

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE:
UMA PROPOSTA DE ITINERÁRIO PELA AZULEJARIA DE AUTOR NA LISBOA
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

ANA CLÁUDIA VESPEIRA DE ALMEIDA

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

2009

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE:
UMA PROPOSTA DE ITINERÁRIO PELA AZULEJARIA DE AUTOR NA LISBOA
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

ANA CLÁUDIA VESPEIRA DE ALMEIDA

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELA PROF^ª. DOUTORA LUÍSA CAPUCHO ARRUDA

2009

RESUMO

Esta dissertação - *Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade* - consiste num projecto de exposição temporária a realizar no Museu Nacional do Azulejo, tendo como base a identificação prévia de núcleos azulejares da segunda metade do século XX inscritos na cidade de Lisboa.

Esta exposição encontra-se organizada em quatro núcleos: o Núcleo I corresponde às obras em azulejo incluídas no espaço da Avenida Infante Santo; o Núcleo II abarca algumas intervenções de menção existentes nas estações do Metropolitano de Lisboa; o Núcleo III respeita às obras em suporte cerâmico do Parque das Nações e o Núcleo IV concerne a outras Obras de Referência que marcaram a cidade mas que não apresentam uma relação geográfica de proximidade.

Todas as obras cerâmicas que integram os núcleos, como elementos de Arte Pública, encontram-se acessíveis a todos os cidadãos com uma marca autoral forte e constituem obras de referência no campo da azulejaria dos principais artistas portugueses.

O principal objectivo da exposição é causar um efeito de proximidade no visitante para assim o manter sempre consciente do lugar de contexto dos revestimentos cerâmicos evocados e promover a sua observação *in situ*, ou seja remetê-lo de novo para o espaço da cidade.

Com esta dissertação propõe-se a criação de uma estratégia de divulgação do património azulejar contemporâneo na cidade. Pretende-se devolver o público a esse território urbano, que ele visita, trabalha ou habita quotidianamente, servindo simultaneamente de mecanismo de preservação do mesmo.

Palavras Chave

Azulejo | Século XX | Lisboa | Museologia | Arte Pública | Exposição Temporária

ABSTRACT

This essay - From the City to the Museum and from the Museum to the City - consists in a temporary exhibition project that will take place in the Museu Nacional do Azulejo (National Tile Museum), and it is based upon the previous identification of Azulejo (tile) nucleus of the second half of the 20th century.

This exhibition is organized in four groups: the Group I corresponds to the tile works included in the Avenida Infante Santo, itself, (Infante Santo Avenue); the Group II comprehends some of the acknowledgeable interventions in the Lisboa (Lisbon) Underground Railway stations; the Group III refers to the works in ceramic medium located at Parque das Nações; the Group IV concerning other emblematic Reference Works within the city, but not presenting a geographic connection of proximity.

All of the ceramic works that are part of the groups, as elements of Public Art, are accessible to all citizens, with a strong authorial mark and constitute reference works in the Azulejaria (tile) area from the leading portuguese artists.

The main purpose of the exhibition is to produce on the visitor an effect of proximity, therefore, keeping him always aware of the context place of the mentioned ceramic coverings and promoting their observation *in situ*, thus referring the visitor once again to the environment of the city.

This essay proposes the development of a divulging strategy of the contemporary tile's heritage of the city. The proposal of this exhibition is to capture the public interest back to that urban territory, which he visits, works in or inhabits, providing simultaneously a preservation mechanism of that same heritage.

Key – Words

Tile | 20th century | Lisbon | Museology | Public Art | Temporary Exhibition

AGRADECIMENTOS

Neste trabalho tive o apoio de várias pessoas e instituição a quem desejo expressar o meu agradecimento:

Em primeiro lugar à Prof^a. Doutora Luísa Arruda, pelo interesse e disponibilidade com que acolheu o tema desta dissertação, pela sua empenhada orientação, pelo seu rigor científico, inteligência, método e motivação com que acompanhou o decorrer deste trabalho e que foram decisivos para a sua finalização.

Às Direcções do Museu Nacional do Azulejo nas pessoas do Dr. Paulo Henriques e da Dra. Maria Antónia Pinto de Matos, com quem colaborei nesta instituição, e que me possibilitaram adquirir uma experiência sem a qual não teria sido possível a elaboração desta dissertação. Não posso ainda deixar de referir o apoio e estímulo pessoais mas também o acompanhamento, transmissão de conhecimento e generosidade com que me disponibilizaram o acesso à colecção e ao espólio bibliográfico.

À Fundação da Ciência e Tecnologia pela bolsa de investigação concedida através da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS), agora sediada no Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, que me permitiu dedicar tempo precioso à fase final de investigação e redacção deste trabalho.

À disponibilidade, interesse, partilha de conhecimento com que a equipa do Museu Nacional do Azulejo apoiou a minha dissertação e sem a qual não teria sido possível realiza-la, muito especialmente Alexandre Pais, João Pedro Monteiro, Lurdes Esteves, Carla Fernandes Melo e Alexandra Curvelo e ainda aos colegas da RTEACJMSS no Museu do Azulejo Joana Bragança, Teresa Silva, Ana Rato e Pedro Oliveira.

À direcção da Rede Temática João Miguel dos Santos Simões sobretudo a Susana Flor e Rosário Salema de Carvalho cujo incentivo, apoio e compreensão pela menor disponibilidade da minha parte foram essenciais para realização deste trabalho. Uma palavra ainda para as colegas da RTECCJMSS Lúcia Marinho, Vanessa Leal, Catarina Figueiredo, Patrícia Nóbrega e Isabel Pires pelo apoio e encorajamento.

Pela sua disponibilidade, incentivo e apoio mas também pela cedência de materiais agradeço ao pintor Eduardo Nery, ao Dr. João Prates do Centro Português de Serigrafia e ao Sr. Adílio Soares da Galeria Valbom.

Aos colegas de mestrado pelo estímulo e solidariedade especialmente ao Francisco Nepomuceno pela disponibilidade na cedência de material e encorajamento. Um agradecimento ainda à Elsa Garrett Pinho, ao Luís Peixoto, à Dora Fernandes e ao Rui Covelo.

Aos amigos de sempre: Ana, Alexandre, Cíntia, Emília, Helena, Miguel, Paula, Pedro, Sofia e Teresa, pelo seu estímulo, interesse e apoio constantes. Um agradecimento muito especial ao Paulo pela dedicação, empenho pessoal, inteligência e espírito crítico que dedicou à leitura desta dissertação. Uma palavra ainda de agradecimento à Isabel e à Florbela pela sua espontânea generosidade.

À minha família: Mãe, Pai, Avô, Avó o meu agradecimento pela compreensão e incentivo. À Sónia e ao José pelo estímulo, paciência e apoio nas questões informáticas, fundamentais para a finalização deste trabalho. À Inês, companheira muito especial neste longo processo, um agradecimento enorme pelo seu apoio, amizade, cumplicidade e disponibilidade para tarefas morosas mas indispensáveis à realização desta dissertação. À Bia e à Maria que me ajudaram de uma forma muito especial a finalizar esta tese e que souberam, apesar da idade, compreender as ausências.

Ao Adolfo, por tudo.

NOTA PRÉVIA

Imagens

Os créditos das fotografias de peças pertencentes a instituições museológicas são propriedade dessas instituições: Museu Nacional do Azulejo e Museu do Chiado tutelados pelo Instituto de Museus e Conservação e Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian.

A sua reprodução nesta dissertação, para efeitos académicos e não comerciais, foi feita a partir do banco de dados do Museu Nacional do Azulejo, da base de dados MatrizNet, da base de Dados MatrizPix e do sítio internet do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

As imagens da colecção do Metropolitano de Lisboa foram retiradas do catálogo de exposição **Metro: A Arte que Lisboa ainda não viu**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996.

As imagens das obras de Rolando Sá Nogueira pertencentes a colecções privadas foram retiradas do catálogo de exposição **Sá Nogueira: Retrospectiva**. Lisboa: Museu do Chiado; Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.

As imagens das obras de Júlio Resende pertencentes à colecção do autor foram retiradas do catálogo de exposição **Júlio Resende: Obra Cerâmica**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998 e são da autoria do Arquivo Nacional de Fotografia (Sérgio Pombo e José Pessoa).

As imagens das obras de Eduardo Nery pertencentes à colecção do autor foram retiradas do **Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral [1961-2003]**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003 e são da autoria de Cintra e Castro Caldas Lda (Paulo Cintra e Laura Castro Casto Caldas).

As fotos da Avenida Calouste Gulbenkian e das Escadas da Patriarcal foram retiradas do sítio do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>.

A imagem da obra de Alice Jorge foi cedida pelo Centro Português de Serigrafia.

As imagens dos desenhos de Júlio Pomar para a estação Alto dos Moinhos foram cedidas pela Galeria Valbom.

As fotos da estação Campo Grande são da autoria do fotógrafo Alberto Plácido facultadas pelo pintor Eduardo Nery.

O esquema de localização dos painéis no Palácio da Justiça é da autoria de Francisco Nepomuceno e foi publicado em NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado.

As imagens *in situ* foram realizadas pela autora desta dissertação à excepção das fotos da estação Campo Grande.

Todas as fotos das estações do Metropolitano de Lisboa foram autorizadas por esta empresa especificamente para este trabalho.

Remissão de Imagens

A remissão para as imagens para as fichas de obra da exposição é feita com a indicação com que aparecem no Índice e estão presentes no canto superior direito das fichas incluídas na Parte II da dissertação.

Normas bibliográficas

As citações Bibliográficas e a Bibliografia foram elaboradas de acordo com a Norma Portuguesa 405 (NP405).

Notas Biográficas

Os artistas que se encontram referenciados nesta dissertação possuem, em anexo, uma Nota Biográfica. As Notas Biográficas foram elaboradas pela autora para o catálogo **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000 e actualizadas no decorrer da investigação.

DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE: UMA PROPOSTA DE ITINERÁRIO PELA AZULEJARIA DE AUTOR NA LISBOA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
------------	---

PARTE I – AZULEJARIA CONTEMPORÂNEA DE AUTOR | MUSEOLOGIA E ARTE PÚBLICA

1. O MUSEU NACIONAL DO AZULEJO	13
2. AZULEJO O OBJECTO MUSEOLÓGICO	18
3. AZULEJO A ARTE PÚBLICA	25
4. ESTUDOS-CASO DA AZULEJARIA DE AUTOR EM LISBOA	30
4.1. Fachada da Rua do Vale do Pereiro 1949	31
4.2. Avenida Infante Santo 1958-1959	33
4.3. O Metropolitano de Lisboa 1959 – 1972	41
4.4. O Palácio da Justiça de Lisboa 1969 -1970	49
4.5. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian 1971-1982	58
4.6. Metropolitano de Lisboa 1988 – 2005	60
4.7. Avenida Infante Santo e Sétima Colina 1994- 2002	80
4.8. Parque das Nações 1998-2000	84

PARTE II - PROGRAMA DA EXPOSIÇÃO *DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE*

1. APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO	92
2. ESTRUTURA DA EXPOSIÇÃO	96
2.1. Núcleo I Avenida Infante Santo	97
2.1.1. Painel de Azulejos Rolando Sá Nogueira, 1958-1959	97
2.1.2. Painel de Azulejos Alice Jorge e Júlio Pomar, 1958-1959	98
2.1.3. Painel de Azulejos Carlos Botelho, 1958-1959	100
2.1.4. Painel de Azulejos O Mar Maria Keil, 1958-1959	101
2.1.5. Painel de Placas Cerâmicas Eduardo Nery, 1994	103
2.1.6. Viaduto Eduardo Nery, 2000-2002	105

2.2. Núcleo II Metropolitano de Lisboa	107
2.2.1. Estação Rossio Maria Keil, 1963 e Helena Almeida, 1999	107
2.2.2. Estação Anjos Maria Keil, 1966	109
2.2.3. Estação Alvalade Maria Keil, 1972 e Bela Silva, 2005	111
2.2.4. Estação São Sebastião Maria Keil, 1995-2009	114
2.2.5. Estação Estação Avenida Rogério Ribeiro, 1959	115
2.2.6. Estação Laranjeiras Rolando Sá Nogueira, 1998	116
2.2.7. Estação Alto dos Moinho Júlio Pomar, 1988	117
2.2.8. Estação Colégio Militar-Luz Manuel Cargaleiro, 1988	119
2.2.9. Estação Cidade Universitária Maria Helena Vieira da Silva, 1988	121
2.4.10. Estação Campo Grande Eduardo Nery, 1993	123
2.4.11. Estação Parque Maria Keil, 1959 e Françoise Schein, 1994	125
2.4.12. Estação Jardim Zoológico Maria Keil, 1959 e Júlio Resende, 1995	127
2.4.13. Estação Bela Vista Querubim Lapa, 1998	129
2.4.14. Estação Chelas Jorge Martins, 1998	131
2.3. Núcleo III Parque das Nações	133
2.3.1. Oceanário de Lisboa Ivan Chermayeff, 1998	133
2.3.2. Jardim da Água Fernanda Fragateiro, 1998	134
2.3.3. Paineis de Azulejos <i>Navigatio Sancti Brendanni Abbatis</i> , 1998	135
2.3.4. Viaduto de Cabo Ruivo Pedro Cabrita Reis, 1998	137
2.3.5. Viaduto Pedro Casqueiro, 1998	136
2.3.6. Edifício Écran Jorge Martins, 2000	139
2.4. Núcleo IV Outras intervenções cerâmicas de referência	140
2.4.1. Fachada da Rua Vale do Pereiro José de Amada Negreiros, 1949	140
2.4.2. Palácio da Justiça Jorge Barradas, Júlio Resende, Querubim Lapa, 1969 – 1970	142
2.4.3. Muro na Av. Calouste Gulbenkian João Abel Manta, 1971-1982	148
2.4.4. Sétima Colina Luís Camacho, 1994	149
3. PROGRAMA MUSEOGRÁFICO	150
4. COMUNICAÇÃO	154
4.1. Catálogo, Outros Materiais Impressos e <i>Merchandising</i>	154
4.2. Sítio internet	156
4.3. Divulgação	157
4.4. Série documental para televisão e documentário	159
5. PLANO EDUCATIVO	161
5.1. Visitas	161
5.1.1. Visitas ao Museu	162
5.1.2. Visitas à Cidade	162
5.2. OFICINAS	163

5.3. COLÓQUIO	164
5.4. CURSO LIVRE	165
CONCLUSÃO	166
BIBLIOGRAFIA	169
ANEXO DOCUMENTAL	
Notas Biográficas	183

DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE: UMA PROPOSTA DE ITINERÁRIO PELA AZULEJARIA DE AUTOR NA LISBOA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.

INTRODUÇÃO

Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade pretende ser um projecto de exposição que partiu da identificação de obras cerâmicas de autor, integrados em espaços públicos da cidade de Lisboa, concebidos na segunda metade do século XX. Esta identificação materializou-se em núcleos que integram um projecto de exposição a realizar no Museu Nacional do Azulejo. Esta exposição pretende remeter depois o visitante para o espaço da cidade de um modo mais informado.

Trata-se assim de cumprir a primeira clausula da definição de museu inserida nos Estatutos do ICOM onde se especifica que uma instituição museológica deverá ter um carácter *“permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição”*.

Dado que o objectivo vai ser a sugestão de um percurso pela azulejaria contemporânea optou-se, para uma melhor agilização de esforços e eficácia da mensagem, circunscrevê-lo a quatro núcleos que marcaram, dentro do período cronológico abordado, a cidade de Lisboa e que, como elementos de arte pública, se encontram acessíveis ao transeunte: o Núcleo I corresponde às obras em azulejo incluídas no espaço Avenida Infante Santo; o Núcleo II abarca algumas intervenções de menção existentes nas estações do Metropolitano de Lisboa; o Núcleo III respeita às obras em suporte cerâmico do Parque das Nações; o Núcleo IV concerne a outras

Obras de Referência que marcaram a cidade mas que não apresentam uma relação geográfica de proximidade.

A definição destes conjuntos azulejares a tratar e do âmbito cronológico tem como pressupostos: o facto de o azulejo ter passado a ser integrado na arquitectura com um novo entendimento a partir de finais da década de 1940, advindo em parte do modo como a arquitectura brasileira o utilizou no Movimento Moderno; o estabelecimento de núcleos de referência para a sensibilização para o património azulejar contemporâneo e para a sua preservação *in situ*; a divulgação das diversas abordagens e entendimentos da obra cerâmica de carácter público.

A metodologia assenta na identificação da unidade de cada um dos conjuntos seleccionados. A investigação fará o levantamento do material existente sobretudo no Museu Nacional do Azulejo, assim como em outras colecções, públicas e privadas. Deste processo de selecção resultará a identificação dos objectos que deverão integrar a exposição em espaço convencional.

A opção de musealizar num contexto convencional estas intervenções no espaço público prende-se com diversos factores. No sentido mais generalista todas se inscrevem na área do concelho de Lisboa. Esta delimitação prende-se com o facto de um dos objectivos da exposição ser a possibilidade de causar um efeito de proximidade no visitante para assim o manter sempre consciente do lugar de contexto. Também permite que o tempo decorrido entre a visita à exposição e a observação das obras *in situ* seja tendencialmente curto – o que não impede que se recorra a outras estratégias, que passam pelo acesso a transporte organizado, por exemplo -, de maior eficácia para a mensagem que se quer transmitir.

Por outro lado, a cidade de Lisboa apresenta, no seu espaço público, um grande número de exemplos de referência do uso da cerâmica enquanto material de revestimento concebido por artistas, sendo as obras que constituem os núcleos já enunciados intervenções também de referência no percurso artístico dos seus autores.

A escolha deste segmento temporal prende-se com a importância da afirmação da cerâmica de autor, longe dos anonimatos da produção industrial, assim como o surgimento de um novo entendimento do azulejo enquanto material de revestimento, começando de um modo mais regular a sua utilização a ser pensada em parceria entre arquitectos e artistas. Existem contudo duas intervenções – a fachada de um prédio da Rua do Vale do Pereiro, de 1949, e a estação de metropolitano de Alvalade - que se justificam inserir nesta dissertação. A primeira por ser um exemplo do retorno do revestimento às fachadas. A estação Alvalade, cuja remodelação foi concluída em 2005, por ser um exemplo de requalificação de uma antiga estação de metro em que ambas as intervenções artísticas – a de Maria Keil, de 1972, e a de Bela Silva, de 2005 – se complementam e valorizam mutuamente.

A escolha deste âmbito cronológico também se prende com um dos objectivos da proposta de exposição temporária: a sensibilização para o património cultural em geral e mais especificamente para o azulejo do período contemporâneo. Se a sensibilidade da maior parte dos usufrutuários dos espaços público é cada vez maior quanto ao património de épocas mais recuadas, já o património contemporâneo, devido à falta de sensibilidade da população e à falta de mecanismos de protecção da parte das instituições locais e nacionais, está cada vez mais vandalizado e, no caso específico do azulejo, delapidado. Trata-se, por isso, de aproximar os visitantes do espaço público, para que o valorize e o faça entender como seu.

Para atingir os objectivos enunciados, desenvolvemos o nosso trabalho seguindo a seguinte estrutura:

A Parte I desta dissertação consubstancia-se genericamente na problematização teórica - artística subjacente ao projecto de exposição inserido na Parte II.

No Capítulo I, a fim de contextualizar e alicerçar este projecto específico no contexto do lugar, faremos uma breve análise do sítio onde a exposição será realizada, o Museu Nacional do Azulejo. A partir da realidade desta instituição museológica faremos, no Capítulo 2, uma breve análise sobre as categorias de problemas que se colocam a este material cerâmico enquanto objecto de museu. No Capítulo 3 abordaremos a especificidade do azulejo enquanto obra pública. No último capítulo desta dissertação analisaremos individualmente os núcleos *in situ* já referidos anteriormente de uma perspectiva histórica e artística optando por centrar a nossa análise sob a forma de estudos- caso já previamente referenciados.

Depois da contextualização teórica- artística, a Parte II desta dissertação corresponde ao projecto da exposição propriamente dito estando organizada de forma mais prática, para que possa ser executada.

O Capítulo 1 apresentará de forma resumida o tema e conceito da exposição assim como explicará as várias tipologias de objectos escolhidos. No Capítulo 2 apresentaremos os vários núcleos expositivos organizados com base em fichas individuais. Cada uma destas fichas apresenta uma identificação do suporte arquitectónico, seguida da identificação da intervenção cerâmica. Completa-se cada ficha com a identificação dos objectos a expor sobre a obra em concreto.

O Capítulo 3 funcionará como referência ao designer ou ao arquitecto responsável pelo projecto museográfico, sendo aqui dadas as especificidades das obras a expor assim como a relação entre elas e o espaço.

O Plano de Comunicação desta exposição será abordado no Capítulo 4 da Parte II, seguido do Plano Educativo que consta do Capítulo 5.

Quanto à bibliografia existente, embora não seja possível fazer um comentário sobre toda a fortuna crítica, impõe-se a necessidade de fazer referência às principais obras dedicadas ao âmbito da elaboração desta dissertação, nomeadamente às que

abordam a azulejaria da segunda metade do século XX e que podem ser divididas nas seguintes tipologias: obras de carácter geral; obras de carácter mais especializado, histórico e reflexivo, com especial incidência no século XX; catálogos de exposição e obras monográficas sobre os artistas protagonistas do período em questão; obras específicas sobre os revestimentos ou locais e artigos de publicações periódicas.

As obras bibliográficas de carácter geral são aquelas que se tornaram uma referência para a história de cinco séculos de uso do azulejo e da cerâmica em Portugal. Fundamentais para a compreensão da história do azulejo em Portugal, ao nível das suas influências, técnicas e processos de continuidade, destacam-se entre estes estudos de carácter generalista os de José Meço, como **Azulejaria Portuguesa**¹, publicado em 1985, e a sua obra **O Azulejo em Portugal**², publicada em 1989 em volume próprio da História da Arte das edições Alfa. Nesta obra, para além de fazer uma abordagem histórica da aplicação azulejar em Portugal, divide a mesma em tipologias, com uma componente técnica importante, abordando desde as técnicas arcaicas às industriais. De grande utilidade são ainda imagens de exemplos marcantes profusamente comentadas. Este historiador da azulejaria não deixou também de escrever sobre a produção contemporânea em cerâmica, em artigos ou catálogos de exposição ou contribuições em monografias de autoria colectiva.

Rafael Salinas Calado, primeiro director do Museu Nacional do Azulejo, com o seu livro **Cinco Séculos de Azulejo em Portugal**³, de 1986, foi outro dos autores que contribuíram decisivamente para a divulgação dos estudos em azulejaria. Também ao Museu Nacional do Azulejo, enquanto instituição estatal cuja missão é estudar e divulgar o azulejo em Portugal, se devem as mais significativas obras de referência na divulgação desta Arte. Nas publicações desta instituição museológica, tanto nas obras de carácter mais generalista - o **Roteiro do Museu**⁴, por exemplo - como nas

¹ MECO – José – **Azulejaria Portuguesa**. Lisboa: Bertrand, 1985.

² MECO, José – **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

³ CALADO, Rafael Salinas – **5 séculos de azulejo em Portugal**. Lisboa : Correios e Telecomunicações de Portugal, 1986.

⁴ **Roteiro**. 2ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005

publicações sobre **As Coleções**⁵, a arte produzida a partir de meados do século XX é sempre referida numa escala de importância em equidade com os outros períodos da história do azulejo.

Esta preocupação com a produção de conhecimento sobre a arte contemporânea reflecte-se ainda em catálogos de exposição da responsabilidade do Museu Nacional do Azulejo em parceria com outras entidades, de modo a divulgar esta forma de arte a nível internacional. Disso é exemplo a exposição e respectiva publicação **A Arte do Azulejo em Portugal**, com grande divulgação nacional e internacional através do Instituto Camões, então sob a tutela exclusiva do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Recorrendo a imagens de azulejaria *in situ*, a exposição e o catálogo⁶, traduzidos em várias línguas, constituíram um veículo de afirmação da azulejaria enquanto símbolo da identidade portuguesa no mundo. No âmbito internacional e de publicações de carácter geral, pode-se ainda referir os catálogos das exposições realizadas durante a década de 1990 e 2000, como **Figures et Personnages, une Histoire en Céramique: l'Azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle**⁷, patente em Rabat, ou **Un Eclat portugais: L'art de l'azulejo**⁸, em 1996, e **Un Art des Sens**⁹, em 2002, na cidade de Paris, na delegação da Fundação Calouste Gulbenkian e na Mairie, respectivamente. Lembramos ainda o importante contributo dos estudos realizados para exposições como **Tapices cerâmicos de Portugal : el azulejo del siglo XVI al siglo XX**¹⁰, na cidade de Madrid, ou **Tan vasta libertad en tan estrecha regla. El arte del Azulejo en Portugal**

⁵ **As Coleções do Museu Nacional do Azulejo**, Lisboa. Lisboa : Instituto Português de Museus Lisboa: 1995

⁶ **A Arte do Azulejo em Portugal**. Lisboa : MNA; Lisboa: Instituto de Camões, 2000

⁷ **Figures et personnages, une histoire en céramique : l'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle**. Lisboa : Instituto Português de Museus; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1998.

⁸ **Un Eclat portugais : l'art de l'azulejo**. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1996.

⁹ **Un Art des Sens. L'azulejo au Portugal**. Paris: Mairie; Paris: Embaixada de Portugal; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2002.

¹⁰ **Tapices cerâmicos de Portugal : el azulejo del siglo XVI al siglo XX = Tapetes cerâmicos de Portugal : o azulejo do século XVI ao século XX**. Lisboa : Museu Nacional do Azulejo, 2007 [catálogo de exposição na Real Fabrica de Tápices, Madrid de 7 de Nov. a 9 de Dez. de 2007]

del siglo XVI al siglo XX¹¹, realizada em Salamanca no ano de 2005, por ocasião da Cimeira Ibero-Americana, em parceria com a Presidência da República Portuguesa.

Com especial incidência sobre a arte do azulejo no século XX, o Museu Nacional do Azulejo organizou e produziu a exposição **O Azulejo em Portugal no século XX**, em associação com a Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, que integrou o programa das comemorações do descobrimento do Brasil. Itinerante por três cidades brasileiras – Rio de Janeiro, Salvador da Baía e Belém do Pará -, também esteve patente na cidade de Aveiro. Esta exposição aborda toda a produção da cerâmica de revestimento durante o século XX, contando o catálogo com textos de Paulo Henriques, António Rodrigues, Michel Toussaint, Luísa Soares de Oliveira e Maria Helena Souto, autores de várias formações, com perspectivas diferentes sobre as várias épocas e com diferentes formas de aproximação à obra cerâmica¹².

Luísa Arruda, com um percurso de investigação na área do azulejo¹³, num estudo que constitui um capítulo da **História da Arte Portuguesa**¹⁴ dirigida por Paulo Pereira e publicada em 1995, analisa o fenómeno do aparecimento da azulejaria de fachada, a história e o contexto de cada fábrica, abordando depois a chamada azulejaria de autor, referenciando os artistas que, desde o início do século XX até à actualidade, a ela se

¹¹ **Tan vasta libertad en tan estrecha regla. El arte del Azulejo en Portugal del siglo XVI al siglo XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra. A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX** [catálogo da exposição]. Lisboa: Presidência da República, 2005.

¹² SOUTO – Maria Helena – “1901-1920: Permanências e Modernidades na Azulejaria Portuguesa”; RODRIGUES, António – “1933-1949: Ausência e Nobilitação do Azulejo. A Política do Espírito”; HENRIQUES, Paulo – “1949-1974: A Construção das Modernidades”; OLIVEIRA, Luísa Soares – “Arte em Cerâmica: A Cerâmica Contemporânea de Autor em Portugal”; TOUSSAINT, Michel – “Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal – Século XX” IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000.

¹³ Desta autora destacam-se : ARRUDA, Luísa d’ Orey Capucho - **Caminho do Oriente : guia do azulejo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1998; **Azulejaria Barroca Portuguesa: Figuras de Convite**, Lisboa: INAPA, 1993; **Convento de São Paulo da Serra de Ossa**, Lisboa: INAPA, 2004.

¹⁴ ARRUDA, Luísa – “Azulejaria nos Séculos XIX e XX” IN PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa**. 1ª ed. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. vol. 3, p. 406-437.

dedicaram, cruzando a análise da sua obra cerâmica com outras facetas da sua produção artística.

No ano seguinte, em 1996, Suraya Burlamaqui publica o livro **Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos**¹⁵, onde elenca os revestimentos cerâmicos contemporâneos dos principais artistas .

O número nº 36/37 da revista **Oceanos**, editada em 1998 pela Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, dedicado ao azulejo em Portugal e no Brasil, constitui também um valiosíssimo referencial para o estudo da azulejaria portuguesa ao longo do tempo, com artigos temáticos de reputados especialistas como os já citados José Meco, Rafael Calado e Luísa Arruda, para além de Dora Alcântara, João Pedro Monteiro e Alexandre Pais. A destacar sobre a produção contemporânea, o artigo de Suraya Burlamaqui dedicado à presença da obra de Jorge Barradas no Brasil¹⁶ e um importante artigo intitulado “Módulo, padrão e jogo: Azulejos de repetição na segunda metade do século XX”¹⁷, da autoria de Paulo Henriques, director do Museu Nacional do Azulejo à altura e autor de uma vastíssima obra na área da cerâmica contemporânea. Neste artigo, Paulo Henriques analisa as formas de exploração e utilização do azulejo de padrão não só do ponto de vista dos artistas, mas também dos arquitectos.

Ainda no campo da azulejaria de padrão, também Teresa Saporiti se dedicou à realização de elencos, tendo publicado vários livros, dos quais se destacam **Azulejos Portugueses: Padrões do Século XX**¹⁸ e **Azulejos de Lisboa no século XX**¹⁹.

¹⁵ BURLAMAQUI, Suraya - **Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

¹⁶ BURLAMAQUI, Suraya – “Azulejos de Jorge Barradas no Brasil”. IN **Oceanos** [Azulejos de Portugal e do Brasil]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, nº 36/37 (1998), p. 242-250.

¹⁷ HENRIQUES, Paulo – “Módulo, padrão e jogo: Azulejos de Repetição na segunda metade do século XX”. IN **Oceanos** [Azulejos de Portugal e do Brasil]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, nº 36/37 (1998), p. 263-269.

¹⁸ SAPORITI, Teresa – **Azulejos Portugueses: Padrões do século XX**. Lisboa: [s.n], 1988.

¹⁹ SAPORITI, Teresa - **Azulejos de Lisboa no século XX**. Lisboa: Afrontamento, 1998.

Embora o nosso objecto de estudo seja sobretudo a azulejaria de fachada de produção industrial e semi-industrial não se pode deixar de referir os trabalhos de Isabel Almasqué e A.J. Barros Veloso. Embora mais dedicados à azulejaria de fachada, estes autores referem também a produção contemporânea na segunda metade de novecentos a nível nacional num capítulo do livro **Azulejaria de Exterior em Portugal**²⁰.

Fundamentais para o enquadramento das obras que nos propomos tratar nesta dissertação são as monografias sobre os artistas. Na sua grande maioria apresentam-se sob a forma de catálogos de exposições no Museu Nacional do Azulejo, cuja atenção ao modo contemporâneo de fazer cerâmica tem vindo a ser alvo de especial relevo. Desta forma, as exposições retrospectivas da obra cerâmica de um determinado autor de referência, ou dos seus trabalhos mais recentes, constituem valiosas fontes de informação sistematizada assim como um repositório do conhecimento sobre a sua obra até à data, na vertente da cerâmica. Dentro do intervalo cronológico a que nos referimos destacam-se os catálogos de exposições da obra de Maria Keil (1914)²¹; Querubim Lapa (1925)²²; Júlio Resende (1917)²³, Cecília de Sousa (1937)²⁴, Eduardo Nery (1937)²⁵ ou Manuel Cargaleiro (1927)²⁶. Paralelamente, sobre alguns destes artistas, como Querubim Lapa ou Manuel Cargaleiro, têm sido editadas monografias sobre a sua obra cerâmica²⁷.

²⁰ ALMASQUÉ, Isabel; VELOSO, A. J. BARROS - **Azulejaria de Exterior em Portugal**, Lisboa:INAPA, 1991.

²¹ **Maria Keil: azulejos**. Lisboa : MNA, 1989

²² **Querubim: obra cerâmica 1954-1994**. Lisboa : Lisboa 94; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1994

²³ **Júlio Resende : obra cerâmica**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998

²⁴ **A Minha segunda Casa: Cecília de Sousa, obra cerâmica 1954-2004**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005

²⁵ **Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral [1961-2003]**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003.

²⁶ **Manuel Cargaleiro: 7 Propostas para Arquitectura**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007.

²⁷ Como por exemplo: PEREIRA, João Castel-Branco – **Manuel Cargaleiro: Catálogo de 100 Azulejos**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996; **Manuel Cargaleiro – Cerâmica, 1950-1999**. Lisboa: Fundação Manuel Cargaleiro, 1999; **Manuel Cargaleiro: Azulejos**. Lisboa: António Coelho Dias, 1999 ou **Cerâmicas: Querubim Lapa**. Lisboa: INAPA, 2001 com textos de José Meco, Luís Porfírio e Rui Afonso Santos.

Sobre a aplicação de obra cerâmica de modo contemporâneo não podemos deixar de citar o esforço de publicação do Metropolitano de Lisboa, entidade que desde a inauguração das suas estações, em 1959, tem promovido o uso do azulejo no revestimento dos seus espaços. Sobre o Metropolitano enquanto repositório de arte pública com especial incidência para o azulejo constituem referências fundamentais as obras **Arte Metropolitano de Lisboa**²⁸ de João Castel-Branco Pereira, outro antigo director do Museu Nacional do Azulejo, e a contribuição de Paulo Henriques para um dos volumes da obra **Um Metro, Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**²⁹.

Impõe-se igualmente falar da bibliografia produzida pelo Parque Expo sobre as obras de Arte Pública incluídas no seu perímetro, em que se destaca as edições que incluem os azulejos, nomeadamente **Arte Urbana: Urban Art**³⁰ de 1998.

Não podemos deixar ainda de referir uma importante reflexão pessoal sobre o uso do azulejo na obra pública em geral da autoria do artista Eduardo Nery³¹.

Também as reflexões publicadas no âmbito da Arquitectura não puderam deixar de ser alvo da nossa atenção, já que o azulejo não pode deixar de ser encarado enquanto material de revestimento arquitectónico, tanto mais quando se trata de um trabalho sobre o esforço de leitura de um objecto museológico no seu contexto arquitectónico original. Neste âmbito, podemos encontrar publicações e investigações sobre a relação do azulejo e a arquitectura contemporânea levadas a cabo por historiadores, mas também reflexões dos próprios arquitectos como José Carlos Loureiro, Michel Toussaint ou Luís Fernandes Pinto.

José Carlos Loureiro é autor do livro **O Azulejo, possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa**³², que consiste na sua investigação para as provas para o

²⁸ PEREIRA, João Castel-Branco – **Arte: Metropolitano de Lisboa**. Lisboa Metropolitano de Lisboa, 1995.

²⁹ HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa. IN ROLLO, Maria Fernanda [coord.] – **Um Metro e Uma Cidade – História do Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p 116 – 205.

³⁰ **Arte Urbana: Urban Art**. Lisboa: Parque Expo 98, SA. 1998

³¹ NERY – Eduardo. **Apreciação Estética do Azulejo**. Lisboa: Edições INAPA, 2007.

lugar de professor de Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, publicado em 1962. Nesta obra, José Carlos Loureiro defende a integração do azulejo no Movimento Moderno como um material local que ajuda a Arquitectura a estar mais próxima do seu meio ambiente e que, como peça pré-fabricada, pode ser aplicado como padrão, preenchendo a parede de forma contínua mas evidenciando os elementos construtivos. Para tal, este autor analisou a lógica de aplicação dos revestimentos azulejares de fachadas no Porto e no Brasil, sobretudo em São Luís do Maranhão.

Para além dos artigos de Michel Toussaint, dos quais se destaca o intitulado “Significados do Azulejo na Arquitectura: Século XX”³³, também o arquitecto Luís Fernandes Pinto tem vindo a reflectir sobre o azulejo como revestimento cerâmico, abordando com acuidade as tipologias de revestimentos que tem vindo a ser criadas em Portugal desde o início dos anos 50 do século XX. Das suas obras destacam-se o livro **Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto**³⁴ ou o artigo “Revestimento Cerâmico Contemporâneo”, publicado no **Jornal dos Arquitectos Portugueses** intitulado “Revestimento Cerâmico Contemporâneo”³⁵.

Quanto aos livros de carácter mais generalista sobre arquitectura, destacam-se as publicações de Ana Tostões, nomeadamente a sua dissertação de mestrado, intitulada **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**³⁶, ou o catálogo da exposição denominada **Portugal: Arquitectura do Século XX**³⁷. De referir ainda a obra

³² LOUREIRO, José Carlos - **O Azulejo, possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa**. Porto: [e.a], 1962.

³³ TOUSSAINT, Michel – Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal – Século XX. IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p.240-255.

³⁴ PINTO, Luís Fernandes – **Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto**. [s.l]: Banco Nacional de Crédito Imobiliário, 1994.

³⁵ PINTO, Luís Fernandes – Revestimento Cerâmico Contemporâneo. **Jornal dos Arquitectos Portugueses**. Ano XV, Nov. 1997, nº 176-177. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, p. 12-33.

³⁶ TOSTÕES, Ana - **Os verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.

³⁷ **Portugal: Arquitectura do século XX**. München.New York: Prestel; Frankfurt am Main:Deutsches Architektur-Museum; Lisboa: Portugal-Frankfurt 97; Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.

Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970 ³⁸ que consiste num levantamento da arquitectura do período em causa, editada pelo então IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, hoje IGESPAR.

Ao longo da realização da dissertação foram também consultadas algumas publicações periódicas, como a Revista **Cerâmicas**, que contém referências específicas a obras e autores.

Também não podemos deixar aqui de referenciar os recursos em linha disponíveis da Internet que constituíram bases de dados sobre o património imóvel ou de arte pública consultados. O sítio www.monumentos.pt disponibiliza dados referentes ao património arquitectónico da responsabilidade do IRHU (Instituto da Reabilitação de Reabilitação Urbana), antiga DGEMN (Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais). Mais recentemente a Câmara Municipal de Lisboa disponibilizou uma plataforma em linha intitulada “Lisboa Património Cultural” com uma secção de Arte Pública onde se inclui alguns revestimentos azulejares, estando disponível em www.lisboapatrimoniocultural.pt.

³⁸ **Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970**. Lisboa: Instituto Português de Património Arquitectónico, 2004.

PARTE I – AZULEJARIA CONTEMPORÂNEA DE AUTOR | MUSEOLOGIA E ARTE PÚBLICA

1.O MUSEU NACIONAL DO AZULEJO

Antes de partir para uma análise mais aprofundada sobre o azulejo enquanto objecto museológico, importa fazer uma síntese sobre a História do Museu Nacional do Azulejo (MNAz) e das suas colecções, local onde se pretende que esta exposição tenha lugar.

Situado no antigo Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela rainha D. Leonor para as Clarissas, o MNAz foi criado em 1980³⁹, tendo sido antes uma secção do Museu Nacional de Arte Antiga. Actualmente tem a figura jurídica de uma entidade pública, dependente do Instituto de Museus e Conservação (IMC), que é tutelado pelo Ministério da Cultura, ou seja pela Administração Central.

O Convento da Madre de Deus encontra-se protegido pela classificação de Monumento Nacional, o que torna o Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR) co-responsável pelo edifício, juntamente com o Instituto de Museus e Conservação.

Este conjunto edificado foi, desde a sua fundação, alvo de sucessivas campanhas de obras⁴⁰, como a construção da nova localização da Igreja e do grande Claustro na

³⁹ Decreto-Lei nº 404/80 de 26 de Setembro. **Diário da Republica** nº 223, I Série.

