da D. Olympia de Macedo Branco, de 1905, na antiga Avenida Ressano Garcia (atual Av. da República), projeto do arquiteto Álvaro Machado, tendo sido demolida em 1966 ou a casa de José Cândido Branco

Rodrigues (Fig.51), conhecido como Palacete Branco Rodrigues (1906-1908) projeto do arquiteto Norte Júnior, na Avenida da República, Menção Honrosa do prémio Valmor, em 1908 e demolido nos anos 1949-1950, ambas em Lisboa (FEVEREIRO, 2011 , p. 162).

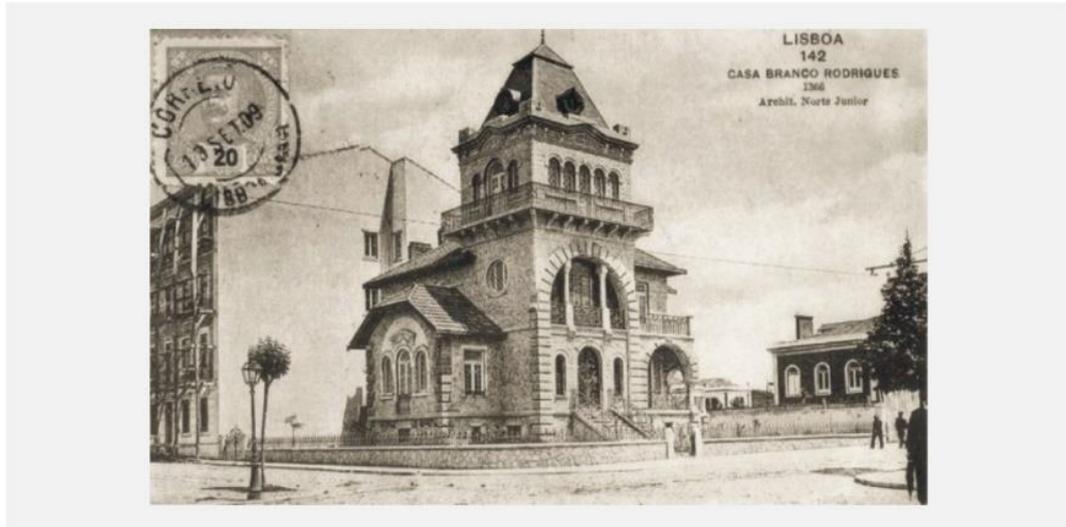


Figura 51. Palacete Branco Rodrigues, Lisboa, Portugal
Disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2013/02/casa-branco-rodrigues-lisboa.html>

No Porto, o emblemático Palácio de Cristal (1865) (Fig.52), construído para a Exposição Internacional do Porto, também foi demolido em 1951.



Figura 52. Palácio de Cristal, Porto, Portugal
Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Cristal_\(Porto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Cristal_(Porto))

Se obras de arquitetos renomados, ganhadoras de reconhecimento social expressado através de prémios da categoria e, em geral, construídas para uma elite económica, ficaram vulneráveis ao tempo, ao abandono e à especulação imobiliária, o que dizer de obras anónimas, como a bonita moradia do

número 498 da Rua de Pinto Bessa (Fig.53), no Porto, retirada da listagem da Câmara Municipal do Porto de património a salvar, em 2005 e agora demolida, apagando um pouco mais dessa memória da cidade¹⁰², o mesmo acontecendo com comércio tais como a Tabacaria Africana e a Luvaria Vicent, ambas na Rua 31 de Janeiro, no Porto.



*Figura 53. Moradia da Rua de Pinto Bessa, número 498, Porto, Portugal
Disponível em: <http://portosombrio.blogspot.com/2014/02/moradia-n498.html>*

De acordo com Françoise Choay, “todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem ter tido na sua origem um destino memorial” (CHOAY, 2000, p.22), o que Guilherme d'Oliveira Martins reafirma sobre o Património Cultural ao dizer que,

Quando falamos de património cultural há a tentação de pensar que falamos de coisas do passado, irremediavelmente perdidas num canto recôndito da memória coletiva. Puro engano! Referimo-nos à memória viva, seja ela monumentos, sítios, tradições, seja constituída por acervos de museus, bibliotecas e arquivos, bem como tradições, línguas e dialetos, a natureza ou a paisagem e a comunicação digital. Mas fundamentalmente tratamos de conhecimentos ou de expressões da criatividade humana (MARTINS, 2020, p.33)

Esses patrimónios, essas memórias vivas se estabelecem, em uma relação cotidiana, de forma tão presente que os torna quase impercetíveis em sua construção protocolar ou institucional. A convivência se dá em diferentes planos, e muitas vezes os invisibiliza tanto em um corte crítico de sua existência, quanto do seu valor. Sendo assim, em uma rua tão antiga quanto a de Santa Catarina, que era ladeada de quintas e suas plantações até meados do sec. XIX, ao transformar-se em uma via de grande importância comercial na cidade, ganha inúmeras casas e edifícios, onde diversos fragmentos da Arte Nova se fazem presentes em suas fachadas, janelas, varandas, mas não são contabilizados como

¹⁰² Website Porto Sombrio - Disponível em: <http://portosombrio.blogspot.com/2014/02/moradia-n498.html> - Consultado em: 24/11/2020

tal e, destaca Filipe Serra Carlos em seu artigo *Desafios da Divulgação do Património Arte Nova em Portugal*, ao observar essa questão por uma perspectiva peculiar, citando o arquiteto,

Nuno Portas (1973) salienta que os arquitetos encartados, ao longo do século XIX e até à 1.ª Guerra Mundial, mercê de vários fatores, como novas regulamentações e quantidade de construção à qual não conseguem dar resposta, veem o seu papel de autores de projetos disputado por outros profissionais: engenheiros, mestres de obras promovidos, decoradores, que, por serem menos exigentes culturalmente, se tornaram mais bem integrados nos mecanismos de promoção da nova estética. Por isso, alerta que no estudo da arquitetura do início do século XX, ao considerar como relevantes apenas as obras dos arquitetos mais destacados, o historiador está a subestimar a importância e o significado sociocultural da arquitetura "anônima" (a que chama arquitetura de "série B" (CARLOS, 2020, p. 172).

Dessa forma, a premissa de uma Arte Nova não “académica” seria uma das respostas plausíveis que justificam essa ausência formal do movimento no cenário português, com a devida concomitante presença sutil e fragmentária nas construções das cidades. Nas pesquisas realizadas junto ao *website* da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivos - GISA, inúmeros foram os documentos encontrados com pedidos de licença de obras, assinados por profissionais anônimos, exatamente como citado por Portas, que se declaram engenheiros e mestres de obras, assumindo os termos de responsabilidade das referidas construções (Fig.54). Muitas dessas obras adornam fachadas ou gradis com simples detalhes, trazendo pequenas referências a uma modernidade, cultuada àquele tempo, em especial na azulejaria, tão infiltrada na linguagem portuguesa de decoração.