⁴⁰ Sobre a história do Convento da Madre de Deus e as suas campanhas de obras ver: **História da Igreja da Madre de Deus: História, Conservação e Restauro**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002; **Roteiro [Museu Nacional dos Azulejo]**. 2ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005 e **As Colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa**. Lisboa: Instituto Português de Museus; London: Zwemmer Publishers Limited, 1995.

década de 1550, a mando do rei D. João III e D. Catarina de Áustria. Mais tarde, entre finais do século XVII e primeira metade do século XX, realizaram-se campanhas decorativas na Igreja que a dotaram do revestimento azulejar da autoria de Willem van der Kloet, na nave, e de Jan van Oort, na capela-mor, assim como de um conjunto de pinturas com cenas da vida da Virgem e de Cristo, de São Francisco e Santa Clara, da autoria de Marcos da Cruz (?-1683), André Gonçalves (1692-1762) e Bento Coelho da Silveira (act. 1648-1708). Os emolduramentos, o arco triunfal e o altar-mor foram revestidos a talha dourada. Também a Sacristia e o Coro –Alto, antiga Sala do Capítulo, local provável da igreja primitiva, a Capela de Santo António, ou Ante-Coro, e o Coro foram alvo de sumptuosos programas decorativos durante os reinados de D. João V e D. José, onde incluiu o azulejo enquanto material decorativo de revestimento por excelência.

Após a extinção das ordens religiosas, em 1934, e com a morte da última freira, em 1872, iniciou-se uma nova campanha de obras que visava o restauro e a adaptação das dependências conventuais à função educativa da Casa Pia, que entretanto aí se instalara. Protagonizada primeiro por José Maria Nepomuceno (1836-1895) e depois por Liberato Telles, que já havia trabalhado com Nepomuceno, nestas obras de finais do século XIX e início do século XX, a fachada do edifício foi redesenhada, a entrada da igreja foi alterada, permitindo o acesso directo aos espaços conventuais, ligação que não existia por ser um convento de clarissas, e o claustro primitivo, ou claustro, foi dotado de mais um piso. Também durante este período, os espaços da Madre de Deus como das instalações da casa Pia foram revestidos com azulejos provenientes de outros edifícios, como os Conventos das Grilas, de Santo Alberto ou o Palácio do Calhariz, tratando-se sobretudo de azulejos do século XVII e XVIII.

Este espaço adquiriu uma função museológica em 1958 aquando da exposição comemorativa dos 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor, tendo na altura o arquitecto Conceição Silva (1922-1982) sido o responsável pelas obras de adaptação e pelo projecto museográfico dos espaços onde decorreu a homenagem à fundadora. Ao espólio azulejar que ali se encontrava, recebido em finais do século XIX para decoração do edifício e que não havia sido utilizado, juntou-se, em 1965, o núcleo de azulejaria

do Museu Nacional de Arte Antiga, por iniciativa do Eng. João Miguel dos Santos Simões (1907-1972)⁴¹, abrindo ao público, em 1970, com o nome de Museu do Azulejo, que se viria a transformar, como foi referido, em Museu Nacional do Azulejo em 1980.

De 1979 a 1983, a área de exposição pôde ser alargada com um projecto do arquitecto Formozinho Sanches (1922), devido à cedência de espaços pela Casa Pia, para o qual contribuiu certamente o facto de o MNAz constituir um dos núcleos principais da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, realizada em Lisboa no ano de 1983. Também o arquitecto João Bento de Almeida (1947-1997) contribuiu para o projecto de melhoramento dos espaços de exposição temporárias e de acolhimento, como a cafetaria. Mais recentemente, em 2003, foi ampliada a área de exposições temporárias, assim como a zona da recepção, com projecto da arquitecta Célia Anica (1958).

Quanto à classificação normalmente atribuída no meio museológico, podemos dizer que o Museu Nacional do Azulejo é um *Museu de Arte*⁴², com uma vertente unidisciplinar, no sentido em que toda a sua colecção se reúne em torno da cerâmica.

A sua colecção é constituída pelas categorias de Cerâmica, Documentação Gráfica e Desenho, e ainda pelos objectos que pertenceram ao antigo Convento da Madre de Deus. A Cerâmica subdivide-se nas subcategorias de Cerâmica de Revestimento, que abarca os tradicionais revestimentos azulejares, Cerâmica de Arquitectura, que implica

⁴¹ Sobre a actividade do Eng. João Miguel dos Santos Simões ver o catálogo de exposição: **João Miguel dos Santos Simões 1907-1972**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Instituto dos Museus da Conservação, 2007.

⁴² Segundo a definição de Aurora León, os Museus de Arte são aqueles que “*Acogen las piezas de las civilizaciones dotadas implícita y cualitativamente de un valor artístico, conferido por la intencionalidad interna del autor, por el reconocimiento progresivo de Historia y crítica artística y por su pertenencia al campo del arte, sin olvidar que este es actividad que cobra su naturaleza y dinamismo dentro da História. [...] Ramas integrantes del Arte son la pintura, escultura, arquitectura, poesía, música, artes dramáticas, arte gráfica, artes industriales y artes menores*”. Apesar de um museu como o MNAz se incluir nesta categoria, não podemos deixar de estranhar o facto de esta autora ainda usar a terminologia “*arte menor*” que remete para um sentido pejorativo e secundário, para o que hoje se denomina por “*arte decorativas*”. IN LEON, Aurora – **El Museo: Teoría, Praxis y Utopía**. 7ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 116

todas as peças de carácter tridimensional que decoram ou integram a arquitectura, e a Cerâmica de Equipamento, em que se inserem os objectos utilitários, artísticos, de fabrico industrial e de autor⁴³. Integrados nas categorias de Documentação Gráfica e Desenho estão os objectos documentam as peças do museu assim como revestimentos cerâmicos *in situ*, na sua maioria estudos e projectos dos seus autores, assim como gravuras que serviram de base à realização dos painéis de azulejo.

Quanto aos modos de incorporação dos objectos na colecção do Museu Nacional do Azulejo, para além do espólio proveniente de outros edifícios já referenciados, designado internamente de “Fundo Antigo” e correntemente denominado no meio museológico de “conventos extintos”, também a compra e a doação têm vindo a ser os meios de enriquecimento da colecção.

O espólio referente ao século XX consiste em doações de artistas - como Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa ou Cecília de Sousa - ou dos seus familiares, e ainda de algumas instituições com funções importantes no desenvolvimento da produção cerâmica de autor, como o Metropolitano de Lisboa ou a Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. Também uma política concertada de aquisições permitiu ao MNAz adquirir os projectos e estudos da artista Maria Keil para a sua obra cerâmica, que já se encontravam depositados, onde se incluem os realizados para as estações do Metropolitano de Lisboa. De referir também as peças que se encontram à guarda do Museu em situação de depósito por parte dos seus autores, como Eduardo Nery, ou ainda de instituições como o antigo ICEP que depositou a obra de Querubim Lapa relativa a representações internacionais nas quais este artista participou.

Também pertencem ao espólio deste Museu peças de origem internacional que permitem fazer uma pontuação e um contraponto entre a produção cerâmica nacional e a internacional, desde a cerâmica importada do Sul de Espanha no século XVI, passando pela majólica italiana, à produção holandesa do século XVII, assim como de

⁴³ Neste ponto, optámos pelas categorias normativas do Instituto de Museus e Conservação para a Inventariação de Cerâmica. Sobre este assunto ver: **Normas de Inventário. Cerâmica. Artes Plásticas e Artes Decorativas**. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Museus e Conservação, 2007.

vários artistas contemporâneos de referência, como o brasileiro Athos Bulcão (1918) ou os norte-americanos Arnold Zimmerman (1954) e Betty Woodman (1930).

Em suma, o âmbito cronológico das colecções do Museu Nacional do Azulejo abrange um período amplo de tempo que se inicia no século XVI, com os primeiros azulejos importados do Sul de Espanha, e vai até à actualidade.

A abrangência territorial da vocação deste museu é internacional, dado que o azulejo é considerado um símbolo da identidade nacional, já que Portugal é o único país que o utiliza sem interrupção há mais de 500 anos. O Museu Nacional do Azulejo é também a única instituição nacional pública que tem por missão *“Apresentar didacticamente exemplares das colecções representativas da evolução da faiança e dos azulejos portugueses”*⁴⁴, daí potenciar este desígnio, como foi já mencionado, organizando e produzindo exposições temporárias no estrangeiro.

⁴⁴ Decreto-Lei nº 404/80 de 26 de Setembro. **Diário da Republica** nº 223, I Série

2. AZULEJO | O OBJECTO MUSEOLÓGICO

Na sequência do que foi atrás referido, o lugar do Museu do Azulejo, pelo seu edifício e pelo seu programa - contendor e conteúdo -, surge como lugar natural para a elaboração de uma exposição temporária que pretende, através de diversas tipologias de objectos, chamar a atenção e dirigir o visitante para o território da cidade onde este museu se inscreve.

A inter-influência entre contendor e conteúdo está também presente na definição de *Museu Tradicional*, de Santos Zunzunegui, onde claramente se insere esta instituição. De acordo com esta perspectiva, o Museu Tradicional é aquele que *“de acuerdo com las propuestas fundadoras de J.N.L Durand, realizadas a principios del siglo XIX, pueden caracterizarse, de manera rápida, porque, utilizando bien edificios pre-existentes – fundamentalmente palácios-, o construcciones específicas que “citan” esa configuración intentan resaltar, a través de esta opción, la afinidad entre contenido y continentes, siendo ellos la arquitectura tanto de una manera privilegiada de valorizar las colecciones como una forma de orientar el acercamiento a las obras de arte mediante el trazado de un itinerario de la percepción”*⁴⁵.

Assim, a localização desta instituição num edifício pré-existente amplia os sentidos de leitura da colecção, no sentido em que o edifício em particular, antes do museu aí ser instalado possuía já um espólio azulejar importante aplicados na sua estrutura valorizando-a, por oposição à noção de *Museu Moderno*, onde a concepção do espaço é feita de forma mais neutra, de maneira a não interferir na leitura das obras⁴⁶. O

⁴⁵ ZUNZUNEGUI, Santos – **Metamorfoses de la Mirada: Museo e y Semiótica**. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 85.

⁴⁶ ZUNZUNEGUI, Santos – **Metamorfoses de la Mirada: Museo e y Semiótica**. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 84.

Museu do Azulejo torna-se assim num espaço de sentido⁴⁷ ideal para a recepção desta exposição, na medida em que as dependências conventuais, revestidas a azulejo, ajudam a contextualizar os revestimentos expostos em painéis, fragmentados e privados de uma leitura global. Apesar de sabermos que esta é uma contingência de todo o objecto museológico, no caso do azulejo é demais evidente, pois constitui, na origem, um material cerâmico de revestimento arquitectónico.

Ora, o acto de expor peças cerâmicas como o azulejo traz por si só desafios acrescidos, no sentido em que existe informação que se perdeu no contexto extra-museológico de origem, antes da entrada no Museu: a relação com o seu suporte arquitectónico, como os vãos das portas e das janelas, quando se trata de revestimento de interior ou de fachada. Mesmo que o ambiente original, antes do levantamento do revestimento do local original tenha sido bem documentado e se tenha acesso a toda essa documentação, será muito difícil, ou mesmo impossível, reconstituir fisicamente o seu contexto original. Não podemos ainda deixar de constatar que não foi até ao momento possível identificar a origem de grande parte dos revestimentos da colecção do Museu Nacional do Azulejo.

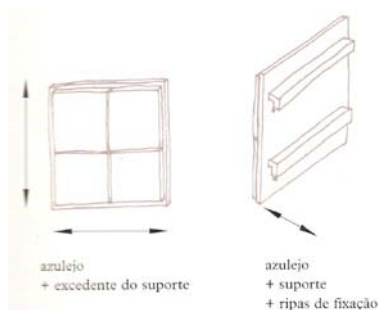
Se exceptuarmos algumas obras de autores contemporâneos concebidas expressamente para serem expostas num determinado museu, torna-se uma evidência que os objectos que hoje se podem ver na maioria das instituições museológicas não foram criados para serem instalados naquele contexto. Sendo os painéis de azulejo concebidos como elementos associados directamente à arquitectura, torna-se a sua musealização em lato senso, no sentido da atribuição de significado patrimonial, histórico ou estético, um desafio importante para a museologia de hoje⁴⁸.

⁴⁷ Sobre este assunto ver ZUNZUNEGUI, Santos – **Metamorfoses de la Mirada: Museo e y Semiótica**. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 19-24.

⁴⁸ Existem no entanto casos exemplares de tentativa de recriação dos contextos originais dos objectos museológicos dos quais destacamos a exposição da colecção de pintura mural românica do Museu Nacional de Arte da Catalunha, em Barcelona, onde se recriaram as formas arquitectónicas originais complementadas pela musealização de outros objectos de culto.

Se, por um lado, o contentor específico do MNAz, pelas razões já apontadas, ajuda à leitura⁴⁹ e à atribuição de significado, neste caso específico, o modo possível da sua apresentação ao público não permite ter, à partida, uma leitura completa do mesmo. Para prosseguirmos com esta linha de raciocínio teremos de indicar a forma como funciona o suporte expositivo das peças cerâmicas em contexto museológico.

O objecto museológico é normalmente constituído por um conjunto de unidades que é apresentado ao leitor montado sobre uma estrutura de acrílico, colocada, tal como uma pintura, paralela à superfície vertical de apoio, possuindo, por si só, uma leitura formal, funcional e estética.



Esquema de peça montada em suporte, com ripas de fixação para montagem em exposição | Foto Normas de Inventário Cerâmica de Revestimento. Lisboa:IPM, 1999

O discurso científico do Museu e a sua organização espacial encontra nas peças expostas uma organização por núcleos cronológicos sequenciais que correspondem, na sua maioria, ao percurso lógico do visitante. Quanto à forma de apresentação, os revestimentos cerâmicos podem ser expostos enquanto espécie unitária autónoma, corpo cerâmico constituído por um único elemento, ou um painel ou secção de painel que permitem uma leitura parcial ou total enquanto unidade formal, podendo ainda ser formados por elementos de repetição, o padrão.

⁴⁹“The museum or gallery, its history, its collection, its building, the way the objects are displayed and labelled, the explanations, even the traffic flow, are all part of the “message” sent to the viewers attending an exhibition” IN BORJA-VILLEL, Manuel J. – The End(s) of the Museum. IN **Els Límits del Museu**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 9.



Museu Nacional do Azulejo, Sala 15. Foto MNAz

Este lugar natural para a realização desta exposição, como vimos, contribui para a uma maior compreensão das obras expostas mas, por outro, pela forma como se apresentam fisicamente ao público, também lhes retira leitura. Existem, no entanto, nas primeiras salas de exposição do MNAz, estratégias museográficas que remetem para a função inicial dos objectos, como a utilização de estruturas de apoio para colocação de peças cerâmicas de tecto ou de chão, podendo o visitante observá-las num posicionamento próximo ao original.

A esta constatação quanto à perda de sentido do objecto museológico, aplicado ao caso concreto do Museu do Azulejo, acrescenta-se ainda que estratégias como o recurso a figuras de discurso e a instrumentos de leitura auxiliares - textos, por exemplo - se tornam inexequíveis nesta instituição devido a evidentes constrangimentos espaciais. Assim, esta instituição optou por um discurso científico que mostra a História do Azulejo ao longo dos cinco séculos, criando assim um sistema de ligação entre os objectos e de rede relacionais entre eles de forma cronológica⁵⁰.

Entendendo a peça museológica como um signo, o caso concreto do painel de azulejo não tem, no contexto museológico actual, uma leitura completa e cabal, na medida em que apesar da apreensão do significante - a face sensível -, perdeu-se o significado - a

⁵⁰ *“The notion of museum as neutral container for a series of objects for the public to contemplate undisturbed is utopian. An exhibition is a meeting point of practices and theories, in which the work of art is located. Roughly speaking, an exhibition can be defined as on the one hand, a practical work that involves selecting and evaluating a number of objects, and on the other, a system of meanings made up by a series of statements or expressions: the individual works.[...] Moreover, exhibitions are arranged in what is basically an open-ended space-time framework where viewers are free to follow a discourse, stop, or walk back, as they think appropriate”* IN BORJA-VILLEL, Manuel J. – The End(s) of the Museum. IN **Els Límits del Museu**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 9.

face evocável⁵¹. Neste sentido, as figuras de discurso como meios de leitura auxiliar tornam-se imprescindíveis na realização da nossa exposição temporária como, por exemplo, o emprego de fotografias, projectos, outras obras do autor, etc., apresentadas na Parte II desta dissertação.

Assim, no âmbito de uma exposição temporária, os objectos a expor que remetem para um determinado local da cidade terão de estabelecer uma relação entre eles, formando um sistema, criando ligações com a envolvente pré-museológica, por meio de uma retórica não verbal que se constitui nas figuras do discurso⁵².

Pretende-se, desta forma, que, dentro do espaço do museu, a exposição temporária sirva para actualizar o conhecimento sobre esta área específica das suas atribuições, partindo geralmente da sua colecção, possibilitando ao visitante o confronto mais aprofundado com temáticas de afinidade com a missão da instituição museológica, criando diálogos com a exposição permanente e uma gestão de significados e sentidos para a sua colecção. Constituem-se assim como *“narratives which use art objects as elements in institutionalized stories that are promoted to an audience”*⁵³.

A exposição temporária, dada a regularidade em que idealmente deverá integrar o programa de um museu, afirma-se também como o ponto de contacto privilegiado com o público, pois é a forma de o museu comunicar à comunidade as suas linhas de investigação, as suas releituras da colecção e o discurso da instituição.

Uma obra de arte não está encerrada em si própria no significado de uma única exibição, podendo a atribuição de várias leituras ser dada por um novo contexto de exposição⁵⁴. Quando exibida numa perspectiva cronológica, enquanto símbolo de um

⁵¹ Descontextualizado, característica de todo o objecto museológico, agravado no caso do azulejo por este integrar na sua origem um imóvel e enquanto objecto museológico constituir um bem imóvel.

⁵² Sobre este assunto ver: LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; CAMPAGNOLO, Henri – « Du Terrain au Musée [2]: Le Concept «d’Iconicité Relationell”, instrument de programmation et d’évaluation de l’exposition ». **Arquivos da Memória**. Lisboa: CEP; Lisboa: Edições Colibri. Nº 10/11, 2001.

⁵³

⁵⁴ Sobre este assunto ver BORJA-VILLEL, Manuel J. – “The End(s) of the Museum” IN **Els Límits del Museu**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995 e TEJEDA MARTÍN, Isabel – **El Montaje Expositivo**

determinado período, uma obra de arte pode tornar-se numa espécie de fetiche de onde deverá ser resgatada para ser relida e contextualizada⁵⁵ no seio de uma exposição temporária, subornada a outros pressupostos de valorização cultural, fornecendo ao visitante novos meios para o seu “re-conhecimento”.

Assim, não podemos deixar de responder ao desafio atrás enunciado de dotar de sentido objectos e criar na programação da exposição estratégias para o musealizar.

Abordando mais concretamente este projecto expositivo e na tentativa, como vimos, de dotar de significado o significante, a escolha das peças a expor tem como objectivo didáctico activar também as capacidades cognitivas e estéticas do visitante⁵⁶.

Mas aqui apresenta-se outro ponto que merece alguma reflexão. Esta exposição, mais do que dotar de sentido os objectos do museu, pretende com eles, e através deles, evocar lugares ainda existentes na cidade e que ainda constituem conjuntos de referência da produção contemporânea para equipamentos públicos, cuja característica comum entre eles é o facto de a cerâmica ter sido o suporte para o imaginário dos seus autores.

Mais do que evocar o lugar de contexto, pretende-se quase recriar lugares existentes na cidade através de objectos e devolver o olhar do visitante novamente à cidade. Esta problemática foi também referida por Raquel Henriques da Silva, a propósito da exposição de Maria Keil no Museu Nacional do Azulejo em 1989: *“uma exposição de azulejos determina um espaço ambíguo de afectividade em que é grande o risco do esbatimento da sua importância nos hábitos empíricos da visão. Mas a possibilidade de tocar com o olhar a luz e as sombras destes azulejos, o jogo de os reenviar para os locais de passagem que eles modelam nos diversos tecidos urbanos, propõe-nos um*

como Traducción: Fidelidades, Traiciones y Hallazgos en el Arte Contemporáneo desde los Años 70. Madrid: Trama Editorial; Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2006.

⁵⁵ Sobre este assunto ver GUIDERI, Remo – **El Museo y sus Fetiches: Crónica de lo Neutro e la Aureola.** Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

⁵⁶ ZUNZUNEGUI, Santos – **Metamorfoses de la Mirada: Museo e y Semiótica.** 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 63

exercício de reavaliação de memórias e sentimentos sobre as especificidade de uma prática artística [...]”⁵⁷.

⁵⁷ SILVA, Raquel Henriques da – Azulejos de Maria Keil: Os jogos da eternidade IN **Maria Keil: Azulejos**, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1989, p.38.

3. AZULEJO | A ARTE PÚBLICA

Estando as obras *in situ* seleccionadas para o nosso estudo localizadas em espaços públicos ou de fácil acesso, como referimos no capítulo anterior, não podemos deixar de reflectir sobre a produção artística do azulejo como uma das dimensões da categoria de Arte Pública.

A designação de Arte Pública carece hoje em dia de consenso entre os especialistas. Fernando Gómez Aguilera refere: *“Por arte publico se entienden obras e comportamientos estéticos muy distintos. El término arte público carece de una definición concreta. Es vago e impreciso”*⁵⁸. Por isso, é frequente ver a aplicação deste termo a toda a arte integrada em espaço público, podendo aqui englobar-se um diversificado número de objectos artísticos de carácter comemorativo que, pelo menos desde a Antiguidade Clássica, imortalizam episódios ou personagens importantes para a vida da comunidade. Estes monumentos são normalmente implantados sem qualquer preocupação com a envolvente, sendo indiferente a sua implantação, não sendo por isso concebidos tendo em conta as especificidades do ambiente urbano em que foram colocados. Esta falta de atenção ao contexto arquitectónico e urbano do monumento deve-se, provavelmente, ao facto do conceito de Arte Pública ser relativamente recente. Remonta às décadas de 1950 e 1960, quando a maior parte dos países ocidentais, e sobretudo os Estados Unidos da América, começaram a preocupar-se com a promoção de uma arte de carácter público especialmente dirigida à criação artística contemporânea e tendo em vista o usufruto do cidadão⁵⁹. Neste sentido, tendemos a concordar com o pensamento do escultor

⁵⁸ GÓMEZ AGUILERA - Arte Ciudadania y Espacio Público. **On the w@terfront**. Barcelona: Universidad de Barcelona. nº 5 Março 2004, p. 45 [disponível em http://www.edu/water/N05/W05_3.pdf, consulta em 05.10.2009]

⁵⁹ Sobre a problematização do conceito de “Arte Pública” ver FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca – **Nuevos Lugares de intención: Intervenciones Artísticas em el Espacio Urbano como una de las Salidas a los Circuitos Convencionales Estados Unidos 1965-1995**. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p 33-36. Publicado também na revista em linha **E-Polis**. Barcelona:

iraniano Siah Armajani (1939): “ *El arte público no es arte em espacios públicos. Hay quien desea colocar arte ‘allí’ u ‘aquí’. Otros pretenden construir, hacer el ‘aquí’ y el ‘allí’. Lo primero se llama ‘arte en espacio público’. A lo segundo se le llama ‘arte publico’*”⁶⁰.

Devemos, de facto, distinguir arte em espaço público de Arte Pública. A diferença está entre arte especificamente elaborada para um determinado local e aquela que, no seu processo de concepção, não foi especificamente concebida para um determinado espaço. Desta forma “construir o aqui e o ali”, e não “colocar aqui e ali”, faz com que o meio ambiente melhore através das artes, onde as obras são concebidas especificamente para um determinado local e onde os artistas são envolvidos desde o início, desenvolvendo em parceria com outros actores –arquitectos, planeadores, etc - a construção e ou requalificação desse mesmo espaço.

É esta precisamente a forma desejável de abordagem à arte para o espaço público e que atravessa a maior parte dos conjuntos e elementos que iremos apresentar nesta dissertação. Assim, a Arte Pública será “*algo distinto de la dudosa decoración urbana concretada a través de esculturas autónomas emplazadas, más ou menos azarosamente, en lugares públicos, obras que surgen espontaneamente, como de la nada (esculturas cataplún /plop sculpture) o, al contrario, de na explicita voluntad de celebracion de poder*”⁶¹.

Deste modo, embora o azulejo se encontre inscrito no imaginário urbano português desde o século XIX, quando a industrialização permitiu uma maior produção e o aplicou no revestimento das fachadas dos edifícios, fazendo com que passasse do espaço privado para a esfera pública, só pode ser considerado dentro da categoria /

Universidad de Barcelona, nº 2, 2004 [disponível em <http://www.ub.es/escult/epolis/bfdez/blanca.fde201.pdf>, consulta em 04.10.2009].

⁶⁰ Citado por GÓMEZ AGUILERA - Arte Ciudadania y Espacio Público. **On the w@terfront**. Barcelona: Universidad de Barcelona. nº 5 Março 2004, p. 49 [disponível em http://www.edu/water/N05/W05_3.pdf, consulta em 05.10.2009].

⁶¹ GÓMEZ AGUILERA - Arte Ciudadania y Espacio Público. **On the w@terfront**. Barcelona: Universidad de Barcelona. nº 5 Março 2004, p. 46 [disponível em http://www.edu/water/N05/W05_3.pdf, consulta em 05.10.2009]

conceito de arte pública a partir da década de 1950, quando passa a ser feito pelos artistas para um local ou edifício específicos e tendo em conta o usufruto que o cidadão vai ter dele. Ou seja, não se limita a enriquecer plasticamente/ornamentar a superfície de uma edificação, contribui para a criação de uma nova/outra vivência urbana. O anonimato dos revestimentos das novas construções ou de estruturas pré-existentes – a chamada azulejaria de fachada⁶² - coincide precisamente com o que pode ser considerado como “decoração” urbana.

Tal como as fachadas da segunda metade do século XIX e inícios do século XX, as obras que iremos tratar nesta dissertação, assim como a maioria da produção cerâmica da segunda metade do século XX, encontra-se inscrita em espaço público, no exterior e no interior, de fácil acesso ao cidadão. No entanto, o que as torna elementos de Arte Pública, tal como a entendemos atrás, é precisamente a ideia subjacente à sua concepção de construção ou requalificação de lugares através do uso da técnica da cerâmica em que a responsabilidade do artista é partilhada com outros intervenientes, nomeadamente os arquitectos. Há ainda a referir o papel importante das entidades públicas que reconhecem os benefícios da Arte Pública na requalificação dos espaços que gerem, sendo a encomenda pública fundamental para o seu desenvolvimento. É, em simultâneo, um símbolo de prestígio e um meio de melhoria do ambiente urbano.

A afirmação da cerâmica de autor em Portugal, no final da década de 1950, possibilitou ao artista deixar a sua esfera individual para se adaptar à esfera pública e ao usufruto do cidadão. Esta marcação cronológica coincide precisamente com o Movimento Moderno Internacional que se afirmou na Arquitectura sobre as premissas da Carta de Atenas (1933), com o desenvolvimento da cidade através de novas construções,

⁶² Sobre este assunto ver ARRUDA, Luísa – Azulejaria nos Séculos XIX e XX IN PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa**. 1ª ed. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. vol. 3, p. 407-436 e ALMEIDA, Ana – XIXe Siècle, La Scénographie des Rues IN **Un Art des Sens: L’Azulejo au Portugal**. Paris: Hôtel de Ville de Paris, 2002, p. 51.

estruturas viárias e equipamentos urbanos⁶³. Um exemplo deste novo entendimento da arquitectura e da cidade é o Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo (1955-60).

Também não podemos deixar de referir que esta tipologia de arte teve um grande desenvolvimento a par da expansão das cidades no pós II Guerra Mundial. A cidade é ainda hoje o palco privilegiado para intervenções de Arte Pública e Lisboa, tal como outras cidades europeias e norte-americanas, não fugiu à regra⁶⁴. A especificidade do caso das cidades portuguesas, sob influência da Movimento Moderno Brasileiro, está no facto de terem incorporado o uso do azulejo como suporte de imaginário de autor como veremos no capítulo seguinte.

O uso do azulejo enquanto Arte Pública no século XX, como elemento qualificador de espaços, prende-se, quanto a nós, com dois factores que resultam precisamente da sua especificidade. Por um lado, uma utilização por parte dos artistas de um material com cinco séculos de uso ininterrupto, considerado um elemento de identidade nacional portuguesa, recuperado na década de 1950 pela comunidade artística, que, assim, confere a esta forma de arte uma identidade também geográfica. Por outro lado, enquanto material cerâmico, permite uma aplicação mais fácil, uma maior longevidade e higienização, qualidade que fizeram com que fosse utilizado em lugares da cidade construídos de raiz ou pré-existentes, como viadutos rodoviários ou estações

⁶³ Sobre a relação da Arte Pública com a cidade ver. MADERUELO, Javier – El Arte de Hacer Ciudad IN MADERUELO, Javier – **Arte Público: Naturaleza e Ciudad**. Tegui: Fundación César Manrique, 2001, p.15 – 52.

⁶⁴ Do ponto de vista da encomenda, sobretudo no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, existe a figura das comissões de arte governamentais nacionais, regionais ou municipais, cujo principal objectivo é o de assessorar qualquer entidade que queira encomendar a implantação de uma obra de arte de carácter público ou na regeneração e requalificação de determinado espaço. Esta ajuda traduz-se na elaboração do programa de concurso, se existir, à escolha dos artistas, inquéritos às populações, produção, etc, sendo constituída por equipas pluridisciplinares. Em Portugal a figura do concurso público de ideias para espaços públicos é ainda diminuta, optando-se na maioria dos casos por convite directo da entidade encomendante. Sobre este assunto ver . MADERUELO, Javier – El Arte de Hacer Ciudad IN MADERUELO, Javier – **Arte Público: Naturaleza e Ciudad**. Tegui: Fundación César Manrique, 2001 e FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca – **Nuevos Lugares de intención: Intervenciones Artísticas em el Espacio Urbano como una de las Salidas a los Circuitos Convencionales Estados Unidos 1965-1995**. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p 33-36. Publicado também linha na revista em linha **E-Polis**. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 2, 2004 [disponível em <http://www.ub.es/escult/epolis/bfdez/blanca.fde.201.pdf>, consulta em 04.10.2009].

de metropolitano. Desta forma qualifica os “não lugares”, enquanto espaços de anonimato e despersonalizados, para usar o termo de Marc Augé⁶⁵, e atribui, através da arte contemporânea, significado a espaços anónimos e despersonalizados. Este facto dá origem a um outro proveito que podemos obter da Arte Pública, e neste caso mais concreto do azulejo: a obtenção da cumplicidade do observador para a arte contemporânea, por estar inscrita no espaço comum do habitante. A Arte Pública, neste caso através do azulejo, reconcilia o espectador com a produção artística contemporânea, a qual normalmente cria resistências quando observada num contexto mais restrito e privado como as galerias ou os museus⁶⁶.

⁶⁵ AUGÉ, Marc – **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da sobremodernidade**. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.

⁶⁶ Sobre este assunto ver CASARES, Nilo – La Cor.Poració IN LORENTE LORENTE, Jesus-Pedro [coord.] - **Espacios de Arte Contemporáneo Generadores de Revitalización Urbana**. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, p.167-180.

4. ESTUDOS-CASO DA AZULEJARIA DE AUTOR EM LISBOA

Tendo em conta os critérios de análise enunciados, seleccionámos como estudos casos os seguintes núcleos: Avenida Infante Santo, Metropolitano de Lisboa, Parque das Nações e Outras Obras de Referência. A organização da abordagem de cada unidade que compõe o núcleo nem sempre irá corresponder ao modo de organização da exposição, indicada na Parte II deste trabalho, pois aí os três primeiros núcleos estarão organizados em torno de áreas geográficas. As intervenções artísticas geograficamente próximas são diversas e plurais no tempo e no tipo de abordagem à obra cerâmica e, materializadas numa exposição, podem ser dotadas de outro sentido. Aqui tentaremos abordar a produção artística dos núcleos fazendo um compromisso entre a cronologia, a autoria e a localização dos revestimentos para uma melhor compreensão da produção artística em análise. Neste sentido, a partir deste ponto, sempre que referirmos uma obra, estará indicado em nota o seu Núcleo respectivo, indicado na segunda parte.

Tendo em conta estas premissas passemos então ao seu estudo mais individualizado

4.1. Fachada da Rua do Vale do Pereiro | 1949

Iniciamos esta abordagem com a análise de uma obra que marcou um novo olhar sobre azulejaria de autor integrada num edifício. Sito na **Rua do Vale do Pereiro, 2**⁶⁷ e datado de 1949, o revestimento em azulejo de José de Almada Negreiros e as aplicações cerâmicas de Jorge Barradas marcaram o retorno do azulejo ao revestimento total de fachadas. Os elementos cerâmicos e os revestimentos totais em azulejo foram, desde início, incluídos no projecto de arquitectura, da autoria de Porfírio Pardal Monteiro (1857-1957). Esta intervenção anuncia uma forma de integração das artes cara ao Movimento Moderno e que só a partir de meados da década seguinte de 1950 viria a ter expressão em Portugal, após um período em que a aplicação de revestimentos em azulejo⁶⁸ se confinava a pequenas intervenções, sublinhando varandas ou aplicados em platibandas, salvo algumas excepções, como o revestimento a tijolo vidrado a verde da Casa da Moeda (1933), em Lisboa, ou a painéis para os pavilhões das representações portuguesas em exposições internacionais⁶⁹.

⁶⁷ Parte II, Núcleo IV, 2.4.1.

⁶⁸ Não prendendo aqui ser exaustiva quanto à questão do declínio do uso do azulejo nos anos anteriores à construção deste edifício não podemos deixar de referir a questão do declínio do uso do azulejo. A quase ausência de utilização do azulejo foi justificada pelo arquitecto Keil do Amaral pelo facto de “*no segundo quartel do século XX, essa maneira de revestir fachadas cessou, praticamente na Capital. Chegou a ser proibida pela municipalidade, ao que parece com base em receios e recriminações dos bombeiros*” IN AMARAL, Francisco Keil – **Lisboa: Uma Cidade em Transformação**. [Lisboa]: Publicações Europa-América, 1969, p. 170. Contudo não existem referências a qualquer determinação camarária. Sobre este aspecto Luís Fernandes Pinto justifica esta opção com o facto de na Memória Descritiva do projecto, Pardal Monteiro defender acerrimamente a criação de novas interpretações estéticas e defesa do material cerâmico no todo da composição, sem nunca referir qualquer directiva específica que o tenha proibido. Ver PINTO, Luís Fernandes – **Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto**. [s.l]: Banco Nacional de Crédito Imobiliário, 1994, p.32. Neste aspecto tendemos a concordar com posição de Paulo Henriques quando afirma que a razão o desaparecimento do azulejo da paisagem urbana se deve à divulgação de modelos arquitectónicos racionalistas onde se privilegia a clareza e pureza das formas. Ver HENRIQUES, Paulo – 1949- 1974: A Construção das Modernidades IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p. 70-71.

⁶⁹ Nomeadamente a presença do painel *Lisbonne aux Mille Couleurs* de Paulo Ferreira (1911-1999) no Pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Paris, em 1937, com projecto do Arquitecto Francisco Keil do Amaral (1910-1975). Este painel azulejar mostrava uma vista de Lisboa a partir do Tejo

Este edifício de cinco pisos, em gaveto entre a Rua do Vale do Pereiro e a Rua do Salitre, apresenta um revestimento quase total das duas fachadas em azulejo de padrão da autoria de Almada Negreiros. O piso térreo apresenta os panos de parede em pedra e alvenaria e o último piso, correspondente a um andar em mansarda, apresenta um revestimento a telha semi-circular, vidrada a verde que faz a ligação com o tom de fundo dos azulejos da fachada projectados por Almada Negreiros. Este artista tinha já um percurso consistente em parceria com Pardal Monteiro, nomeadamente nos grandes murais que realizou para as Gares Marítimas de Alcântara, de 1945, e da Rocha de Conde Óbidos, de 1948⁷⁰.

Longe da tendência figurativa apresentada nestas obras, esta figura do primeiro Modernismo português desenhou um padrão propositadamente para esta fachada da Rua do Vale do Pereiro. Trata-se de um padrão que utiliza a técnica da estampilhagem e foi concebido sobre fundo verde claro. Cada unidade é constituída por 8 x 8 azulejos, desenhado por uma forma quadrangular a meia-esquadria, cujos lados são formados por formas ondulantes a preto e branco que encerram, no seu centro, também a preto, um círculo. Na junção dos azulejos formam-se outros círculos brancos. A justaposição do padrão adequa-se ao desenho arquitectónico, respeitando o formato das janelas, conferindo um grande dinamismo ao edifício, recuperando a imagem do brilho reflectido por uma grande superfície revestida neste material cerâmico, tornando-se.

A intervenção de Jorge Barradas neste projecto traduz-se na aplicação de doze pequenas esculturas cerâmicas que pontuam os panos de parede que, por sua vez, medeiam os vãos das janelas do cumhal da esquina do prédio. Estas pequenas esculturas consistem em motivos populares como cestos de uvas, castelos, cavalos,

como uma cidade luminosa e numa perspectiva artificiosa e algo ingénua. Esta obra foi também mostrada na exposição Internacional de São Francisco em 1939 na representação portuguesa, com pavilhão da autoria do arquitecto Jorge Segurado (1898-1950). Neste último local foi também exposto um painel cerâmico de Jorge Barradas (1894 – 1971) intitulado *O Infante D. Henrique e a Escola de Sagres*. Ambos os painéis foram destruídos após o evento, tendo sido realizadas réplicas mais tarde estando o painel de Paulo Ferreira no Museu Nacional do Azulejo.

⁷⁰ Em 1958 viria a colaborar com o arquitecto António Varela na realização de um revestimento para uma moradia no Restelo, na Rua Alcolena, em Lisboa.

anjos, urnas e figuras fantásticas em cerâmica modelada e policromática. Estes mesmos motivos vão ser repetidos numa lógica de aplicação semelhante na fachada da garagem deste edifício, situado na continuação da fachada virada para a rua do Vale do Pereiro.

Os dois artistas que trabalharam para esta obra evocam as duas vias de trabalho da matéria cerâmica que irá caracterizar, segundo Paulo Henriques, a produção artística até à actualidade: *“uma via conceptual onde o azulejo é pensado como meio de transformação visual e significativa do espaço, o autor desenhando projectos para revestimento de azulejo, executado pelos técnicos das fábricas; e uma outra via material e concreta onde o azulejo é suporte do trabalho directo de ceramista, o autor questionando os materiais e as suas potencialidades expressivas”*⁷¹.

Assim, José de Almada Negreiros integra-se na primeira via sugerida por Paulo Henriques, que terá continuidade na obra de Maria Keil e Eduardo Nery, e na via mais matérica de abordagem à obra cerâmica, a importante figura de Jorge Barradas, o responsável pela renovação da cerâmica artística de autor em Portugal, que se irá reflectir no percurso de artistas como Querubim Lapa, Manuel Cargaleiro ou Cecília de Sousa.

4.2. Avenida Infante Santo | 1958-1959

A abordagem matérica à obra cerâmica de Jorge Barradas coexiste no tempo com a outra via apontada acima: a via do projecto. Ora, é precisamente este último o caminho seguido por Maria Keil para a concepção dos revestimentos do Metropolitano de Lisboa, e pelos artistas que trabalharam no **Conjunto Habitacional da Av. Infante**

⁷¹ HENRIQUES , Paulo – “1949- 1974: A Construção das Modernidades” IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p. 71.

Santo⁷², construído entre 1955 e 1960, da autoria dos arquitectos Alberto José Pessoa (1919-1985), Hernâni Gandra (1914- 1988) e João Abel Manta (1925), tendo recebido o Prémio Municipal de Arquitectura em 1956.

Este equipamento integra numa série de conjuntos de habitação colectiva com que Lisboa foi dotada durante os anos 50 e que se integram na aplicação das premissas da Carta de Atenas, em que a *“a habitação colectiva recupera uma nova dignidade, começando a ser pensada já não como um objecto único, mas como peça repetível em função dos valores urbanos, e que lançarão uma imagem da cidade mais contemporânea civilizada e mais internacionalmente urbana”*⁷³.

Característica do Movimento Moderno era também a integração de vários materiais, assim como a chamada integração das três artes – Arquitectura, Escultura e Pintura⁷⁴ -, sinónima de um novo código adquirido por via Brasileira, a partir de 1948, quando alguns arquitectos portugueses participaram na Bienal de Arquitectura de São Paulo . Mas foi a Exposição de Arquitectura Brasileira no âmbito do III Congresso Internacional dos Arquitectos, realizado em Lisboa, em 1953, patente na Sociedade Nacional de Belas Artes, que possibilitou a artistas e arquitectos uma nova maneira moderna de utilizar o azulejo na arquitectura⁷⁵. Assim, imbuídos deste espírito, estreita-se a colaboração entre artistas e arquitectos, sendo este conjunto habitacional um exemplo disso com a integração de quatro painéis de azulejos no muro que ladeia as escadarias de acesso da Avenida aos prédios e das esculturas da autoria de Lagoa Henriques (1923-2009) e Jorge Vieira (1922-1998). O acesso a cada bloco faz-se a partir de

⁷² Parte II, Núcleo I

⁷³ TOSTÕES, Ana – **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa nos Anos 50**. 2ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Faculdade do Porto, 1997, p.71.

⁷⁴ Sobre este assunto ver TOSTÕES, Ana - **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa nos Anos 50**. 2ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Faculdade do Porto, 1997, p. 148-149.

⁷⁵ Sobre as vias de recepção da Arquitectura brasileira em Portugal ver RAMOS, Tânia Beisi, MATOS, Madalena Cunha - Recepção da Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal – registos e uma leitura In **Actas6º Seminário DOCOMOMO Brasil**, Niterói de 16 a 19 de Nov de 2005 disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Tania%20Beisi%20Ramos.pdf> [consulta a 03.05.2009]

escadarias adossadas a um paredão com revestimentos em azulejo, marcando desta forma a entrada para cada unidade e funcionando como marcas de acesso à habitação.

A forma de intervenção azulejar na Infante Santo não segue, no entanto, a linha brasileira do Movimento Moderno em que o azulejo se adapta às formas arquitectónicas com base no uso do padrão de tendência abstractizante. Neste conjunto optou-se por painéis individualizados, com figurações e com uma leitura autónoma enquanto unidade formal.

Deste primeiro núcleo inicial dos anos 50, os artistas aos quais foi atribuída a realização deste painéis foram Rolando Sá Nogueira, Maria Keil e Alice Jorge em parceria com Júlio Pomar e Carlos Botelho. Encomendados pela Câmara de Lisboa, as suas maquetas foram aprovadas em 1957 pela Comissão Municipal de Arte, tendo a sua aplicação sido feita dois anos mais tarde.

Nos anos 90, Eduardo Nery concebeu um revestimento para uma escadaria de igual tipologia situada na mesma avenida e, mais tarde, em 2000-2003, deixou a sua marca no revestimento do viaduto rodoviário desta via urbana.

Todos os painéis do núcleo inicial apresentam as mesmas dimensões, cerca de 50 m², e terão de ser lidos em função da escadaria que os atravessa diagonalmente, desafio que os autores incorporaram e integraram na sua obra, apresentando temáticas que se relacionam com o imaginário da cidade de Lisboa, embora com abordagens diferentes.

Subindo a partir da avenida 24 de Julho, o primeiro deste núcleo inicial de painéis é da autoria de **Rolando Sá Nogueira**, intitula-se **Lisboa Ribeirinha**⁷⁶ e foi produzido na Fábrica Sant'Anna, em Lisboa.

Concebido a partir de esboços⁷⁷ tomados directamente na zona do Cais do Sodré, este autor concebeu um vasto painel com figuração popular, sendo visível as influências da

⁷⁶ Parte II, Núcleo I, 2.1.1.

⁷⁷ ARRUDA, Luísa – Azulejaria nos Séculos XIX e XX IN PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa**. 1ª ed. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. vol. 3, p.432.

corrente neo-realista. Ocupando a parte superior esquerda da composição, do ponto de vista do observador, encontram-se um conjunto de embarcações ancoradas num cais dispostas de forma desencontrada. A água sugerida pelo cruzamento de linhas sinuosas, que definem diversos campos de cor, estabelece a ligação com mais uma embarcação e o seu pescador apresentados frontalmente. A água que sustenta esta última figuração é sugerida por padronagem formada a partir de três módulos que, consoante a sua disposição, permitem formar vários padrões. Ainda na parte superior do painel encontramos três jovens personagens masculinas sentadas num ancoradouro a falar descontraidamente. A ideia de uma embarcação com um pescador rodeado de água é repetida sob a imagem dos rapazes, repetindo-se a sugestão dos movimentos da água e a do céu, também configuradas por azulejos de padrão.

Na parte inferior direita do painel, correspondente sensivelmente à parte que se encontra por baixo da escadaria, numa zona de sombra, as personagens dos pescadores que se repetem ao longo do painel adaptam-se ao acidente provocado pelo lanço de escadas, repetindo a mesma figuração do pescador e da embarcação e a mesma sugestão da água. Mais à direita, recortados sobre fundo liso e amarelo, numa perspectiva ingénuo e artificiosa, Sá Nogueira apresenta-nos uma sucessão de barcos e pescadores que parecem interrogar o observador.

Esta composição transmite uma ideia de grande dinamismo que lhe é conferida pela demarcação de campos homogéneos de cor, mas cujo limite se dilui pelo tratamento ondulante dos traços que ligam as várias cenas representadas. Um olhar mais próximo ao painel permite ver o rigor do desenho de Sá Nogueira, que contorna as figuras a negro, evocando a tradicional técnica da corda-seca. Esta separação do cromatismo lembra também a técnica de produção dos vitrais, parecendo simular o chumbo que separa as cores, técnica com a qual havia contactado em 1953, quando concebeu um conjunto de dez vitrais para a Igreja da Rinchoa.

A temática do quotidiano e a mesma maneira de conceber a figuração humana tinha já sido ensaiada por este autor nos painéis cerâmicos que concebeu para a Escola Primária do Vale Escuro, de 1955, também de um *“de evidente cunho lírico e algo nostálgico, através de uma figuração, deliberadamente ingénuo, de figuras quase sem*

*modelado sobrepostas a bandas lisas e ondulantes, recortadas entre esquemáticos apontamentos de terra, de água e de céu*⁷⁸”. A utilização do recorte enquanto elemento do processo de criação irá atravessar toda a obra deste artista e será patente na intervenção que fará para a estação Laranjeiras⁷⁹ do Metropolitano de Lisboa, que irá inaugurar em 1988.

Ao dinamismo já referido na ligação das cenas dentro da composição de Rolando Sá Nogueira opõe-se a aparente rigidez na transição das mesmas no painel assinado por **Júlio Pomar e Alice Jorge**, que se situa, na avenida, em linha de continuidade com o anterior, sendo também produzido na Fábrica Sant’Anna.

Figuras típicas dos bairros populares de Lisboa povoam este painel, delimitadas entre elas por faixas constituídas por azulejos de padrão, a verde e branco, compostos por um quadrado inscrito na mesma forma do azulejo, em duas variações tonais que correspondem ao negativo uma da outra. Do lado esquerdo da composição, num plano superior, uma figura feminina à janela olha para um rapaz, posicionado num plano inferior, que brinca com o seu arco na direcção da escadaria. Estas duas figuras avançam para dentro deste emoldramento quebrando a rigidez das transições entre as cenas. Continuando num plano superior, os artistas desenharam um almocreve com seu burro fazendo o chamamento para o seu produto. Esta figura também se apresenta ligeiramente descentrada e avança para a zona de passagem para cena seguinte, onde se pode ver uma varina de perfil. Na varina destaca-se o desenho da sua saia, elaborado com azulejos de padrão, numa variante tonal do padrão de fundo. A varina é seguida por uma peixeira ajoelhada. Na zona inferior, estão um vendedor de fruta, crianças brincando e uma senhora sentada segurando o seu chapéu de sol⁸⁰.

⁷⁸ SANTOS, Rui Afonso - Artes Decorativas e Design IN **Sá Nogueira: Retrospectiva**. Lisboa: Museu do Chiado; Lisboa: Instituto Português de Museu, 1998 p. 207 [catálogo de exposição]

⁷⁹ Parte II, Núcleo II, 2.2.6.

⁸⁰ Este painel, fotografado em Março de 2009, encontra-se em muito mau estado de conservação, cheio de lacunas de azulejos e em perigo de destacamento eminente, condição que dificulta a leitura do painel, sobretudo na parte situada abaixo da escadaria.

Alice Jorge e Júlio Pomar já haviam colaborado em obras cerâmicas no ano de 1950, nomeadamente no painel incluído na Casa de Chá do Jardim do Campo Grande, da autoria de Keil do Amaral, e também da fachada do edifício da Soponata. Estavam ambos ligados ao movimento neo – realista, tal como Sá Nogueira, e foram dos membros fundadores da Cooperativa Gravura, área onde Alice Jorge se destacou. Antes da realização deste painel, Alice Jorge já tinha uma experiência na área da cerâmica, tendo colaborado com o Estúdio Secla das Caldas da Rainha entre 1955 e 1956.

Júlio Pomar, com percurso mais reconhecido nas artes plásticas, desenhará, em 1987, os revestimentos em azulejo do Circo de Brasília e, no ano seguinte, a concepção plástica, também em azulejo, da estação de Metropolitano do Alto dos Moinhos, referida mais à frente⁸¹.

Num desenho mais esquemático e em que a figuração humana está ausente posiciona-se o painel de **Carlos Botelho**⁸², um pintor cuja obra se caracteriza pela presença do tema da cidade de Lisboa. A partir da justaposição de planos de cor homogénea e luminosa, o autor oferece à cidade de Lisboa, numa então zona moderna e nova, a memória das arquitecturas de um núcleo urbano do passado, com o casario e as igrejas de Lisboa, confrontando-a com a arquitectura moderna de larga escala.

Numa perspectiva frontal que não corresponde ao panorama real da cidade⁸³, Botelho apresenta-nos uma sucessão de fachadas em vários planos sobrepostos que alternam igrejas com memórias de muralhas, arcos que deixam entrever a curva da escada no

⁸¹.Parte II, Núcleo II, 2.2.7.

⁸² Parte II, Núcleo I, 2.1.3.

⁸³ A propósito da maneira como Botelho trata o tema da cidade, Emília Ferreira escreveu: *“Veja-se o modo como alguns edifício são deliberadamente recriados ou como o rio traça percursos de acordo com as necessidades compositivas. Botelho faz também de Lisboa laboratório de impressões e experiências que traz de outras cidades, de outros pintores. E que cruza com as suas próprias viagens por Lisboa, na escolha dos motivos e dos modos de o registar”*. FERREIRA, Emília – Carlos Botelho (1899-1982) IN **Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro de Colecção**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 24.

interior de um prédio, imediatamente abaixo da escada, assim como um edifício que apresenta o emblema da cidade de Lisboa, uma caravela ladeada de dois corvos, parecendo assim confirmar, de uma forma discreta, o tema deste painel de azulejos. Reconhecível sobre o início do primeiro lanço de escadas encontra-se, sugestionada, a Casa dos Bicos, com uma janela manuelina e cujo característico revestimento foi executado através de um padrão que sugere a setecentista “ponta de diamante”.

A realçar nesta composição a sua concepção como um grande painel com uma leitura unitária, não estando submetido, ao contrário dos outros painéis já referidos, à presença da escadaria oblíqua, que não quebra a leitura do painel na sua globalidade, como notou Suraya Burlamaqui quando afirmou “ *Pode-se notar que não só deu lugar à escada entre o casario, como utilizou as próprias barras verticais para complementar assim o efeito decorativo*”⁸⁴.

O painel de azulejos **O Mar**⁸⁵, da autoria de **Maria Keil**, completa este percurso pelo núcleo inicial das intervenções artísticas em azulejo. O painel que agora se pode ver no local consiste numa cópia feita na Fábrica Viúva Lamego, com supervisão da artista, dado que o painel original foi seriamente danificado no âmbito de um restauro mal sucedido⁸⁶.

Dos artistas que participaram no projecto inicial da Infante Santo, Maria Keil integra-se nos artistas que primeiro protagonizaram o procedimento de articulação entre a Artes Plásticas e Arquitectura, sedimentado pela relação de casamento que mantinha com o arquitecto Francisco Keil do Amaral. Maria Keil foi a primeira artista portuguesa que, de uma forma sistemática, trabalhou o azulejo com um cariz moderno em estrita articulação com os autores dos projectos de arquitectura, numa época em que o

⁸⁴ BURLAMAQUI, Suraya - **Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996, p. 52.

⁸⁵ Parte II, Núcleo I, 2.1.4.

⁸⁶ Sobre este assunto veja-se NEVES, Francisco – “Restauro de Azulejos suspenso após protesto de Maria Keil”. **Jornal Público**, 05.06.2002. Neste artigo é ainda mencionada a intenção da Câmara Municipal de Lisboa em proceder ao restauro do painel de Alice Jorge e Júlio Pomar.

mesmo ainda era encarado pela comunidade artística como um trabalho de artesanato.

A partir desta época, a Fábrica Viúva Lamego irá tornar-se um centro produtor de cerâmica artística contemporânea, resultado de um intercâmbio profícuo entre os artistas e a unidade fabril. Esta irá inclusivamente ceder pequenos ateliers aos artistas, que os designam carinhosamente por “casulos”.

Nesta composição, a artista retoma a inclusão da escadaria na concepção formal do painel. A partir de uma matriz constituída por um mesmo motivo, formada por elementos triangulares, a artista aumenta e reduz a sua escala criando uma malha orgânica, em tons de azul verde branco, que aponta o olhar do observador para a figura monumental de um pescador que segura uma criança, assumindo-se esta personagem como o centro da composição. No plano superior, e lateralmente a esta personagem, surge a figuração de barcos. A concepção desta malha, que surge povoada por elementos marítimos como búzios e conchas, parecer reforçar a temática marítima lembrando a rede dos pescadores e criando um fundo dinâmico a toda a composição, o que anula o efeito de revestimento, assumindo-se *“como cenário da própria parede. Não ilustra uma dada acção, visual ou narrativa, porque é o próprio lugar da acção possível, que envolve o corpo e olhar numa interdependência de movimentos, sensorial e motor”*⁸⁷. Neste painel, a artista integrou as personagens na própria malha de padrão, ao contrário do que já havia realizado no painel *Os Pastores*, de 1955⁸⁸, ou no revestimento que concebeu, no ano seguinte, para o refeitório da antiga colónia de férias da UEP (União Eléctrica Portuguesa), em Palmela, onde articulou a figuração humana de crianças com malhas de padrão, como se de recortes se tratasse.

⁸⁷ RODRIGUES, António –As Construções de Maria Keil IN **Maria Keil: Azulejos**. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1989 , p.32 [catálogo de exposição]

⁸⁸ Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7349

Curiosamente, foi este tipo articulação entre o padrão e as figurações humanas que Maria Keil experimentou num estudo para este mesmo painel ⁸⁹ da Av. Infante Santo, intitulado *Os Operários*⁹⁰, no qual as personagens são dispostas em dois grupos, um num plano superior, que corresponde sensivelmente ao posicionamento da figura do pescador, e outro abaixo do lanço de escadas. Pintado dentro dos mesmos tons, neste estudo surge a mesma malha utilizada no painel *O Mar*, mas agora em jogo com outros dois tipos de padronagem, constituídas a partir de associações de quadrados e rectângulos.

4.3. O Metropolitano de Lisboa | 1959 – 1972

Foi precisamente o revestimento em azulejo de padrão, que Maria Keil domina com mestria, o escolhido para a encomenda que o **Metropolitano de Lisboa**⁹¹ fez à artista para revestir as estações deste novo equipamento público de transportes, com que Lisboa foi dotada na década de 50 do século XX⁹². Apesar desta dissertação não contemplar todas as estações com revestimento em azulejo, por contingências espaciais da exposição, escolhemos quatro estações do núcleo inicial para as quais Maria Keil trabalhou e ainda a estação de São Sebastião, que abriu ao público em Agosto de 2009, por serem exemplos paradigmáticos da obra desta artista.

Todas as estações foram edificadas a partir de um projecto tipo concebido pelo arquitecto Keil do Amaral em que *“O seu protótipo de estação impunha uma grande*

⁸⁹ Museu Nacional do Azulejo, P-340

⁹⁰ Ver Imagem na Parte II Núcleo I, 2.1.4.

⁹¹ Parte II, Núcleo II.

⁹² *“A estrutura urbana de Lisboa [...] provocava constrangimentos sérios ao nível dos transportes públicos, assegurados pela Companhia Carris desde o início do século XX com eléctricos e a partir dos anos 40 por autocarros. Tais constrangimentos não eram solucionáveis pela introdução de melhorias nos sistemas de transporte tradicionais, exigindo antes o recurso a uma rede subterrânea, que a cidade começava a exigir.”*. PEREIRA, Nuno Teotónio – O Metropolitano na Estrutura Urbana da Cidade IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3 p. 22.

austeridade e limpidez formal, sugerida também pela escassez de meios financeiros, assumindo com clareza os perfis técnico próprios à estrutura construtiva de um espaço subterrâneo, o cais como uma abóbada de perfil baixo, seccionada nos topos por panos rectos de parede onde se rasgava o grande vão central de circulação de comboios, rectângulos de cantos arredondados, ladeados pelos vãos curvos de acesso às escada do átrio”⁹³.

Entre 1959 e 1972 foram revestidos por Maria Keil os átrios e as escadas de acesso ao cais das primeiras dez das onze estações do Metropolitano de Lisboa, numa época em que o azulejo ainda era encarado pela comunidade artística nacional como um trabalho de artesanato (frase que se repete páginas atrás), mas que se revelou a solução ideal para o revestimento das estações pela sua durabilidade, pela fácil manutenção, por conferir luminosidade ao espaço subterrâneo e ser um factor de qualidade.

Com a indicação expressa de não poder haver figuração que promovesse a paragem de passageiros nas estações do metropolitano⁹⁴, Maria Keil superou o desafio graças ao seu entendimento do azulejo enquanto módulo de repetição, jogando e subvertendo esse mesmo módulo, ampliando ou diminuindo a sua escala, criando ritmos que anulam a monotonia do espaço subterrâneo, prevenindo *“o olhar de quem se movimenta nos corredores e estações, dotando-as de um sentido rítmico criado pelo desenho e requintadíssimo sentido de cor que denotam os projectos e os azulejos”⁹⁵.*

Pequenos apontamentos figurativos articulados com malha de padrão consubstanciam-se em composições que se adaptam à maioria dos espaços, construindo diversos ritmos ópticos e, por vezes, com a inclusão de pequenos

⁹³ HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p.121.

⁹⁴ Em entrevista, Maria Keil afirmou: *“Mesmo nos primeiros estudos que fiz, com rodas, carris, peças das máquinas, foram rejeitadas. Tudo seria feito sem representar coisas concretas”* IN MARTINS, Maria Manuela d’ Oliveira – Conversa com Maria Keil IN **Maria Keil: azulejos**. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989 [catálogo de exposição] ,p. 48

⁹⁵ ARRUDA, Luísa – Azulejaria nos Séculos XIX e XX IN PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa**. 1ª ed. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. vol. 3, p. 431

elementos simples que servem de factor coadjuvante ao movimento formal/plástico, não se deixando “*cair na tentação do azulejo para enfeitar*”⁹⁶.

Característica do trabalho azulejar de Maria Keil é também a permanente citação da tradição azulejar portuguesa, quer ao nível formal, com a inclusão de elementos característicos da História da Azulejaria, quer ao nível das técnicas, recuperando modos de manufactura antigas, para o qual foi fundamental a interacção dos técnicos da Fábrica Viúva Lamego. Para cada estação, Maria Keil concebeu projectos individuais que recuperavam técnicas de manufactura antigas assim como elementos decorativos utilizados ao longo de cinco séculos de azulejaria.

Apesar de não integrar o núcleo expositivo, importa também fazer uma breve abordagem à estação Restauradores, que se insere no conjunto de estações inauguradas em 1959, hoje quase destruída. Consistiu num dos mais importantes exemplos da apropriação contemporânea da tradição azulejar portuguesa. Para além da evidente citação do azul e do branco, característico do período da grande produção do reinado de D. João V, Maria Keil recuperou os motivos ornamentais dos vasos floridos ou albarradas, geralmente utilizados como elementos de repetição, cuja tipologia se popularizou a partir de finais de Setecentos e que radica na tradição das albarradas floridas policromas como alusões ao paraíso, divulgadas a partir de inícios do século XVII. Estes elementos eram usualmente aplicados na metade inferior da superfície parietal. Usando e subvertendo o referente, Maria Keil revestiu a totalidade da parede. As albarradas pontuaram a composição em alturas diferentes, constituindo pontos de interesse para o olhar do espectador. Ao contrário do referente setecentista, estes motivos são aqui envolvidos por uma espécie de labirinto, elaborado a partir do jogo de dois módulos de padrão. Consoante a sua colocação criou-se um dinamismo óptico na malha de suporte. A composição é ainda pontuada por

⁹⁶ MARTINS, Maria Manuela d’ Oliveira – Conversa com Maria Keil IN **Maria Keil: azulejos**. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989 [catálogo de exposição], p. 48

azulejos monocromáticos azuis, amarelos e pretos, elementos aparentemente simples que funcionam como factor coadjuvante de movimento na composição.

A estação Parque⁹⁷, incluída do núcleo das estações que inauguraram o Metropolitano de Lisboa, foi a única deste período em que o visitante acede da rua directamente ao átrio que se encontra localizado à superfície, beneficiando de luz natural. Só se tem acesso ao cais depois de atravessar longos e profundos túneis que Françoise Schein trabalhará mais tarde.

Maria Keil criou um revestimento inspirado nos azulejos enxaquetados, que consiste numa técnica tradicional, muito utilizada na segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, que se caracteriza pela forma de aplicação dos elementos cerâmicos⁹⁸ normalmente a meia esquadria, tirando partido de um acentuado contraste cromático que a artista aqui atenua com a utilização do azul, branco e ocre num padrão, e com o preto noutro padrão. Estes dois padrões foram elaborados a partir de variações sobre uma forma triangular: um dos padrões, um módulo de 1x1, é formado por dois triângulos justapostos, em cores contrastantes, que formam um outro triângulo até ao limite do azulejo; o outro padrão, de 1x2 azulejos é formado pelo estiramento do padrão anterior, prolongando em altura os lados dos triângulos.

A justaposição destes dois padrões no revestimento desta estação conferem-lhe um forte sentido de tridimensionalidade por via do jogo entre os padrões com preto – áreas escuras e bem delimitadas – e os fundos padronados mais claros, que fazem com as formas se destaquem.

⁹⁷ Parte II, Núcleo II, 2.4.11.

⁹⁸ Sobre técnicas, formas e decoração relacionados com Cerâmica consultar os glossários que integram o livro **Normas de Inventário: Cerâmica**, Lisboa: Instituto dos Museus e Conservação: 2007, p. 59-128.

No átrio da antiga **estação Sete Rios**⁹⁹, actualmente denominada de Jardim Zoológico, Maria Keil usou um único desenho de um padrão 1x1 com três variantes tonais, concebido por Leonor Keil do Amaral. Este padrão é formado por um quadrado que delimita o azulejo funcionando como uma moldura de uma secção de círculo a cinzento sobre fundo branco. A referida variante tonal encontra-se precisamente no quadrado, que alterna entre o azul claro, o verde amarelado e o cinzento claro, permanecendo o elemento central, sempre a cinzento. A sua colocação permite criar sugestões de ritmos e contra ritmos horizontais, lembrando o xadrez *“que se anima pela posição alternada do branco e do cinzento da forma interna de secção circular”*¹⁰⁰, que aludem às secções das folhas, conferindo um carácter fitomórfico à estrutura da parede. Ainda nesta estação, a fim de quebrar a rigidez da quadrícula, Keil utilizou, nos panos superiores das paredes semi-circulares, sugestões de ritmos verticais ao intercalar ao padrão já referido com fiadas de azulejos verdes e faixas centrais cinzentas verticais, dispostas de forma simétrica no arco, num efeito de espelho, com o pano de parede frontal dentro do mesmo espaço arquitectónico, projectado pelos arquitectos Benoliel de Carvalho e Manuel da Ponte.

Na **estação Rossio**, inaugurada em 1963, a citação da tradição azulejar portuguesa é evidente e assumida pela artista ao utilizar a técnica da corda-seca, uma técnica de decoração hispano-mourisca¹⁰¹ que consistia na aplicação no barro, antes da cozedura, de uma corda embebida em óleo e óxido de manganês, a fim de evitar que as cores se fundissem no forno. O resultado final apresentava uma linha escura na zona de transição entre as cores. Maria Keil acentua o contorno das cores, tornando-as mais escuras e opacas, recordando elementos hispano-mouriscos em vários padrões de 2x2 azulejos. Estes padrões apresentam elementos circulares sugerindo as representações

⁹⁹ Parte II, Núcleo II, 2.4.12.

¹⁰⁰ PEREIRA, João Castel-Branco – **Arte: Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1995, p.24

¹⁰¹ Consistia na aplicação de uma corda embebida em óleo e óxido de manganês no barro antes da cozedura a fim de evitar que as cores se fundissem no forno. Sobre este assunto ver **Normas de Inventário: Cerâmica**. Lisboa: Instituto dos Museus e Conservação, 2007.

gráficas da esfera armilar, rosáceas ou rosa dos ventos, parecendo evocar a memória do sitio, o Rossio, a antiga localização do Hospital de Todos Santos e da sua fachada manuelina. Estas composições inserem-se num fundo constituído por padronagem de módulo de padrão em que se desenham linhas triangulares que, quando justapostas, formam uma malha estrelada que reveste parte do átrio e as escadas de acesso ao cais.

A área intervencionada por Maria Keil na **estação Anjos**¹⁰² é maior do que nas outras estações dado que esta possui um átrio de maior dimensão assim como dois corredores de acesso ao cais paralelos, um deles destinado aos utilizadores das escadas rolantes. O padrão de fundo desta estação é constituído por variantes de um modelo de um círculo inscrito num quadrado, correspondendo ao azulejo, sempre em tons de azul sobre fundo branco. Numa das variantes, o círculo é “vazado”, correspondendo ao vidro branco. Nas outras duas, este elemento central é subdividido em dois semi-círculos – umas vezes delimitados por uma linha branca e outras sobre o fundo branco.

Sobre este fundo, Maria Keil rasgou rectângulos como se de longas janelas se tratassem, onde inscreveu enrolamentos vegetalistas, quase a lembrar cardos, numa pincelada mais livre, numa alusão às barras Arte Nova que revestiam os prédios do principio do século XX. Desta forma, Maria Keil convocou a memória da própria cidade ao citar as barras de azulejo que pontuam a imagem de Lisboa, recordando o brilho dos azulejos de exterior no interior subterrâneo do metropolitano.

Esta estação é, até ao momento, uma das que o projecto de arquitectura, da autoria do arquitecto Dinis Gomes, e do revestimento azulejar permanecem iguais ao que eram à data da inauguração em 1966. Ainda se conserva grande parte da sinalética e

¹⁰² Parte II, Núcleo II, 2.2.2.

mesmo do mobiliário, como os bancos da estação, a cabine ou o inteligente desenho do corrimão das escadas, revestido a vermelho, da autoria de Keil do Amaral¹⁰³.

Para as paredes do átrio Norte da **estação Alvalade**¹⁰⁴, inaugurada em 1972, com projecto de arquitectura de Diniz Gomes, Keil confere claramente uma sugestão de volumetria aos panos de parede através de dois módulos de padrão com formas contra-curvadas, cuja colocação compõe longas fitas sinuosas que fazem lembrar as cercaduras da azulejaria pombalina. Estes motivos, com fundo branco, alternam com azulejos monocromáticos a manganês, em que é notória a presença das marcas do pincel.

Inaugurada em 1959 e riscada por Francisco Keil do Amaral, a **estação São Sebastião**¹⁰⁵ acolheu, também ela, nas suas paredes, um revestimento em azulejo cujo padrão sugestionava as velas do moinhos de vento. Este revestimento foi destruído na década de 1970 aquando das obras do alargamento da estação. No início dos anos 90, o Metropolitano, no âmbito da nova fase de expansão da rede e de requalificação das estações pré-existentes, convida novamente Maria Keil para fazer uma intervenção plástica nesta estação que, desta feita, se estendeu à totalidade da construção: aos espaços de acesso aos átrios, ao átrios, às escadas de acesso ao cais, ao cais e aos corredores de circulação. Apesar de ter inaugurado em Agosto de 2009, este revestimento já se encontrava produzido desde 1995, aguardando as obras de ligação ao prolongamento da linha vermelha, marcando assim um novo ciclo de frutuosa colaboração desta artista com o Metropolitano de Lisboa.

¹⁰³ Em 1982, Rogério Ribeiro projectou o revestimento do átrio Norte a partir dos padrões que Maria Keil havia concebido.

¹⁰⁴ Parte II, Núcleo II, 2.2.3.

¹⁰⁵ Parte II, Núcleo II, 2.2.4.

Nos corredores da área Norte da estação, Maria Keil utilizou um esquema muito gráfico, elaborado a partir de um desenho a negro sobre o azulejo branco e formando uma malha constituída por variações de formas triangulares inscritas em quadrados que, na direcção do exterior para o interior da estação, se vão adensando com a incorporação da cor azul. Até chegar ao átrio da estação, onde estes elementos são interrompidos por elementos vegetalistas, árvores pintadas num registo mais livre, Maria Keil parece libertar-se da rigidez do padrão. Estas árvores estão inseridas no meio de uma malha, numa homenagem ao jardim do Parque Eduardo VII e aos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, e são formadas por linhas pretas que sugerem os ramos, a partir dos quais se formam folhas levemente quadrangulares (numa referencia à forma quadrada do azulejo), onde os pigmentos azuis se misturam com verdes e com rosas. Estes elementos vegetalistas repetem-se no outro átrio da estação, onde se assumem como uma verdadeira floresta / jardim em que o padrão está ausente. Discretamente incorporadas, estas árvores pontuam o desenho de pequenos pássaros.

As árvores repetem-se nas plataformas intermédias de acesso ao cais, mas aqui associadas a formas mais gráficas de desenho preto sobre branco, lembrando o traço da grafite sobre o papel, numa evocação do conceito de projecto.

No cais e nos corredores de circulação paralelos, Maria Keil optou pelo desenho esquemático de grandes traços paralelos, em arco ou triangulares, aos quais se juntam elementos rectangulares inscritos em quadrados. Estes corredores só estão intervencionados de um dos lados, estando o outro revestido a branco, podendo ser observados a partir das aberturas do cais. Nesta área, as intervenções de Maria Keil encontram-se circunscritas a panos de parede avançados que correspondem ao posicionamento dos bancos para os passageiros.

Deste primeiro conjunto de estações, Rogério Ribeiro foi o autor do único revestimento em azulejo que não foi concebido por Maria Keil. Este artista concebeu

para parte dos corredores e átrio da **estação Avenida**¹⁰⁶, inaugurada em 1959, uma intervenção baseada numa malha de padrão de motivos circulares e em tons de amarelo em que se inscrevem poderosas variações do motivo de ponta de diamante, formado pelo contraste de triângulos a branco, azuis e amarelo – cada cor corresponde a um dos lados desta forma prismática -, numa clara alusão à utilização do azulejo nas superfícies arquitectónicas. Rogério Ribeiro voltou a colaborar com o Metropolitano de Lisboa quando lhe foi encomendado um revestimento em azulejo para oferecer à empresa congénere em Santiago do Chile, no ano de 1996, tendo-se então inspirado nas viagens de Fernão Mendes Pinto, numa linguagem mais figurativa e poética.

Os revestimentos que tanto Maria Keil como Rogério Ribeiro *“conceberam para as estações de metropolitano não eram ostensivas afirmações autorais, mas antes intervenções artísticas integradas numa unidade arquitectónica de usufruto público, em articulação orgânica entre arquitectura e artes plásticas, neste caso o azulejo.”*¹⁰⁷

4.4. O Palácio da Justiça de Lisboa | 1969 -1970

Depois de termos analisado as obras de Maria Keil e de Rogério Ribeiro realizadas para o Metropolitano de Lisboa durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, comentaremos agora duas obras de referência, realizadas nos finais das décadas de 60 e 70 do século XX: O Palácio da Justiça de Lisboa¹⁰⁸, da traça dos arquitectos Januário Godinho e João Andersen, e o Paredão da Av. Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Estas duas intervenções artísticas, quase contemporâneas, confirma a ideia das duas vias de abordagem à obra

¹⁰⁶ Parte II, Núcleo II, 2.2.5.

¹⁰⁷ HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p. 130.

¹⁰⁸ Parte II, Núcleo IV, 2.4.2.

cerâmica características da segunda metade do século XX, a via do projecto protagonizada aqui por João Abel Manta e a via matérica com o Palácio da Justiça, com obras de Jorge Barradas, Júlio Resende e Querubim Lapa, artistas cuja obra é fundamental para a compreensão da produção cerâmica deste período, pela qualidade e importância do seu trabalho.

Jorge Barradas é considerado o renovador da cerâmica artística em Portugal. Este estatuto foi confirmado ainda em 1947, quando Santos Simões afirmou: *“Se considerarmos que a “geração” artística a que pertence Jorge Barradas – aquela a que incontestavelmente ficámos a dever o sopro de aragem renovadora e europeia da arte portuguesa – podemos admirar-nos de só agora, passados tantos anos, surgir em Portugal um ceramista, no mais verdadeiro sentido da palavra! [...] Jorge Barradas é hoje –digo-o com a autoridade que me confere este estudo a que me dedico com teimosia – uma extraordinária realidade no mundo da cerâmica de arte!”*¹⁰⁹.

Este artista teve o seu primeiro contacto com o barro em meados da década de 1930, trabalhando-o de uma forma discreta. Nesta década apenas realizou um painel para a Exposição de Nova Iorque, em 1939, inspirado no imaginário dos Descobrimentos Portugueses, intitulado *Infante D. Henrique e a Escola de Sagres*. Em 1943 foi tornado público o trabalho em cerâmica deste autor através de um artigo publicado na Revista **Panorama**, com fotografias de Mário Novais e texto do escultor Diogo de Macedo¹¹⁰. Tornou-se pública, assim, uma vertente da obra de Jorge Barradas que até aí ele tinha praticado timidamente e com um carácter privado. Dois anos depois, em 1945, realizou a sua primeira exposição individual de cerâmica no Salão de Exposições do SNI (Secretariado Nacional de Informação), que foi também a primeira exposição na área da Cerâmica deste organismo. Foi também o SNI que lhe atribuiu o Prémio Sebastião de Almeida em 1949. Após a “descoberta” da cerâmica aos quase cinquenta anos de vida, esta técnica ocupará quase em exclusivo a sua produção artística futura, na qual

¹⁰⁹ SIMÕES, João Miguel dos Santos – **Jorge Barradas expõe novas criações em Faianças de Arte no Salão de Exposições do SNI**. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1948. s/p.

¹¹⁰ MACEDO, Diogo - A Arte Moderna nas Indústrias Decorativas: Faianças de Jorge Barradas. **Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo**. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, nº 17, ano 3º, 1943, p. 26-28.

utilizou a sua experiência de ilustrador e pintor, saber fazer que lhe adveio dos tempos da primeira geração de modernistas portugueses. Chegou a afirmar que a cerâmica o desviou do desenho, da ilustração, da pintura e da gravura, práticas que foram uma mais valia para a sua nova actividade e das quais se diferencia apenas pela técnica.¹¹¹

Tendo um atelier na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, foi o responsável por uma série de obras integradas em edifícios públicos, como o Palácio Atlântico no Porto, em 1950, a sua primeira grande encomenda, ou o revestimento de padrão e relevos escultóricos de uma fonte para o átrio do Palácio de São Clemente, no Rio de Janeiro, onde, na altura, funcionava a embaixada portuguesa no Brasil. Grande parte do seu trabalho foi desenvolvido com base em encomendas oficiais.

O seu painel *Pintura e a Escultura*¹¹², uma encomenda de 1952 do então Museu de Arte Contemporânea, marcou o início das composições alegóricas que Barradas irá desenvolver sobretudo para edifícios oficiais, como a Universidade de Coimbra ou para equipamentos judiciais. Antes do seu trabalho para o Palácio da Justiça de Lisboa, este autor já havia colaborado com o arquitecto Januário Godinho na arquitectura de tribunais, como por exemplo no Tribunal de Ovar, em 1965, ou no Tribunal do Cartaxo, em 1966¹¹³.

Querubim Lapa revelou-se na cerâmica na década de 1950, sob uma forte influência da regeneração desta arte iniciada com Jorge Barradas, embora com uma postura mais distante dos circuitos oficiais do Estado Novo. Tal como Jorge Barradas, trabalhou na Fábrica Viúva Lamego, onde conviveu com Maria Keil ou Manuel Cargaleiro.

¹¹¹ Sobre este assunto ver BARRADAS, Jorge – A Cerâmica não é uma Arte Menor [Conferência na Fundação Calouste Gulbenkian em 28.02.1967] IN RODRIGUES, António – **Jorge Barradas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995

¹¹² Actualmente em depósito no Museu Nacional do Azulejo.

¹¹³ Sobre a obra de Jorge Barradas ver: RODRIGUES, António – **Jorge Barradas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995 e FIGUEIRA, Carlos Alberto Nunes – **A Escultura Cerâmica na Animação Arquitectónica: Contributo de Jorge Barradas**. Lisboa – Faculdade de Belas Arte, Universidade de Lisboa, 2001. Dissertação de Mestrado.

Frequentou a Escola Industrial Afonso Domingues em Lisboa e depois a Escola António Arroio, onde, mais tarde, viria a ser professor responsável pela disciplina de cerâmica e pela criação da disciplina de *Design*. Teve também uma formação superior na Escola de Belas de Lisboa em Escultura (1947-1953) e mais tarde em Pintura, onde se licencia em 1978.

Em 1954 iniciou uma longa colaboração com arquitectos, a pedido dos quais desenvolveu um numeroso trabalho integrado em edifícios públicos e privados. Nestas obras foram aplicados revestimentos de sua autoria de azulejos de padrão ou figurativos e ainda imponentes painéis em cerâmica sabiamente modelada e vidrada. Foi precisamente neste ano de 1954 que o arquitecto Chorão Ramalho o desafiou a conceber azulejos de padrão, a fim de serem incorporados nos revestimentos do novo Centro Comercial do Restelo. Com este arquitecto colaborará ainda na concepção de dois poderosos baixos-relevos cerâmicos para a Embaixada Portuguesa em Brasília, no ano de 1976, assim como em projectos particulares. Com o arquitecto Conceição e Silva planeou intervenções cerâmicas para a Loja das Meias (Lisboa), em 1960, e, em 1963, o revestimento interior e exterior da Casa da Sorte, antiga Tabacaria Estrela Polar, ao Chiado. Não podemos ainda deixar de referenciar um trabalho do mesmo ano, a sua intervenção com 40 placas cerâmicas no Hotel do Mar, em Sesimbra, um projecto também de 1963.

Júlio Resende, aquando da encomenda deste trabalho para o Palácio Justiça, tal como os outros dois artistas, tinha também um longo trabalho integrado em estruturas arquitectónicas, embora com uma atitude de maior distanciamento quanto à execução, a qual o levou a afirmar “*não sou ceramista, eu faço cerâmica na medida em que a utilizo[...] Nunca tive hipótese de tornar ceramista porque o tempo não dá para tudo e com grande mágoa digo que não sou ceramista, mas que simplesmente faço alguma cerâmica utilizando-a como suporte*”¹¹⁴. Tendo estudado Pintura na Escola de

¹¹⁴ TOMÁS, Carla – Mestre Júlio Resende: O instinto e a reflexão. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL-Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano V, nº 17, Set. a Nov. 1993, p. 29.