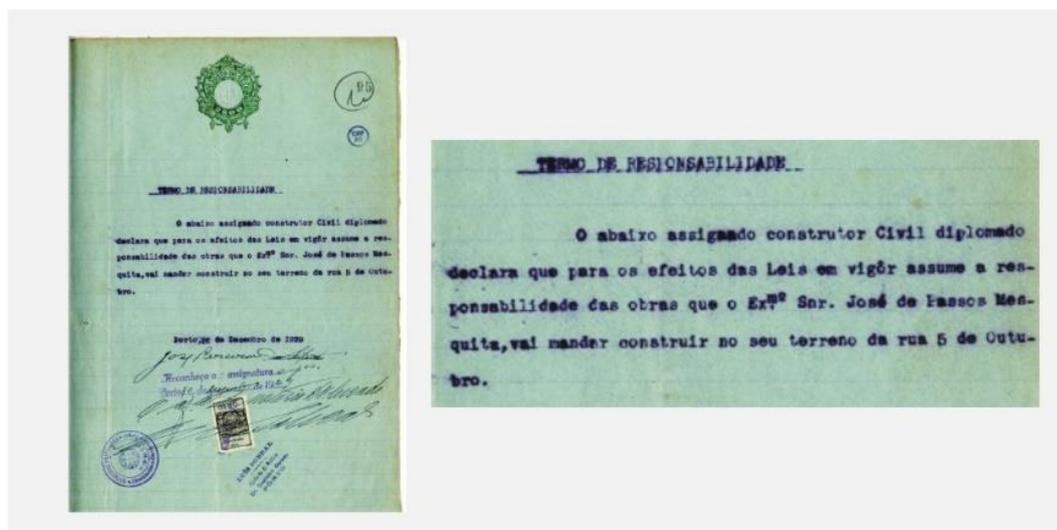


Figura 54. Detalhe de documento para construção na rua 5 de Outubro, n.º 627, Porto, Portugal
Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/103688/?q=Jos%C3%A9+de+Passos+Mesquita+1930>

Some-se a esta realidade, um fator reconhecido por sua intervenção na paisagem urbana e rural principalmente no Norte de Portugal, que foi o tipo de construção reconhecido como “Casas de

brasileiros”. De acordo com a socióloga Alice Beatriz da Silva Gordo Lang, em seu artigo 'Brasileiros' Lá, Portugueses Cá',

“Os regressados do Brasil são identificados em Portugal como “brasileiros” a partir do século XIX, como anteriormente, nos séculos XVII e XVIII, eram chamados de “mineiros”. No século XIX, o termo “brasileiro” foi usado para se referir não só ao natural do Brasil, mas também e, até mais frequentemente, ao natural de Portugal que emigra para o Brasil, faz fortuna e depois regressa ao país de origem. Contudo, os “brasileiros” foram tratados de forma bastante pejorativa pela literatura portuguesa. Foram objeto de caricatura mordaz por escritores como Camilo Castelo Branco que muito contribuiu para a formação da imagem negativa, através de muitas de suas obras: O que fazem as mulheres, Anos de prosa, Os brilhantes do brasileiro, Eusébio Macário, A corja, A Brasileira de Prazins” (LANG, 2003, p.119).

Entretanto, na construção social de memória dos que ficaram, os “brasileiros” responsáveis pelas casas que estabeleceram o conceito, eram os que haviam voltado para Portugal, com condições materiais diferentes das com que haviam saído, e, obviamente, para melhor, como esclarece Paula Torres Peixoto ao afirmar que “Na província, as pessoas conheciam o que ele era quando partiu. Assim, tornava-se imprescindível mostrar à evidência o que colhera como resultado de sua emigração. Na casa ele desejou materializar esta ânsia de mostrar o sucesso alcançado de exibir sua riqueza” (PEIXOTO, 1998, p. 121-122). Sendo assim, não apenas ostentava-se nas construções, como também faziam contribuições, com resultado efetivo no desenvolvimento de sua “aldeia” com ações tais como “a reforma da igreja, colocação de asfalto nas ruas, iluminação, construção de escolas” (LANG, 2003, p.119). Muitos são os “brasileiros” conhecidos, por exemplo, como beneméritos da Santa Casa da Misericórdia.

Se para as casas não havia um modelo específico ou adesão a algum movimento, a exuberância com que eram construídas era uma tônica e muitas traziam decorações exóticas que remetiam ao país onde haviam vivido, isto é, florido, orgânico e colorido. Além disso, esse período é marcado por um vislumbre da ideia de “moda”, que se alargava por inúmeras publicações, que traziam uma estética muito influenciada ao gosto francês. Os “brasileiros”, ainda que quisessem manter o elo com Portugal, tinham menos pudores conservadores em relação aos “exageros” na decoração e queriam ostentar suas riquezas, sendo um exemplo desta opulência a Villa Idalina (Fig.55), em Seixas.



Figura 55. Fachada da Villa Idalina, Seixas, Portugal
Disponível em: <https://www.olharvianadocastelo.pt/2011/11/olhares-doutras-terras-seixas-villa.html>

Conforme já citado, um dos grandes fabricantes de azulejo do país foi Rafael Bordalo Pinheiro, em sua Fábrica das Caldas da Rainha, onde encontrava-se um variado catálogo repleto de trabalhos em acordo com o movimento da Arte Nova, que teve como destino as fachadas de muitas casas, sem que necessariamente o estilo da arquitetura o fosse. Em Vila Nova de Gaia e no Porto, destaca-se a Fábrica de Cerâmica das Devesas, onde, além da vasta produção de azulejaria deste estilo, também eram produzidas peças de ferro fundido e em bronze, cantarias de mármore e outros, tendo como fim, as tantas construções desse período, que, entretanto, não são contabilizadas em algum eventual inventário de Arte Nova por representar apenas fragmentos desse estilo, mas que se fazem presentes, e convivem cotidianamente com esta sociedade. Dessa forma, cria-se uma memória viva formada na percepção do entorno, sem formalização e neste sentido, Maurice Halbwachs, atribui a essa memória uma estrutura particular, que se constrói de tal ordem que parece ser autoral, entretanto pode não passar de uma memória que de tão incrustada mascarou-se de própria. Em suas palavras ele elucida que,

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantariamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. (HALBWACHTS, 1990, p.47)

Quando tratamos da verificação do acervo patrimonial português de Arte Nova, o estudo já referido de Filipe Serra Carlos, apresenta uma consulta realizada junto ao Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA), entre setembro e outubro de 2019, na qual foram localizados 215

imóveis no país, com o uso do termo Arte Nova de forma apurada (com a exclusão de resultados relativos a conjuntos urbanos com poucas referências a Arte Nova). Neste resultado foi acrescentado um imóvel do Porto (já aqui referenciado), da Rua de Cândido dos Reis, que não retornou na pesquisa citada, totalizando 216 imóveis. Ainda segundo este estudo, destes imóveis, apenas 62 encontram-se classificados, nas categorias de Imóveis de Interesse Público e de Interesse Municipal. Nenhum recebe a classificação de Monumento Nacional. Além destes também foram identificados pelo autor, 10 casos de construções indicadas em associação a Arte Nova, mas que de fato são *Art Deco* ou Modernistas, como assim indica, “pelo simples facto de terem plantas livres e se caracterizarem pela assimetria das fachadas, em dois casos. Por estes exemplos, fica evidente algum desconhecimento da Arte Nova, mesmo entre uma comunidade – os técnicos que realizam o inventário do património – que, à partida, se espera que detenham conhecimentos sobre arquitetura superiores aos do público em geral” (CARLOS, 2020, p. 176).

Conforme já exposto, a Arte Nova tem um papel de busca pelo orgânico, pelo natural, confrontando-se com a excessiva mecanização dos objetos, promovendo uma integração harmónica e saudável entre a arquitetura e a vida cotidiana. Dessa forma, inserida nesta sociedade de seu tempo, elas se contrapõem como é salientado por Arnold Hauser, “Na verdade, porém, condicionado pela superestrutura do capitalismo, o progresso tecnológico não realiza os valores ideológicos que teoricamente deveria ter em vista. Por exemplo: sua pragmática normativa impede e no final paralisa os impulsos vitais da imaginação, isola os homens do contato vital com a realidade natural” (HAUSER, 1995, p. 225).

Como um viés de desenvolvimento entrelaçado com a salvaguarda, a atividade do turismo no binômio histórico/cultural poderia representar a abertura de um caminho para uma valorização da Arte Nova, tendo em vista que a dinamização econômica de um bem pode ser um estímulo para sua preservação. Ainda que não se ateste uma significativa “contribuição portuguesa” na arquitetura característica da estética da Arte Nova, esta possui suas singularidades, como a azulejaria, por exemplo, e, ao valorizar este acervo, abrir-se-iam passagens para sua maior visibilidade. Perante os novos horizontes para essa atividade e, de acordo com a já citada obra de Guilherme d’Oliveira Martins,

Não podemos falar hoje de património cultural sem referir a complexa relação com o turismo. Nos grandes centros com grande afluxo de visitantes, há muitas vezes queixas dos habitantes e o risco de conflitualidade com os mesmos. Simultaneamente, há a tentação, por parte dos operadores turísticos, de organizarem programas nos quais a relação com o património cultural e o seu significado são encarados de modo superficial e pouco adequado para a compreensão da realidade social em causa. O respeito pelas raízes patrimoniais, pela identidade e pela diferença obriga a criar condições para que se assegure abertura de horizontes, enriquecimento mútuo e melhor compreensão da riqueza cultural (MARTINS, 2020, P. 71).

A proposta para a criação de uma rede de municípios que conjugassem esse acervo da Arte Nova chegou a ser noticiada no Jornal Diário de Notícias, de 2006, sob a manchete "Doze municípios unidos na rota da Arte Nova", onde lê-se que "um plano de cooperação, para a formação de uma rede nacional de municípios, no sentido de, com uma estratégia concertada, preservarem, estudarem, divulgarem e promoverem o património da corrente artística dos finais do século XIX e primeiros anos do século seguinte"¹⁰³. Este projeto pretendia reunir Aveiro, Caldas da Rainha, Cascais, Espinho, Estarreja, Figueira da Foz, Ílhavo, Leiria, Lisboa, Loures, Porto e Vila Nova de Gaia.

Esta pesquisa dedicou-se a verificar a situação atual desses municípios na divulgação institucional, seja como a referida rota comum, seja pela preservação deste património nas próprias cidades através de uma busca que percorreu os *websites* das aludidas Câmaras Municipais.

A cidade de Aveiro é um modelo dessa validação e, ao construir uma ideia de roteiro deste património e se afirmar como a "capital da Arte Nova" de Portugal, com base em suas edificações, abriu novas formas de desenvolvimento cidadão. Como projeto de salvaguarda desse acervo, além da criação de um museu, de um percurso de *walking tour*, produção de material gráfico de divulgação, e outros, também passou a integrar o *Réseau Art Nouveau Network*, esta associação internacional iniciada em Bruxelas, na Bélgica, em 1999, que reúne cidades com importante espólio Arte Nova, como forma de ampliar sua visibilidade para o mundo.

No *website* oficial de Caldas da Rainha são indicados doze locais, intitulado como "Roteiro de arquitectura de arte nova"¹⁰⁴, com fotografias e localização, sem um grande apelo turístico. A modelagem do *website* é antiga e para visualizar as fotografias são necessárias diversas etapas.

As Câmaras Municipais de Estarreja¹⁰⁵ e Ílhavo¹⁰⁶, ainda que não se aprofundem no tema, têm uma área específica para tratar da Arte Nova, com fotografias e informações gerais de seu acervo, indicado como "Património Edificado", denotando apreço ao património, mesmo que ambas contem com apenas três imóveis cada.

A busca por informações em Cascais resultou apenas em algumas notícias sobre o tema no *website* da Câmara. Nos *websites* das Câmaras Municipais de Espinho, Figueira da Foz, Leiria e Loures não foram localizados roteiros ou qualquer indicação do acervo de Arte Nova, ainda que vários municípios

¹⁰³ Jornal Diário de Notícias – 18 de junho de 2006 - Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2006/doze-municipios-unidos-na-rota-da-arte-nova-642178.html> - Consultado em: 18/01/2019

¹⁰⁴ Câmara Municipal de Caldas da Rainha - Roteiro de arquitectura de arte nova - Disponível em: http://www.cm-caldas-rainha.pt/webcenter/portal/mcr/Visitar/Pontos+de+Interesse?id=3&_afLoop=17016902135349675&_adf.ctrl-state=19qq3ts2z_18#!%40%40%3F_afLoop%3D17016902135349675%26id%3D3%26_adf.ctrl-state%3D19qq3ts2z_22 - Consultado em: 11/10/2020

¹⁰⁵ Câmara Municipal de Estarreja - Património Edificado - Arte Nova - Disponível em: https://www.cm-estarreja.pt/arte_nova - Consultado em: 11/10/2020

¹⁰⁶ Câmara Municipal de Ilhavo - Arte Nova - Disponível em: <https://www.cm-ilhavo.pt/viver/cultura/patrimonio-edificado/arte-nova> - Consultado em: 18/01/2020

disponham de numerosas rotas de outros temas, muito bem delimitadas, e com ampla informação, nas áreas do *website* destinadas ao turismo das cidades.

No *website* oficial de Lisboa, o que foi encontrado como um roteiro que minimamente contemplasse a Arte Nova, está denominado como “Azulejos de Lisboa”¹⁰⁷, que, na sua descrição apresenta-se como os “Azulejos que privilegiam a monumentalidade e a modernidade de Lisboa, do barroco à *art nouveau*, numa viagem secular pela cidade”, sequer usando a terminologia do período aplicada em Portugal.