Belas do Porto entre 1937 e 1945, ingressou nesta mesma escola como professor em 1958. No ano seguinte, realizou um grande revestimento em azulejo para a Pousada de Santa Catarina em Miranda do Douro, com projecto do arquitecto Castro Freire. A sua obra pública pode hoje ser vista sobretudo no Norte de Portugal, em edifícios com projectos de autoria de arquitectos da Escola do Porto. Para além da obra já citada, projectou um painel de azulejos para a arquitectura da Pousada de São Bartolomeu em Bragança de José Carlos Loureiro, autor da obra **O Azulejo, possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa**. Esta publicação consubstanciou-se nas suas provas para o lugar de professor de arquitectura na ESBAP, em 1962¹¹⁵. Também a Casa Sical no Porto, de 1963-64, o Centro de Saúde de Fafe, do mesmo ano, ou o Centro de Saúde de Vila do Conde (1965) receberam painéis cerâmicos de sua autoria. Mas as obras que marcam definitivamente a obra cerâmica de Júlio Resende, para além do Palácio da Justiça e da estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa¹¹⁶, as quais iremos analisar, foi sem dúvida o grande painel Ribeira Negra, oferecido pelo artista à sua cidade do Porto, uma longa superfície de 54 metros de comprimento. Apesar de a pintura de Júlio Resende se caracterizar pela frescura cromática, este painel parece ter sido realizado sobre o signo da sombra, acompanhando assim a atmosfera da cidade¹¹⁷, inspirado pelos muralistas mexicanos e pela *Action Painting* americana.

O Palácio da Justiça de Lisboa incluía, no projecto original¹¹⁸, a construção de quatro edifícios, dos quais foram construídos apenas dois: O Tribunal Cível e o Tribunal de

¹¹⁵ Este livro denota a visão de um arquitecto sobre o que deveria ser o azulejo de fachada de desenho actualizado e moderno. Parte de um estudo dos revestimentos de fachadas no Porto e no Brasil para conceber uma tipologia de revestimento baseada no azulejo como elemento de padrão de modo a preencher a parede de forma contínua e evidenciar os elementos construtivos.

¹¹⁶ Núcleo II,

¹¹⁷ PORFÍRIO, José Luís – Júlio Resende: As grandes decorações azulejares da Ribeira Negra e Metropolitano de Sete Rios IN **Júlio Resende:Obra Cerâmica**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998, p. 21 [catálogo de exposição]

¹¹⁸ A ideia de um Palácio de Justiça para Lisboa remonta ao ano de 1926. Sobre este assunto ver Ficha de Inventário IPA nº PT031106500573, relativa ao Palácio da Justiça de Lisboa. Disponível em

Polícia e Execução de Penas, sob o risco dos arquitectos Januário Godinho (1910-1990) e João Andresen (1928-1967), nos antigos terrenos do Quartel de Metralhadoras 1, Quartel de Caçadores 5 e Penitenciária de Lisboa. Inaugurado a 30 de Setembro de 1970, este edifício, construído em betão aparente, denota ainda o espírito do movimento moderno que também influenciou esta dupla de arquitectos¹¹⁹.

Com vista à inclusão de obras de arte neste novo equipamento foi criada uma comissão artística em 1967, cuja coordenação ficou a cargo do arquitecto Raul Lino (1879-1974)¹²⁰, que se teria de articular com a equipa de arquitectura.

A partir das sugestões de Januário Godinho, que defendia a integração de obras de diversos artistas e diversas gerações no interior deste edifício, colaboraram no programa decorativo artistas como Joaquim Correia, Martins Barata, Adelaide Lima da Cruz, Barata Foyo, Manuel Lapa, Artur Bual, António Duarte e António Pavia, João Cutileiro, Leopoldo de Almeida, Virgílio Domingues, Martins Correia, Carlos Amado e João Charters de Almeida, entre outros. Sobre este assunto Januário Godinho afirmou *“da perfeita conjugação entre tema, artista e técnica, poderá resultar, em grande parte, o sucesso deste empreendimento”*¹²¹.

Para o pórtico de entrada estavam previstos, inicialmente dezasseis baixos-relevos cerâmicos com 3 metros de altura e 4 de largura, cuja feitura deveria ser atribuída ao mesmo artista. Após uma sugestão de Raul Lino, foi atribuída a obra a três ceramistas

www.monumentos.pt da responsabilidade do IHRU (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana), disponível em linha [consulta em 17.07.2009]

¹¹⁹ Sobre a história do Palácio da Justiça de Lisboa ver: NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado. e FERNANDES, Dora Maria dos Santos – **Museu Domus Iustitiae: Casa da Justiça. Proposta de Rede Museal para a Justiça**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de mestrado.

¹²⁰ Sobre este assunto ver o Cap. II de NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado.

¹²¹ Carta de Januário Godinho ao Director –Delegado das Novas Instalações para os Serviços Públicos, datada de 13.12 de 1967- Arquivo de São João da Talha da Direcção Geral da Administração da Justiça, citado por : NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado, p. 33.

que teriam de trabalhar em equipa: a Jorge Barradas foi destinada a concepção de quatro painéis, a Júlio Resende e Querubim Lapa coube-lhes a realização de seis painéis cada um¹²².

Todos os painéis encontram-se localizados no piso térreo do Tribunal Cível, ao longo de um pátio assente sobre *pilotis*, que funcionam como uma marcação de fronteira entre cada painel quando observados do exterior do edifício¹²³.

Os painéis de Jorge Barradas encontram-se localizados, dois a dois, junto às duas portas de acesso ao interior, compensando assim um menor número de painéis com a localização privilegiada.

Junto à entrada Norte encontram-se as obras *O Juiz de Fora* e o *O Código*; e junto à entrada Sul *A Balança* e *A Justiça*. Em todos os painéis, Barradas optou por um esquema semelhante: um nicho central com uma moldura saliente sobre um fundo relevado de cariz vegetalista, usuais em muitas das suas obras, que se transformam em florões, posicionados simetricamente em cada lado do motivo central.

Assim, e fazendo uma leitura da esquerda para a direita, no painel *O Juiz de Fora*, ocupando em altura toda a dimensão do nicho, Barradas inscreveu a figura hierática do Juiz de Vara, usando uma toga, numa posição que, na origem, seguraria uma vara, actualmente desaparecida. No painel *O Código*, sobre um fundo azul, um livro aberto representando a Lei. No painel seguinte – *A Balança* - dentro da mesma linguagem inscreveu uma balança de pratos que se encontram ao mesmo nível. O painel *A Justiça* retoma a linguagem do primeiro baixo relevo cerâmico em que Barradas inscreveu a

¹²² Jorge Barradas recebeu 336.000\$00 por este trabalho. Querubim Lapa e Júlio Resende receberam 504.000\$00. Sobre este assunto ver : NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado, p. 33.

¹²³ Ver esquema de localização do painel da autoria de Francisco Nepomuceno na Parte II, Núcleo IV, 2.4.2.

figura da Justiça representada como uma personagem feminina, de olhos fechados, segurando as tábuas de Moisés num dos braços.

Todos estes painéis espelham o carácter barroquizante das obras de Barradas, as quais apresentam “*A monumentalidade e a luxúria numa cerâmica intensamente modelada e estilizada de modo decorativo, o desmando fantasista e o ecletismo inspirador, o horror do vazio*” onde o “*iconográfico, o histórico, o alegórico e o decorativo se encontram*”¹²⁴.

Já os painéis de Júlio Resende apresentam-se como um conjunto mais discreto e carregado de lirismo, que lhe é conferido quer pelo carácter do seu desenho quer pelas tonalidades escuras e matizadas de efeito metálico conseguido pelas atmosféricas redutoras de oxigénio na cozedura dos mesmos. Tal como Barradas, a temática destas peças apresenta uma iconografia ligada à Justiça, embora menos evidente. Todas estas obras apresentam sempre uma figura central, geralmente apresentada de perfil, numa alusão às figurações das civilizações pré-clássicas, que se dilui num fundo com vários motivos de repetição posicionados de forma aparentemente aleatória na composição.

No painel *Veritas* surge uma figura posicionada em “perfil egípcio” que segura um livro com uma das mãos e com a outra alcança o sol, símbolo de luz. Em *Sapientia* o artista faz-nos contemplar uma coruja pousada sobre o dorso de um leão, representado como os leões das portas da Babilónia, aludindo ao triunfo do conhecimento racional sobre o conhecimento intuitivo. No painel *Serenitas*, a figura feminina aparece reclinada, enquanto que em *Temperantia*, Resende apresenta-nos mais uma mulher em posição frontal, segurando dois bodes. No painel *Fortitudo*, um homem domina um leão numa alusão ao domínio da força humana sobre a força animal. Por último, em *Prudentia*, Júlio Resende mostra uma figura masculina com duas caras de perfil, uma de um

¹²⁴ RODRIGUES, António – **Jorge Barradas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p. 90-91.

jovem e outra de idoso. À direita do painel apresenta-nos uma representação de uma cobra, o símbolo da tentação.

Também Querubim Lapa optou pelo uso de alegorias relacionadas com o universo da Justiça nos painéis *Expulsão do Paraíso*, *Jurisprudência - Criação de um Código*, *Justiça e Direito Natural*, *Doutrina*, *Paz*, *Lei e Glória e Temperança*, onde se nota uma certa demarcação em relação à restante obra de Barradas, nomeadamente ao nível da técnica, em que se mistura esmaltes transparentes com esmaltes opacos¹²⁵.

Este conjunto de painéis apresenta dois modelos que surgem intercalados no seu posicionamento: nos que representam apenas uma figura - como *A Jurisprudência*, *Doutrina* e *Temperança* - as figuras femininas encontram-se inseridas numa moldura relevada quase orgânica, que se ramifica lateralmente, pontuada por círculos de esmaltes coloridos e transparentes, que se destacam das cores mates de fundo. Estas molduras desaparecem nos outros painéis, nos quais foram representadas mais do que uma personagem.

Na *Expulsão do Paraíso*, o querubim enviado por Deus apresenta-se de perfil como um longo volume de um esmalte claro, definido por formas precisas e estilizadas que aponta a sua espada de fogo, ao nível da cara, contra Adão e Eva. Estas personagens, representadas nuas, caminham com as mãos sobre a cara para a direita da composição. Neste painel específico é notável o tratamento que Querubim Lapa conferiu aos corpos destas três personagens, na definição das formas, conferindo um cunho quase futurista ao querubim e uma grande expressividade aos corpos desnudados de Adão e Eva.

¹²⁵ Sobre este assunto, Querubim Lapa afirmou: “O meu contacto com Jorge Barradas permitiu-me aprender muito, mas não tecnicamente. Ele serviu-me como estímulo. Os processos técnicos que arranjei para mim são totalmente diferentes dos dele. Começo a inspirar-me em coisas italianas e a misturar os esmaltes transparentes com opacos sobrepostos.” IN Querubim Lapa: Sou antes de mais nada, um homem da minha época. **Cerâmicas: Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Cerâmica. Ano VI, nº 20, Dezembro 1995, p, 37.

No painel seguinte, as representações da *Justiça* e do *Direito Natural* são elaboradas com recurso a uma figura feminina jovem, à esquerda da composição, e outra masculina, mais velha e barbada, à direita. Ambas se encontram ligadas pela representação de uma poderosa corrente de ferro em forma de cruz, localizada no centro do olhar do observador. A ligação entre as personagens completa-se por um espada que a mulher entrega ao homem que segura com a outra mão o mundo.

Em *Paz*, *Lei* e *Glória* são representadas as alegorias através de personagens femininas. À esquerda, a figuração da Paz, com duas pombas, seguida da Lei, representada sentada com um livro aberto no colo. À direita da composição, a representação da Glória, em pé, com um ramo de palma na mão.

Nas palavras de Rui Afonso Santos, o escultor ceramista realizou estas seis alegorias “*numa figuração de cariz amaneirado contrastante com a gramática tentacular das cercaduras, igualmente evidente no tratamento estilizado e certos pormenores dos cabelos e das roupagens, tudo numa paleta contida de rosas, brancos e azuis pálidos que se harmoniza com o cromatismo do edifício*”¹²⁶.

4.5. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian

Voltamos a referir João Abel Manta, um dos três arquitectos responsáveis pelo conjunto habitacional da Avenida Infante Santo, a propósito da abertura de novas vias de acesso à cidade de Lisboa. Em 1971, a pedido da Câmara Municipal de Lisboa, João Abel concebeu o revestimento em azulejos de um **muro de suporte de terras localizado na Avenida Calouste Gulbenkian**¹²⁷, aberta no final dos anos 60 como um dos principais acessos à cidade a partir da então nova ponte sobre Tejo, a ponte Salazar, hoje denominada de 25 de Abril. De início encontrava-se integrado no

¹²⁶ SANTOS, Rui Afonso – Querubim: Azulejo, Cerâmica e “Design” IN **Cerâmicas: Querubim Lapa**. Lisboa: Edições INAPA, 2001, p. 38.

¹²⁷ Parte II, Núcleo IV, 2.4.3.

projecto de tratamento decorativo de integração paisagística, do qual também fazia parte o arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles (1922), que não foi realizado na sua totalidade.

Tratou-se para João Abel Manta de um desafio dada a dimensão da encomenda, uma superfície de 300 metros em contra-curva e uma altura média de 10 metros, para ser visto em movimento por quem viaja de carro.

Apesar de concebido em 1971, este revestimento só foi assente em 1982, mais de dez anos depois, após uma interrupção do plano de ordenamento para aquela zona por parte da autarquia. Este período de tempo fez com que a ideia inicial de João Abel Manta - a construção de uma parede paralela ao muro pré-existente, criando uma câmara de ar que possibilitasse o crescimento de plantas sobre o azulejo – se perdesse, o que também explica os problemas de assentamento com destacamentos sucessivos, que ainda hoje perduram. Este enquadramento do painel com vegetação dever-se-ia fundir com as árvores do plano paisagístico projectado por Ribeiro Telles, processo que *“criaria uma certa cortina de verde para que o revestimento fosse visto aqui e ali através dessa cortina”*¹²⁸.

Para esta intervenção, João Abel Manta criou a imagem altamente ampliada, e por isso não contextualizada, de vários módulos de padrão, para a qual escolheu a técnica da serigrafia. Através da junção de duas placas com 30 centímetros por 15 centímetros, com um motivo em continuidade, formando uma unidade de padrão em quadrado, ilude o olhar do observador, ou seja, sugere que esta unidade seja um azulejo de padrão para quem passa à distância e em movimento. Este jogo é desconstruído com a aproximação ao painel. *“O “tratamento decorativo” ultrapassa a função de decoração de um muro de suporte de terras, para fazer parte integrante da composição paisagística”*¹²⁹.

¹²⁸ BURLAMAQUI, Suraya - **Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996., p. 134.

¹²⁹ PINTO, Luís Fernandes – **Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto**. [s.l.]: Banco Nacional de Crédito Imobiliário, 1994, p. 50.

Estes padrões, com variantes cromáticas que se iniciam, em sentido ascendente, na Avenida, com variantes em verde, seguidas de azul, passando pelos castanhos vermelhos e, finalmente amarelos, estão dispostos em longas faixas verticais, pontuadas por ritmos verticais de azulejos lisos na cor predominante do padrão aplicado naquela área. Marcou desta forma, neste longo painel, ritmos abstractos de composição, de forma ao automobilista apreender, com uma passagem rápida, a essência desta intervenção. Fá-lo, contudo, sem interferir com a apreensão visual do arco do Aqueduto das Águas Livres que lhe está próximo.

A importância deste painel, que marcou a imagem da cidade de Lisboa a partir do início da década de 1980, levou a que Paulo Henriques afirmasse *“Muito da memória portuguesa da arte do Azulejo converge neste painel, a sua aplicação monumental a partir de uma unidade elementar que materialmente se desmultiplica, o azulejo que é aqui ampliado para um quadrado composto por duas placas, a possibilidade de através dele se criar grandiosos espectáculos visuais, na solenidade da cadência com que uma cor se transforma gradualmente noutra, e a veiculação de sentidos, mesmo que seja a de realidades desmembradas e impossíveis de reconstruir como sucede com muitos painéis aplicados nos muros, em que as representações permaneceram desconexas na união dos motivos, ou incompletos pela queda lenta e descurada de muitos dos seus azulejos”*¹³⁰.

4.6. Metropolitano de Lisboa | 1988 - 2005

Depois de duas obras que marcaram a imagem urbana de Lisboa, importa agora abordar as décadas de 1980 e 1990, férteis em projectos em que a azulejaria enquanto expressão de imaginários pessoais teve um palco privilegiado numa nova fase de expansão do Metropolitano de Lisboa. Com o desenvolvimento da cidade para Norte e

¹³⁰ HENRIQUES – 1949- 1974: A Construção das Modernidades IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p. 87

o consequente aumento de população, abriram ao público as estações Laranjeiras, Alto dos Moinhos, Colégio Militar Luz e Cidade Universitária em 1989. Também nesta década se iniciaram os projectos da estação Campo Grande, que só viria a ser inaugurada em 1993.

Nesta nova fase, a empresa procedeu também à requalificação das estações já existente como a estação Rossio, Alvalade, Parque e Jardim Zoológico, que recebem novas intervenções de artistas convidados pelo Metropolitano de Lisboa.

Com a realização da Exposição Mundial de Lisboa em 1998 – EXPO 98- e com o consequente desenvolvimento urbano da zona oriental, o metropolitano inaugurou uma nova linha, a linha Oriente, da qual iremos abordar as estações Bela Vista e Chelas.

Esta nova política do Metropolitano de Lisboa não é, contudo, nova a nível europeu, e mesmo mundial, o que levou Marianne Ström a afirmar *“In the last few decades the metro has even become a fashionable show case for the arts. Well-Known architects and artists are now commissioned to design a station, create works of art, and design furnishings, lighting, signs, posters, etc.”*¹³¹.

Para esta nova etapa de expansão da rede de transportes subterrâneos da cidade de Lisboa, o Metropolitano convidou artistas de referência no panorama artístico nacional para conceberem o revestimento em azulejo da totalidade da estação construída de raiz, e já não de apenas áreas circunscritas, onde *“o quase anonimato com que Maria Keil concebeu os revestimentos das estações anteriores, atitude de voluntária humildade perante um trabalho cujo fim último era qualificar a arquitectura uma*

¹³¹ STRÖM, Marianne – Public Art and Transportation. Past, Present and Future: A Brief Survey IN **International Symposium on Public Art: Expectation of Public Art to the 21st Century – to Establish a New Artistic Living Environment**: actas. Kaohsiung [Taiwan]:Kaohsiung Museum of Fine Arts, 1995, p. 93

arquitectura de quotidiano e intenso usufruto público, foi substituído nestas estações por categórica afirmação autoral”¹³².

Deste modo, Rolando Sá Nogueira concebeu a intervenção plástica da estação Laranjeiras, Júlio Pomar a da estação Alto dos Moinhos e Manuel Cargaleiro a da estação Colégio-Militar Luz, situadas na linha Azul. Para a linha Amarela, Maria Helena Vieira da Silva foi responsável pelo tema do revestimento da estação Cidade Universitária e Eduardo Nery concebeu o programa decorativo da estação Campo Grande.

Na **estação Laranjeiras**¹³³, Rolando Sá Nogueira, com uma certa ironia, assumiu a toponímia do local ao escolher para tema da estação, precisamente, as laranjeiras, numa linguagem quase fotográfica passada ao azulejo através de serigrafia. O artista chegou mesmo a assumir que queria que os viajantes reconhecessem imediatamente a estação sem mesmo precisar de sair do comboio. Desta forma parece remeter o utente do Metropolitano para o ambiente rural daquela zona da cidade, hoje fortemente urbanizada, cuja memória entretanto se perdeu.

As imagens de grandes laranjas inteiras, laranjas cortadas a meio, ramos de laranjeiras com frutos e folhas, pequenas ramagens ou folhas isoladas vivem sobre azulejos brancos, cuja cor unifica a estação. Estes elementos sobrepõe-se ao azulejo branco quase como se de recortes se tratassem, sendo por vezes pontuados por sombras opacas a azul cobalto, que contrastam com o tom quente da laranja. O azul foi por vezes usado junto aos tectos marcando as alterações de cota junto das escadarias.

As variações sobre esta árvore e o seu fruto acompanham o utente da estação desde o exterior, passando pelos corredores de acesso ao átrio central e depois nas escadas de acesso ao cais e aos seus patamares. No cais, este motivo reside apenas nos seus

¹³² HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p.130

¹³³ Parte II, Núcleo II, 2.2.6.

topos, de um lado e doutro da linha, e observam-se nos patamares que finalizam as escadas.

A concepção do revestimento desta estação, quer pela forma como o motivo foi formalmente tratado, quer pela sugestão dos recortes, não deixa fazer referência à sua obra anterior, nomeadamente à realizada sob influência das correntes *pop* que Sá Nogueira vivenciou aquando da sua estadia em Londres na década de 1960.

Já Júlio Pomar, artista cuja obra pintada e esculpida é mais conhecida, convocou, através do desenho passado a azulejo, a presença de quatro figuras de referência na história da literatura portuguesa para o programa decorativo da **estação Alto dos Moinhos**¹³⁴ : Luís de Camões, Barbosa do Bocage, José de Almada Negreiros e Fernando Pessoa, cujo universo se inscreve em quatro áreas da estação. O átrio central foi desta maneira subdividido tematicamente pelos quatro poetas, cujo universo se espelha ainda em cada uma das quatro escadas de acesso ao cais e depois por uma secção do seu revestimento. Os dois corredores de acesso ao átrio a partir do exterior, assim como o corredor de ligação entre eles, receberam também azulejos com variações sobre as figuras de Almada Negreiros e Bocage.

Sobre a escolha desta temática, Júlio Pomar escreveu: *“A partir da análise das plantas da estação e da sua distribuição duplamente simétrica [...] surgiu-me a ideia evocar quatro poetas com lugar de marca na mitologia da cidade. Pessoa já andava pelo meu atelier, os nomes de Camões e Bocage, presentes na memória popular – por razões aliás, aí tantas vezes alheias à sua intervenção poética – eram inevitáveis. O número quatro completei-o com Almada que nos deixou uma das escritas mais visuais deste século - e, pessoalmente, não penso em Lisboa sem que me lembre dele”*¹³⁵.

¹³⁴ Parte II, Núcleo II, 2.2.7.

¹³⁵ POMAR, Júlio – **1 Ano de Desenho: 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p.5

Num traço rápido a azul sobre azulejos quase brancos de aspecto leitoso e com uma superfície ligeiramente irregular que permite também dar mais luz ao espaço subterrâneo, Pomar afirmou o imaginário da vida e obra dos quatro poetas através de representações dos mesmos e dos seus universos literários ou interagindo uns com os outros em locais de fronteira, entre os espaços individuais inscritos na estação. A aproximação à figura do poeta Fernando Pessoa e também da de Almada Negreiros já haviam sido abordadas na obra pictórica deste artista, em retratos a óleo, nos anos 70.

A figuração de Fernando Pessoa (1888-1935) foi tratada pelo artista nesta estação sobretudo com recurso a variações sobre a sua figura. O poeta parece assim habitar a estação, a ler o jornal, a engraxar os sapatos, desdobrado pelos seus heterónimos ou desenhado a descer as escadas e a andar calmamente para o cais. Esta figura metáfora visual foi obtida através da repetição da figura em andamento numa composição que lembra a banda desenhada. Uma variação desta figuração de Fernando Pessoa concebida para azulejo por Júlio Pomar foi oferecida pelo Metropolitano de Lisboa à sua empresa congénere belga, passando a integrar a estação Botanique na cidade de Bruxelas.

Outro vulto da literatura portuguesa, Luís Vaz Camões (c. 1524- 1580), povoa a estação Alto dos moinhos através da figuração da sua personagem a partir de iconografia de época. Assim, logo no átrio aparece reclinado com a sua espada e com a característica gola. A face do poeta aparece nas escadas de acesso ao cais e no próprio cais articulada com as personagens dos *Lusíadas*: figuras de sereias, guerreiros afrontados nos seus cavalos, com as suas armaduras, soldados com personagens indígenas nuas na Ilha dos Amores ou ainda grandes girafas que povoavam as novas paragens africanas.

Barbosa do Bocage (1765-1805), o poeta boémio do imaginário popular, aparece evocado nesta estação pela sua figura em poses altivas e algo provocatórias, recebendo os visitantes na entrada da estação como um artista *“Magro, de olhos azuis, carão moreno, / Bem servido de pés, meão na altura, / Triste de facha, o mesmo*

*de figura, / Nariz alto no meio, e não pequeno*¹³⁶”. Também as classes sociais que Bocage satirizou na sua obra literária, como o clero, aparecem nas paredes desta estação através das figurações de frades e burros.

Aqui, voltamos a encontrar o poeta e artista Almada Negreiros, já não como autor, mas sim como mote para uma intervenção artística. Vestido de Arlequim e com o rosto marcado por espessas sobrancelhas, aparece, tal como seu colega Bocage, a acolher os utentes da estação numa outra entrada da mesma. Esta figura do primeiro modernismo português transfigurado em Arlequim repete-se ao longo da estação, representada isoladamente ou em grupo, juntamente com crianças a tocar tambor. O Arlequim, figura da *Comedia dell Arte* italiana, já tratada na obra pictórica de Júlio Pomar, remete-nos também para a dimensão literária de Almada, mais concretamente para as suas peças de teatro, como *Pierrot e Arlequim* escrita em 1924.

Júlio Pomar assumiu também a influência da tradição azulejar portuguesa como a transposição de um desenho, tendo criado os elementos da sua intervenção em papel, à escala exacta, e dando a outros a tarefa da transposição para o azulejo. Pomar optou por realizar os desenhos a marcador, o que permitiu uma maior precisão na sua passagem a azulejo e também um resultado final próximo do traço do *grafitti*, antecipando assim este fenómeno associado a espaços públicos.

Com uma obra vastamente premiada em Portugal e no estrangeiro, Manuel Cargaleiro, tal como Cecília de Sousa e Querubim Lapa, faz parte de uma geração herdeira dos princípios renovadores da cerâmica iniciada por Jorge Barradas.

Para a estação **Colégio Militar - Luz**¹³⁷, Manuel Cargaleiro concebeu um revestimento integral em azulejo. Os corredores, escada e cais encontram-se revestidos com uma unidade de repetição formada por quatro azulejos em azul e branco e alguns

¹³⁶ BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du – **Como o poeta se retrata e julga a sua obra** In <http://purl.pt/1276/1/poemas3.html>, Biblioteca Nacional de Portugal, [consulta em 29.10.2009]

¹³⁷ Parte II, Núcleo II, 2.2.8.

apontamentos de amarelo. Cada um destes elementos forma uma poderosa moldura com acentuado carácter tridimensional, que encerra, no seu centro, um elemento que varia em toda a estação por uma infinidade de sinais: letras, elementos zoomórficos, fitomórficos, etc. Neste revestimento, Cargaleiro cita também a tradição azulejar na referência tonal, na evocação do padrão “ponta de diamante” e no chamado “azulejo de figura avulsa”, mas aumenta o tamanho da unidade de repetição de um para quatro azulejos e inscreve um sinal isolado ao centro, na união dos azulejos.

Como que para quebrar o ritmo destes elementos de repetição, este artista concebeu dois grandes painéis pintados à mão livre para o átrio da estação. Neles reflecte uma necessidade comum a muitos dos artistas que colaboraram com o Metropolitano de Lisboa: trazer as memórias do exterior para o subterrâneo da estação. A sua localização - frente um ao outro - e o seu enquadramento lateral – um revestimento relevado em pedra branca simulando a ponta de diamante dos revestimentos pétreos do exterior da Casa dos Bicos, em Lisboa, ou do Palácio dos Diamantes, em Ferrara – parecem remeter o viajante para dois panos de parede reais, com janelas para o exterior. Através destas janelas insinua a luz da cidade e sugere o seu casario com fortes pinceladas a azul, que formam uma malha incerta de ligação com o tom do resto da estação, solução que demonstra uma sábia interacção da cerâmica com o espaço construído.

Desde sempre interessado pela tecnologia cerâmica, frequentou diversos centros de fabrico com esta técnica, como Gien, em França, Faenza, em Itália, ou mais recentemente, a partir de 1999, Vietri-sul-Mare, Salerno, também em Itália, onde ajudou a fundar o Museo Artístico Manuel Cargaleiro. Nesta localidade do Sul do Itália, virada ao mar, Manuel Cargaleiro revisitou a tradição cerâmica da região, assim como características da sua obra passada, ao conceber uma série de trabalhos que intitulou *Sete Propostas para Arquitectura*¹³⁸.

¹³⁸ Sobre a obra de Manuel Cargaleiro ver: **Manuel Cargaleiro: Cerâmicas**. [s.l]: Mar Largo, Edições de Arte, 1992; **Manuel Cargaleiro: Cerâmicas 1950 – 1999**. [s.l] : Fundação Manuel Cargaleiro, 1999; **Manuel Cargaleiro: 7 propostas para a arquitectura**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo; Lisboa: CTT, 2007 [catálogo de exposição].

Para a **estação Cidade Universitária**¹³⁹, Maria Helena Vieira da Silva escolheu um guache sobre papel de 1940, denominado *Le Metro* ou *Abrigo Anti-aéreo*, como tema de toda a sua intervenção. Esta obra foi produzida no contexto da II Guerra Mundial, quando a artista se encontrava refugiada com seu marido, Arpad Szenes, no Rio de Janeiro, enquanto Paris, cidade que já a tinha acolhido, era bombardeada pelas forças alemãs e o metroplano do abrigo dos parisienses.

Le Metro ou *Abrigo Antiaéreo* foi pintado como se de um painel de azulejos se tratasse: o fundo parece fundir-se com as figuras em fragmentação lembrando a lógica de colocação dos azulejos, representados no próprio guache. Esta obra é composta por uma galeria de personagens em pé, em posição frontal e de perfil, entre as quais se destaca duas figuras que se abraçam, um filósofo com a sua toga à maneira clássica, um escritor sentado a escrever à máquina, uma figura masculina central que parece avançar para o observador e ainda animais, objectos de louça e palavras, como algumas palavras, entre as quais se pode distinguir “afetho”. É um universo de valores que Vieira da Silva pretende que seja salvaguardado em caso de catástrofe, que integre o programa artístico da estação de metropolitano e para o qual é chamado a colaborar, na passagem a azulejo, Manuel Cargaleiro.

Este guache transcrito para azulejo passou assim a ser o eixo temático da estação, ocupando um lugar de destaque num pano de parede superior que pode ser visto frontalmente do átrio central e perpendicularmente a partir do cais. Em simetria, numa área exactamente igual, encontra-se o mesmo painel seccionado em faixas verticais.

O programa decorativo ultrapassa a referência formal a *Le Métro* para dar lugar a uma espécie de catálogo de elementos, sinais e frases que se consubstanciam em valores universais que habitam a obra desta artista. Estes valores traduzem-se na aplicação de elementos extraídos do painel central, como a figura do filósofo, possivelmente uma

¹³⁹ Parte II, Núcleo II, 2.2.9.

alusão a Sócrates, de quem Vieira Silva escolheu uma frase que também integra o revestimento desta estação: “*Não sou ateniense nem grego, mas sim um cidadão do mundo*”. Também os sinais inscritos em *Le Metro*, juntamente com elementos avulsos como conchas, elementos vegetalistas que foram usados para compor painéis que se dispõem no cais. Elementos na estação baseados em estudos para painéis de azulejo datados do início da década de 60¹⁴⁰ transformaram-se em unidades de repetição, posicionadas ao longo dos corredores.

Outro elemento de grande impacto na decoração desta estação é um painel em que figuram dois mochos e dois olhos, localizado num grande corredor em curva que permite uma visualização de vários ângulos e com algum distanciamento.

Maria Helena Vieira da Silva utilizou neste painel dois elementos conotados com a sabedoria e a percepção do mundo: o olho e o mocho. Os olhos apresentam aqui uma grande similitude com esboços para as obras tridimensionais *Le Théâtre des Yeux*, de 1981, e são elementos geralmente associados a uma percepção visual do mundo enquanto elemento receptor de luz. Lembra ainda a representação do olho de Hórus do Antigo Egito, geralmente associado à protecção e ao poder. Estes elementos parecem proteger a sabedoria evocada pela figuração dos dois mochos que interrogam o observador, um ocupando todo o centro da composição e outro, de menor dimensão, posicionado a um canto.

O mesmo painel surge também no átrio, mas apenas como se tivesse sido desenhado a sobre o vidro branco, possivelmente numa alusão ao primeiro desenho da grafite para definir o desenho antecipando a pincelada antes da cozedura.

¹⁴⁰ Sobre a obra de Maria Helena Vieira da Silva ver BÉLAN, Diane Daval – Étude de L’oeuvre IN WEELAND, GUY; JAEGER, Jean-François; BÉLAN, Diane Daval – **Vieira da Silva: Monographie**. Paris: SKYRA, 1993 e WEELAND, Guy; JAEGER, Jean-François – **Vieira da Silva: Catalogue Raisonné**. Paris: SKYRA, 1994.

O programa plástico do interior e do exterior da **estação Campo Grande**¹⁴¹, inaugurada em 1993, foi concebido em 1983 e readaptado em 1991 por Eduardo Nery. O projecto de arquitectura é da autoria de Ezequiel Nicolau e a estação encontra-se implantada à superfície. As entradas situam-se ao nível do piso térreo, tendo o visitante de aceder ao átrio por escadas. As plataformas de embarque situam-se num plano mais elevado que se alcança através de escadas rolantes. Nesta estação é notória uma articulação bem conseguida entre o autor do projecto de arquitectura e a intervenção plástica de Eduardo Nery, que lhe valeu a atribuição do Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria pela Câmara Municipal de Lisboa em 1992.

A intervenção deste artista pode ser observada no tratamento em azulejo das formas salientes do exterior da estação, com faixas horizontais que vão de três tons de azul ao vermelho, intercaladas por faixas de tom rosa. Esta paleta faz uma ligação com a cor dos revestimentos, assim como com a estrutura metálica do exterior.

O jogo de contrastes entre azulejos de cor lisa, branco, amarelo e azul é utilizado no interior da estação, nos alçados das escadarias, acompanhando o desnível das escadas, perfeitamente harmonizado com os sistemas de iluminação de secção quadrangular e acabamento branco, cujo tamanho corresponde a 4 x 4 azulejos, uma das unidades de repetição usada por Nery neste revestimento.

No interior, a intervenção plástica estende-se ainda ao revestimento dos patamares intermédios de acesso ao átrio, com variações sobre as setecentista figuras de convite¹⁴², que se repetem nas paredes semi-circulares do átrio, revelando um profundo conhecimento da tradição cerâmica que alia à sua linguagem, fortemente influenciada pelo movimento internacional da *op art*. Estas figuras, masculinas e femininas, surgem desconstruídas, simulando uma montagem e desmontagem das mesmas, tendo sido colocadas em espaços de grande impacto visual para o utente, sugerindo ironicamente o sentido do seu percurso, já não através da representação do

¹⁴¹ Parte II, Núcleo II, 2.4.10.

¹⁴² Sobre Figuras de Convite ARRUDA, Luísa de Orey Capucho – **Azulejaria barroca portuguesa**. Lisboa: Edições INAPA, 1993.

gesto de convite, mas através da desconstrução da própria figura. Barras de azulejos de cores lisas, em amarelo e azul, delimitam superiormente estas composições. No que concerne a esta faceta da intervenção, o autor assume como *“um jogo dialéctico entre modernidade e tradição azulejar corresponde a uma reflexão sobre a azulejaria figurativa do século XVIII e, por outro, a uma recriação, algo surrealizante, da pintura sobre azulejo daquele período”*¹⁴³.

Autor de referência no panorama artístico nacional, concebeu inúmeras intervenções em espaço público que marcaram a imagem da cidade de Lisboa onde o material cerâmico ocupa um papel fundamental. Revela ainda um profundo conhecimento das capacidades do azulejo enquanto material de revestimento, tirando partido da cerâmica como elemento reflector de luz, assim como uma noção exacta do modo como o revestimento vai ser usufruído depois da sua aplicação¹⁴⁴.

A par das estações inauguradas na década de 1990, o Metropolitano de Lisboa inicia uma fase de requalificação das estações pré-existentes no mesmo decénio. Desta forma amplia-as, assim como convida artistas a intervir nas novas áreas ou nas áreas que, na fase inicial de construção, não tinham recebido intervenções plásticas de Maria Keil. Estas intervenções caracterizam-se por uma grande diversidade de abordagem à arte pública. Embora a maioria das intervenções plásticas tenham como suporte o material cerâmico, o azulejo deixou de ser o material exclusivo escolhido pelos artistas para os seus trabalhos nas estações do metropolitano.

¹⁴³ Depoimento de Eduardo Nery em SAPORITI, Teresa – **Azulejaria de Eduardo Nery**. Lisboa: edição de autor, 2000, p.149.

¹⁴⁴ Sobre a obra de Eduardo Nery ver: SAPORITI, Teresa – **Azulejaria de Eduardo Nery**. Lisboa: edição de autor, 2000; **Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: tapeçaria, Azulejo, Mosaico**, Vitral [1961-2003]. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003 [catálogo de exposição] e **Eduardo Nery: 1956 – 1996**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997 [catálogo de exposição] e NERY, Eduardo – **Apreciação estética do Azulejo**. Lisboa: Edições INAPA, 2007.

A **estação Rossio**¹⁴⁵, uma das estações remodeladas em 1998, contou com a colaboração dos artistas Helena Almeida e Artur Rosa. O projecto de arquitectura, de 1998, é da autoria de Artur Rosa. A requalificação desta estação passou pela conservação dos revestimentos em azulejo de Maria Keil, unindo os dois antigos átrios num novo átrio de acolhimento. Desta forma, a circulação foi melhorada e é precisamente neste novo átrio que se encontram as novas intervenções plásticas. Artur Rosa concebeu duas esculturas geométricas em metal, que se posicionam como marcações das escadarias de acesso ao cais, e Helena Almeida fez um longo friso em azulejo, inscrito ao longo dos panos de parede, agora revestidos a mármore claro.

Colocado ao nível do olhar do espectador, este friso encontra-se posicionado de forma reentrante na parede, numa sucessão de módulos de doze azulejos de 30 x 22 cm, colocados horizontalmente. Cada módulo é constituído por dois conjuntos de seis unidades cada, colocados em simetria, onde se pode ver os movimentos de uma figura feminina em andamento como se de um fotograma a azul branco se tratasse. Este efeito cria uma imagem de grande dinamismo que parece acompanhar o movimento dos passageiros na estação. É delimitado inferior e superiormente por um dupla moldura a meia cana, amarela e azul, que parece fazer a ligação com a obra de Maria Keil.

Com esta obra, Helena Almeida transpõe a linguagem do seu trabalho, em que o registo do tempo e a relação com o espaço são documentados fotograficamente para a cerâmica¹⁴⁶.

Já na **estação Parque**¹⁴⁷, a intervenção da belga Françoise Schein deixou intacta a estrutura projectada por Keil do Amaral em 1959, revestindo a azulejo a totalidade dos

¹⁴⁵ Parte II, Núcleo II, 2.2.1.

¹⁴⁶ Sobre a obra de Helena Almeida ver: **INTUS**. Lisboa: Civilização e Instituto das Artes, 2005 [catálogo de exposição].

¹⁴⁷ Parte II, Núcleo II, 2.4.11.

longos túneis e patamares intermédios que levam o utente do metropolitano até ao cais .

Nesta intervenção plástica, Françoise Schein cumpre um projecto pessoal de inscrever a Declaração dos Direitos Humanos em espaços públicos no mundo, associado, neste projecto específico, à memória da presença portuguesa no mundo. Contou ainda com a colaboração de Federica Matta, de nacionalidade francesa, na concepção da parte escultórica e do mobiliário da estação.

Este monumental revestimento é constituído por 450 000 azulejos, sendo o azul cobalto o tom dominante e unificador da estação.