A Câmara Municipal do Porto, em seu *website*, na área destinada à História da Cidade, em uma subseção dedicada à República, informa que “A ética e moral dominantes, de reduzida ostentação, acentuavam a tendência que vinha desde o século XIX, em privilegiar o utilitário ao visual. Mesmo as obras de reputados arquitetos, como José Marques da Silva, prolongam a tradição de austeridade, com interiores cheios de Arte Nova. Apenas lugares dedicados ao lazer não seguiam as regras, como os cafés “A Brasileira” ou o “Majestic” e o cinema “Olympia””¹⁰⁸. Sendo assim, pelo menos de forma institucional, a cidade do Porto desconsidera todo um acervo que a própria Direção-geral de Património Cultural, salvaguardou. O *website* oficial do turismo da cidade, o VisitPorto, não tem nenhuma indicação de roteiro, ou mesmo referências a este acervo patrimonial da cidade.

Em Vila Nova de Gaia, ainda que seja classificada como Imóvel de Interesse Público, desde 1982, e tenha sido adquirida pela Câmara Municipal, já contando com um projeto de requalificação, a Casa Barbot, o único exemplar de Arte Nova da cidade, não há nenhuma referência específica no *website* da Câmara Municipal ao estilo.

Na finalização desta consulta, foi averiguado o *website* oficial do Turismo de Portugal¹⁰⁹. Ali uma Rota da Arte Nova é assinalada e descrita por um texto ínfimo e genérico sobre o movimento e nenhuma imagem ilustrativa. Abaixo deste é possível verificar uma suposta ligação para esse roteiro através de *hiperlinks*. Entretanto, os mesmos não existem, deixando apenas o título aparente, sem nenhum encaminhamento, sequer para as cidades que efetivamente contam com suas rotas institucionalizadas.

Guilherme d’Oliveira Martins acentua que,

O turismo deve ser um fator de desenvolvimento e de progresso, de cidadania e de civilidade. Daí a necessidade de preservarmos a condições para uma convivência saudável, o que obriga a uma forte aposta na formação de qualidade dos profissionais do turismo, dos guias, em complemento de um planeamento adequado da oferta e da organização das cidades. Paralelamente, importa não

¹⁰⁷ Turismo em Lisboa - Azulejos de Lisboa - Disponível em: <https://www.visitlisboa.com/pt-pt/c/visitas-atividades/atracoes/p/azulejos-de-lisboa> - Consultado em: 12/06/2020

¹⁰⁸ Câmara Municipal do Porto - História da Cidade - Disponível em: <https://www.cm-porto.pt/historia-da-cidade> - Consultado em: 12/06/2020

¹⁰⁹ Turismo de Portugal - Rota da Arte Nova - Disponível em: <https://www.culturacentro.gov.pt/pt/lista-de-rotas/rota-da-arte-nova> - Consultado em: 12/10/2020

esquecer a proteção e preservação dos bens culturais perante a pressão turística (MARTINS, 2020, P. 72).

Neste sentido, Covilhã é um destaque no que diz respeito a essa apropriação da forma artística como agregador de valor ao local, como ferramenta para o desenvolvimento do turismo cultural e, mesmo não inserida na prevista “rota oficial da Arte Nova”, aparelhou-se de modo a constar no cenário nacional, dentro do referido tema. No *website* oficial da Câmara Municipal de Covilhã encontra-se apresentado um roteiro¹¹⁰ onde a adesão da cidade ao movimento é descrita como “Sendo a Covilhã um dos principais polos industriais do País, possuiu desde sempre uma burguesia que com facilidade aderiu aos novos gostos vindos do exterior. Será por isso de admitir que muitas casas possuíssem nos seus recheios objetos e mobiliário Arte Nova”, em um claro conhecimento dos processos aos quais a Arte Nova aderiu em sua origem e desenvolvimento. Além do roteiro disponível de forma *online*, é possível fazer o *download* de uma brochura¹¹¹ onde são descritos, com mapas de localização, história e fotografias, treze construções da cidade, com as referidas características. A cidade conta ainda com publicações promovidas pela Câmara Municipal de Covilhã sobre o tema, tais como *Itinerários: A Arte Nova na Covilhã* (Fig.56) e *A arte nova nos azulejos em Portugal*, que se encontram à venda no *website* oficial.

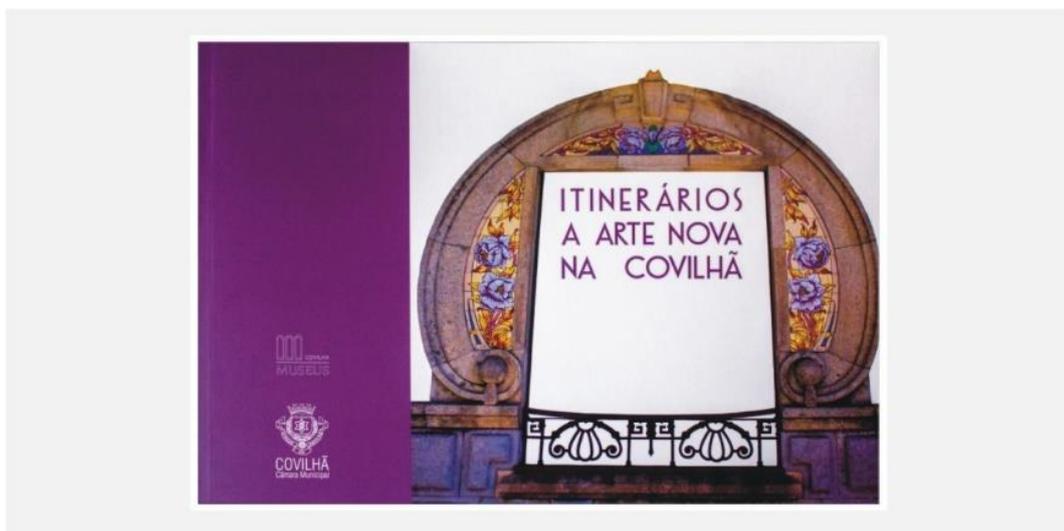


Figura 56. Publicação: *Itinerários: A Arte Nova na Covilhã*
Disponível em: <http://www.cm-covilha.pt/?cix=938&tab=795&curr=869&lang=1>

Dessa forma, ao serem construídas novas estratégias de conservação, toda uma memória é preservada, e, como salienta, Guilherme d´Oliveira Martins,

Trata-se, no fundo, de tentar entender a importância fundamental do valor acrescentado que as novas gerações somam e incorporam na realidade cultural dinâmica de que somos protagonistas,

¹¹⁰ Câmara Municipal de Covilhã - Rota da Arte Nova - Disponível em: <http://www.cm-covilha.pt/?cix=899&tab=793&lang=1> - Consultado em: 18/01/2020

¹¹¹ Câmara Municipal de Covilhã - Rota da Arte Nova - Disponível em: <http://www.cm-covilha.pt/db/documentos/899.1.1503503929.pdf> - Consultado em: 18/01/2020

não como realidade autónoma ou de geração espontânea, mas como algo que se insere na afirmação histórica de uma humanidade que evolui através da sua ilimitada capacidade de contrariar os determinismos de um destino cego. E assim um monumento histórico, um lugar, uma tradição têm de ser defendido se preservados não só porque representam um sinal de presença e de vida de quem nos antecedeu, mas também porque contribuem decisivamente para enriquecer a nossa vida e a nossa existência – alimentando ainda os desígnios de futuro (MARTINS, 2020, P. 44).

A despeito dos empreendimentos públicos, algumas empresas privadas atuam com esta oferta de produtos turísticos promovendo roteiros de Arte Nova que muitas vezes se sobrepõem à falta de políticas municipais, do que são exemplo as empresas que promovem *walking tours*. Com elas é possível se conhecer este acervo em cidades como Setúbal, onde a SAL - Sistemas de Ar Livre (Empresa de Animação Turística e Operador Turístico), oferece dentro dos “Passeios Pedestres SAL”, uma opção para a “Setúbal da Elegante Arte Nova”¹¹², onde não apenas os grandes projetos arquitetónicos são apresentados, como aqueles pequenos fragmentos que esta pesquisa citou, que formam uma presença constante da Arte Nova no cotidiano do país, conservada e invisibilizada a um só tempo.

Halbwachts salientou a respeito da materialidade da memória coletiva, afirmando que,

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção: é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHTS, 1990, p.143).

Entretanto, por muitas vezes serem transformadas em ruínas, essas memórias se perdem junto da sua própria população, que, cotidianamente assiste a essa degradação, mas basta um olhar externo, não rendido pelo hábito, que tenha a capacidade de avaliar e valorizar o arco de uma janela, um friso de azulejos floridos, ou um gradil de ferro fundido, para que estes bens ganhem nova dimensão, para que se transformem de escombros do tempo em história de uma cidade. Sendo assim, a despeito de algum país eventualmente não privilegiar ou reconhecer um determinado património, hoje ele pode perfeitamente ser usufruído, e comercializado, por empresas internacionais, como são os casos das empresas *Art Nouveau Club*¹¹³ (Fig.57) e o *European Travel Magazine*¹¹⁴, que dão visibilidade ao acervo de qualquer país e ainda oferecem circuitos turísticos de grande qualidade, seja pela expertise técnica, seja pelo interesse específico no tema, inclusive em Portugal.

¹¹² SAL Sistemas de Ar Livre - Passeios Pedestres SAL - Setúbal da Elegante Arte Nova - Disponível em: http://www.sal.pt/m1_agenda_passeios/pp_setubal_da_elegante_arte_nova.shtml - Consultado em: 14/09/2020

¹¹³ Art Nouveau Club - Porto/Aveiro - Disponível em: <https://artnouveau.club/product-category/private-tours/porto-aveiro-lisbon/> - Consultado em: 07/07/2020

¹¹⁴ European Travel Magazine - Art Nouveau in Porto - Disponível em: <https://www.e-travelmag.com/portugal/art-nouveau-in-porto/> - Consultado em: 07/07/2020



Figura 57. Tour in Porto and Aveiro - Art Nouveau Club

Disponível em: <https://artnouveau.club/product-category/private-tours/porto-aveiro-lisbon/>

Na Convenção Quadro do Conselho da Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade, em seu artigo 4º, que trata dos Direitos e responsabilidades relativos ao património cultural, reconhecem entre as partes que:

- a) Que cada pessoa, individual ou coletivamente, tem o direito de beneficiar do património cultural e de contribuir para o seu enriquecimento;
- b) Que cada pessoa, individual ou coletivamente, tem a responsabilidade de respeitar quer o património cultural dos outros quer o seu próprio património e, consequentemente, o património comum da Europa;
- c) Que o exercício do direito ao património cultural só pode ser sujeito às restrições que são necessárias numa sociedade democrática para a proteção do interesse público e dos direitos e liberdades de outrem¹¹⁵.

Sendo assim, ao salvaguardar fragmentos de uma história não hegemónica, como acervo do património desta sociedade, com seus aspetos multifacetados, permite-se ao futuro valorar sua real importância para a função identitária desta coletividade. Mas para que isso possa concretizar-se é imprescindível que o corpo social se comprometa com este passado, não o deixando ao arbítrio da própria sorte.

¹¹⁵ Convenção - Quadro do Conselho da Europa relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade - Disponível em: <https://gddc.ministeriopublico.pt/instrumento/convencao-quadro-do-conselho-da-europa-relativa-ao-valor-do-patrimonio-cultural-para-0> - Consultado em: 10/08/2020

8. CONCLUSÃO

“Definido ao longo do tempo pela ação humana, o património cultural, longe de se submeter a uma visão estática e imutável, tem de ser considerado como um “conjunto de recursos herdados do passado”, testemunha e expressão de valores, crenças, saberes e tradições em contínua evolução e mudança” (MARTINS, 2020, p. 7).

O presente excerto de *Património cultural, Realidade viva* de Guilherme d'Oliveira Martins serve de ponto de partida para as considerações finais da presente pesquisa, que buscou investigar o acervo de Arte Nova em Portugal e, em especial, do Porto, sob sua perspectiva fragmentária, que permeia o cotidiano da cidade, sem que imponha sua presença de forma ostensiva, fazendo com que, muitas vezes, ela seja quase invisibilizada.

Conforme foi apresentado, a Arte Nova é uma expressão multifacetada e intensa, provocando a sensibilidade de cada artista que ao interpretá-la, apropria-se do conceito, e o desenvolve com total criatividade, originalidade e amplo sentido autoral. É notória a quantidade de criadores e a variedade de materiais utilizados na construção do acervo do movimento. Fez-se uso de pedras preciosas e de estuque, de vidro e de ferro, de betão armado e de metais nobres, formando um caleidoscópio tão admirável em cores, formas e sentidos, quanto o montante de suas próprias criações.

Pelas ruas do Porto ficaram as nuances da Arte Nova, que foram expressas em janelas, portas e avarandados, com seus azulejos, gradis de ferro fundido, e discretos arcos, permeando as fachadas, de forma sutil e equilibrada, mesclando-se aos tantos estilos de outros tempos onde esta antiga cidade se edificou, sem ser por eles anulada. São fragmentos presentes, alguns em ruínas, outros restaurados, mas vivos como memórias de um momento suntuoso da história desta metrópole.