Fazendo a trajectória a partir do exterior, e depois de passar o átrio revestido por Maria Keil, para aceder ao cais, o visitante tem um longo percurso físico e mental a percorrer. Logo no primeiro túnel, o viajante depara-se com um longo lanço e de escadas rolantes cuja inclinação é acentuada pela colocação de duas sancas de iluminação laterais e uma ao centro da abóbada, que correm ao longo da escada e acentuam o sentido de vertigem. No imenso e dominante azul podem-se ler frases de escritores, poetas e filósofos recortadas nas sancas de iluminação laterais e inscritas nos azulejos. Frases escritas em português e em francês, ligadas ao conhecimento, acompanham o percurso do viajante nesta estação, geralmente guarnecidos de pequenos pormenores de figuras fantásticas que habitam as grafias das letras. Ainda pontuam esta viagem pequenas esculturas inspiradas no imaginário descobrimentos. No patamar intermédio de acesso a mais um lanço de escadas rolantes, e sempre dentro da mesma estética, Schein simula as nervuras das abóbadas a partir da colocação de fiadas de azulejo avermelhado, a par do azul cobalto. Neste mesmo espaço, homenageia Pessoa com a inscrição da frase *“Dói-me a cabeça e o universo”*, assim como consagra uma secção do revestimento em azulejo à Música através de uma inscrição, a letra manuscrita, de uma frase de Aristóteles que contrasta com a letra impressa. Afirma-se assim um jogo de grafias, mais pessoal e mais distante, patente em toda a estação. A um plano superior, ao nível da abóbada, a artista inscreveu números, um em cada azulejo, fazendo desta forma uma ligação entre a Música e a Matemática.

No segundo lanço de escadas repete-se a mesma linguagem do anterior ao nível azulejo e das sancas até chegar ao patamar que dá acesso às duas plataformas de embarque. Neste espaço intermédio, de topo, um grande mapa do mundo tem desenhadas as rotas portuguesas dos Descobrimentos e, na parede lateral, uma frase retirada de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Esta temática aponta já para a importância que a iconografia deste período vai ter ao nível do tratamento plástico do cais. Nos lanços de escada de acesso aos dois lados do cais, Schein transpôs, através de imagens e da palavra, as várias representações do mundo desde a Antiguidade Clássica.

No cais, a configuração arquitectónica é elaborada por um grande vão com cobertura abobadada, onde se inscreveram os direitos universais do homem. As palavras desta declaração fundamental assentam sobre os panos de parede, com painéis numerados, cuja temática principal são representações cartográficas da época dos Descobrimentos e na iconografia coeva do século XVI e XVII. Estes apresentam alusões a figuras centrais deste período, como o Infante D. Henrique, Fernão Magalhães, Vasco da Gama ou Cristóvão Colombo, e aos territórios descobertos pelos marinheiros portugueses. A complementar este imaginário encontram-se as pilastras esculpidas em fibra de vidro pela artista Federica Matta, a lembrarem o imaginário do período manuelino, que fazem com que este espaço se constitua uma “catedral subterrânea”, como lhe chamou José Gil, num texto sobre esta obra de Françoise Schein¹⁴⁸.

Nesta catedral, a artista não pretendeu recriar de forma didáctica a História de Portugal, mas sim *“uma experiência através da aventura da descoberta, uma construção da consciência numa des-construção da linguagem e do mito das Descobertas, uma procura de si mesmo para melhor descobrir o Outro”*¹⁴⁹.

¹⁴⁸ GIL, José – A Catedral Subterrânea IN **Françoise Schein: De Lisboa para o mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2007, p. 11 [catálogo de exposição].

¹⁴⁹ SCHEIN, Françoise – A Viagem IN **Parque**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997, s.p.

Um outro revestimento a larga escala protagonizado por Júlio Resende foi a remodelação e ampliação da **estação Jardim Zoológico**¹⁵⁰, antes denominada de Sete Rios, aberta ao público em 1995. Tal como outros autores de revestimentos em azulejo para o Metropolitano de Lisboa, o artista optou por uma intervenção cuja temática se liga ao usufruto público da sua localização, ou seja ao Jardim Zoológico de Lisboa, equipamento público de proximidade servido por esta estação. Desta forma, Júlio Resende passou para as paredes do lugar subterrâneo, um luminoso panorama da fauna e flora do mundo selvagem, cujo fundo branco, as cores alegres e claras, e o modo fluido da sua composição conferem grande unidade a todos os espaços da estação, incluindo o ocupado pelos azulejos de Maria Keil. Esta paleta foi fortemente influenciada pelas viagens ao Brasil nas décadas de 1970 e 1980, contrastando com a paleta mais sombria e estruturada que havia utilizado nos painéis do Palácio da Justiça. Outro elemento coadjuvante ao carácter unitário da estação foi o desenho dos pavimentos que Resende concebeu na tradicional calçada à portuguesa, que parece sugerir o percurso nos longos e largos corredores da estação e na sua galeria comercial.

Assim, o visitante, ao caminhar pelos corredores, átrios e cais da estação, depara-se com um catálogo de animais e dos seus habitats imaginados por Júlio Resende, onde é recorrente uma forma vegetalista que lembra uma palma que também foi passada para o pavimento. Apesar de não existir uma divisão em painéis, é notório o estudo do impacto das composições para quem usufrui do espaço, destacando-se os painéis do cais com répteis no centro da composição, e avestruzes colocadas lateralmente para serem vistas por quem desce a escada.

Em zonas de passagem rápida ou com menor distanciamento, Resende optou pelo uso de representações vegetalistas que permitem com que a atenção do passageiro se centre nos animais colocados estrategicamente como foco de atenção. Mochos, répteis, avestruzes, pelicanos, camelos, felinos, macacos, focas, alces, sapos, leopardos, zebras, em grupo e isolados, interrogam o utente olhando-o de frente ou

¹⁵⁰ Parte II, Núcleo II, 2.4.11.

interagem entre si em brincadeiras ou lutas numa profusão de folhagem imaginada pelo artista.

Concebendo a estação como uma obra total, Resende recusou utilizar o azulejo como uma unidade de repetição, preferindo assumi-lo como uma vasta tela de 25 000 azulejos em que pudesse reflectir *“a experiência da escala e do esplendor dos trópicos”*¹⁵¹, numa atitude em que não *“explora, de modo exterior à pintura, a especificidade do azulejo como se o suporte, a matéria e a tecnologia o despertassem para um respeito intransigente à pintura. O desenho trasladado para a superfície cerâmica, a pintura livre e solta sobre esta, parecem ser o modo preferido do pintor, ultrapassando o limite imposto pela mínima unidade da superfície, o quadrado cerâmico”*¹⁵².

Um outro espaço remodelado pelo Metropolitano de Lisboa em 2005 foi a **estação Alvalade**¹⁵³, onde foi construído um novo átrio. Este novo átrio contou com a intervenção plástica de uma artista de uma geração mais nova que utiliza a cerâmica como matéria de expressão privilegiada – Bela Silva. O seu trabalho em azulejo situa-se junto às escadarias de acesso ao cais, podendo ser observado tanto do patamar do átrio como das plataformas de embarque.

Do lado esquerdo, de quem desce para o cais, o revestimento cerâmico criado por Bela Silva, em L, inspira-se no conto tradicional infantil do Macaco do Rabo Cortado e da lengalenga infantil associado a este conto: *Do rabo fiz navalha,/ da navalha fiz sardinha,/ da sardinha fiz farinha,/da farinha fiz menina,/ da menina fiz camisa,/ da camisa fiz viola [...]*. Assim, num dos panos de parede, um grande macaco a tocar viola domina a composição, ladeado por duas figuras femininas que dançam em roda, representadas numa escala inferior à do macaco. Ainda aparece uma figura feminina

¹⁵¹ Depoimento de Júlio Resende IN **Júlio Resende**. Lisboa:Metropolitano de Lisboa, 1992, s.p.

¹⁵² CASTRO, Laura – Uma exposição reparadora IN **Júlio Resende: Obra Cerâmica**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998, p, 57

¹⁵³ Parte II, Núcleo II, 2.2.3.

sentada com uma mala na composição. Do mesmo lado, no pano de parede de topo da escadaria, mais uma alusão a este conto popular, uma figura feminina deitada sobre a barriga, com uma tesoura na mão e a olhar para o macaco e para uma canastra com uma sardinha. A representação desta figura situa-se no plano inferior do revestimento, sendo o restante constituído pela simulação de esferas brancas numa parede vermelha.

Do outro lado do cais, Bela Silva referencia ainda o universo da infância através do jogo da corda puxada, de um lado por um macaco e do outro por uma série de jovens figuras femininas que lembram as *pin-ups* dos anos 50 e 60 do século XX, em fato de banho, que nos remete para um universo de sedução, expresso no tratamento de todas as figuras femininas ao nível da indumentária e da representação das suas posições. Estas figuras são representadas sobre um fundo vermelho que retoma o mesmo tratamento de esferas de um dos painéis anteriores.

A vibrante paleta cromática, de cores fortes, transmite um cunho de sumptuosidade, sublinhado pela importância do desenho.

Tal como na Ilustração, onde Bela Silva também desenvolve um interessante trabalho, esta estação evoca as principais características da sua obra: a importância do desenho e as referências a imaginários fantásticos, como o da infância ou das pinturas de Bosch, que a própria artista referencia como relevantes na sua obra. Um universo marcado pela sátira, pelo humor e pela boa disposição, mas que evidencia um forte domínio da técnica cerâmica.

Nas plataformas de embarque não existe figuração, estando ambas revestidas com azulejos monocromáticos a azul claro, de um lado, e a vermelho do outro. Tem-se que percorrer os panos de parede do cais até se encontrar os azulejos de Maria Keil nas escadarias de acesso da estação primitiva. Esta ligação entre obras de duas artistas de gerações diferentes e com entendimentos diferentes da obra cerâmica – e novamente lembramos a via matérica e via do projecto – é particularmente feliz nesta estação. As duas cores escolhidas para o cais acabam por ligar ambas as intervenções: o tom de azul faz a ligação entre o fundo de um painéis de Bela Silva e o tom de lilás do padrão

de Maria Keil; e o tom vermelho escuro unifica outro dos painéis de Bela Silva com o tom castanho dos azulejos sem padrão do primeiro revestimento da estação Alvalade.

Com o desenvolvimento da cidade para Oriente, para o qual contribuiu a realização em Lisboa da Exposição Internacional de Lisboa – EXPO’98, iniciou-se outra fase de expansão da rede, com a construção da Linha Vermelha do Metropolitano de Lisboa, tendo-se recorrido de novo aos artistas para intervir nas estações.

Voltamos assim a reencontrar a obra do artista Querubim Lapa na **estação Bela Vista**¹⁵⁴, inaugurada em 1998, da autoria do arquitecto Paulo Brito da Silva. Para este espaço criou revestimentos cerâmicos para o cais, átrios e corredores. Ao nível do cais concebeu dois grandes painéis de tendência geometrizarante que podem ser vistos do átrio central, ocupando todo o vão da estação, sobrepondo-se à linha do comboio e aos panos de parede que confinam com as escadas de acesso. Ao mesmo nível superior, e paralelos à escadaria, localizam-se outras secções do revestimento. Aqui, Querubim Lapa faz poderosos jogos geométricos, tirando partido de várias tamanhos e formas de unidades cerâmicas, usando os ritmos de cheio e vazio, desconstruindo formas geométricas, criando poderosos efeitos em *tromp l’oeil*, propositadamente elaborados para serem vistos de um plano inferior. Nestes painéis, Querubim Lapa tirou partido dos vários sistemas de colocação das unidades cerâmicas citando a técnica dos enxaquetados, que se caracteriza sobretudo pela forma de colocação dos elementos cerâmicos, tirando ainda partido de variantes de vidrado e dos esmaltes – opacos e transparentes –, em confronto com o carácter mais figurativo de seres imaginários modelados que povoam os topos da composição. Querubim Lapa põe assim em evidência o seu profundo conhecimento da história da cerâmica, denotando um excelente domínio da técnica em prol de uma linguagem formal e estética, individual e actualizada. Estes painéis encontram-se na sequência de uma série

¹⁵⁴ Parte II, Núcleo II, 2.4.12.

desenvolvida no início da década de 1990, na qual a técnica do enxaquetado forma um suporte de elementos de mitologias das culturas pré-clássicas e clássicas e do imaginário normalmente associado à cidade de Lisboa. Também aqui os painéis são recortados superiormente, quebrando a forma regular do painel.

Ao nível inferior, mais próximo do observador, optou por um revestimento mais discreto, jogando com azulejos com suaves variantes de vidrados a branco e presenças pontuais de azulejos com formas triangulares, conferidas pela técnica da aresta. Mantendo a mesma matriz, Querubim Lapa criou diversas variantes tonais, mais claras e mais escuras, que surgem também em friso delimitando inferiormente nos painéis localizados a um nível superior.

No átrio da estação, o autor continua a mesma linguagem. Nos corredores e escadarias de acesso à estação utilizou os mesmos elementos geométricos, mas a uma escala mais reduzida e, por isso, em maior número. Recorre aqui à geometria regular do azulejo tradicional de 14 x 14 cm, com a dominante do azul claro como fundo, que alterna com composições totais e de tons fortes em alguns panos de parede. Esta lógica é quebrada nas paredes de topo da escadaria, para onde concebeu painéis individualizados, denotando assim uma compreensão do objecto arquitectónico, constituindo-se esta estação como *“como uma reflexão sobre o fazer do azulejo numa perspectiva quase alquímica e na sua capacidade de metamorfose dos espaços, quase mágica, em constante regresso a si próprio e ao principio do acto criador”*¹⁵⁵.

Não podemos deixar de referir que para um melhor usufruto da obra de Querubim Lapa nesta estação deveria ter sido evitada a presença de mármore branco com veios pretos nos revestimentos das grandes colunas do cais, tendo sido preferível a utilização de um material mais neutro.

¹⁵⁵ HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p. 184

Na **estação Chelas**¹⁵⁶, a matéria cerâmica foi utilizada com um entendimento totalmente diferente por parte do artista – Jorge Martins – e da arquitecta responsável – Ana Nascimento –, de modo a criar uma grande unidade entre o projecto arquitectónico e a intervenção plástica. Esta estação apresenta a mesma configuração da anterior, com um átrio central com varandas sobre o cais de embarque. Aqui, Jorge Martins, de maneira a revestir a quase totalidade do espaço, criou volumetrias quase como se esculpisse a própria parede, tirando partido do contraste entre campos de cor homogéneos vibrantes.

No cais, as paredes foram revestidas a pedra cinzenta, ao nível dos passageiros, e depois por grandes superfícies com azulejos azuis monocromáticos, a branco ou azul, com pequenas variantes tonais. Nestas paredes do cais abrem-se grandes nichos irregulares de grande dimensão, dando a ilusão de rasgamento da parede e onde podem ser observadas justaposições de panos de parede, conferindo volumetria a estas aberturas. Nestas formas, o azulejo serviu como elemento coadjuvante da terceira dimensão, revestindo e modelando, graças ao contraste das cores usadas, as volumetrias destas formas geométricas monumentais que também rasgam a pedra cinzenta do revestimento do nível inferior da estação. Monumentais colunas forradas a azulejo vermelho acompanham todo o pé direito do cais, afirmando-se como elementos coadjuvantes da verticalidade e da cenografia da estação, complementada por duas paredes em pedra branca, nos topos do cais, que continuam o mesmo jogo de desconstrução arquitectónica ao serem colocadas separadas da parede real e revestidas a azulejo, como se fossem um cenário de teatro.

Jorge Martins complementa este efeito de tridimensionalidade jogando com a colocação do próprio azulejo, ora em fiadas horizontais, ora em meia-esquadria.

¹⁵⁶ Parte II, Núcleo II, 2.4.13

4.7. Avenida Infante Santo e Sétima Colina | 1994-2002

Enquanto o Metropolitano de Lisboa levava a cabo um novo ciclo de ampliação e remodelação da sua rede, outras intervenções de arte pública, tendo como suporte o azulejo, foram concebidas e realizadas na cidade de Lisboa. Assim abordaremos duas obras de Eduardo Nery, que completam o percurso pela Avenida Infante Santo, e uma obra de Luís Camacho. Tanto a obra Sétima Colina, deste último autor, como uma de Eduardo Nery foram encomendadas pela Sociedade Lisboa 94, no âmbito da realização da Capital Europeia da Cultura, o que denota, conforme já referido anteriormente, o impacto que a realização de grandes eventos culturais de carácter internacional têm na encomenda de Arte Pública.

Fazendo um percurso geográfico impõe-se falar das duas intervenções de Eduardo Nery, uma de 1994 e outra inaugurada em 2002, que completam as intervenções cerâmicas na Avenida Infante Santo, quarenta anos depois dos painéis de Rolando Sá Nogueira, Alice Jorge e Júlio Pomar, Carlos Botelho e Maria Keil.

O primeiro revestimento de Nery para esta avenida data de 1994 e destinou-se também a uma **área de escadaria**¹⁵⁷, semelhante às já descritas anteriormente. A diferença reside na zona abaixo dos degraus, onde a parede avançou de modo a suprimir o vão criado abaixo das escadas. Trata-se assim do revestimento de duas paredes, uma num plano mais recuado, que ladeia a escada transversal de um dos lados, e outra num plano mais avançado, ambas revestidas a placas cerâmicas em forma de cunha de 30 x 30 cm cada e com altura máxima de 8 cm, em três cores laranja, permitindo quatro posições diferentes de assentamento. A aplicação destas placas foi cuidadosamente estudada, quer do ponto de vista da cor, quer da sua orientação, por Eduardo Nery, de modo a criar diversas leituras e ritmos diagonais,

¹⁵⁷ Parte II, Núcleo I, 2.1.5.

consoante o posicionamento do observador e a incidência de luz sobre a superfície cerâmica. Esta intervenção pode ser apreendida na sua totalidade tanto por quem passa a pé nesta Avenida como por quem viaja de carro, facto que já não acontece com os primeiros painéis desta avenida datados da década de 1950.

Embora esta tenha sido a primeira obra pública onde Eduardo Nery usou estas placas cerâmicas, a tipologia formal tinha sido já utilizada por este artista em 1979, numa intervenção para a delegação da companhia aérea brasileira VARIG, em Lisboa, utilizando superfícies espelhadas. Ao mesmo tempo que projectava o revestimento para esta escadaria em Lisboa, Nery projectava um outro revestimento com estas placas cerâmicas que só viria a inaugurar em 1998 – a fachada do Museu de Olaria, em Barcelos. Aqui, Eduardo Nery pareceu desafiar a capacidade reflectora da cerâmica ao revestir a superfície destas placas com lustrina dourada, conferindo a esta fachada, situada numa rua estreita, uma modelação dourada que espelha o ambiente urbano e as nuances da atmosfera. Já neste ano de 2009, o artista utilizou esta tipologia de cerâmica a azul escuro para uma obra da EPAL, na Estação de Tratamento de Água da Asseisseira, em Tomar.

Voltando à **Avenida Santo**, reencontramos um revestimento monumental de cerca de 1900 m² em azulejo que marca visualmente a cidade de Lisboa, e muito especificamente o seu topo Sul, também da autoria de Eduardo Nery – **o viaduto que cruza esta avenida com a avenida da Cintura do Porto de Lisboa**¹⁵⁸. Esta obra implicou o revestimento total das paredes interiores do viaduto com todas as cores do espectro solar, onde se incluiu também o branco e o preto, tirando partido de *“contrastes e afinidades entre cores puras”*¹⁵⁹. A intervenção estendeu-se também à cor das estruturas metálicas que finalizam o viaduto a Sul. A preocupação com a cor e uma pesquisa intensa sobre o seu comportamento na obra pública marca o percurso

¹⁵⁸ Parte II, Núcleo I, 2.1.6.

¹⁵⁹ NERY, Eduardo – **Apreciação estética do Azulejo**. Lisboa: Edições INAPA, 2007, p. 53.

de Nery, levando mesmo a partilhar a sua pesquisa numa publicação intitulada **Apreciação estética do Azulejo**¹⁶⁰.

O artista parece ter condicionado o seu projecto ao facto de esta intervenção tanto poder ser fruída ou “sentida” por quem viaja de carro como por quem caminha lateralmente e num plano superior nas ruas que ladeiam o túnel central deste viaduto. O tratamento plástico deste viaduto estende-se também aos muros que delimitam as saídas para a Avenida 24 de Julho.

Neste viaduto optou-se por grande barras de cor que se adaptam à cantaria do viaduto pré-existente, lembrando pinceladas verticais que percorrem toda a extensão da estrutura, criando diversos ritmos, pela alteração da largura das faixas verticais e da relação das cores entre si, e adquirindo *“uma importância que não é apenas estética, mas decorre no desempenho de uma função cognitiva essencial do espaço urbano: tornar sensível aquilo que habitualmente não é [...], reconhecer/identificar, promover a mobilidade, sinalizar, diferenciar, ainda quando as condições de percepção se encontram transfiguradas pela aceleração, pela velocidade”*¹⁶¹.

A sua obra aplicada em diversos equipamentos públicos e privados revela um profundo conhecimento das capacidades do azulejo enquanto material de revestimento, tirando partido do elemento cerâmico enquanto elemento reflector de luz, revelando uma noção exacta de que ângulo vai ser percepcionado após a sua aplicação. Desta forma revela um profundo conhecimento da tradição cerâmica, que alia à sua linguagem estética, fortemente influenciada pelo movimento internacional da *op art*, que se estende a todas as vertentes da sua obra.

Uma outra intervenção em azulejo numa abordagem à cerâmica totalmente diferente foi realizada no âmbito da Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. Trata-se também do revestimento de uma escadaria intitulado **Sétima Colina**¹⁶², da autoria do pintor Luís

¹⁶⁰ NERY, Eduardo – **Apreciação estética do Azulejo**. Lisboa: Edições INAPA, 2007.

¹⁶¹ CANDEIAS, Ana Filipa – A obra urbana de Eduardo Nery. **A Idade da Imagem**. Lisboa: IADE, nº 10, Jan-Abr 2004.

¹⁶² Parte II, Núcleo IV, 2.4.4.

Camacho. Localizado perto da Mãe de Água, na zona do Príncipe Real, a convite do Departamento de Intervenção Urbana da Lisboa 94, da Câmara Municipal da capital, fez parte do projecto de arte pública de reabilitação da Sétima Colina, que acabou por dar nome ao painel. Contudo, esta obra não alude apenas à sétima colina de Lisboa, ela funciona como uma homenagem à própria cidade através de citações das sete colinas, elementos presentes no imaginário da cidade. Também cita visualmente artistas que incluíram a cidade na sua obra, evocando ainda a tradição azulejar por meio da citação do azul e branco com alguns apontamentos de amarelo.

Esta parede, pré-existente, tem uma dimensão irregular e ligeiramente curvada acompanhando a topografia do terreno. A medida maior é de 10 metros, estreitando até cerca de 40 cm.

Do lado esquerdo do painel afirma-se uma faixa vertical com as inscrições dos nomes de dois poetas e dois fadistas de Lisboa – Mário Cesariny, Cesário Verde, Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro -, seguido de uma linha contracurvada, referenciando a topografia da cidade e iniciando o observador nesta homenagem a Lisboa.

Os sete “*montes muy altos*” que Frei Nicolau Oliveira descreveu no **Livro das Grandezas de Lisboa** em 1620¹⁶³ - Castelo, São Vicente, São Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas e Sant’Ana – são evocados por Luís Camacho através de formas prismáticas simulando as colinas. Estes elementos ocupam o plano longitudinal superior do painel. No registo inferior, uma esfera com a inscrição da palavra “Amote”, seguida por umas escadas pintadas como se de um *podium* se tratasse, colocadas também à esquerda do painel. A homenagem a Lisboa estende-se ao tratamento do fundo do painel que sugere a superfície das águas do Tejo.

¹⁶³ Oliveira, Nicolau d’[Frey] – **Livro das Grandezas de Lisboa**. Lisboa: Imprensa Régia MDCCIV, p. 115

4.8. Parque das Nações | 1998-2000

Como já referimos anteriormente, os grandes eventos culturais assumem-se como elementos catalisadores de vontades públicas que influenciam a regeneração urbana, traduzindo-se num aumento da encomenda aos artistas e, conseqüentemente, numa maior oferta cultural ao cidadão.

Tal é o caso da zona ribeirinha Oriental de Lisboa, uma antiga zona industrial envolvente à doca dos Olivais que foi alvo de uma profunda requalificação urbana no âmbito da realização, no ano de 1998, da Exposição Internacional de Lisboa - EXPO'98, subordinada ao tema *Os Oceanos, um património para o futuro*. Sob o pretexto desta exposição e com o objectivo de reconciliar a relação dos lisboetas com o rio Tejo, logo em 1993 começaram os estudos preliminares e as orientações programáticas para o recinto¹⁶⁴, cuja área total de intervenção foi de cerca de 3.500 Km². Foram feitos planos de urbanização que implicaram requalificação ambiental e urbana, novas construções, como equipamentos culturais e de lazer e edifícios de habitação. Também o espaço público foi alvo de preocupação desde o início da sua concepção até à construção do recinto, tendo sido *“individualizado e valorizado nas suas singularidades quanto à sua diversidade e localização na estrutura urbana”*¹⁶⁵. Para as áreas públicas foi dada especial atenção à interdisciplinaridade entre os vários intervenientes, podendo hoje ser observadas as relações estabelecidas entre artistas plásticos, arquitectos, arquitectos paisagistas e designers nas intervenções de arte pública que se estendem ao mobiliário urbano, ao desenho de jardins, aos pavimentos, a peças de arte individuais e a fachadas de edifícios. A partir da abertura da exposição, em Maio de 1998, o cidadão pode usufruir de novas áreas públicas nesta zona da cidade que, com o término da mostra, passou a designar-se Parque das Nações, denominação que passaremos a usar em referência a esta área.

¹⁶⁴ Para mais informação sobre o Plano de Urbanização da Expo'98 ver: **Lisbon World EXPO 98**. Lisboa: Editorial Blau, 1996.

¹⁶⁵ **Lisbon World EXPO 98**. Lisboa: Editorial Blau, 1996, p. 52.

Também aqui a cerâmica e mais concretamente o azulejo foi o material escolhido para suporte de intervenções no espaço público, embora em diferentes diversas abordagens. A importância do azulejo enquanto revestimento arquitectónico está claramente presente em dois dos cinco pavilhões principais da exposição: O Pavilhão de Portugal e o então Pavilhão dos Oceanos, hoje denominado Oceanário de Lisboa.

No pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira (1933) optou pelo uso do azulejo monocromático no revestimento de ambos os lados de uma grande parede contrafortada, a que serve de apoio à grande pala em betão que cobre a praça cerimonial. Nesta obra, o arquitecto optou pelo uso de azulejos monocromáticos, propositadamente concebidos para este projecto no tipo de vidro e na cor. Usou assim os tons de vermelho escuro e verde claro, numa clara alusão à bandeira portuguesa, isto num edifício que serviu para acolher institucionalmente os chefes de estado durante o período da exposição. No alçado virado a Sul, os panos de parede entre os altos contrafortes avançados foram revestidos a verde claro, enquanto o seu verso, uma grande parede lisa virada para o interior da praça coberta, foi revestida a azulejos vermelhos escuros. Tanto de um lado como de outro, os azulejos prolongam-se do pano parede para a cobertura interior. Esta parede dialoga com a parede oposta, a que reveste o corpo do pavilhão, a qual mimetiza o ritmo contrafortado da estrutura exterior.

O **Oceanário de Lisboa**¹⁶⁶ constitui-se também como um marco simbólico desta área urbana e um dos edifícios-âncora da Exposição, que deveria afirmar-se pelo seu conteúdo expositivo, mas também pela qualidade arquitectónica.

Este edifício, traçado pelo arquitecto Peter Chermayeff (1936), encontra-se organizado em dois corpos: um implantado sobre a doca dos Olivais, lembrando uma ilha, e outro no solo firme, que corresponde às áreas de acolhimento e serviços. A

¹⁶⁶ Parte II, Núcleo III, 2.3.1.

ligação entre eles é feita por uma grande rampa. Na fachada do edifício de acolhimento, que acompanha duas longas rampas, encontra-se um revestimento em azulejo de grandes dimensões da autoria do irmão do arquitecto, o designer Ivan Chermayeff.

Este revestimento é constituído por 54000 azulejos distribuídos por 12 módulos de padrão, sempre a azul e branco, criados e organizados através de sistemas computadorizados. Quando analisados individualmente, estes módulos parecem também evocar a azulejaria de repetição das fachadas do século XIX e inícios do século XX. A sua superfície foi também estudada de forma a ser irregular, para assim evitar a intensidade dos reflexos solares no vidro cerâmico no olhar dos espectadores e visitantes. A sua colocação no Oceanário de Lisboa oferece-nos um refrescante panorama da vida aquática – algas, cavalos marinhos, tubarões, tartarugas, peixes, etc. Todos estes elementos adquirem uma maior definição com o distanciamento da composição, criando um efeito cenográfico em grande escala - era uma homenagem ao tema da Exposição Internacional – Os Oceanos-, o qual acabou por condicionar grande parte das intervenções de arte pública encomendas para este recinto, mas também funciona como uma marca identificadora da função do edifício.

Junto ao Oceanário situa-se o **Jardim da Água**¹⁶⁷, fruto de uma interessante colaboração entre as Artes Plásticas e Arquitectura Paisagista. Este jardim tem a forma de um rectângulo em que os ângulos menores abrem para uma cascata, de um lado, e do outro para o mar. Os ângulos maiores são constituído por dois muros que enquadram um lago que se pode atravessar através de percursos pré-definidos. É precisamente nestes dois muros que se encontra a intervenção em azulejo – **Projecto de Sombras** - de Fernanda Fragateiro, concebida para tirar partido do movimento e das capacidades reflectoras da água e também do azulejo.

¹⁶⁷ Parte II, Núcleo III, 2.3.2.

Através de um jogo de vidrados mais claros sobre mais outros escuros a artista passa ao material cerâmico as sombras de algas do Tejo recolhidas no século XIX e hoje no Museu de História Natural, em Lisboa, oferecendo assim ao público uma memória perdida do rio que lhe está próximo. Rente à linha de água corre o texto com a lenda do nascimento da renda de bilros: um jovem pescador apanha uma alga petrificada do fundo do mar com uma rede feita pela sua amada. Quando parte novamente deixa essa alga à sua namorada que, saudosa, continua a fazer outra rede, usando para a prender a alga que depois se irá transformar em bilro.

Os muros revestidos a azulejo contêm duas aberturas que fazem com que, passando em redor deste jardim de água, se possa ter várias perspectivas do mesmo.

A presença do tema da exposição na obra de Ilda David para o Parque das Nações traduz-se num duplo painel intitulado *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*¹⁶⁸, que evoca as viagens marítimas de São Brandão. A artista associou assim o tema dos Oceanos ao registo de viagem deste santo irlandês do século X, uma referência na Alta Idade Média pela navegação que terá realizado por barco ao Atlântico Noroeste, feito que deu origem, posteriormente, a uma série de lendas sobre a busca dos lugares míticos desaparecidos.

Esta obra foi colocada originalmente na entrada VIP da exposição, tendo sido depois alvo de um intervenção de conservação e restauro, estando hoje colocada no centro de um vasto relvado de uma zona habitacional na zona Sul do Parque das Nações.

Os dois lados deste painel são tratados através de uma técnica cerâmica que produz o mesmo efeito plástico que esta artista explora na sua obra pictórica. Com uma grande componente matéria, Ilda David trabalhou sobre uma tinta branca de baixo fogo que simula o craquelê que, por sua vez, se encontra aplicado sobre um fundo cerâmico negro. Trabalhando com matéria clara sobre fundo escuro, a artista tira partido do contraste de cor e da matéria para afirmar o seu imaginário inspirado na viagem do

¹⁶⁸ Parte II, Núcleo III, 2.3.3.

navegador medieval. De um dos lados deste duplo painel ressaltam a representação, à esquerda, uma cabeça de perfil que parece observar uma série de espirais, movimentos concêntricos espiralados que sugerem as turbulências atmosféricas. Contrastando com o banco da composição, povoam o painel de azulejos com fundo negro, onde também surgem pequenas figuras humanas e outras aladas, isoladas e aos pares.

Do outro lado do painel, a autora introduziu o tom de azul na superfície cerâmica, onde delineou sugestões de troncos de árvores e surge a mesma tipologia de figuras isoladas aladas.

Também no recinto do Parque das Nações foi dada especial atenção a intervenções de Arte Pública junto a estruturas viárias, cujos autores recorreram ao azulejo como meio de expressão para as suas obras.

A Pedro Cabrita Reis coube a intervenção em azulejo no viaduto da **Av. Marechal Gomes da Costa**¹⁶⁹, que se sobrepõe a uma rotunda em que também interveio. Tirando um contraste máximo do preto e do branco, este artista revestiu a estrutura exterior e inferior do viaduto que atravessa o círculo da rotunda, localizada no nível inferior, numa lógica de xadrez. Esta lógica de aplicação azulejar estende-se também aos pilares. Na rotunda, o autor ultrapassou o limite do simples revestimento em azulejo, optando pela inclusão de elementos tridimensionais geometrizantes, como um cilindro e um paralelepípedo, assim como um grande muro com passagens que sugerem portas. Estes elementos apresentam uma outra lógica de aplicação do azulejo, em grandes campos monocromáticos a preto e branco aplicados superiormente, convivendo ainda com o betão aparente da parte inferior dos mesmos. Cabrita Reis organizou ainda estes elementos escultóricos em função de uma oliveira, elemento pré-existente no local.

¹⁶⁹ Parte II, Núcleo III, 2.3.4.

O contraste do preto e do branco aqui patente é uma característica da obra escultórica e de instalação deste artista, pelo qual tira partido das oposições claro/escuro, obscuridade/luz e em que a geometria é claramente assumida.

Uma outra intervenção também localizada num **viaduto**¹⁷⁰ no mesmo recinto do Parque das Nações, a de Pedro Casqueiro, adoptou uma distinta forma de abordagem. Esta obra estende-se por dois grandes paredões que se localizam, em plano inclinado, nos dois lados da via e destina-se essencialmente para ser percebida em andamento por quem passa de carro. Aqui, na que foi a sua primeira obra pública, o autor optou por passar a azulejo a linguagem do seu trabalho dito de atelier, em que o recurso à evocação de muros e paredes como sinal de estrutura permanente é recorrente. Nesta intervenção, os muros encontram-se inclinados e revestidos por grandes formas rectangulares de cores contrastantes – branco, laranja, azul e vermelho -, cujos lados se encontram ligeiramente distorcidos, de modo a acompanhar a forma afunilada dos paredões. A altura destas formas geométricas também vai diminuindo, dando a sensação de distanciamento visual e parecendo sugerir o plano vertical tradicional dos revestimentos em azulejo.

A fachada do **Edifício Écran**¹⁷¹, concebida por Jorge Martins, encerra este circuito pelas intervenções em azulejo de autor na Lisboa da segunda metade do século XX. Inaugurado no ano 2000, este edifício já se encontrava projectado pelo arquitecto José Troufa Real (1941), responsável pelo plano de pormenor da zona Sul do recinto, ao tempo da realização da Expo'98. Alinhado com a Alameda dos Oceanos, este conjunto habitacional, que evoca a configuração de um navio de cruzeiro, foi o maior construído no recinto do Parque das Nações, assim como é o maior edifício existente actualmente em Lisboa com fachada revestida a azulejo. Esta fachada foi concebida como uma

¹⁷⁰ Parte II, Núcleo III, 2.3.5.

¹⁷¹ Parte II, Núcleo III, 2.3.6.

grande tela – écran - que unifica os lotes de habitação subjacente, conferindo uma grande monumentalidade à Alameda. Em 1995, o arquitecto escrevia a propósito do revestimento em azulejo: *“No caso deste edifício, que evidencia a Alameda Central, considera-se que seria importante e de forma a garantir os valores – unidade e ordem - , o condicionamento do material de revestimento da fachada, a cor ou de revestimento a azulejo temático com autor, a exemplo da Avenida Infante Santo e noutros locais da cidade de Lisboa quando a Arte partilhava território com a arquitectura [...] É uma oportunidade única de poder novamente contar com os contributos de alguns daqueles grandes mestres da pintura portuguesa contemporânea”*¹⁷².

O artista de referência escolhido para conceber esta longa fachada em azulejo foi precisamente Jorge Martins, autor que já referimos a propósito da sua intervenção na estação Chelas do Metropolitano de Lisboa. O revestimento em azulejo veio unificar a construção, mas também evidencia algumas das estruturas arquitectónicas. O edifício, cujos pisos inferiores são ocupados por uma galeria comercial, inicia-se numa esquina que se confronta com a rotunda da Expo’98 onde Pedro Cabrita Reis interveio. Esta parte do edifício demarca-se do resto da fachada pela sua grande volumetria, acentuado pelo recorte em vários pisos, sendo encimado por uma escultura em aço, inspirada na esfera armilar da autoria Fernando Conduto. Tirando partido do ângulo do edifício, Jorge Martins concebeu esta parte da edificação em simetria com faixas diagonais ascendentes que partem de um mesmo ponto inferior da fachada e que se prolongam até ao término da edificação. Na sua continuação para a Alameda dos Oceanos, o número de pisos foi reduzido, permanecendo o mesmo em toda a extensão desta parcela da fachada. Fugindo ao revestimento de padrão normalmente usado nas fachadas em azulejo, Jorge Martins estabeleceu uma inteligente articulação entre elementos que sugerem os planos geometrizarantes tridimensionais que havia concretizado na estação Chelas dois anos antes. Estes elementos de grande escala são articulados pontualmente com algumas sugestões de padrão, unificadas por um fundo

¹⁷² REAL, José Teodoro Faria Troufa – “Plano de Pormenor PP3: Zona de Intervenção Expo’98”. **Architécti**. Oeiras: Edições Trifório. Nº 30 (Set., Out. e Nov. 1995), p. 81.

branco, numa lógica diferente da aplicação de azulejo nas fachadas ensaiada por Pardal Monteiro cinquenta anos antes.

Nesta obra de final de século, de uma linguagem contemporânea e também pessoal, Jorge Martins, ao utilizar predominantemente o azul sobre o fundo branco, parece fazer uma dupla homenagem à história da azulejaria portuguesa, numa alusão ao período da Grande Produção joanina, retomando a grande tradição de “invenção” oitocentista de revestimento de fachada, marco na alteração da imagem urbana.

PARTE II – DA CIDADE AO MUSEU E DO MUSEU À CIDADE | PROGRAMA DE EXPOSIÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

A exposição intitulada *Do Museu à Cidade e da Cidade ao Museu*, a ter lugar no Museu Nacional do Azulejo, pretende sensibilizar o visitante para o património azulejar de autor existente na cidade de Lisboa, produzido na segunda metade do século XX.

Através de uma identificação dos revestimentos cerâmicos *in situ* e da análise da colecção do Museu Nacional do Azulejo, referente ao período em causa, propõe-se assim ao visitante da exposição um itinerário pela cidade de Lisboa dividido em quatro núcleos fundamentais para a compreensão da produção cerâmica de autor na segunda metade do século XX. Os três primeiros núcleos - Núcleo I: Avenida Infante Santo; Núcleo II: Metropolitano de Lisboa e Núcleo III: Parque das Nações – apresentam uma proximidade geográfica ou de fácil acesso entre cada unidade que compõe o núcleo. O Núcleo IV - Outras Obras de referência – apresenta revestimentos cerâmicos na cidade de Lisboa que também marcaram a imagem urbana e que se constituem como fundamentais para a compreensão da produção cerâmica deste período assim como integrar melhor as produções dos núcleos anteriores.

Cada núcleo será subdividido em unidades que consistem nos revestimentos cerâmicos enquanto elementos de leitura visual autónoma. Cada unidade poderá ainda apresentar, como no caso do Metropolitano de Lisboa, várias intervenções cerâmicas de diferentes autores e de diferentes épocas.

Em termos expositivos, a exposição, organizada pelos núcleos, apresenta para cada unidade que o compõe uma breve identificação do suporte arquitectónico ou do lugar onde o revestimento está aplicado, seguida da identificação da ou das intervenções cerâmicas individualizadas, acompanhadas sempre de fotografias de várias perspectivas ou de pormenores que permitem uma maior leitura da obra *in situ*. Seguem-se as obras a expor.

As obras que integram cada unidade dizem respeito ao revestimento cerâmico específico tentando, sempre que possível, contextualiza-lo do ponto de vista da sua concepção, da produção e do resultado final tendo como base a colecção do Museu Nacional do Azulejo pontuada ainda por outras colecções institucionais ou particulares. A exposição incorpora sempre que possível os estudos e projectos realizados pelos autores e ainda réplicas de secções de revestimento realizadas propositadamente para integrar as colecções do MNAz, realizadas pelas unidades fabris com a aprovação dos autores e oferecidas, na sua maioria, pela Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego onde foram produzidas as peças. Quando não foi possível encontrar peças directamente realizadas a propósito do revestimento cerâmico recorreremos a outras obras do artista, preferencialmente em azulejo ou cerâmica, e quando não foi possível a outras obras, que não cerâmica, referenciadas em colecções públicas ou privadas que enquadram a linguagem estética do autor no período da obra cerâmica em causa.