Essa construção da memória, da imagem que o Porto tem de si mesmo e que apresenta ao mundo, apodera-se, ainda hoje, de espaços como o Café Majestic, com sua aura de *glamour* e luxo, que remetem a uma suntuosidade que foi marca da cidade, no final do sec. XIX, início do XX, conforme apresentado. Como este, o orgulho se repete na Casa Vicent ou na Ourivesaria Cunha e filhos, que detêm em suas fachadas, o suficiente para a materialização do tempo, ou como na Livraria Latina que mesmo construída em 1942, tantos anos depois do movimento ter decaído completamente, ainda se dispôs a um “diálogo” com o comércio vizinho através do busto de Camões na decoração de sua frontaria, fazendo com que muitos a confundam com uma peça genuína da Arte Nova.

Mesmo sem uma completa adesão, ou desenvolvimento de uma matriz própria, os grandes nomes da arquitetura do período, deram seu aceno à Arte Nova, seja na ornamentação ou no mobiliário. Além disso, uma das mais evidentes contribuições concretizou-se por intermédio das publicações regulares de revistas da classe que deram grande destaque nas capas para projetos que inovaram e buscaram enfatizar a arquitetura nacional.

Não somente os renomados arquitetos foram afeitos ao movimento, como muitos anónimos e essa pesquisa os localizou, por intermédio da estrutura de excelência de guarda, catalogação e consulta aos arquivos do consórcio formado pela Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Espinho, Câmara Municipal de Vila do Conde e Universidade do Porto, através da Gestão Integrada de Sistemas de Arquivo – GISA, onde documentos digitalizados permitem que sejam esquadrihados os projetos e o acompanhamento de suas referidas obras, com autores, proprietários, uso de materiais, enfim, com toda uma valiosa gama de informações que propiciam vislumbrar o real cenário do período.

A importância do papel das chamadas “casas de brasileiros” também ficou explícita como influência na arquitetura portuguesa, tendo contribuído na construção de uma modelagem única, não por representar um estilo específico, mas eventualmente justamente pela falta dele, porém detentor de características marcantes e múltiplas que o revelaram, e não apenas na cidade do Porto, como em todo norte do país.

Esta pesquisa também identificou que efetivamente existe um acervo da Arte Nova, no Porto, muito além dos poucos imóveis, vulgarmente atribuídos, e que estão, na verdade, em geral subnotificados. Por não haver uma catalogação formal que os reúna a um só tempo, essa dispersão é traduzida como uma aparente pequenez em seu volume. Em variados pontos da cidade, em diferentes tipologias, com diversificadas destinações, muitos foram os imóveis que acolheram e ainda hoje acolhem a gramática da Arte Nova. Ainda que a Direção-Geral do Património Cultural tenha, em grande parte, inventariado os imóveis de maior relevância, os comuns, aqueles aos quais cabem os detalhes, os vulgares, os anónimos seguem invisibilizados, sendo desvendados somente perante aqueles que os buscam pela cidade.

Foi observado ainda, por essa pesquisa, que algumas localidades buscaram nesse acervo uma resinificação e o transformaram tanto em capital cultural quanto em bem económico e social através de projetos turísticos. Ao converter casas, fábricas e edifícios em museus, no sentido estrito e em museus a céu aberto, não apenas envolveram a sociedade local em um processo de validação e autoestima, como abriram novas possibilidades de exploração financeira. Associado a isso, também se percebeu que

a iniciativa privada vem desenvolvendo produtos a partir deste património, que, com a devida visibilidade, torna-se um atrativo tanto para o turismo local, como para o estrangeiro.

Com todas as questões que envolveram o desabrochar da Arte Nova, como uma reação ao processo de mecanização excessiva e perda de qualidade dos produtos, é interessante observar o importante trabalho desenvolvido por artistas como Rafael Bordalo Pinheiro, em sua Fábrica das Caldas da Rainha, ou José António Jorge Pinto, na Fábrica de Cerâmica Constância, que souberam produzir seus trabalhos dentro de uma matriz industrial, mas mantendo grande qualidade, refinamento e alinhados à gramática da Arte Nova. Expressiva foi essa azulejaria na construção da memória deste movimento em Portugal.

Uma quantidade considerável de indícios foi recuperada ao longo desta dissertação onde ficou visível a existência deste património que pode vir a ser amplamente estudado, seja nos seus aspetos mais específicos, em relação às questões político-sociais que decorreram nesta época, seja em um aprofundamento da história dos variados atores que compuseram este cenário.

Sendo assim, através de autores altamente qualificados, de importantes pesquisas e empenho de muitos estudiosos do tema, além do próprio acervo, observado *in loco*, esta pesquisa pode concluir que a Arte Nova está presente no Porto, nos discretos detalhes de uma janela anónima, na fachada de um famoso Café, em ruínas ou naquelas construções que insistem em manter-se de pé no seio desta localidade. Ao assenhorar-se e trabalhar na preservação deste património, a cidade dispõe de uma nova montra, permitindo-lhe assim, apresentar-se ao mundo com esta que é mais uma de suas contundentes expressões.

9. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das letras, 2008
- ARRUDA, Luísa; CARLOS, Isabel; GOMES, Paulo Varela; LEITE, Ana Cristina; PEREIRA, José Fernandes; PEREIRA, Paulo; OINHARANDA, João Lima; ROSSA, Walter; SANTOS, Rui Afonso; SILVA, Nuno Vassalo e; SILVA, Raquel Henriques da; TOSTÕES, Ana Cristina. *História da Arte Portuguesa, Do Barroco à Contemporaneidade*. Vol.III. Direcção de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª Edição, 2001
- BERNAL, Vicente López. *La restauración del teatro Carolina Coronado. Reconciliación de un edificio con la ciudad*. Tres centenarios. Teatro Carolina Coronado, Cervantes y Rubén Darío. Almendralejo: actas de las VIII Jornadas de História de Almendralejo y Tierra de Barros / coord. por Juan Diego Carmona Barrero, Matilde Tribiño García, pag.13-27, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7016859>, 2017
- BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- CARDOSO, Ciro Flamarion S.; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997
- CARLOS, Filipe Serra. *Desafios da divulgação do património Arte Nova em Portugal*. in Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP vol. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 168-191. 2020
- CARVALHO, Manuel Rio de. *“Modern Style”, “Art Nouveau” e “Arte Nova”: Respectivas: situações*. In Revista Arquitectura, nº 60, Out., 1957
- CHATIER, Roger. *Entre práticas e representações*, Algés: Editora Difel, 2002
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*, São Paulo: Editora Unesp, 2001
- COSTA, Lucília Verdelho da. *Ernesto Korrodi: 1889-1944: arquitectura, ensino e restauro do património*. Tese de mestrado em História da Arte. Faculdade Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985
- COSTA, Maria Tereza Castro. *Os cafés do Porto*, in Apha Boletim n.2 - Património Esquecido: O Recuperar da Memória, Porto: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, Maio, 2014
- CURTIS, William J.R.. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3ª edição, Porto Alegre: Bookman, 2008
- CURTIS, William J.R.. *La Arquitectura moderna desde 1900*, 3ª Edição, Nova York: Phaidon Press, 2012

- Dicionário de História Religiosa de Portugal - vol. A-C. Direcção: Carlos A. Moreira Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores. 2000-2001
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 13, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960
- DUNCAN, Alastair; EIDELBERG, Martin P.; HARRIS, Neil. *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*. New York: Thames and Hudson Ltd, 1989
- FERNANDES, José Manuel. *Arquitettura modernista em Portugal: 1890-1940*. Lisboa: Gradiva, 1993
- FERNANDES, Maria João Rocha Simões. *Francisco da Silva Rocha (1864-1957): arquitetura Arte Nova: uma Primavera eterna*. Porto: Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999
- FERREIRA, Nuno; ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da. *Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX*, in História da Arquitetura. Perspetivas temáticas. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018
- FERREIRA, Teresa – *Arquitectos Italianos em Portugal. O Século XIX e o caso de Alfredo d'Andrade*. Instituto Italiano de Cultura de Lisboa Nova Série N°2, pp. 229-244. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42645/6/Arquitectos_italianos_em_Portugal.pdf, 2007
- FEVEREIRO, António Cota. *A inovação arquitetónica nos ateliers de Lisboa e Oeiras, entre 1867 a 1912*, in Herança - Revista de História, Património e Cultura, Vol. 2 - N° 2, Funchal: Ponteditora, 2019
- FEVEREIRO, António Cota. *Álvaro Augusto Machado, José António Jorge Pinto e o movimento Arte Nova em Portugal*. Lisboa: [s.n.], (Dissertação de mestrado em Arquitectura apresentada à Universidade Lusitana de Lisboa), 2011
- FEVEREIRO, António Cota, *Arte nova em Lisboa*, Universidade Lusitana de Lisboa, Lisboa, 2017 (Dissertação de Mestrado em Arquitectura), Paris: Flammarion, 1999
- FEVEREIRO, António Francisco Cota. *Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX*. in Actas do 1º Colóquio “Saudade Perpétua” - Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 1º Colóquio “Saudade Perpétua”. Porto: CEPESE. 2017
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-1980)*. 2ª ed, Lisboa: Livros Horizonte, 1980
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX*. 22 ed, Lisboa: Bertrand Editora, 1985
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990
- HALL, Thomas. *Planning Aspects of Europe's Nineteenth Century Capital Cities Development*, Londres: E & FN Spon, 1997

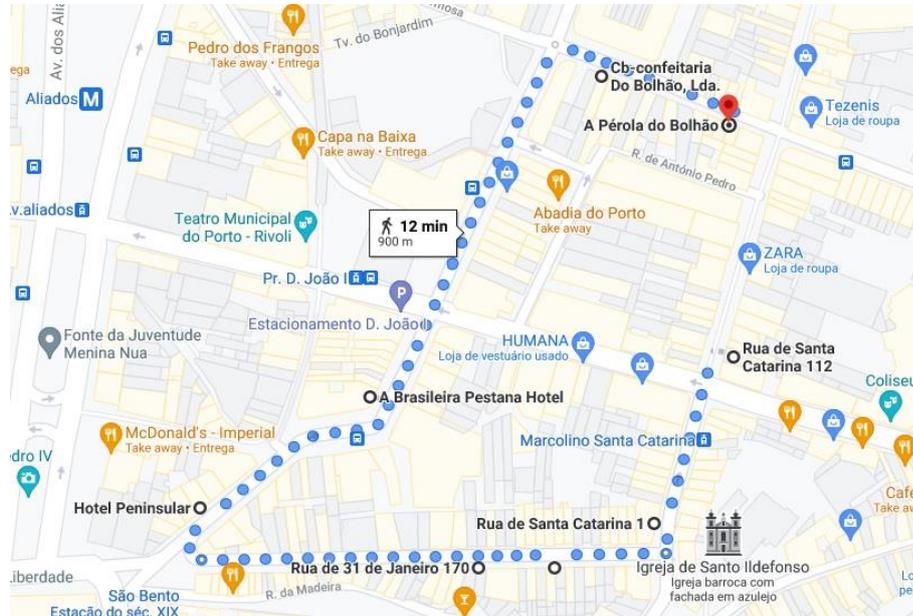
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1995
- HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester: Manchester University Press, 1996
- JANSON, H W. *História da Arte: Panorama das Artes Plásticas e da Arquitetura da Pré-História a Actualidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- KERN, David M. H., *The Art Nouveau Style Book of Alphonse Mucha*, New York: Dover Publications, 1980
- LAHOR, Jean. *Art Nouveau (Art of Century)*, New York: Parkstone International, USA, 2012
- LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo Cadernos, '*Brasileiros' Lá, Portugueses Cá*'. In Cadernos CERU - Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Série 2 Volume 16, São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2005
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*, Campinas: Editora da Unicamp, 1990
- LINO, Raul. *A Casa Portuguesa*. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional de Lisboa, 1929
- LINO, Raul. *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933
- MARTINS, Guilherme d' Oliveira. *Património Cultural- Realidade Viva*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2020.
- MESTRE, Victor. *Garagem Auto-Palace*. in Revista Portuguesa de Automóveis antigos, nº 5, Lisboa: Ediforma, 1992
- MILLER, Judith; BACE, Jill; RAGO, David; PERRAULT, Suzanne. *Art Nouveau (DK Collector's Guides)*, Londres: D.K. Publishing Books, 2004
- MONTERROSO TEIXEIRA. José de; CAETANO, Joaquim Oliveira. *A Natureza Morta nas Coleções Alentejanas*. Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu de Évora. 1999
- MURRAY, Peter; MURRAY, Linda. *The Penguin Dictionary of Art and Artists*, Londres: Penguin Books, 1982
- NONELL, Juan B.; VIVAS, Pere; PLA, Ricard. *Gaudí - Todas las obras*. Barcelona: Triangle Postals, 2014
- NONELL, Juan B. Gaudí. *La arquitectura del espíritu*, Barcelona: Editora Salvat, 2001
- NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*, São Paulo: Revista Projeto História - USP, v. 10, 1993
- OLIVEIRA, Maria Genoveva. *Ernesto Korrodi: roteiro na cidade de Leiria*. Leiria: ADLEI - Associação para o Desenvolvimento de Leiria; CEPAE – Centro do Património da Estremadura; Delegação Distrital de Leiria da Ordem dos Arquitectos. 2004