No Núcleo I: Avenida Infante Santo, das seis intervenções, as que contam com um maior número de obras que as contextualizam, do ponto de vista da sua concepção e do produto cerâmico final, são o painel *O Mar* de Maria Keil e as duas intervenções de Eduardo Nery que se encontram no Museu Nacional do Azulejo e na colecção do autor. Quanto aos restantes painéis, da autoria de Rolando Sá Nogueira, Carlos Botelho e Alice Jorge com Júlio Pomar, optamos por sugerir a exposição de obras dos artistas dentro da mesma linguagem dos painéis das colecções do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu do Chiado e ainda de uma obra de uma colecção particular.

O Núcleo II, que se reporta a uma selecção de catorze intervenções cerâmicas realizadas por vários artistas para o Metropolitano de Lisboa, apresenta para todas obras cerâmicas da autoria de Maria Keil estudos e projectos assim como painéis de azulejo que constituem réplicas do revestimento. O mesmo acontece para a intervenção de Françoise Schein para a estação Parque assim como para a estação Cidade Universitária de Maria Helena Vieira da Silva, estação Alto dos Moinhos de Júlio

Pomar, estação Campo Grande de Eduardo Nery, estação Avenida de Rogério Ribeiro, estação Jardim Zoológico de Júlio Resende. As estações Laranjeiras de Rolando Sá Nogueira e Colégio Militar de Manuel Cargaleiro estão representadas através de réplicas de secções de revestimento. A obra de Helena Almeida para a estação Rossio e de Jorge Martins para a estação Chelas encontram-se representadas através de projectos e maquetas da colecção do Metropolitano de Lisboa. A plasticidade dos revestimentos de Bela Silva para a estação Alvalade assim como do ceramista Querubim para a estação Bela Vista encontra-se representada através de outras obras destes artistas.

Do Núcleo III – Parque das Nações, constituído por seis unidades, só o Oceanário de Lisboa apresenta uma réplica do revestimento do mesmo, estando as intervenções de Fernanda Fragateiro para o Jardim da Água e de Ilda David representadas por painéis propositadamente concebidos pelas artistas dentro da mesma linguagem das suas intervenções. A presença da fachada da autoria de Jorge Martins na exposição encontra-se num painel de azulejos que lembra uma secção dessa mesma fachada. As intervenções em azulejo nos viadutos rodoviários do Parque das Nações da Pedro Cabrita Reis e Pedro Calapez faz-se através da exibição de duas obras dos artistas.

As Obras Cerâmicas de Referência – Núcleo IV, estão representadas neste projecto de exposição através de objectos que incorporam, na sua maioria, as colecções do Museu Nacional do Azulejo. Para a Fachada da Rua do Vale do Pereiro escolheram-se estudos, projectos, réplicas cerâmicas e ainda as estampilhas originais que serviram de base à realização do padrão. Para o Palácio da Justiça optou-se, no caso de Jorge Barradas, pela presença de duas obras dentro do mesmo espírito dos seus painéis, estando os painéis de Júlio Resende e Querubim Lapa representados pelos projectos para as suas intervenções, sendo os Júlio Resende da sua colecção particular. Tanto o revestimento de João Abel Manta como o Luís Camacho apresentam ainda fotografias do suporte construído pré-existente às suas intervenções. O Muro de João Abel Manta para a Avenida Calouste Gulbenkian está representado através de um painel de azulejos que se inspirou na mesma linguagem do revestimento *in situ*. A obra Sétima Colina é referenciada por uma obra cerâmica de Luís Camacho.

Através destas peças, esta exposição, mais do que “exibir” objectos museológicos, pretende evocar o as intervenções cerâmicas *in situ* e os seus contextos originais e através deles consciencializar o visitante para o património contemporâneo, mais especificamente o azulejar, mostrando ainda sempre que possível o processo de criativo do artista. Desta forma a entidade museológica através das sua colecção desempenha também um papel importante na divulgação e preservação do património construído.

2 . ESTRUTURA DA EXPOSIÇÃO

AVENIDA INFANTE SANTO		NÚCLEO I
PAINEL DE AZULEJOS LISBOA RIBEIRINHA ROLANDO SÁ NOGUEIRA		2.1.1.
<p>SUORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo</p> <p>Autoria: Alberto José Pessoa (1919-1985) Hernâni Gandra (1914- 1988) João Abel Manta (1925)</p> <p>Datação: 1955-1960</p> <p>Localização: Avenida Infante Santo</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Painel de Azulejos</p> <p>Autoria: Rolando Sá Nogueira (1921 – 2002)</p> <p>Fabrico: Fábrica Sant'Anna</p> <p>Datação: 1958- 1959</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a Majólica e Corda-seca</p> <p>Estado de Conservação: Regular</p> <p>Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Observações: 50 m2</p>	 	
PAINEL DE AZULEJOS LISBOA RIBEIRINHA		
OBRAS A EXPOR		
<p>Rolando Sá Nogueira</p> <p>Portas de Armário</p> <p>c. 1948 - 1949</p> <p>Óleo sobre madeira</p> <p>67 x 50 cm (cada)</p> <p>Colecção particular</p>		
<p>Rolando Sá Nogueira</p> <p>Vitral de Suspensão</p> <p>c. 1968 – 1973</p> <p>Vidro e chumbo</p> <p>Colecção particular</p>		

SUPORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo

Autoria: Alberto José Pessoa (1919-1985) | Hernâni Gandra (1914- 1988) | João Abel Manta (1925)

Datação: 1955-1960

Localização: Avenida Infante Santo



INTERVENÇÃO CERÂMICA

Identificação: Painel de Azulejos

Autoria: Alice Jorge (1924-2008) | Júlio Pomar (1926)

Fabrico: Fábrica Sant’Anna, Lisboa

Datação: 1958- 1959 (Projecto e Aplicação)

Técnica: Faiança com recurso a majólica e estampilhagem

Estado de Conservação: Mau | Lacunas de azulejo e perigo de destacamento iminente dos restantes.

Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa

Observações: 50 m2



PAINEL DE AZULEJOS






OBRAS A EXPOR



Alice Jorge
Gravura
70 x50 cm
2001
Centro Português de Serigrafia






Júlio Pomar | **Gadaneiro**
1945
Óleo s/ aglomerado
122 x 83 cm
Museu Nacional do Chiado Inv. nº 2347



AVENIDA INFANTE SANTO		NÚCLEO I
PAINEL DE AZULEJOS CARLOS BOTELHO		2.1.3.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo</p> <p>Autoria: Alberto José Pessoa (1919-1985) Hernâni Gandra (1914- 1988) João Abel Manta (1925)</p> <p>Datação: 1955-1960</p> <p>Localização: Avenida Infante Santo</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Painel de Azulejos</p> <p>Autoria: Carlos Botelho (</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa</p> <p>Datação: 1958- 1959 (Projecto e Aplicação)</p> <p>Técnica: Faiança com recurso a majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Observações: 50m2</p>	  	
PAINEL DE AZULEJOS		
OBRAS A EXPOR		
<p>Carlos Botelho Lisboa</p> <p>1947</p> <p>Óleo sobre tela</p> <p>33 x 41 cm</p> <p>CAM-JAP, Fundação Calouste Gulbenkian , Inv. nº 83P374</p>		

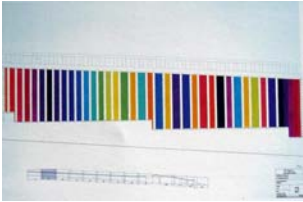
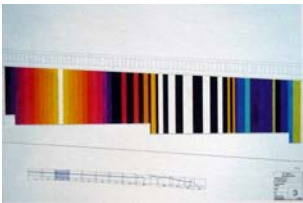
AVENIDA INFANTE SANTO		NÚCLEO I
MARIA KEIL O MAR PAINEL DE AZULEJOS		2.1.4.
<p>SUPOORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo</p> <p>Autoria: Alberto José Pessoa (1919-1985) Hernâni Gandra (1914- 1988) João Abel Manta (1925)</p> <p>Datação: 1955-1960</p> <p>Localização: Avenida Infante Santo</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Painel de Azulejos O Mar</p> <p>Autoria: Maria Keil (1914)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa</p> <p>Datação: 1958- 1959 (Projecto e Aplicação do 1º painel) 2003 (2º painel após destruição do primeiro)</p> <p>Técnica: Faiança com recurso a majólica e estampilhagem</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Observações: 50m2</p>	 	
PAINEL DE AZULEJOS O MAR		
OBRAS A EXPOR		
<p>Maria Keil</p> <p>Réplica de secção do revestimento de azulejo do painel O Mar</p> <p>1958</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Faiança com recurso a estampilhagem</p> <p>168, x 84 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 180</p>		

<p>Maria Keil Projecto para painel de azulejos O Mar 1958 Guache sobre papel 35,3 x 80,2 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-342</p>	
<p>Maria Keil Estudo para painel de azulejos O Mar 1958 Guache sobre papel 24,8 x 11,8 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-345</p>	
<p>Maria Keil Os Operários Estudo para painel na Avenida Infante Santo 1956-1958 Guache sobre papel 39,8 x 86, 5 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-340</p>	

AVENIDA INFANTE SANTO		NÚCLEO I
PAINEL DE PLACAS CERÂMICAS EDUARDO NERY		2.1.5.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo</p> <p>Autoria: Alberto José Pessoa (1919-1985) Hernâni Gandra (1914- 1988) João Abel Manta (1925)</p> <p>Datação: 1955-1960</p> <p>Localização: Avenida Infante Santo, nº 62</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Painel de Placas</p> <p>Autoria: Eduardo Nery (1938)</p> <p>Fabrico: Fábrica SECLA, Caldas da Rainha Fábrica Aleluia, Aveiro (coordenação)</p> <p>Datação: 1993-1994</p> <p>Técnica: Cerâmica moldada</p> <p>Tipologia: Revestimento de estrutura pré existente Escadaria</p> <p>Estado de Conservação: Regular</p> <p>Proprietário / Encomendante: Sociedade Lisboa 94</p> <p>Observações: 95 m2</p>		
AVENIDA INFANTE SANTO		
OBRAS A EXPOR		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Projecto para escadaria</p> <p>c. 1993</p> <p>Lápis de cor sobre papel</p> <p>29,6 x 42 cm</p> <p>Colecção do autor</p>		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Projecto de montagem</p> <p>c. 1993</p> <p>Lápis de cor sobre papel</p> <p>29,7 x 42,2 cm</p> <p>Colecção do autor</p>		

<p>Eduardo Nery Placas Cerâmicas para escadaria c. 1993 Fábrica Aleluia Barro moldado e vidrado 30 x 30 x 8,5 cm (cada) Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº C-310</p>	
--	---

AVENIDA INFANTE SANTO		NÚCLEO I
VIADUTO EDUARDO NERY		2.1.6.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Viaduto Rodoviário</p> <p>Autoria: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Datação: 2000-2002</p> <p>Localização: Avenida Infante Santo e Avenida Cintura do Porto de Lisboa</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Revestimento em Azulejo de viaduto e paredes</p> <p>Autoria: Eduardo Nery (1938)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 2000-2002</p> <p>Técnica: Faiança</p> <p>Tipologia: Revestimento de estrutura pré-existente</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Observações: c. 1930 m2</p>	 	
AVENIDA INFANTE SANTO VIADUTO		
OBRAS A EXPOR		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Paleta de cores cerâmicas</p> <p>2001</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Faiança</p> <p>14 x 14 cm (cada azulejo)</p> <p>Museu Nacional do Azulejo</p>		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Projecto para secção de revestimento</p> <p>2000</p> <p>Guache sobre papel</p> <p>63 x 92 cm</p> <p>Colecção do autor</p>		

<p>Eduardo Nery Projecto para secção de revestimento 2000 Guache sobre papel 63 x 92 cm Colecção do autor</p>	
<p>Eduardo Nery Projecto para secção de revestimento 2000 Guache sobre papel 63 x 92 cm Colecção do autor</p>	

SUPORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Estação Rossio

Autoria: Falcão e Cunha | Leopoldo Rosa

Datação: 1959 | 1998

Localização: Praça D. Pedro V | Linha verde ML

**INTERVENÇÃO CERÂMICA I**

Identificação: Revestimento em azulejo dos átrios e escadas de acesso ao cais.

Autoria: Maria Keil (1914)

Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1959

Técnica: Faiança policroma com recurso a corda-seca

Estado de Conservação: Bom

Observações:

**INTERVENÇÃO CERÂMICA II**

Identificação: Revestimento em azulejo de friso nos átrios

Autoria: Helena Almeida (1934)

Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1998

Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica

Estado de Conservação: Bom



Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa

Observações:



ESTAÇÃO ROSSIO	
OBRAS A EXPOR	
<p>Maria Keil Projecto para a estação Rossio Guache sobre papel 30,7 x 28, 5 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P326</p>	
<p>Maria Keil Réplica de secção de revestimento da estação Rossio 1963 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego Faiança com recurso a estampilhagem 168 x 70 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1628</p>	
<p>Helena Almeida Estudo para a estação Rossio c. 1995 Dimensões e técnicas não apuradas Metropolitano de Lisboa</p>	
<p>Helena Almeida Estudo para a estação Rossio c. 1995 Dimensões e técnicas não apuradas Metropolitano de Lisboa</p>	
<p>Helena Almeida e Artur Rosa Maqueta para a estação Rossio c. 1995 Dimensões e técnicas não apuradas Metropolitano de Lisboa</p>	

METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO ANJOS MARIA KEIL		2.2.2.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Anjos</p> <p>Autoria: Diniz Gomes</p> <p>Datação: 1966</p> <p>Localização: Av. Almirante Reis, Linha verde ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA</p> <p>Identificação: Revestimento em azulejo do átrio Sul e escadas de acesso ao cais.</p> <p>Autoria: Maria Keil (1914)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa</p> <p>Datação: 1966</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilha e majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações: O átrio Norte abriu em 1982 com projecto de arquitectura de Sanchez Jorge. Este espaço foi revestido a azulejo com projecto de Rogério Ribeiro reinterpretando os motivos dos azulejos de Maria Keil do átrio Sul</p>	 	
ESTAÇÃO ANJOS		
OBRAS A EXPOR		
<p>Maria Keil</p> <p>Réplica de secção de revestimento da estação Anjos</p> <p>1966</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Faiança com recurso a aerografia</p> <p>56x42 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P329</p>		
<p>Maria Keil</p> <p>Projecto para a estação Anjos</p> <p>1965</p> <p>Guache sobre papel</p> <p>42 x 61,5 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P329</p>		

	
<p>Maria Keil Projecto para a estação Anjos 1965 Guache sobre papel 55 x 107 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P328</p>	

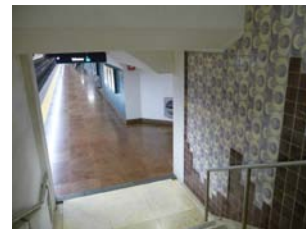
SUPORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Estação Alvalade

Autoria: Diniz Gomes

Datação: 1972

Localização: Praça de Alvalade | Linha verde ML



INTERVENÇÃO CERÂMICA I

Identificação: Revestimento em azulejo do átrio Norte e escadas de acesso ao cais.

Autoria: Maria Keil (1914)

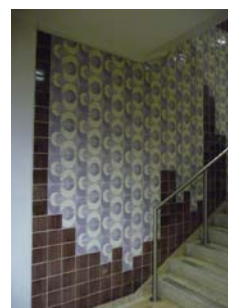
Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1966

Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilhagem e majólica

Estado de Conservação: Bom

Observações:



INTERVENÇÃO CERÂMICA II

Identificação: Revestimento em azulejo das escadas de acesso ao cais do átrio Sul e cais.

Autoria: Bela Silva (1966)

Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

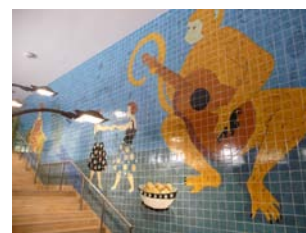
Datação: 1966





Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica

Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa

Estado de Conservação: Bom

Observações: 300 m2



	
<p>ESTAÇÃO ALVALADE</p> <p>OBRAS A EXPOR</p>	
<p>Maria Keil Projecto para a estação Alvalade 1971 Técnica mista sobre papel 43 x 61, 2 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P317</p>	
<p>Maria Keil Réplica de secção de revestimento da estação Alvalade 1972 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego Faiança com recurso a estampagem e majólica 70 x 168 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P77</p>	
<p>Bela Silva O Primeiro Encontro Azulejo 1998 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. Ed. Caixa Geral de Depósitos e Banco Nacional Ultramarino Faiança com recurso a majólica 14 x 14 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7009</p>	
<p>Bela Silva Painel de Azulejos 1999 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. Faiança com recurso a majólica 141,5 x 198 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7030</p>	

SUORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Estação São Sebastião

Autoria: Francisco Keil do Amaral | Tiago Henriques

Datação: 1959 | 2009

Localização: Avenida António Augusto de Aguiar | Linha Azul ML



INTERVENÇÃO CERÂMICA I

Identificação: Revestimento em azulejo do átrio Norte e escadas de acesso ao cais.

Autoria: Maria Keil (1914)

Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1994-2009

Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilhagem e majólica

Estado de Conservação: Bom

Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa

Observações: A intervenção de Maria Keil de 1959 foi totalmente destruída em 1977.



ESTAÇÃO SÃO SEBASTIÃO

OBRAS A EXPOR

Maria Keil

Réplica de secção de revestimento da estação São Sebastião
1994

Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego

Faiança com recurso a majólica

Dimensões não apuradas

Metropolitano de Lisboa



METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO AVENIDA ROGÉRIO RIBEIRO		2.2.5.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Avenida</p> <p>Autoria: Falcão e Cunha</p> <p>Datação: 1959</p> <p>Localização: Avenida da Liberdade Linha Azul ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento em azulejo dos corredores de acesso ao cais.</p> <p>Autoria: Rogério Ribeiro (1930 – 2008)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa</p> <p>Datação: 1959</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilha e majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações: Trata-se da única estação da 1ª fase do esclão da rede do Metropolitano de Lisboa que não foi da autoria de Maria Keil.</p>		
ESTAÇÃO AVENIDA		
OBRAS A EXPOR		
<p>Rogério Ribeiro</p> <p>Réplica de secção de revestimento da estação Avenida</p> <p>1959</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Faiança com recurso a majólica</p> <p>168 x 112 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1955</p>		
<p>Rogério Ribeiro</p> <p>Projecto para a estação Avenida</p> <p>Guache sobre papel</p> <p>Dimensões e colecção não apuradas</p>		

SUPORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Estação Laranjeiras

Autoria: António Manuel Alves Mendes

Datação: 1988

Localização: Rua Xavier Araújo | Linha Azul ML

**INTERVENÇÃO CERÂMICA I**

Identificação: Revestimento total em azulejo do átrio, escadas de acesso ao cais e cais.

Autoria: Rolando Sá Nogueira (1921 - 2002)

Fabrico: Fábrica Rugo, Sintra

Datação: 1959

Técnica: Faiança com recurso a serigrafia

Estado de Conservação: Bom

Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa

Observações:

**ESTAÇÃO LARANJEIRAS****OBRAS A EXPOR**

Rolando Sá Nogueira

Réplica de secção de revestimento da estação Laranjeiras

1988

Fábrica Rugo




Faiança com recurso a serigrafia




199,4 x 100 cm

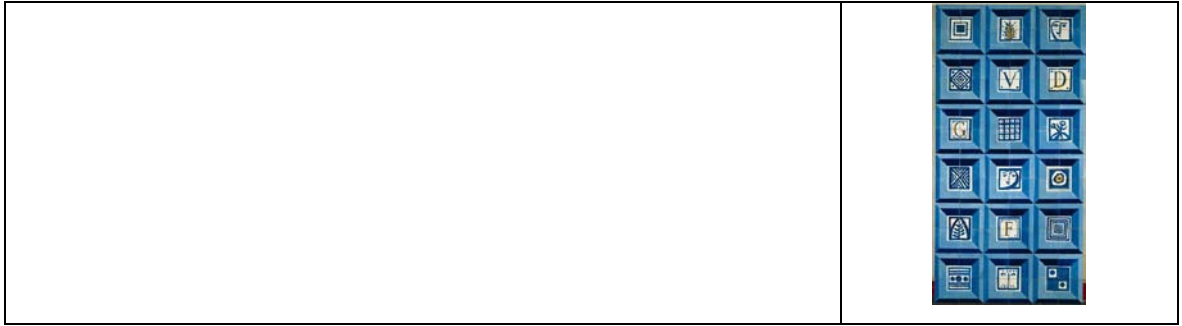
Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 2020


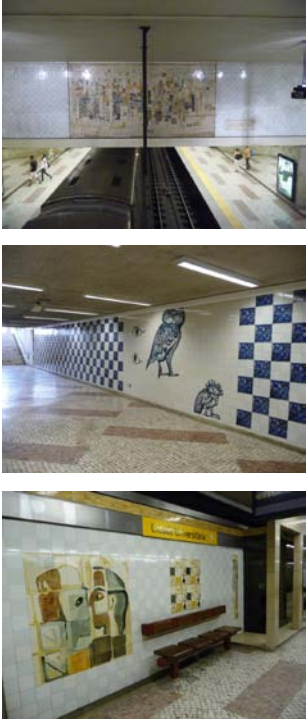




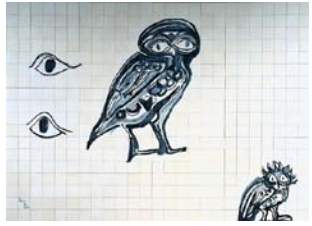
METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO ALTO DOS MOINHOS JÚLIO POMAR		2.2.7.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Alto dos Moinhos</p> <p>Autoria: Ezequiel Nicolau</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Localização: Avenida João de Freitas Branco Linha Azul ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento total em azulejo escadas e corredores de acesso ao átrio, átrio e escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Júlio Pomar (1926)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>		
ESTAÇÃO ALTO DOS MOINHOS		
OBRAS A EXPOR		
<p>Júlio Pomar</p> <p>Réplica de secção de revestimento da estação Alto dos Moinhos</p> <p>1988</p> <p>Faiança com recurso a majólica</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>197 x 113,5 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1954</p>		
<p>Júlio Pomar</p> <p>Réplica de secção de revestimento da estação Alto dos Moinhos</p>		







<p>1988 Faiança com recurso a majólica Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego c. 238 x 294 cm Fundação Calouste Gulbenkian CAM-JAP em depósito do Museu Nacional do Azulejo</p>	
<p>Júlio Pomar Desenho preparatórios para a estação Alto dos Moinhos 1984 Marcador sobre papel vegetal 120 x 88 cm Galeria Valbom</p>	
<p>Júlio Pomar Desenho preparatórios para a estação Alto dos Moinhos 1984 Marcador sobre papel vegetal 88 x 85 cm Galeria Valbom</p>	

METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO COLÉGIO MILITAR- LUZ MANUEL CARGALEIRO		2.2.8.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Colégio Militar-Luz</p> <p>Autoria: Sanchez Jorge</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Localização: Avenida Lusíada Linha Azul ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento total em azulejo escadas e corredores de acesso ao átrio, átrio, escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Manuel Cargaleiro (1927)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica e estampilha</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>		
ESTAÇÃO COLÉGIO MILITAR		
OBRAS A EXPOR		
<p>Manuel Cargaleiro</p> <p>Secção do revestimento da estação Colégio Militar – Luz</p> <p>1988</p> <p>Faiança com recurso a majólica</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>254 x 169 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1936</p>		
<p>Manuel Cargaleiro</p> <p>Secção do revestimento da estação Colégio Militar – Luz</p> <p>1988</p> <p>Faiança com recurso a majólica e estampilhagem</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>170 x 85 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1936</p>		

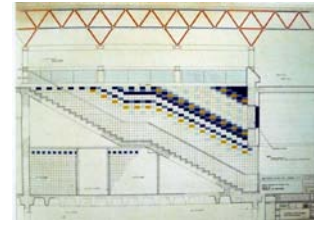


METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO CIDADE UNIVERSITÁRIA MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA		2.2.9.
<p>SUORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Cidade Universitária</p> <p>Autoria: Sanchez Jorge</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Localização: Avenida Prof. Gama Pinto Linha Amarela ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento total em azulejo escadas e corredores de acesso ao átrio, átrio, escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Maria Helena Vieira da Silva (1908- 1992) Manuel Cargaleiro (1927), coordenação da intervenção</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1988</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica e estampilha</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>		
ESTAÇÃO CIDADE UNIVERSITÁRIA		
OBRAS A EXPOR		
<p>Maria Helena Vieira da Silva Le Metro</p> <p>1940</p> <p>Guache sobre cartão</p> <p>47 x 97,5 cm</p> <p>Metropolitano de Lisboa em depósito na Fundação Vieira da Silva – Arpad Szenes</p>		
<p>Maria Helena Vieira da Silva</p> <p>Réplica de secção de revestimento da estação Cidade Universitária</p> <p>1988</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Faiança com recurso a majólica</p>		

<p>197 x 70,5 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 2019</p>	
<p>Maria Helena Vieira da Silva Réplica de secção de revestimento da estação Cidade Universitária 1988 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego Faiança com recurso a majólica 252 x 452 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1640</p>	

METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO CAMPO GRANDE EDUARDO NERY		2.4.10.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Campo Grande</p> <p>Autoria: Sanchez Jorge</p> <p>Datação: 1983-1993</p> <p>Localização: Campo Grande Linha Amarela ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento total em azulejo escadas e corredores de acesso ao átrio, átrio, escadas de acesso ao cais, cais e Viadutos ferroviários do exterior.</p> <p>Autoria: Eduardo Nery (1938)</p> <p>Fabrico: Fábrica Sant'Anna, Lisboa</p> <p>Datação: 1983-1993</p> <p>Técnica: Faiança com recurso a majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>	  	
ESTAÇÃO CAMPO GRANDE		
OBRAS A EXPOR		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Projecto para a estação Campo Grande</p> <p>1983</p> <p>Lápis de cor e colagem sobre cartão</p> <p>35 x 100 cm</p> <p>Colecção do autor</p>		
<p>Eduardo Nery</p> <p>Estudo prévio para a estação Campo Grande</p> <p>1983</p> <p>Lápis de cor sobre papel heliográfico</p> <p>55 x 104 cm</p> <p>Colecção do autor</p>		

Eduardo Nery
Projecto para a estação Campo Grande
1983
Lápis de cor sobre papel heliográfico
57,8 x 82,3 cm
Colecção do autor



Eduardo Nery
Réplica de secção de secção de revestimento da estação Campo Grande
1992
Fábrica Sant'Anna
Faiança com recurso a majólica
237 x 322 cm
Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 5926



SUPORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Estação Parque

Autoria: Francisco Keil do Amaral | Taborda Pereira | Sanchez Jorge

Datação: 1959 | 1983 | 1994

Localização: Av. António Augusto de Aguiar | Linha Azul do ML



INTERVENÇÃO CERÂMICA I

Identificação: Átrio

Autoria: Maria Keil (1914)

Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1959

Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilha

Estado de Conservação: Bom

Observações:



INTERVENÇÃO CERÂMICA II

Identificação: Revestimento total em azulejo escadas e corredores de acesso ao cais e cais .

Autoria: Eduardo Nery (1938)

Fabrico: Fábrica Viúva Lamego, Sintra e Fábrica Rugo, Sintra

Datação: 1994




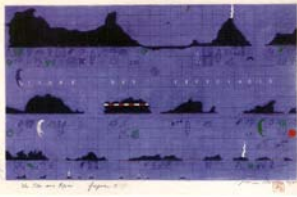
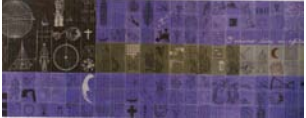
Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica e serigrafia

Estado de Conservação: Bom






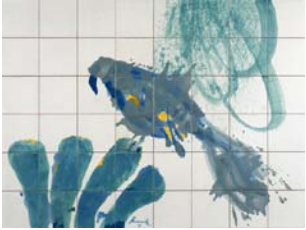
Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa



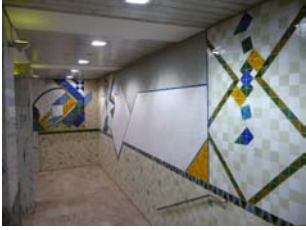

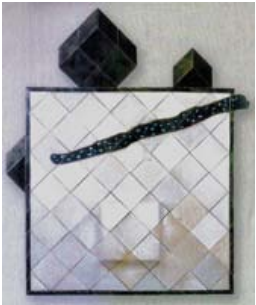
Observações: O desenho de mobiliário e das pilastras é de autoria de Federica Matta.










ESTAÇÃO PARQUE OBRAS A EXPOR	
<p>Maria Keil Estudo para o revestimento da estação Parque 1958 Guache sobre papel 16,6 x 83 cm Museu Nacional do Azulejo</p>	
<p>Maria Keil Réplica de secção de revestimento da estação Parque 1959 Faiança com recurso a estampilhagem 168 x 70 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1959</p>	
<p>Françoise Schein Estudo de integração arquitectónica 1993-1995 Pastel e grafite sobre papel 40,5 x 73 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-1234</p>	
<p>Françoise Schein A Ilha das Especiarias 1994-95 40 x 62 cm Pastel e grafite sobre papel Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-1224</p>	
<p>Françoise Schein Painel de Azulejos 1995 Faiança policroma 114 x 604 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7922</p>	

METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO JARDIM ZOOLOGICO / SETE RIOS MARIA KEIL JÚLIO RESENDE		2.4.12.
<p>SUORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Jardim Zoológico, antiga Estação Sete Rios</p> <p>Autoria: Falcão e Cunha Benoliel de Carvalho e Manuel da Ponte</p> <p>Datação: 1959 1995</p> <p>Localização: Praça Marechal Humberto Delgado Linha Azul do ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: .Revestimento total em azulejo do átrio.</p> <p>Autoria: Maria Keil (1914)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1959</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilha</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Observações:</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA II</p> <p>Identificação: .Revestimento total em azulejo dos corredores e escadas de acesso ao átrio, átrio, escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Júlio Resende (1917)</p> <p>Fabrico: Autor na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1995</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>		




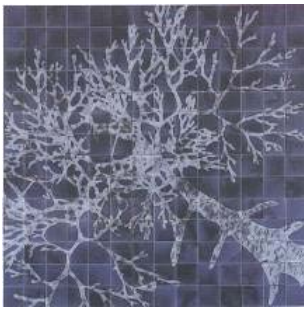
ESTAÇÃO JARDIM ZOOLOGICO / SETE RIOS OBRAS A EXPOR	
<p>Maria Keil Projecto para revestimento da estação Sete Rios 1958 Guache sobre papel 29 x 72 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P311</p>	
<p>Maria Keil Réplica secção de revestimento da estação Sete Rios 1959 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego 168 x 70 cm Faiança com recurso a estampagem Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 1639</p>	
<p>Júlio Resende Estudo para a estação Jardim Zoológico 1995 Pastel sobre papel 57 x 72 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Projecto para a estação Jardim Zoológico 1995 Pastel sobre papel 36,5 x 12 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Projecto para a estação Jardim Zoológico 1995 Pastel sobre papel 75,5 x 140 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P279</p>	
<p>Júlio Resende Réplica de secção para a estação Jardim Zoológico 1995 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego Faiança com recurso a majólica 85 x 113 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 5923</p>	





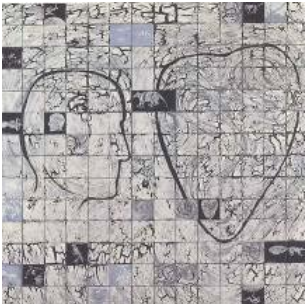
METROPOLITANO DE LISBOA QUERUBIM LAPA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO BELA VISTA		2.4.13.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Bela Vista</p> <p>Autoria: Paulo Brito da Silva</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Localização: Av. Francisco Salgado Zenha Linha Vermelha do ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: .Revestimento total em azulejo dos corredores e escadas de acesso ao átrio. Átrio, escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Querubim Lapa (1925)</p> <p>Fabrico: Autor na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1996-1998 [Assinado e datado: Querubim 1996]</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a diversas técnicas Escultura Cerâmica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>	  	
ESTAÇÃO BELA VISTA		
OBRAS A EXPOR		
<p>Querubim Lapa</p> <p>Painel de azulejos</p> <p>1994</p> <p>Faiança com recurso a engobes e modelagem</p> <p>123 x 84 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7971</p>		
<p>Querubim Lapa</p> <p>Painel de Azulejos</p>		

<p>1992 Faiança com recurso a majólica e engobes 86 x 128 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº5973</p>	
<p>Querubim Lapa Réplica de secção de painel para a Embaixada de Portugal em Brasília 1991 Faiança com recurso a moldagem e modelagem 325 x 226 cm Museu Nacional do Azulejo Inv. nº 5969</p>	

METROPOLITANO DE LISBOA		NÚCLEO II
ESTAÇÃO CHELAS JORGE MARTINS		2.4.14
<p>SUORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Estação Chelas</p> <p>Autoria: Ana Nascimento</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Localização: Av. Dr. Augusto Castro Linha Vermelha do ML</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: .Revestimento e intervenções escultóricas em azulejo dos corredores e escadas de acesso ao átrio, átrio, escadas de acesso ao cais e cais.</p> <p>Autoria: Jorge Martins (1940)</p> <p>Fabrico: Autor na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Sintra</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Técnica: Faiança com azulejos monocromáticos</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Metropolitano de Lisboa</p> <p>Observações:</p>	 	
ESTAÇÃO CHELAS		
OBRAS A EXPOR		
<p>Jorge Martins</p> <p>Maqueta de trabalho para a estação Chelas</p> <p>c. 1996</p> <p>Dimensões e técnicas não apuradas</p> <p>Metropolitano de Lisboa</p>		
<p>Jorge Martins</p> <p>Maqueta de trabalho para a estação Chelas</p> <p>c. 1996</p> <p>Dimensões e técnicas não apuradas</p> <p>Metropolitano de Lisboa</p>		

PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
OCEANÁRIO DE LISBOA IVAN CHERMAYEFF		2.3.1.
SUPORTE ARQUITECTÓNICO Identificação: Oceanário de Lisboa Autoria: Peter Chermayeff (EUA, 1936) Datação: 1998 Localização: Esplanada D. Carlos I, Doca dos Olivais Parque das Nações, Zona Centro		
INTERVENÇÃO CERÂMICA I Identificação: Oceanário de Lisboa - Fachada Autoria: Ivan Chermayeff (RU, 1932) Fabrico: Fábrica de Cerâmica Constância, Lisboa Datação: 1998 Técnica: Faiança com recurso a estampilhagem Estado de Conservação: Bom Proprietário / Encomendante: Sociedade Expo'98 Observações: Constituído por 55 000 azulejos		 
OCEANÁRIO DE LISBOA		
OBRAS A EXPOR		
Ivan Chermayeff Réplica de secção de revestimento do Oceanário de Lisboa 1996 Fábrica de Cerâmica Constância Faiança com recurso a estampilhagem 135,5 x 210 cm Museu Nacional do Azulejo Inv. n.º 7032		

PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
JARDIM DA ÁGUA FERNANDA FRAGATEIRO		2.3.2.
SUPORTE Identificação: Jardim da Água Autoria: Manuel Salgado, Atelier do Risco Datação: 1998 Localização: Passeio das Nações Parque das Nações, Zona Sul		
INTERVENÇÃO CERÂMICA I Identificação: Jardim da Água Autoria: Fernanda Fragateiro (1962) Fabrico: Oficina do Castelo, Lisboa Datação: 1998 Técnica: Faiança esmaltada Estado de Conservação: Bom Proprietário / Encomendante: Sociedade Expo'98		 
JARDIM DA ÁGUA		
OBRAS A EXPOR		
Fernanda Fragateiro A Sombra Painel de Azulejos 2000 Oficina do Castelo Faiança esmaltada 198 x 198 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7034		

PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
<i>NAVIGATIO SANCTI BRENDANNI ABBATIS</i> ILDA DAVID		2.3.3.
SUPORTE		
<p>Identificação: Muro duplo</p> <p>Autoria:</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Localização: Rua das Musas Parque das Nações, Zona Sul</p>		
INTERVENÇÃO CERÂMICA I		
<p>Identificação: <i>Navigatio Sancti Brendanni Abbatis</i></p> <p>Autoria: Ilda David (1955)</p> <p>Fabrico: Oficina do Castelo, Lisboa</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Técnica: Faiança esmaltada e esgrafitada</p> <p>Tipologia: Painel de Azulejos</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Sociedade Expo' 98</p> <p>Observações: 300 x 900cm</p>		  
<i>NAVIGATIO SANCTI BRENDANNI ABBATIS</i>		
OBRAS A EXPOR		
<p>Ilda David Todos os Sinais</p> <p>Painel de Azulejos</p> <p>2000</p> <p>Oficina do Castelo, Lisboa</p> <p>Faiança esmaltada e esgrafitada</p> <p>198 x 192 cm</p> <p>MNAz, inv. nº 7033</p>		

Ilda David | **Sept Peintures**

Painel de Azulejos

2000




Oficina do Castelo




Faiança esmaltada e esgrafitada

211 x 72 cm



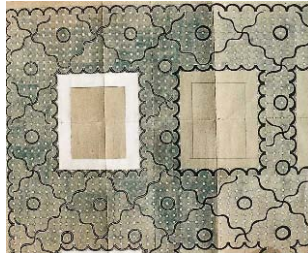

Colecção da autora em depósito no Museu Nacional do Azulejo



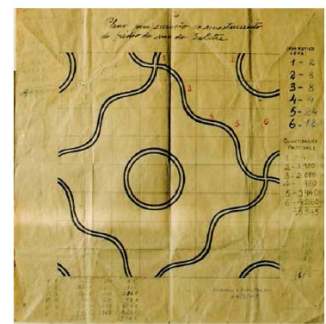
PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
VIADUTO PEDRO CABRITA REIS		2.3.4.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Viaduto</p> <p>Autoria: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Localização: Av. Marechal Gomes da Costa, Rotunda Expo'98 Parque das Nações, Zona Sul</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento em azulejo e intervenções escultóricas revestidas em azulejo no viaduto e rotunda.</p> <p>Autoria: Pedro Cabrita Reis (1956)</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Técnica: Faiança com azulejos monocromáticos</p> <p>Tipologia: Revestimento de estrutura e escultura arquitectónica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Sociedade Expo' 98</p> <p>Observações:</p>		
VIADUTO		
OBRAS A EXPOR		
<p>Pedro Cabrita Reis The building drawing #14</p> <p>2005</p> <p>Técnica mista sobre papel</p> <p>150 x 120 cm</p> <p>Colecção do autor</p>	 <p>Foto www.cabritareis.com</p>	

PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
VIADUTO PEDRO CASQUEIRO		2.3.5.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Viaduto</p> <p>Autoria: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Localização: Av. D. João II, Praça D. Manuel I Parque das Nações, Zona Norte</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Painéis de azulejo</p> <p>Autoria: Pedro Casqueiro (1959)</p> <p>Fabrico: Lisboa</p> <p>Datação: 1998</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso a esponjado</p> <p>Tipologia: Painéis de Azulejo que ladeiam viaduto viário.</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Sociedade Expo'98</p> <p>Observações:</p>		
VIADUTO		
OBRAS A EXPOR		
<p>Pedro Casqueiro Galeria</p> <p>1997</p> <p>Acrílico sobre tela</p> <p>156 x 273 cm</p> <p>CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, Inv. nº 97P527</p>		