- PEIXOTO, Paula Torres. *A casa do "brasileiro"*. In Os "Brasileiros" da emigração. Alves, J. F. (Coord.). Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1998
- RAMOS, Rui Jorge Garcia, *Raízes e caminhos: Marques da Silva e a arquitectura do século XX*, in Rui Jorge Garcia Ramos (Coord.), *Leituras de Marques da Silva*, Porto: FIMS, p. 15-27, 2011
- RODRIGUES, Teresa F.; FERREIRA, Olegário A. Vieira. *A Cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX*, in *Comunicação no Congresso "O Porto de Fim do Século (1880-1910)"*. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1991
- ROMÃOZINHO, Ana Mónica Pereira Reis de Matos. *Arte Nova e Eclectismo no palacete projectado por Ernesto Korrodi para a família Bouhon*. in *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2013
- ROMÃOZINHO, Mónica. *Modernidade e tradição no design de interiores. A casa de Ernesto Korrodi (1870-1944)*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 179.01, Vitruvius, maio - Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.179/5526>, 2015
- ROMÃOZINHO, Mónica. *O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade. O espaço quotidiano projectado como um todo*. In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015
- ROMÃOZINHO, M. *O Moderno Estylo em Portugal*. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL II (3). Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=46>, 2009
- ROMÃOZINHO, Ana Mónica, *O Papel da Revista A Construção Moderna na Difusão de Tipologias de Mobiliário Doméstico sediado na Arte Nova*. In *Res Mobilis: Revista Internacional de Investigación en Mobiliario et Objetos Decorativos*, Vol.2, nº2 - Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4347475.pdf>, 2013
- SANTOS, Regina. *Ernesto Korrodi, A Habitação na Imagem da Cidade de Leiria*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (Dissertação de Mestrado), Vol. I, p. 97. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23319>
- SCHMUTZLER, Robert, *Art Nouveau*, New York: Henry N. Abrams Inc., 1962
- SILVERMAN, Debora L., *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style*, Los Angeles: University of California Press, 1989
- SIMÕES, Daniela Filipa Teixeira. *Entre " A Cidade e as Serras": o azulejo arte nova português no panorama artístico dos primórdios do século XX*, Dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015
- SPEZIALI, Andrea. *Liberdade italiana. Una nuova stagione dell'Art Nouveau*, Forli: Cartacanta editore, 2015

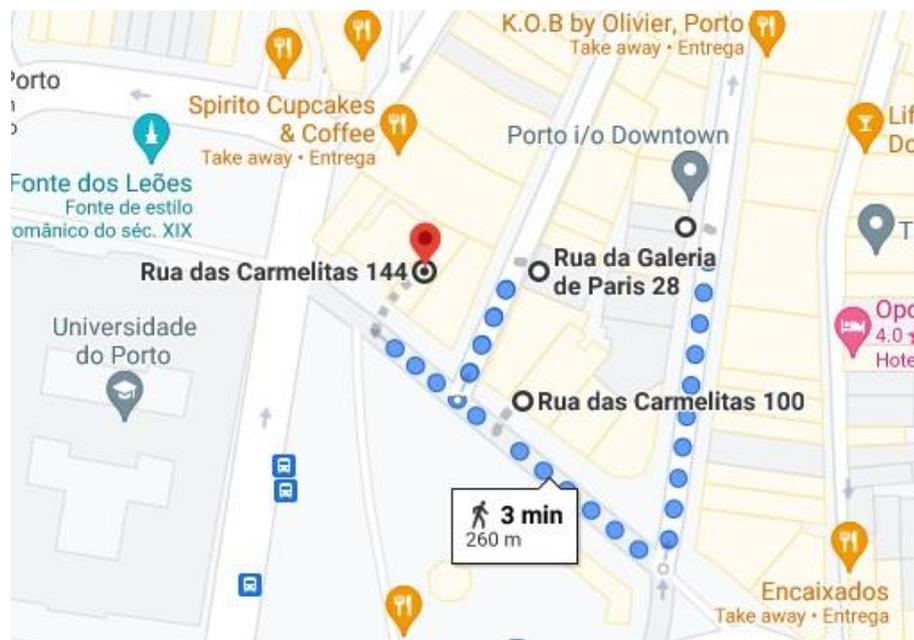
- STERNER, Gabriele, *Art Nouveau An Art of Transition-From Individualism to Mass Society*, Cologne: DuMont Publishers, 1977
- THE UNESCO COURIER, *Art Nouveau*, Ago., Paris: The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1990
- THIÉBAUT, Philippe. “A Arte Nova”, In GENTY, Gilles; VERGNE, François; HOUSSAIS, Laurent, JOUVE, Séverine. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art nouveau*, Paris: Editions Flammarion, 1997
- TOSTÕES, Ana (Coord.), *IAPXX - Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*, Ordem dos Arquitectos, <https://www.arquitectos.pt/documentos/1163614279J1oVU5vx2Qs39JG8.pdf>, 2006
- VELOSO, António José de Barros; DAVID, Feliciano; ALMASQUÉ, Isabel. *A Arte Nova nos azulejos em Portugal: colecção Feliciano David e Graciete Rodrigues*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2015
- VITERBO, Sousa. *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses: vol. II – H/R*. Ed. fac-similada da edição INCM de 1904. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988
- WOOD, Jonathan. *Bugatti, The Man and the Marque*, Ramsbury: The Crowood Press, 2007

10. ANEXOS

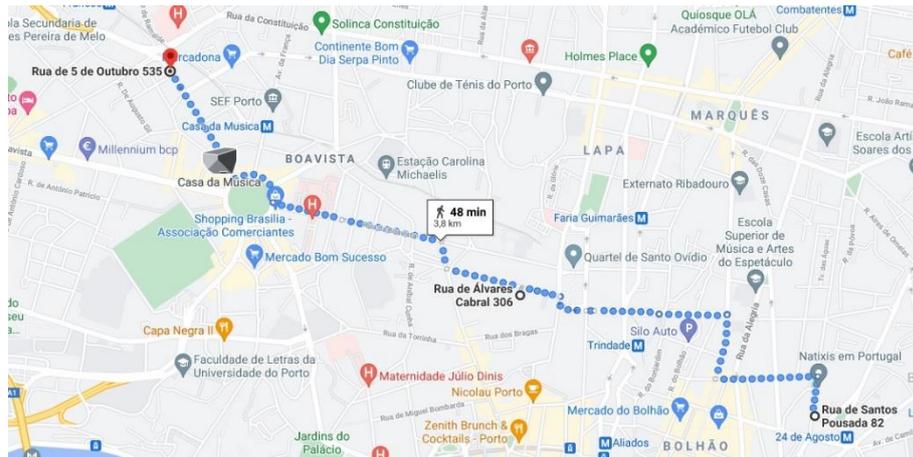
10.1. Mapa 01 - Rua 31 de Janeiro, Rua de Santa Catarina, Rua Formosa, Rua de Sá da Bandeira e a Rua do Loureiro.



10.2. Mapa 02 - Rua Cândido dos Reis, Rua das Carmelitas e Rua da Galeria de Paris.



10.3. Mapa 03 - Rua de Santos Pousada, Rua de Álvares Cabral e Rua de 5 de Outubro.



10.4. Mapa 04 - Rua de Diu e Avenida de Montevideu