PARQUE DAS NAÇÕES		NÚCLEO III
EDIFÍCIO ÉCRAN JORGE MARTINS		2.3.6.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Edifício Écran</p> <p>Autoria: José Deodoro Troufa Real (1941)</p> <p>Datação: 2000</p> <p>Localização: Alameda dos Oceanos Parque das Nações, Zona Sul</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Revestimento em azulejo da fachada nascente e Sul do edifício</p> <p>Autoria: Jorge Martins (1940)</p> <p>Fabrício: Ratton Cerâmicas, Lisboa</p> <p>Datação: 2000</p> <p>Técnica: Faiança policroma com azulejos monocromáticos</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: [Não apurado]</p> <p>Observações: A escultura que encima a esquina do edifício é de autoria de Fernando Conduto.</p>	 	
EDIFÍCIO ÉCRAN		
OBRAS A EXPOR		
<p>Jorge Martins</p> <p>Painel de Azulejos</p> <p>1988-1993</p> <p>Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa Produção Ratton Cerâmicas, Lisboa</p> <p>Faiança policroma com recurso a majólica</p> <p>168 x 154 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 7035</p>		

OBRAS DE REFERÊNCIA		NÚCLEO IV
RUA DO VALE DO PEREIRO JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS		2.4.1
SUPORTE ARQUITECTÓNICO Identificação: Edifício de Habitação plurifamiliar. Autoria: Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) Datação: 1947-49 Localização: Rua do Vale do Pereiro, nº 2		
INTERVENÇÃO CERÂMICA I Identificação: Revestimento total de fachada Autoria: José de Almada Negreiros Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa Datação: 1949 Técnica: Faiança policroma com recurso a estampilhagem Estado de Conservação: Bom Proprietário / Encomendante: Particular (J. Santos Casanova, Lda) Observações: Esta fachada contou ainda com a colaboração de Jorge Barradas		
RUA DO VALE DO PEREIRO		
OBRAS A EXPOR		
José de Almada Negreiros Estudo para revestimento 1949 Guache e grafite sobre papel 47,5 x 58 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P-143		
José de Almada Negreiros Azulejos para revestimento de padrão 1949 Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego Estampilhagem 13,5 x 13,5 cm cada Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº 6175		
José de Almada Negreiros Projecto para execução de revestimento 1959 Grafite sobre papel		

27,9 x 27,5 cm
Museu Nacional do azulejo, Inv. nº P-144



José de Almada Negreiros
Desenho de estampilha e estampilha para padrão utilizados na Fábrica Viúva Lamego
1949
Grafite e linóleo
13,5 x 13,5 cm cada
Museu Nacional do Azulejo Inv. nº P-1181 e T-51



OBRAS DE REFERÊNCIA

NÚCLEO IV

PALÁCIO DA JUSTIÇA DE LISBOA | JORGE BARRADAS | JÚLIO RESENDE |
QUERUBIM LAPA

2.4.2

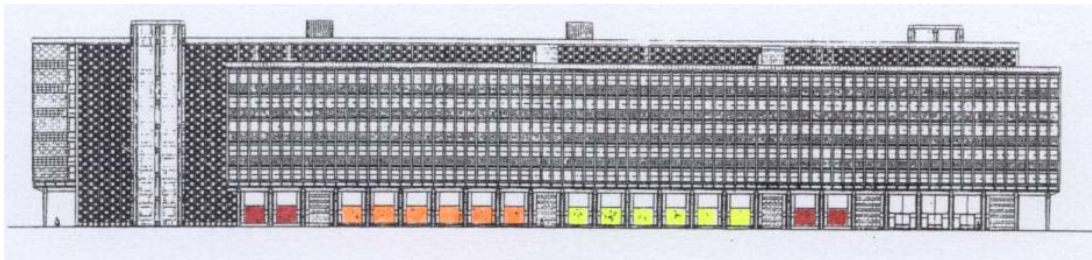
SUORTE ARQUITECTÓNICO

Identificação: Palácio da Justiça de Lisboa

Autoria: Januário Godinho (1910 – 1990) e João Andresen (1926-1967)

Datação: 1960-1970

Localização: Rua Marquês da Fronteira



Localização dos painéis cerâmicos

 Jorge Barradas  Júlio Resende  Querubim Lapa

INTERVENÇÃO CERÂMICA I (4 PAINÉIS)

Identificação: A Justiça | O Juiz de Fora | O Código | A Balança |

Autoria: Jorge Barradas (1894-1971)

Fabrico: Jorge Barradas na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa

Datação: 1969-1970

Técnica: Faiança com recurso a moldagem

Estado de Conservação: Bom

Proprietário / Encomendante: Ministério da Justiça

Observações: 300x 400 cm (cada painel)



INTERVENÇÃO CERÂMICA II (6 PAINÉIS)

Identificação: Sapiência | Verdade | Fortaleza | Serenidade | Temperança | Prudência

Autoria: Júlio Resende (1917)

Fabrico: Artimex, Aveiro

Datação: 1969-1970

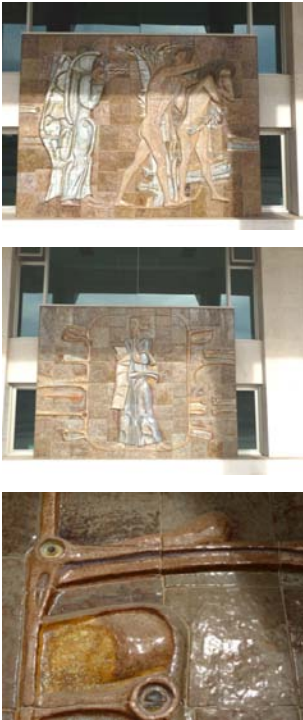


Técnica: Grês esmaltado


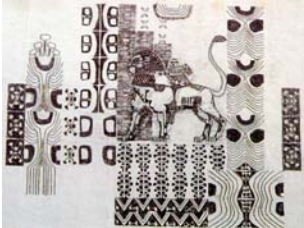



Estado de Conservação: Bom

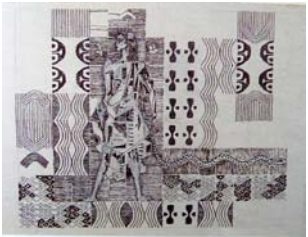




Proprietário / Encomendante: Ministério da Justiça

Observações: 300x 400 cm (cada painel)



<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA III (6 PAINÉIS)</p> <p>Identificação: Adão e Eva expulsos do paraíso O Direito que possibilita a Paz entre os homens e as suas Glórias Criação de um Código A Prática da Justiça apoiada no Direito Espírito da Ordem Temperança</p> <p>Autoria: Querubim Lapa (1925)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego</p> <p>Datação: 1969- 1970</p> <p>Técnica: Faiança esmaltada com recurso a modelagem</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Ministério da Justiça</p> <p>Observações: 300x 400 cm (cada painel)</p>	
<p>PALÁCIO DA JUSTIÇA DE LISBOA</p> <p>OBRAS A EXPOR</p>	
<p>Jorge Barradas Painel de placas 1958 Faiança com recurso a moldagem 31,5 x 31,5 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº C- 36</p>	
<p>Jorge Barradas Alegoria à Escultura e à Pintura 1954 Faiança com recurso à modelação 143,3 x 144,5 x 13,5 cm Museu do Chiado em Depósito no Museu Nacional do Azulejo</p>	

<p>Júlio Resende Veritas Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Sapientia Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Serenitas Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Temperantia Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	
<p>Júlio Resende Fortitudo Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	

<p>Júlio Resende Prudentia Estudo para painel para o Palácio da Justiça de Lisboa c. 1969 Tinta da china sobre papel vegetal 27 x 36, 3 cm Colecção do autor</p>	
<p>Querubim Lapa A Expulsão do Paraíso Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa 1968 Guache sobre papel 32,5 x 50 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº</p>	
<p>Querubim Lapa Jurisprudência – A Criação de um Código Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa 1968 Guache sobre papel 32,5 x 50 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº</p>	
<p>Querubim Lapa Justiça e Direito Natural Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa 1968 Guache sobre papel 32,5 x 50 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nºP186</p>	
<p>Querubim Lapa Doutrina Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa 1968 Guache sobre papel 32,5 x 50 cm Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº</p>	

Querubim Lapa | **Paz, Lei e Glória**
Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa
1968
Guache sobre papel
32,5 x 50 cm
Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P184



Querubim Lapa | **Temperança**
Projecto para o Palácio da Justiça de Lisboa
1968
Guache sobre papel
32,5 x 50 cm
Museu Nacional do Azulejo, Inv. nº P183



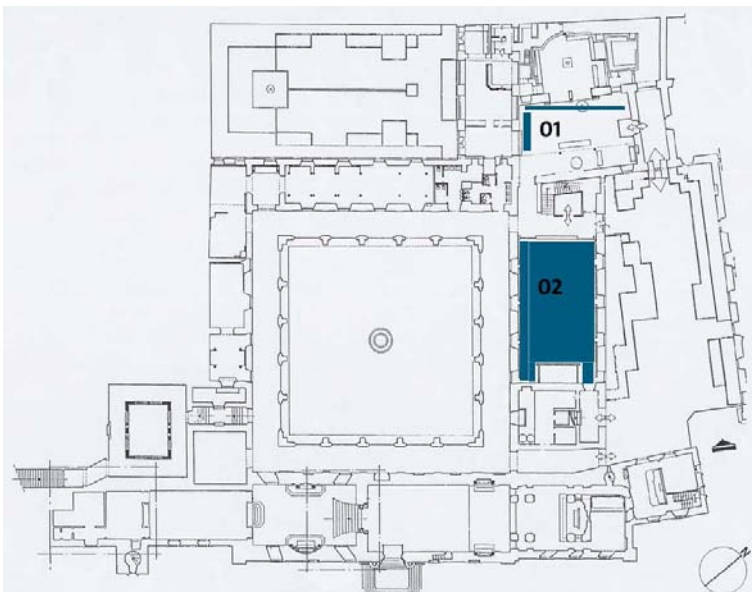
OBRAS DE REFERÊNCIA		NÚCLEO IV
AV. CALOUSTE GULBENKIAN JOÃO ABEL MANTA		2.4.3.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Muro de suporte de terras</p> <p>Autoria: Década de 1960</p> <p>Datação: Séc. XIX/XX</p> <p>Localização: Av. Calouste Gulbenkian</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Paredão da Av. Calouste Gulbenkian</p> <p>Autoria: João Abel Manta (1925)</p> <p>Fabrico: Fábrica de Cerâmica Constância, Lisboa</p> <p>Datação: 1971 – 1982 (concepção e assentamento)</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recudo à serigrafia</p> <p>Tipologia: Revestimento total de muro de suporte de terras</p> <p>Estado de Conservação: Razoável</p> <p>Proprietário / Encomendante: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Observações: 1500 m2 , 300 m comprimento e 10 m de altura média. Cada unidade 13, 5 x7 cm. O projecto de arranjo paisagístico é da autoria do Arq. Ribeiro Teles.</p>	 	
<p>AV. CALOUSTE GULBENKIAN</p> <p>OBRAS A EXPOR</p>		
<p>João Brito Geraldès Construção da Av. Calouste Gulbenkian</p> <p>Fotografia</p> <p>1967</p> <p>Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Ref. PT/AMLSB/AF/JBG/S00330</p>		
<p>João Abel Manta</p> <p>Variação sobre o revestimento do muro da Av. Calouste Gulbenkian</p> <p>1972</p> <p>Fábrica de Cerâmica Constança</p> <p>Faiança com recurso à serigrafia</p> <p>100 x 170 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo Inv. nº 3117</p>		

OBRAS DE REFERÊNCIA		NÚCLEO IV
SÉTIMA COLINA LUÍS CAMACHO		2.4.4.
<p>SUPORTE ARQUITECTÓNICO</p> <p>Identificação: Muro de suporte</p> <p>Autoria: Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Localização: Calçada da Patriarcal</p>		
<p>INTERVENÇÃO CERÂMICA I</p> <p>Identificação: Sétima Colina</p> <p>Autoria: Luís Camacho (1956)</p> <p>Fabrico: Fábrica Sant'Anna</p> <p>Datação: 1993-1994</p> <p>Técnica: Faiança policroma com recurso à majólica</p> <p>Estado de Conservação: Bom</p> <p>Proprietário / Encomendante: Sociedade Lisboa 94 com o apoio das empresas Fima, Lever e Iglo</p> <p>Observações: Altura máxima: 800 cm ; Altura mínima: 40 cm</p>	 	
SÉTIMA COLINA		
OBRAS A EXPOR		
<p>Fernando Martinez Pozal</p> <p>Fotografia</p> <p>Ant. 1945</p> <p>Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Ref. PT/AMLSB/AF/POZ/I00151</p>		
<p>Luís Camacho Zona de Risco</p> <p>Painel de Azulejos</p> <p>1996</p> <p>Fábrica Sant'Anna</p> <p>Faiança com recurso a majólica</p> <p>142 x 213 cm</p> <p>Museu Nacional do Azulejo, In. nº 7941</p>		

3. PROGRAMA MUSEOGRÁFICO

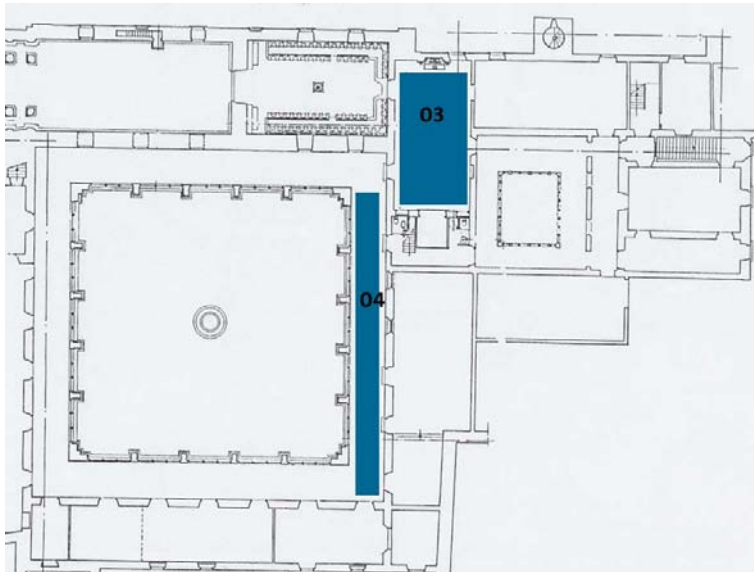
Depois de termos apresentado a estrutura da exposição, pretendemos neste capítulo reunir as principais informações sobre o conceito da exposição para poderem servir de base de trabalho ao(s) autore(s) do projecto museográfico, juntamente com a estrutura já apresentada.

Como já foi referido, a exposição deverá desenrolar-se nas instalações do Museu Nacional do Azulejo. Pretende-se que esta mostra se inicie no recinto da recepção e se desenvolva para as salas de exposição temporária do piso 0 e do piso 1, prolongando-se ainda para uma das alas do claustro no piso 1, onde se expõe a título permanente a parte da colecção que respeita ao século XX, perfazendo assim um total de cerca de 603 m² de área expositiva.



01 – Piso 0 | Recepção | 127 m²

02 – Piso 0 | Sala de exposição temporária | 165m²



03 – Piso 1 | Sala de exposição temporária | 220m²

04 – Piso 1 | Ala Claustro | 91,75 m²

O percurso do visitante deverá ter início na área de recepção que neste momento alberga já peças contemporâneas de grande dimensão. Contudo o projecto deverá contar com a condicionante de este espaço ser a área de acolhimento principal do Museu e não poder ser ocupada na sua totalidade. De seguida o visitante passará até à sala de exposição temporária do piso 0 e, em seguida, continuar o seu percurso, por escada ou elevador, onde irá aceder à sala de exposição do piso 1. Daqui visitará a ala do claustro, que lhe está contígua, onde terminará o seu percurso. Esta área alberga a secção de arte contemporânea da exposição permanente.

O projecto museográfico propriamente dito deverá enfatizar os núcleos propostos na exposição. Apesar de dever existir sempre uma linha de continuidade entre os núcleos, estes deverão no entanto ser diferenciados uns dos outros, por exemplo através da cor dos suportes expositivos. A área que corresponde cada unidade deverá ter em conta a presença de fotografias de grande formato. Todos os núcleos terão sempre, no início, um texto que contextualiza o visitante para a área que vai ver.

As obras em exposição estão distribuídas pelas categorias da Cerâmica, Desenho, Pintura, e Fotografia que se materializam em painéis de azulejo e placas cerâmicas,

projectos, estudos e maquetas, desenhos, gravura, pintura e fotografia. O projecto museográfico deverá assim ter em conta a variedade tipológica dos objectos em exposição, assegurando a sua melhor leitura através de uma montagem que assegure as normas de conservação e segurança específicas de cada objecto.

O projecto museográfico deverá ainda fazer um compromisso entre a variedade dos visitantes - adultos, crianças e pessoas de mobilidade reduzida - nomeadamente ao que concerne à altura das obras expostas, das tabelas e dos textos de introdução aos núcleos, recorrendo, por exemplo a plataformas que elevem a altura dos mesmos em relação à obras expostas. Dever-se-á ter em atenção também outros dispositivos de adaptação a pessoas com outras necessidades especiais, à semelhança do resto do percurso permanente do museu.

Nesta sequência toda a exposição deverá poder ser visitada por um maior número de pessoas possíveis.

No que concerne especificamente ao público com dificuldades visuais, propõe-se que algumas das peças possam ser tocadas e que algumas sejam replicadas em relevo para poderem ser percebidas por este tipo de público.

As tabelas, assim como todo o material escrito deverá estar em português inglês e Braille, podendo ainda ser equacionados sistemas guiados de áudio.

Sendo a iluminação essencial para uma correcta observação das peças em exposição, deverá ser escolhido o melhor sistema tendo em conta, uma vez mais, as especificidades dos objectos expostos. Nas três primeiras salas a iluminação terá de ser artificial, dado que já está preparada para tal. Na ala do claustro que se encontra protegida por vidro não será possível anular a luz natural. No entanto, não pensamos que este factor seja um impedimento para a percepção dos painéis de azulejo. Estando estas obras, na sua origem, na cidade e expostos à luz natural, e não sendo especialmente sensíveis aos danos que os raios Ultra-violeta possam causar, a exposição de painéis de azulejo neste espaço poderá funcionar como uma evocação da sua percepção no contexto original.

O projecto museográfico deverá estar articulado com projecto de comunicação para assim construir uma unidade entre o *design* museográfico e o *design* de comunicação, A imagem dos materiais de comunicação, impressos ou electrónicos, deverá estar sempre em complementaridade com todos os materiais escritos da exposição: sinalética, textos e legendas que deverão ter a máxima legibilidade.

Na entrada da exposição, e em cada núcleo, prevê-se a presença de postos informáticos com ecrãs tácteis nos quais o visitante irá aceder a todas as obras *in situ*, através de filmes e fotografias assim como à sua localização em mapas da cidade.

4. COMUNICAÇÃO

4.1. Catálogo, outros Materiais Impressos e *Merchandising*

Esta exposição pressupõe a publicação de uma série de materiais impressos que constituem importantes ferramentas para a sua compreensão, assim como potenciadores de visitas à cidade.

O catálogo deverá assumir-se como o seu testemunho. Para tal terá uma primeira parte que enquadra cientificamente os objectos expostos, actualizado o conhecimento sobre o tema, seguida do catálogo das obras expostas. Termina com a memória da construção da própria exposição através de textos da equipa nela envolvida, sendo para tal o testemunho da memória da mesma. Propõe-se uma publicação bilingue – inglês e português e ainda em Braille. Deverá ter a seguinte estrutura:

Tema	Perfil do Autor
Apresentação institucional	Direcção do MNAz
Apresentação institucional	Parceiros institucionais
Texto abrangente de contextualização à temática e aos núcleos expositivos	Comissariado
O Azulejo enquanto elemento de alteração da imagem da cidade (Século XIX-XXI)	Especialista na área ligado ao meio científico e académico nacional
O Azulejo e a Arte Pública	Especialista na área ligado ao meio científico e académico internacional
Estratégias de Arte Pública em Lisboa	Crítico de arte
O Azulejo e a sua relação o suporte arquitectónico no Movimento Moderno	Especialista na área ligado ao meio científico e académico nacional
A Via do Projecto e a Via da Matéria	Especialista na área ligado ao meio científico nacional
O Metropolitano de Lisboa	Especialista na área ligado ao meio científico nacional
O Parque das Nações	Especialista na área ligado ao meio científico nacional
Catálogo de obras de acordo com os núcleos. Cada núcleo e cada unidade terá um pequeno texto	Comissariado

O Azulejo enquanto objecto museológico	Museu Nacional do Azulejo
O Programa expositivo	Comissariado e Museu Nacional do Azulejo
O Projecto Museográfico e de Comunicação	Responsáveis pelo projecto museográfico e de materiais de comunicação

Para além do catálogo deverão ainda ser publicados, em edição bilingue e em Braille, outros materiais de suporte à exposição mais acessíveis e de maior distribuição.

Tipo de material	Descrição
Folha de sala	Guia para os quatro núcleos e mapa da cidade com localização.
Guia de bolso para a exposição e cidade	Apresentação mais desenvolvida de cada núcleo e de cada unidade. Localização em mapa dos revestimentos cerâmicos na exposição assim como outros que lhe próximos. Para utilização na visita à cidade.
Fichas pedagógicas adequadas a todos os níveis de ensino.	Deverá, através de estratégias lúdicas adequadas à idade, chamar a atenção para a exposição.
Maleta pedagógica para famílias	Através de diversos materiais, permitir que uma família possa visitar a exposição sem acompanhamento dos serviços educativos e realizar as suas actividades autonomamente.

De modo a divulgar a exposição deverão ser ainda produzidos outros materiais promocionais cujo objectivo é divulgar a exposição e convidar o público a visita-la.

Tipo de material	Descrição
Folheto	Pequeno texto sobre a exposição e como chegar ao MNAz em Português e Inglês. A distribuir entre pelos possíveis parceiros: Metropolitano de Lisboa (estações de Metropolitano), Câmara Municipal de Lisboa (postos de atendimento ao público, museus, bibliotecas e Juntas de Freguesia), Turismo de Portugal (postos de atendimento aos turistas).
Cartaz	Para distribuição e afixação. Distribuição igual ao item anterior.
MUPI	Para distribuição e afixação na rede expositores da Câmara Municipal de Lisboa

Os materiais de *merchandising* de uma exposição constituem também valiosos meios para a sua divulgação e também uma fonte acrescida de financiamento para um museu. A produção destes materiais deverá ser maior consoante o preço final seja mais baixo. As peças usadas como inspiração para estes materiais deverão ser da colecção do MNAz ou de obra pública azulejar na cidade, de maneira a que a sua venda possa ser continuada após o encerramento da exposição. Neste sentido propomos a realização dos seguintes materiais:

Tipo de material	Descrição
Postais	8 postais com 2 obras por núcleo. Incluir também os revestimentos in situ.
Colecção de 8 postais em carteira própria	Os mesmos referidos no item anterior
Marcadores de livros	4 Marcadores com 1 obra por núcleo
Blocos de desenho	1 Bloco com obra de referência
Conjunto de lápis, caneta, borracha	A ser vendido em conjunto ou individualmente. Com a mesma obra de referência referida no item anterior.
Ímanes	2 Ímanes com 2 obras de referência.
Múltiplos de cerâmica de autores representados na exposição	Edições de múltiplos em série limitada e numerada, expressamente concebidos pelos artistas no âmbito desta exposição.

4.2. Sítio internet

Para que os conteúdos e objectivos da exposição possam continuar presentes após a visita à mesma e como suporte à visita à cidade deverá ser elaborado um sítio internet, acessível a partir do sítio do Museu Nacional do Azulejo, disponível em www.mnazulejo.imc-ip.pt. O objectivo é permitir ao visitante mais informação sobre a exposição, sobre cada núcleo assim como cada unidade que o compõe. Pretende-se ainda que tenha mais informação sobre os artistas e a sua obra pública, para além das citadas na exposição. Será uma ferramenta de auxílio ao planeamento da visita à cidade.

Também deverão ser disponibilizados neste sítio todos os materiais educacionais de modo a serem descarregados pela comunidade educativa a fim de preparação das visitas à exposição.

Para completar informação sobre os imóveis construídos e sobre arte pública, deverá ainda conter ligações ao sítio da Câmara Municipal de Lisboa www.lisboapatrimoniocultural.pt assim como à Base de Dados do IRHU disponível em www.monumentos.pt. Este sítio deverá ficar disponível após o encerramento da exposição de forma a ser actualizado com a inserção de outros revestimentos cerâmicos e que possa servir de guia a todos os visitantes da cidade de Lisboa.

4.3. Divulgação

Uma divulgação eficaz da exposição junto dos Órgãos de Comunicação Social (OCS) implica algum planeamento, nomeadamente através da constituição de uma lista de contactos de jornalistas especializados ou que habitualmente fazem cobertura de eventos culturais e/ou responsáveis pela áreas/editorias de Cultura.

Implica também alguma antecedência, já que a primeira nota de imprensa (*press release*) deve ser enviada aos OCS o mais tardar um mês antes da abertura da exposição, indicando desde logo as linhas gerais da mesma e, aspecto muito importante, o período temporal da sua realização, incluindo o dia e a hora da inauguração. Esta primeira nota de imprensa será enviada à lista de contactos entretanto definida mas também, em duplicado, aos serviços de agenda dos OCS e em particular ao serviço de agenda da Agência Lusa (que pode funcionar como referência para outros OCS já que esta distribui a sua agenda antecipadamente aos demais OCS).

Após o envio desta primeira nota de imprensa e durante o mês que antecede a inauguração da exposição devem ser enviadas novas notas de imprensa, salientando aspectos específicos da exposição (a participação de um artista representado ou a

realização de passeios pela cidade no âmbito da exposição, para dar apenas dois exemplos). O objectivo destas notas de imprensa é permitir uma presença constante da exposição junto dos OCS, tendo em conta que nem todos os OCS são atraídos pelo mesmo enfoque e também que o tempo e o espaço são sempre limitados nos OCS mas essa limitação não é sempre igual. Nos períodos de menor fluxo noticioso os OCS estão mais disponíveis para dedicar mais espaço e mais tempo à elaboração de uma notícia, situação que não é possível prever mas que é necessário potenciar. Contudo, é importante salientar que nenhuma destas notas de imprensa deverá ser uma réplica de uma nota anterior, todas deverão ser construídas como uma verdadeira notícia, com um título e um “*lead*” (o primeiro paragrafo de uma notícia), divulgando sempre uma nova informação em relação à exposição.

Ao mesmo tempo importa potenciar os contactos directos com jornalistas especializados ou outros que se mostrem interessados em colocar questões adicionais ou em realizar entrevistas presenciais.

Dois a três dias antes da inauguração os OCS serão convidados para uma visita guiada antecipada à exposição, acompanhada pelo comissariado. Tal iniciativa é especialmente importante para os OCS da imprensa escrita, que poderão assim realizar uma reportagem de fundo sobre a exposição a publicar no próprio dia ou no dia subsequente ao da inauguração. Na ocasião será entregue a cada OCS um dossier de imprensa que incluirá o catálogo da exposição e algum do *merchandising* produzido.

Dois a três dias antes da inauguração da exposição deverá ser também enviada nova nota de imprensa com o único objectivo de confirmar dia e hora da inauguração e figuras protocolares presentes. No próprio da inauguração deverá ser enviada nova nota, reforçando dia e hora da inauguração.

O acolhimento dos OCS na inauguração deverá efectuado por um responsável previamente definido, que lhes possa prestar toda a informação necessária e que funcione como facilitador dos contactos que os jornalistas desejem realizar. Será de

novo entregue a cada OCS um dossier de imprensa que incluirá o catálogo da exposição e algum do *merchandising* produzido.

Imediatamente após a inauguração deverá ser enviada nova nota de imprensa, citando de forma breve os discursos protocolares e recordando o enquadramento geral da exposição. Esta nota poderá permitir que OCS que não tenham estado presentes na inauguração a noticiem, funcionando ainda como fonte de informação adicional para os jornalistas que tenham estado presentes.

Durante o período de permanência da exposição a realização de eventos especiais (visitas, colóquios, extensão do horário de exibição por ocasião da “noite dos museus”, etc.) ou notícias especialmente significativas (número de visitantes no primeiro mês, primeira edição do catálogo esgotada, número de visitas escolares agendadas, etc.) poderá e deverá suscitar o envio de notas de imprensa.

4.4. Série documental para televisão e documentário

Porque a televisão é um meio eficiente de um museu dar a conhecer a sua actividade pretende-se realizar uma parceria com um canal de televisão generalista sobre a obra pública em azulejo da cidade de Lisboa. Centrada nos quatro núcleos expositivos, o objecto da série deverá ser alargado a toda a obra pública em azulejo na cidade. Para tal deverá ainda contar com os testemunhos dos artistas sobre a sua obra, assim como de especialistas em arquitectura e urbanismo.

Pretende dar a conhecer os processos de encomenda, concepção, assim como da sua produção e aplicação, com visitas às unidades fabris, assim como do modo como é usufruída pelo habitante da cidade de Lisboa.

Deverá ser exibida durante o período da exposição, dando-a assim a conhecer ao grande público. Tendo como pretexto o azulejo enquanto obra pública, esta série servirá também para divulgar a história da cidade de Lisboa a partir da segunda metade do século e assim contribuir para a preservação do património contemporâneo.

Paralelamente à realização desta série poderá ainda ser produzido um documentário sobre a realização desta exposição funcionando como um *making-off* da mesma. Deverá acompanhar todo o processo como selecção de peças, intervenções de conservação e restauro, contactos entre entidades, reuniões de trabalho, transportes, montagem, etc. Gostaríamos que constituísse um testemunho de todo o processo subjacente a uma exposição temporária para poder ser exibido também entre estudantes do ensino superior nomeadamente de Museologia, História da Arte, História, Conservação e Restauro, Arquitectura e Design de Comunicação.

5. PLANO EDUCATIVO

Um bom plano educativo dirigido a todos os tipos de público que visitam a exposição, assim como uma eficiente divulgação do mesmo são fundamentais para atrair um maior número de visitantes e assim sensibiliza-los para os objectivos da mesma.

5.1. Visitas

Dado que esta exposição permite criar um efeito de proximidade entre a visita ao museu e o lugar de contexto original dos objectos expostos estas devem, sempre que possível, ser complementadas com um percurso na cidade. No entanto devem estar organizadas de modo a que também possam ser realizadas separadamente e individualmente com a ajuda dos materiais impressos ou através da informação disponibilizada no sítio internet.

O plano educativo destas visitas deverá complementar o plano educativo do Museu e abarcar um leque de público o mais variado possível: estudantes de todos os graus de ensino, pessoas com mobilidade reduzida e com necessidades especiais, público adulto individual português e estrangeiro, público especializado ou interessado pela área em causa. Para tal este plano deverá estar pronto com alguma antecipação de modo a que a comunidade educativa o possa integrar nas actividades curriculares.

5.1.1. Visitas ao Museu

Para cumprir o objectivo acima descrito deverão ser preparadas vários tipos de visita. Para além das visitas protagonizadas pelo pessoal do Serviço Educativo, deverão ainda ser chamados a colaborar, de acordo com o público, outros intervenientes de acordo com a seguinte proposta:

Visita	Responsável pelos conteúdos
Visitas para 1º Ciclo do Ensino Básico	Serviço Educativo do MNAz
Visitas para 2º Ciclo do Ensino Básico	Serviço Educativo do MNAz
Visitas para 3º Ciclo do Ensino Básico	Serviço Educativo do MNAz
Visitas para o Ensino Secundário	Serviço Educativo do MNAz
Visitas para Ensino Superior especializado	Comissariado e Serviço Educativo do MNAz
Visitas para grupos	Comissariado e Serviço Educativo do MNAz
Visitas para grupos especializados	Comissariado
Visitas especiais para público em geral a decorrer regularmente em horário previamente estabelecidos.	Comissariado
	Artistas representados
	Comissariado e autor projecto museográfico e de comunicação
	Especialista em azulejaria do período
	Especialista em Arquitectura
	Especialista em Urbanismo
Visitas especiais para pessoas com dificuldades visuais	Serviço educativo do MNAz

5.1.2. Visitas à Cidade

A atenção que se pretende dedicar ao património azulejar da cidade de Lisboa através da realização desta exposição implica, obviamente, a organização de visitas ao património azulejar da cidade de Lisboa, nomeadamente aos núcleos que se encontram representados nesta mostra. Como atrás referido o percurso pela cidade poderá ser organizado em sequência imediata da visita, através de transporte organizado, ou feita individualmente por cada visitante através do uso dos materiais

disponíveis. Neste sentido propomos a parceria com a Câmara Municipal de Lisboa no com o intuito de sinalizar *in situ* as obras a visitar assim como na cedência de transporte a fim de se efectuarem as deslocações aos núcleos. Aqui também deverá ser dada formação a técnicos autárquicos que possam também organizar e acompanhar a visita.

Dever-se-á ainda negociar com o Metropolitano de Lisboa, outro parceiro natural neste projecto, a fim de que seja facilitada a entrada nas suas instalações aos visitantes da exposição, como por exemplo a troca do bilhete de entrada na exposição por um título de transporte no Metropolitano válido para 24 horas. Esta empresa desenvolve já um serviço de visitas orientadas através do Gabinete de Relações Públicas pelo que seria desejável que desenvolvesse visitas especificamente no âmbito desta exposição.

5.2. Oficinas

As oficinas a realizar no âmbito desta exposição deverão ser especialmente dirigidas para crianças tanto integradas em grupos escolares, como acompanhadas por familiares ou ainda em programas de férias, caso o período em que a exposição decorra coincida com as pausas escolares.

Oficina	Objectivos
O que é o padrão? Para o 1º ciclo do ensino básico.	Através de uma visita à exposição, ter noção do que é um módulo e aprender a repeti-lo e jogar com a sua colocação.
O que é um azulejo antigo e um azulejo moderno? Para os 2º e 3º ciclo do ensino básico e ensino secundário.	Aprender através da observação e da experimentação de técnicas azulejares arcaicas e mais recentes de forma a adquirir noção dos diversos tempos em que o azulejo foi produzido.
Vamos fazer um painel. Para os alunos do 2º,3º ciclos do ensino básico e dos alunos do ensino secundário.	Através de uma preparação prévia na escola e após visita à exposição, os participantes irão projectar em conjunto um painel para um local pré-definido e realiza-lo nas oficinas do MNAz.
Vamos fazer um painel para a nossa casa. Destinado a famílias.	Após uma visita à exposição as crianças com a ajuda dos adultos irão projectar e realizar um painel para a sua casa.

5.3. Colóquio

No decorrer da exposição e de forma a dar conta dos conteúdos do conhecimento produzido nesta exposição e a fim de debater as várias questões se colocam quanto à produção cerâmica contemporânea, a sua preservação e a sua presença na paisagem urbana propõe-se a realização de um colóquio a decorrer no período da exposição, organizado por mesas redondas, com a seguinte temáticas:

Título: <i>Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade</i>	Participantes
A produção cerâmica contemporânea e a sua relação com a Arquitectura.	Especialista do meio científico e académico ligado à História da Azulejaria no período contemporâneo; Arquitecto que tenha desenvolvido na sua obra parcerias com artistas plásticos; Artistas Plásticos.
O Azulejo enquanto elemento de Arte Pública	Representante Ordem dos Arquitectos, Representante do Centro Português de Design; Representante do Metropolitano de Lisboa; Especialista do meio científico e académico internacional no domínio da Arte Pública. Artistas Plásticos
O objecto museológico: o desafio do Azulejo	Representante da APOM (Associação Portuguesa de Museologia); Representante do IMC (Instituto de Museus e Conservação); Representante do MNAz; Representante do meio científico e académico.
Mecanismos de preservação do património contemporâneo	Representante da Câmara Municipal de Lisboa; Representante do IRHU; Representante do IGESPAR; Representante do MNAz; Representante académico e científico ligado à Conservação e Restauro.

5.4. Curso Livre

Para possibilitar o acesso ao conhecimento do público em geral deverá ser organizado um curso livre dividido em sessões que deverá decorrer semanalmente. Cada sessão será dedicada a um tema específico, organizado da seguinte forma:

Título: Azulejaria Contemporânea e Arte Pública Da Invenção das Fachadas à Produção de Autor	Participante
A invenção das fachadas (Século XIX – XXI)	Especialista do meio e científico do período do século XIX ao XXI
A Renovação da Cerâmica durante o Estado Novo	Especialista do meio e científico
O Movimento Moderno em Portugal: A integração do Azulejo e a influência brasileira	Especialista do meio e científico
A Via do Projecto e a Via da Matéria	Especialista do meio e científico
A encomenda pública: o caso do Metropolitano de Lisboa.	Especialista do meio e científico
Os grandes eventos culturais como catalisadores da regeneração urbana (Lisboa 94 e Expo 98): As obras públicas em azulejo	Especialista do meio e científico e académico internacional
Caminhos da produção cerâmica de autor: De 1950 à actualidade	Comissariado

CONCLUSÃO

Sendo o Azulejo um elemento identificador da cultura portuguesa, esta forma de arte encontra-se presente em quase todos os materiais promocionais de Portugal e foi objecto de muitas exposições e publicações. No entanto, apesar deste esforço por parte de algumas entidades, é notória a pouca atenção que o cidadão comum dedica à produção cerâmica contemporânea, embora esta seja muito presente no seu quotidiano. Com a nossa dissertação propusemos a criação de uma estratégia sob a forma da realização de uma exposição para assinalar o património azulejar contemporâneo na cidade e remeter o público para esse território urbano, que ele visita, trabalha ou habita quotidianamente.

Analisando a colecção do Museu Nacional do Azulejo e cruzando-a com uma identificação prévia dos revestimentos azulejares na cidade decidimos agrupar a exposição em quatro núcleos que correspondem também a quatro áreas na geografia da cidade, de modo a permitir ao visitante uma maior relação de proximidade com as obras e um menor intervalo de tempo entre a visita à exposição e a deslocação ao contexto original.. Para facilitar esta relação escolheram-se obras cuja disponibilidade se encontra facilitada por estarem inscritas em espaço público ou de muito fácil acesso.

O lugar da exposição afigurou-se-nos, logo à partida, como sendo o Museu Nacional do Azulejo, quer pela sua colecção, quer por ser a única instituição museológica nacional que assume a preservação e a divulgação da arte azulejar como principais objectivos da sua missão. A este primeiro e principal factor, acresce o elevado número de visitantes nacionais e estrangeiros.

Mas, não se podendo dissociar o azulejo do seu suporte, ou seja assumindo o azulejo como um revestimento da arquitectura e estando já pré-definida a sua localização em

espaço público, foi-nos especialmente útil fazer uma breve análise do azulejo enquanto elemento de Arte Pública. Contrastando com o anonimato com que, a partir da segunda metade do século XIX, se haviam revestido com azulejo as fachadas dos prédios, a partir da década de 1950 assistimos a um retorno da azulejaria ao exterior da cidade, mas agora com a autoria declaradamente identificada. A partir desta altura, o azulejo enquanto elemento de grande plasticidade e de fácil aplicação passou a ter uma forte marca autoral, coincidindo precisamente com o período em que se iniciou a chamada “Renovação Cerâmica de Autor”.

Por outro lado, este retorno da cerâmica às edificações arquitectónicas foi a partir deste momento - embora tenham havido algumas excepções anteriores -, uma preocupação consciente por parte dos arquitectos. Este facto foi em parte resultante da influência da arquitectura do Movimento Moderno brasileiro. Se pensarmos que o azulejo foi introduzido no Brasil por via portuguesa, não deixa de ser revelador que a sua reintrodução no exterior da cidade em Portugal tenha sido por influência brasileira, por sugestão de um arquitecto europeu, Le Corbusier, figura de referência na história da arquitectura internacional, aquando da sua consultoria no projecto do arquitecto Lúcio Costa para Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1945) onde foram aplicados azulejos de Cândido Portinari.

Tendo em conta a baliza cronológica estabelecida – a segunda metade do século XX -, a importância da autoria, a necessidade de estarem num espaço público e a diversidade de abordagens à obra cerâmica levou a que os Núcleos seleccionados fossem os seguintes: Núcleo I – Avenida Infante Santo; Núcleo II Metropolitano de Lisboa; Núcleo III: Parque das Nações e Núcleo IV que constituem outras obras de referência para cidade.

Na Parte II desta dissertação, apresentámos uma estrutura expositiva que, para além de contextualizar os revestimentos *in situ*, apresentou, sempre que possível, os mecanismos de concepção das obras por parte dos artistas, chamando assim a atenção para o trabalho subjacente à obra pública que pode ser observada quotidianamente.

Apontámos ainda linhas de acção em termos educacionais e de comunicação por pensarmos que quanto maior a promoção e divulgação de uma acção deste tipo junto da população, mais conscientes serão os cidadãos em relação a este património artístico, muitas vezes presente no seu território de vizinhança.

Para além de chamar a atenção para os revestimentos cerâmicos *in situ*, os objectivos desta exposição não deixam de se articular com os benefícios que podem advir da implementação articulada entre várias entidades - museológicas, autárquicas, etc. -, da divulgação do património inscrito em espaço público, que permite também estimular o turismo; de contribuir para uma distinção do local; de incentivar ao uso dos locais públicos pela população; de humanizar os ambientes; de criar um legado cultural para o futuro; de confrontar o observador com a inovação e a experimentação estéticas no espaço urbano.

Esta dissertação - *Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade* - consistiu assim num exercício de como evocar uma forma de arte – o azulejo - através de uma exposição de peças museológicas num local convencional com o objectivo de que público a conheça e compreenda melhor, na medida em que foi criada para estar integrada e ser percebida em contexto arquitectónico e urbano, especificidade que condicionou a selecção dos núcleos *in situ*, a selecção de peças para os evocar, a maneira como se materializou numa exposição e as formas de a divulgar.

Apesar de ter sido feito apenas para a cidade de Lisboa, esperamos que esta estratégia expositiva, no sentido da divulgação e salvaguarda do património contemporâneo, possa ser replicada a nível local pelas autarquias portuguesas, alargando o espectro a todo o património de arte pública.

Acreditamos assim que, com os princípios aqui enunciados de divulgação e salvaguarda do património azulejar contemporâneo, que Lisboa possa continuar a ser “A cidade que se reflecte”, como escreveu José Cardoso Pires no seu *Livro de Bordo*.

BIBLIOGRAFIA

AZULEJARIA E CERÂMICA

A Arte do Azulejo em Portugal. Lisboa : Museu Nacional do Azulejo; Lisboa: Instituto de Camões, 2000.

ALMEIDA, Ana – XIXe Siécle, La Scénographie des Rues IN **Un Art des Sens: L’Azulejo au Portugal.** Paris: Hôtel de Ville de Paris, 2002, p. 51.

Anjos. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996.

ARRUDA, Luísa d’ Orey Capucho – **Azulejaria barroca portuguesa : figuras de convite.** Lisboa: Edições Inapa, 1993.

– Azulejaria nos Séculos XIX e XX IN PEREIRA, Paulo – **História da Arte Portuguesa.** 1ª ed. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. vol. 3, p. 406-437.

- **Caminho do Oriente : guia do azulejo.** Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

- **Convento de São Paulo da Serra de Ossa,** Lisboa: Edições INAPA, 2004.

Arte pública no Metro de Lisboa. Lisboa : Metropolitano de Lisboa, 2000

As Coleções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa. Lisboa: Instituto Português de Museus; London: Zwemmer Publishers Limited, 1995.

Azulejos: les metamorphoses de l’azur. Paris : Espace Electra, 1994 [catálogo de exposição].

Azulejos de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1984 [catálogo de exposição].

Azulejos. Bruxelles: Europália 91-Portugal, 1991 [catálogo de exposição].

Bela Silva, Antes do Mar as águas. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998 [catálogo de exposição].

BÉRAN, Diane Daval – Étude de L’oeuvre. IN WEELEND, GUY; JAEGER, Jean-François, BÉRAN, Diane Daval – **Vieira da Silva: Monographie.** Paris: SKYRA, 1993.

BURLAMAQUI, Suraya - **Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos.** Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

CALADO, Rafael Salinas – **Azulejo: 5 séculos de azulejo em Portugal.** Lisboa: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1986.

CASTRO, Laura – Uma exposição reparadora. IN **Júlio Resende: Obra Cerâmica**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro de Coleção. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Cerâmicas de Manuel Cargaleiro de 1985 a 2008. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2009.

Cerâmicas: Querubim Lapa. Lisboa: Edições INAPA, 2001.

Cidade Universitária. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996.

Colégio Militar-Luz. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997.

Descobrir Parque. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997.

Eduardo Nery: 1956 – 1996. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997 [catálogo de exposição].

Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral [1961-2003]. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003 [catálogo de exposição].

El arte del azulejo en Portugal del siglo XVI al siglo XX : tan vasta libertad en tan estrecha regla = A arte do azulejo em Portugal do século XVI ao século XX : tão vasta liberdade em tão estreita regra. Salamanca: Caja Duero, 2005 [catálogo de exposição].

El Azulejo en Portugal: Lugar de Encontro de Culturas. Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballester, 2009 [catálogo de exposição].

Estação Campo Grande. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1994.

Estúdio Secla: Uma Renovação na Cerâmica Portuguesa. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999 [catálogo de exposição].

FERNANDES, Dora Maria dos Santos – **Museu Domus Iustitiae: Casa da Justiça. Proposta de Rede Museal para a Justiça**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de mestrado.

FERREIRA, Emília – Carlos Botelho (1899-1982) IN **Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro de Coleção**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

FIGUEIRA, Carlos Alberto Nunes – **A Escultura Cerâmica na Animação Arquitectónica: Contributo de Jorge Barradas**. Lisboa – Faculdade de Belas Arte, Universidade de Lisboa, 2001. Dissertação de Mestrado.

Figures et personnages, une histoire en céramique : l'azulejo au Portugal du XVIe au XXe siècle. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998 [catálogo de exposição].

Françoise Schein: De Lisboa para o mundo – Azulejos para o Metropolitano de Lisboa. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2007 [catálogo de exposição].

GIL, José – A Catedral Subterrânea IN **Françoise Schein: De Lisboa para o mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa.** Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2007, p. 13-15 [catálogo de exposição].

HENRIQUES, Paulo – 1949- 1974: A Construção das Modernidades IN **O Azulejo em Portugal no século XX.** Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p. 70-107.

HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa. IN ROLLO, Maria Fernanda [coord.] – **Um Metro e Uma Cidade – História do Metropolitano de Lisboa.** Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p. 116 – 205.

História da Igreja da Madre de Deus: História, Conservação e Restauro. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002.

INTUS. Lisboa: Civilização e Instituto das Artes, 2005 [catálogo de exposição].

João Miguel dos Santos Simões 1907-1972. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Instituto dos Museus da Conservação, 2007.

Júlio Resende: Obra Cerâmica. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998 [catálogo de exposição].

Júlio Resende. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1992.

Laranjeiras. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997

LOUREIRO, José Carlos - **O Azulejo, possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa.** Porto: [e.a], 1962.

MANGUCCI, Celso - **O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal.** Lisboa: Estar, 1998.

Manuel Cargaleiro – Cerâmica, 1950-1999. Lisboa: Fundação Manuel Cargaleiro, 1999.

Manuel Cargaleiro: 7 propostas para a arquitectura. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo; Lisboa: CTT, 2007 [catálogo de exposição].

Manuel Cargaleiro: Azulejos. Lisboa: António Coelho Dias, 1999

Manuel Cargaleiro: Cerâmicas 1950 – 1999. [s.l.] : Fundação Manuel Cargaleiro, 1999.

Manuel Cargaleiro: Cerâmicas. [s.l.]: Mar Largo, Edições de Arte, 1992.

Maria Keil: Azulejos. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989 [catálogo de exposição].

MARTINS, Maria Manuela d' Oliveira – Conversa com Maria Keil IN **Maria Keil: Azulejos.** Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, p. 47 - 51 [catálogo de exposição].

MECO, José – **Azulejaria Portuguesa.** Lisboa: Bertrand, 1985.

- **O Azulejo em Portugal.** Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

Metro: A Arte que Lisboa ainda não viu. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996 [catálogo de exposição].

NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas – **Palácio da Justiça de Lisboa: Do Património Artístico à Programação de um Pólo Museológico.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Dissertação de mestrado.

NERY, Eduardo – **Apreciação Estética do Azulejo.** Lisboa: Edições INAPA, 2007.

O Azulejo em Portugal no século XX. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000 [catálogo de exposição].

O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal. Lisboa: Estar Editora, 1998.

Oliveira, Nicolau d'[Frey] – **Livro das Grandeza de Lisboa.** Lisboa: Imprensa Régia MDCCIV.

PEREIRA, João Castel-Branco – **Arte: Metropolitano de Lisboa.** Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1995.

– **Azulejos no Metropolitano de Lisboa.** Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1990

– **Manuel Cargaleiro: Catálogo de 100 Azulejos.** Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996.

PINTO JÚNIOR, Rafael Alves – **Os Azulejos de Portinaria como elementos visuais da arquitectura modernista no Brasil.** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006. Dissertação de Mestrado.

PINTO, Luis Fernandes – **Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto**, [Lisboa]: Luís Fernandes Pinto, 1994.

POMAR, Júlio – **Desenhos para e Estação Alto dos Moinhos**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996.

– **1 Ano de Desenho: 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Querubim: obra cerâmica 1954-1994. Lisboa: Lisboa 94; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1994 [catálogo de exposição].

RODRIGUES, António – **Jorge Barradas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

– As Construções de Maria Keil IN **Maria Keil: Azulejos**. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1989, p.11 -35 [catálogo de exposição].

ROLLO, Maria Fernanda [et al] – **Um metro e uma cidade**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1999-2001.

Roteiro [Museu Nacional dos Azulejo]. 2ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.

SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno – **Azulejos : arte e história. Azulejaria de palácios, jardins e igrejas em Lisboa e arredores**. Lisboa : Edições INAPA, 1998.

SANTOS, Rui Afonso - Artes Decorativas e Design IN **Sá Nogueira: Retrospectiva**. Lisboa: Museu do Chiado; Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998 p. 204-223 [catálogo de exposição].

– Querubim: Azulejo, Cerâmica e “Design” IN **Cerâmicas: Querubim Lapa. Cerâmicas**, 1ª Ed. Lisboa: Edições INAPA, 2001, p. 8-51.

SAPORITI, Teresa – **Azulejaria de Eduardo Nery**. Lisboa: Edição de Autor, 2000.

- **Azulejos de Lisboa no Século XX**. Lisboa: Afrontamento, 1992

- **Azulejos de padrão: Século XX**. Lisboa: Afrontamento, 1998

- **Azulejos Portugueses: Padrões do Século XX**. Lisboa: [s.n], 1988.

SCHEIN, Françoise – A Viagem. IN **Parque**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997.

Sete Rios. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996, s.p.

SILVA, Raquel Henriques da – Azulejos de Maria Keil: os jogos da eternidade IN **Maria Keil: Azulejos**, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1989, p. 37-45.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – **Jorge Barradas expõe novas criações em Faianças de Arte no Salão de Exposições do SNI**. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1948.

Tan vasta libertad en tan estrecha regla. El arte del Azulejo en Portugal del siglo XVI al siglo XX. Tão vasta liberdade em tão estreita regra. A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX. Lisboa: Presidência da República, 2005 [catálogo da exposição].

Tapices cerâmicos de Portugal : el azulejo del siglo XVI al siglo XX = Tapetes cerâmicos de Portugal : o azulejo do século XVI ao século XX. Lisboa : Museu Nacional do Azulejo, 2007 [catálogo de exposição na Real Fabrica de Tápices, Madrid].

TOUSSAINT, Michel – Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal – Século XX. IN **O Azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: Edições INAPA, 2000, p.240-255.

Un Art des Sens. L’azulejo au Portugal. Paris: Mairie; Paris: Embaixada de Portugal; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2002 [catálogo de exposição].

Un Eclat portugais : l’art de l’azulejo. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1996 [catálogo de exposição].

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÊ, Isabel - **Azulejaria de Exterior em Portugal**, Lisboa: Edições INAPA, 1991.

- **Azulejos de fachada em Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal, 1989.

Waves of influence: cinco séculos de azulejo português. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1995 [catálogo de exposição].

WEELLEN, Guy; JAEGER, Jean-François – **Vieira da Silva: Catalogue Raisonné**. Paris: SKYRA, 1994.

AZULEJARIA E CERÂMICA | PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

BURLAMAQUI, Suraya – Azulejos de Jorge Barradas no Brasil. **Oceanos [Azulejos de Portugal e do Brasil]**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37 (1998), p. 242-250.

CALADO, Rafael Salinas – Os Azulejos de Rua. **Oceanos [Azulejos de Portugal e do Brasil]** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37 (1998), p.243-240.

CANDEIAS, Ana Filipa – A Obra Urbana de Eduardo Nery. **A Idade da Imagem**. Lisboa: IADE, nº 10, Jan-Abr 2004.

COSTA, Lucília Verdelho da – Os Azulejos nas Novas Estações de Metropolitano. **Cerâmicas: Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Cerâmica. Ano I, nº 1, Dezembro 1988, p. 13-35.

NEVES, Francisco – “Restauro de Azulejos suspenso após protesto de Maria Keil”. **Jornal Público**, 05.06.2002.

HENRIQUES, Paulo – Módulo, padrão e jogo: Azulejos de Repetição na segunda metade do século XX. **Oceanos [Azulejos de Portugal e do Brasil]** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37 (1998), p. 263-269.

MACEDO, Diogo - A Arte Moderna nas Indústrias Decorativas: Faianças de Jorge Barradas. **Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo**. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, nº 17, ano 3º, 1943, p. 26-28.

MACHADO, Ana Paula – O Azulejo em Portugal no Século XX. **Arte Ibérica, nº 47** (Junho 2001) p. 54-55.

MONTEIRO, José Charters – Maria Keil. **Arquitectura e Vida**. Lisboa: Loja da Imagem Marqueting, nº 97, out. 2008 p. 14-21.

NUNES, Elisabeth Évora; LEANDRO, Sandra – Maria Keil. **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher**. Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, nº 13, 2005, p. 135-144.

Oceanos [Azulejos de Portugal e do Brasil] Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37 (1998).

PINTO, Luís Fernandes – Revestimento Cerâmico Contemporâneo. **Jornal dos Arquitectos Portugueses**. Ano XV, Nov. 1997, nº 176-177. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, p. 12-33.

TOMÁS, Carla – Manuel Cargaleiro: Um Pintor de Memórias. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano VI, nº 18, Jan. a Mar. 1994, p. 42-49.

- Maria Kei: A “Modernidade do Azulejo”. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano VII, nº 21, Agosto 1995, p. 42-49.

- Mestre Júlio Resende: O instinto e a reflexão. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano V, nº 17, Set. a Nov. 1993, p. 26-33.

- Painéis de Azulejo na “Sétima Colina”. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano VII, nº 21, Agosto 1995, p. 16-19.

- Querubim Lapa: Sou antes de mais nada, um homem da minha época. **Cerâmicas: Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano VI, nº 20, Dezembro 1995, p. 32-39.

- Vinte Anos de Azulejaria em Portugal. **Cerâmicas**. Caldas da Rainha: CENCAL- Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica. Ano VI, nº 20, Dezembro 1994, p. 45-47.

TOUSSAINT, Michel – A Reintegração do Azulejo em Portugal por volta da década de 50. IN **Jornal de Arquitectos**, Ano XV, Novembro 1997, n. 176-177, Ed. Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, p. 10-11.

ARQUITECTURA E ARTE PÚBLICA

AMARAL, Francisco Keil – **Lisboa: Uma Cidade em Transformação**. [Lisboa]: Publicações Europa-América, 1969.

Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970. Lisboa: Instituto Português de Património Arquitectónico, 2004.

Arte Urbana. Urban Art. Lisboa: EXPO'98, 1998.

AUGÉ, Marc – **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da sobremodernidade**. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.

CALDAS, João Vieira – **Porfírio Pardal Monteiro – Arquitecto**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1997.

CASARES, Nilo – La Cor.Poració IN LORENTE LORENTE, Jesus-Pedro [coord.] -**Espacios de Arte Contemporâneo Generadores de Revitalización Urbana**. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, p.167-180.

Co-Laborações: Arquitectos e Artistas. Lisboa: Parque das Nações, 2000, 2001 [catálogo de exposição].

Conferência Mundial sobre Arte e os Transporte Públicos [Junction'96]. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, [1999].

JACOB, Mary Jane; BRENSON, Micahel; OLSON, Eva M. – **Culture in Action: A public Art Program of Sculpture in Chicago curated by Mary Jane Jacob**. Seattle: BayPress Inc. 1995.

Keil do Amaral – O Arquitecto e o Humanista. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999 [catálogo de exposição].

Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura: Memória Fotográfica. Lisboa: Planeta Agostini/Sociedade Lisboa 94, 1994.

Lisbon World EXPO 98. Projects. Lisboa: Editorial Blau, 1996.

LORENTE LORENTE, Jesus-Pedro – **Espacios de arte contemporâneo generadores de revitalización urbana**. Zaragoza: Univesidad de Zaragoza, 2007.

MADERUELO, Javier – El Arte de Hacer Ciudad. IN MADERUELO, Javier – **Arte Público: Naturaleza e Ciudad**. Teguise: Fundación César Manrique, 2001, p.15 – 52.

MOITA, Irisalva [coord]– **O Livro de Lisboa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

PEREIRA, Nuno Teotónio – O Metropolitano na Estrutura Urbana da Cidade IN ROLLO, Maria Fernanda [direcção] - **Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa**, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p. 14-53.

PERNES, Fernando [coord] – **Panorama Arte Portuguesa no século XX**. Porto: Fundação Serralves, 1999.

Portugal: Arquitectura do século XX. München.New York: Prestel; Frankfurt am Main: Deutsches Architektur-Museum; Lisboa: Portugal-Frankfurt 97; Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997 [catálogo de exposição].

REMESAR, Antoni – **Public Art: An Ethical Approach**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997.

STRÖM, Marianne – **Metro – Art e Metro – Poles**. Paris: ACR Edition, 1994.

- Public Art and Transportation. Past, Present and Future: A Brief Survey. IN **International Symposium on Public Art: Expectation of Public Art to the 21st Century – to Establish a New Artistic Living Environment**: actas. Kaohsiung [Taiwan]: Kaohsiung Museum of Fine Arts, 1995.

TOSTÕES, Ana - **Os verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.

ARQUITECTURA E ARTE PÚBLICA | PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

REAL, José Teodoro Faria Troufa – Plano de Pormenor PP3: Zona de Intervenção Expo'98. **Architécti**. Oeiras: Edições Trifório. Nº 30 (Set., Out. e Nov. 1995), p. 74-85.

CHERMAYEFF, Peter; SOLLOGUP, Peter; POOLE, Bobby [et al] - Oceanário de Lisboa. **Architécti**. Oeiras: Edições Trifório. Nº 36 (Fev. Mar. Abril. 1997), p. 62-69.

ALMEIDA, Maria de M. G. de; MELO, Duarte Cabral de – Zona Norte, Plano de Pormenor 4 e Projecto de Espaço Público (Expo 98). **Architécti**. Oeiras: Edições Trifório. Nº 30 (Set., Out. e Nov. 1995), p. 86-95.

ARQUITECTURA E ARTE PÚBLICA | RECURSOS EM LINHA

FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca – **Nuevos Lugares de intención: Intervenciones Artísticas em el Espacio Urbano como una de las Salidas a los Circuitos Convencionales Estados Unidos 1965-1995**. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p 33-36. Publicado em linha na revista em linha **E-Polis**. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 2, 2004 [disponível em http://www.ub.es/escult/epolis/bfdez/blanca.fde_201.pdf, consulta em 04.10.2009]

GÓMEZ AGUILERA, Fernando - Arte Ciudadania y Espacio Público. **On the w@terfront**. Barcelona: Universidad de Barcelona. nº 5 Março 2004. [disponível em http://www.edu/water/N05/W05_3.pdf, consulta em 05.10.2009].

LOPES, Telmo – Arte Pública em Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura: Intenções e Oportunidades. **On the W@terfront**. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 9, Maio 2007 [disponível em linha <http://www.ub.edu/escult/water09/water09.pdf>, consulta em 05.10.2009]

Palácio da Justiça de Lisboa Ficha de Inventário IPA nº PT031106500573. Disponível em www.monumentos.pt da responsabilidade do IHRU (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana), disponível em linha [consulta em 17.07.2009]

RAMOS, Tânia Beisi, MATOS, Madalena Cunha - Recepção da Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal – registos e uma leitura In **Actas6º Seminário DOCOMOMO Brasil**, Niterói de 16 a 19 de Nov de 2005 disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Tania%20Beisi%20Ramos.pdf> [consulta a 03.05.2009]

MUSEOLOGIA

ALONSO FERNÁNDEZ, Luís – **Introducción a la Nueva Museología**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luís; GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel – **Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BARY, Marie Odile; TOBELEM, Jean Michel [dir] – **Manuel de Muséographie: Petit guide à l'usage des responsables de musée**. Biarritz: Option Culture, 1998.

BOLAÑOS, Maria – La Memoria del Mundo: Cien Años de Museología 1900-2000, Gijón: Ediciones Trea, 2002.

BORJA-VILLEL, Manuel J.– The End(s) of the Museum. IN **Els Límits del Museu**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 8-15.

DEAN, David – **Museum Exhibition**. London and New York: Routledge, 2001.

DÍAZ BALERDI, Ignacio – **La Memoria Fragmentada: El Museo y sus Paradojas**. Gíjon: Ediciones Trea, 2008.

EDSON, Gary; DEAN, David – **The Handbook for Museums**. London, New York: Routledge, 1994.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy [ed.] – **Thinking about Exhibitions**. London: Routledge, 1996.

GUIDERI, Remo – **El Museu y sus Fetiches: Crónica de lo Neutro e de la Aureola**. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

HEIN, Hilde – **Public Art: Thinking museums differently**. Oxford: Altamira Press, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre [dir] – **Exposer, Exhiber**. Paris: Editions de la Villette, 1995.

L'Art de l'Exposition: Une documentación sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Editions du Regard, 1998.

Le regard instruit: Action éducative et action culturelle dans les musées. Paris: Musée du Louvre, 2000.

LEON, Aurora – **El Museo: Teoría, Praxis y Utopía**. 7ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Normas de Inventário. Cerâmica. Artes Plásticas e Artes Decorativas. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Museus e Conservação, 2007.

Normas Gerais: Artes Plásticas e Artes Decorativas. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

RICO, Juan Carlos – **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expoistivos**. [sl]: Ediciones Sílex, 1994.

PEARCE, Susan M. [ed] – **Interpreting objects anda collections**. London. New York: Routledge, 2001.

SUREDA NEGRE, Jaume – **Interpretación del Património: Diseño de Programas de âmbito municipal**. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

TEJEDA MARTÍN, Isabel – **El Montaje Expositivo como Traducción: Fidelidades, Traiciones y Hallazgos en el Arte Contemporáneo desde los Años 70**. Madrid: Trama Editorial; Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos – **Metamorfoses de la Mirada: Museo e y Semiótica**. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MUSEOLOGIA | ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

BARRACA, Pilar – La Exposición temporal y su proyección a la sociedad. **Revista de Museología**: Ed. Asociación Española de Museólogos, nº 19 , 1º cuatrimestre, [Madrid] p. 57 – 62.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; CAMPAGNOLO, Henri – Du Terrain au Musée [2]: Le Concept «d’Iconicité Relationell”, instrument de programmation et d’évaluation de l’exposition». **Arquivos da Memória**. Lisboa: CEP; Lisboa: Edições Colibri. Nº 10/11, 2001, p. 11-15.

OUTROS RECURSOS EM LINHA

Matriznet, disponibiliza acesso às colecções dos Museu Nacionais tutelados pelo Instituto dos Museus e Conservação. Disponível em <http://www.matriznet.imc-ip.pt/ipm>.

Matrizpix, disponibiliza imagens das colecções dos Museus Nacionais tutelados pelo Instituto Museus e Conservação. Disponível em <http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>.

Lisboa Património Cultural, disponibiliza informação sobre arte e espaços públicos. Da responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/Paginas/default.aspx>.

Metropolitano de Lisboa, disponibiliza informação sobre as intervenções artísticas nas estações de metropolitano. Disponível em <http://www.metrolisboa.pt>.

Monumentos, disponibiliza uma detalhada informação sobre o património construído. Da responsabilidade do IRHU (Instituto da Habitação e Recuperação Urbana). Disponível em http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/000_A.aspx.

Arquivo fotográfico, disponibiliza fotografias sobre Lisboa. Da responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/default.asp?s=12079>.

ANEXO I

NOTAS BIOGRÁFICAS

Jorge Barradas (Lisboa, 1894-1971)

Matriculou-se na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1912, que frequentou durante um ano. Pintor, ilustrador, gravador e ceramista, fez parte do Grupo de Humoristas Portugueses, em 1912.

Responsável pela renovação da Cerâmica Artística Moderna, desenvolveu um vasto trabalho nesta área que, proporcionalmente corresponderá a cerca de metade da sua produção artística, destacando-se os painéis representando a *Escola de Sagres* para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque (1939), *Apolo e Minerva* para a Livraria Ática no Chiado (1950), *Baptismo de Jesus* para o Baptistério da Igreja de São João de Deus (1952), *A Pintura e a Escultura* para o então Museu de Arte Contemporânea, hoje Museu do Chiado (1954), *Pássaros e Flores* para o Banco Nacional Ultramarino da Rua do Ouro (1969), e os painéis para o Palácio da Justiça (1969), todos em Lisboa. Destaca-se ainda o conjunto de azulejos e esculturas para a Casa Nogueira da Silva, em Braga (1960) o revestimento para ao Palácio Atlântico, Banco Português do Atlântico no Porto (1950), os painéis para o Palácio da Justiça em Ovar (1965), a fachada da Casa de Portugal em Paris (1956) bem como a intervenção para a antiga Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro (1959).

Jorge Barradas recebeu o prémio Sebastião de Almeida, SNI, em 1949.

Luís Camacho (Moura, 1956)

Estudou pintura na Escola de Artes Decorativas António Arroio e mais tarde na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo na mesma cidade aprendido gravura na Cooperativa de Gravadores portugueses.

Pintor, desenhador, gravador, tem realizado trabalhos em azulejo dos quais se destaca o painel em azulejo *Sétima Colina* aplicado, em 1994, num paredão que ladeia a escada da Mãe d'Água, ao Príncipe Real, em Lisboa. Um azulejo seu integrou a colecção Oceanos (1998).

Manuel Cargaleiro (Vila Velha de Ródão, 1927)

Frequentou o curso de Geografia e Ciências Naturais na Faculdade de Ciências da faculdade de Lisboa, que abandonou para se dedicar às Artes Plásticas, tendo-se radicado em Paris a partir de 1957. Pintor e gravador é autor de uma extensa obra cerâmica, iniciada nos anos 50.

Autor de numerosos painéis de azulejos integrados em colecções particulares e públicas, tem ainda extensa obra de azulejaria aplicados na arquitectura destacando-se intervenções como o revestimento de um banco de jardim para o Seminário de Almada (1956), sete painéis para o Jardim público de Almada (1955-1956), o revestimento da fachada da Igreja de Moscovide (1956), o exterior do Institut Franco- Portugais, Lisboa (1983) e de um prédio na rua de S. Bento, Lisboa (1984), a entrada do edifício da Secretaria de Estado da Juventude, Lisboa (1987), a Estação Colégio Militar/Luz do Metropolitano de Lisboa, (1988), o painel monumental para o Edifício *Papo-Seco*, Costa da Caparica e o revestimento de uma parede para o Estoril Garden, Estoril (ambas em 1990), e painéis de azulejos para o átrio da Estação Champs- Élysées Clemenceau, Metropolitano de Paris (1996). Manuel Cargaleiro recebeu ainda o prémio Sebastião de Almeida, SNI, em 1954 e o Diploma de Honra da Academia Internacional de Cerâmica, Festival de Cerâmica de Cannes em 1955.

Em 2004 foi inaugurado em Vietri-sur-Mare, Itália, o Museo Artístico Industriale Manuel Cargaleiro, onde o artista desenvolveu o projecto “Sete Propostas para Arquitectura”.

Pedro Casqueiro (Lisboa, 1959)

Frequentou a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Afirmado ainda na década de 1980 pela via da Pintura, a sua obra evoca, sobretudo a partir dos anos 90, caracteriza-se pela representação do espaço expositivo como se fosse um cenário virtual.

A sua primeira obra pública foi a sua intervenção em azulejo para um viaduto no Parque das Nações, no ano de 1998 no âmbito da realização em Lisboa da Exposição Internacional Expo'98.

O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian realizou, em 1997, uma retrospectiva da sua obra.

Ivan Chermayeff (Londres, 1932)

Estudou na Harvard University, no Institute Of Design de Chicago, e diplomou-se na Yale University, School of Art and Architecture.

Pintor e ilustrador, Chermayeff desempenhou os mais importantes cargos em instituições ligadas ao *design* e ao ensino na Europa e nos estados Unidos da América, onde ganhou o título honorário de *Designer para a Indústria*. Fundou em 1960 a empresa de design *Management Bios*, responsável pela imagem de diversas instituições.

Em 1998 foi apresentado o revestimento em azulejo da fachada do Oceanário de Lisboa, obra da sua concepção. Neste trabalho aplicou uma linguagem informática recorrendo á fragmentação de imagens, através de *pixels*, criando vários módulos de padrão transcrevendo as gradações de intensidade luminosa.

Ilda David (Benavente 1955)

Frequentou o curso de Pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa (1976-1981).

Pintora, gravadora e ilustradora, o seu percurso artístico tem vindo a ser estabelecido através de exposições individuais realizadas desde 1983.

Realiza em 1998 para o recinto da Exposição Mundial de Lisboa, Expo' 98, actual Parque das nações o revestimento de azulejo para um paredão curvo intitulado *Navigatio Sancti Brendanni Abbattis*, passando depois a executar outras peças para azulejo.

Fernanda Fragateiro (Montijo, 1962)

Estudou na Escola António Arroio e frequentou o curso de Escultura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que não concluiu.

Pintora, escultora, ilustradora, a sua obra denota uma preocupação em reflectir sobre o lugar do artista e da sua obra na sociedade contemporânea.

Para o recinto da exposição Mundial de Lisboa, a Expo' 98, actual Parque das Nações, concebeu um imenso revestimento cerâmico para o Jardim da Água intitulado *Projecto Sombras*.

Alice Jorge (Lisboa, 1924 – 2008)

Pintora, gravadora e ceramista, Alice Jorge iniciou a sua actividade na década de 1950, ao expor a sua obra nas Exposição Gerais de Artes Plásticas que decorreram na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. Frequentou a Escola António Arroio e depois a Escola de Belas Artes de Lisboa. Transferiu depois a sua aprendizagem para a mesma escola no Porto. Foi um dos membros fundadores da Cooperativa de Gravadores Portugueses onde desempenhou um importante papel na renovação da Gravura em Portugal. Em 1950 realizou, em parceria com Júlio Pomar com quem foi casada, os painéis de azulejo para a Casa de Chá do Jardim do Campo Grande e para o edifício da Soponata, ambos em Lisboa, e em 1958 o painel de azulejos para o Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo também em Lisboa. Entre 1955 e 1956 colaborou com o Estúdio Secla nas Caldas da Rainha onde desenvolveu um interessante trabalho cerâmico.

Maria Keil (Silves, 1914)

Aluna de Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa, aí foi discípula de Mestre Veloso Salgado.

Pintora, gravadora, ilustradora, trabalhou em tapeçaria, mobiliário e azulejo.

Realizou inúmeras encomendas para a realização de painéis de azulejos integrados em obras arquitectónicas com destaque para os revestimentos da Aerogare de Luanda (1956), a Delegação da TAP em Paris (1956), e Nova Iorque (1967), *O Mar* inserido no conjunto habitacional da Avenida Infante Santo (1958), os Escritórios da UEP, em Setúbal, e o Refeitório da Colónia de Férias da mesma empresa em Palmela (1956).

Em 1959 o Metropolitano de Lisboa inaugurou a sua rede em onze estações, dez das quais revestidas com azulejos concebidos por esta artista (Entrecampos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Rotunda, Parque, São Sebastião, Palhavã, Sete Rios e Restauradores).

A colaboração com o metropolitano será retomada mais tarde, entre 1962 e 1972, nas Estações do Rossio, Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade. Em 1995 concebeu e produziu o revestimento em azulejo da estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa, inaugurada em Agosto de 2009.

Uma exposição retrospectiva da sua obra para azulejo foi realizada pelo Museu Nacional do Azulejo, em 1989.

Querubim Lapa (Portimão, 1925)

Pintor, desenhador, gravador, tem desenvolvido uma vasta obra de cerâmica.

Estudou na Escola António Arroio e frequentou o Curso de Escultura da Escola de Belas Artes de Lisboa (1947-1953), diplomando-se em Pintura, pela mesma escola, em 1978.

Executou inúmeras obras cerâmicas para edifícios públicos e privados destacando-se os azulejos de padrão das fachadas das galerias inferiores do Centro Comercial do Restelo em Lisboa (1954), os painéis para a Escola Primária de Campolide (1956), os relevos cerâmicos para o Pavilhão de Portugal na Feira Internacional Comptoir Suisse em Lausanne (1957), o revestimento exterior e interior da Casa da Sorte, Lisboa (1963), o baixo relevo de grandes dimensões para a delegação do Banco Nacional Ultramarino em Lourenço Marques, hoje Maputo (1963), intervenções nas delegações da TAP de Luanda e Joanesburgo (1965), Copenhaga e Frankfurt (1968), seis painéis para o Palácio da Justiça (1969/ 70), dois baixos relevos cerâmicos para a embaixada de Portugal em >Brasília (1976), painel para a câmara Municipal do Cartaxo (1982), painel para o Hospital de Coimbra (1984), e para o banco de Portugal, Lisboa (1986), um painel público para a Avenida 24 de Julho em Lisboa (1994), e o revestimento da Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa (1998).

Uma exposição retrospectiva da sua obra em cerâmica foi realizada no Museu Nacional do Azulejo em 1994.

João Abel Manta (Lisboa, 1928)

Formado em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Pintor, desenhador, gravador e arquitecto. Colaborou em vários projectos de integração das Artes Plásticas na Arquitectura como os blocos habitacionais da Avenida Infante Santo em Lisboa, de que foi co-autor com os arquitectos Alberto Pessoa e Hernâni Gandra, obra que ganhou o Prémio Municipal de Arquitectura, 1957. De entre os projectos que concebeu especificamente para azulejo destacam-se os painéis para o restaurante do Hotel da Avenida Infante Santo, Lisboa (1952), Teatro Gil Vicente (1955) e Associação Académica de Coimbra (1958-59) e ainda o monumental paredão da Avenida Calouste Gulbenkian em Lisboa, concebido em 1970 e aplicado em 1982.

Jorge Martins (Lisboa, 1940)

Frequentou os cursos de Pintura e Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1957-1961). Pintor e desenhador, realizou Gravura, ilustração e algumas experiências em Escultura (1964-1965). A sua obra é marcada por uma pesquisa formal de individualização de objectos e memórias. A partir de 1988 começa a realizar maquetas para painéis de azulejos para serem produzidos e editados pela Ratton Cerâmicas em Lisboa, dos quais se destaca Painel 3 (1993) que apresenta uma grande espiral, elemento presente na obra de Jorge Martins desde os anos 60 e que se repete na monumental fachada do edifício Écran (2000) no Parque das Nações em Lisboa com projecto do arquitecto Troufa Real. É ainda de sua autoria a concepção da intervenção plástica na Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa (1998).

José de Almada Negreiros (São Tomé, 1893 – Lisboa, 1970)

Sem formação no ensino artístico José de Almada Negreiros desenvolveu no entanto uma intensa actividade em áreas como a Pintura, Publicidade, Decoração, Tapeçaria e Gravura. Foi um dos membros mais activos do Modernismo e do movimento futurista entre 1915 e 1917. A sua actividade estendeu-se ainda ao campo da literatura tendo sido autor de numerosas peças para Teatro, Ensaios e Crónicas para publicações periódicas nas quais se destaca a revista Contemporânea.

Entre 1927 e 1932 Madrid viveu em Madrid e no seu regresso a Portugal passa a colaborar com Secretariado de Propaganda Nacional, então dirigido por António Ferro, que lhe atribuiu, em 1941, o Prémio Columbano Bordalo Pinheiro.

Almada Negreiros deixou também a sua marca em obra pública como os vitrais que realizou para Igreja Nossa Senhora de Fátima (1938) e para a Igreja do Santo Condestável (1951). Colaborou ainda com o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro na realização de uma fachada em azulejo para a Rua do Vale do Pereiro (1949) e nas pinturas murais para as Gares Marítimas de Alcântara (1944) e Rocha do Conde de Óbidos (1948). Em 1954 realizou na Fábrica Viúva Lamego um revestimento cerâmico para as varandas da fachada principal de uma moradia, sita na Rua de Alcolena, nº 28, em Lisboa, com projecto do arquitecto António Varela.

Foi realizada uma importante exposição retrospectiva sobre a sua obra no Centro Cultural de Belém em 1993.

Eduardo Nery (Figueira da Foz 1937)

Frequentou o curso complementar de Pintura da Escola superior de Belas Artes de Lisboa (1966), de Museus, com estágio no Museu Nacional de Arte Antiga (1967-1969). Em França aprendeu Tapeçaria com Jean Lurçat (1969-1961).

Trabalhou em Pintura, Gravura, Tapeçaria, Vitral e *Design*.

Realizou diversos projectos e estudos de cor para edifícios e grandes conjuntos urbanos, desenhou pavimentos e concebeu o revestimento em azulejo de edificios equipamentos urbanos tais como a composição em azulejos monocromos para a Sociedade de Cervejas em Vialonga, hoje destruída (1966), a decoração do Banco Nacional Ultramarino em Torres Vedras (1972), o revestimento tridimensional para o pátio do centro de Saúde de Mértola (1981), um painel para o Museu da Água da EPAL, Prémio Municipal de Azulejaria (1987), o conjunto cerâmico para o interior da Agência da Sede do Banco Nacional de Crédito Imobiliário (1991), revestimento dos pilares dos viadutos da Segunda Circular no Campo Grande, estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa (1993), painel de placas cerâmicas e viadutos da Av. Infante Santo, Lisboa (1994 e 2002). Em 2003 o Museu Nacional do Azulejo consagrou à obra de Eduardo Nery uma exposição retrospectiva da sua arte de carácter público.

Rolando Sá Nogueira (Lisboa 1921 - 2002)

Frequentou na Escola de Belas Artes de Lisboa os cursos de Pintura e Arquitectura. Colaborou durante seis anos com o Atelier do arquitecto Conceição Silva. Foi professor em diversas instituições de ensino superior ligadas à Arquitectura e Artes Plásticas. Dedicou-se à Pintura, Gravura, cenários e figurinos para teatro, Tapeçaria e Ilustração.

Colaborou em diversas obras de arquitectura com mosaicos, vitrais e azulejos, como o painel exterior da Avenida Infante Santo (1958), o revestimento do refeitório da Escola Primária do Vale Escuro (1953-1956), do Laboratório Luso-Fármaco em Lisboa (1958), o painel para as entradas do Parque de Campismo de Monsanto (1961) e o painel de azulejos para a nova sede da Caixa geral de Depósitos, Lisboa (1993).

Em 1988 inaugura-se a estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa com revestimento em azulejos concebidos por Sá Nogueira, com a colaboração de Fernando Conduto.

Júlio Pomar (Lisboa, 1926)

Aluno da Escola António Arroio, ingressou na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1942, transferindo-se para a mesma escola do Porto dois anos mais tarde.

Pintor, gravador, autor de diversos ensaios sobre arte iniciou-se na pintura com uma linguagem neo-realista passando mais tarde a linguagem figurativa gestual.

Júlio Pomar realizou, em colaboração com Alice Jorge, um painel de azulejo para interior de Salão de Chá do Campo Grande e um painel para paredões do conjunto habitacional da Avenida Infante Santo (1958).

Em 1987 realiza os revestimentos em Azulejo do Circo de Brasília e no ano seguinte da Estação Alto dos Moinhos do Metropolitano de Lisboa, a partir dos universos de quatro poetas portugueses: Luís de Camões, Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros.

Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956)

Formado em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Embora os seus primeiros trabalhos tenham sido no âmbito da pintura e do desenho a sua obra foi-se diversificando para área das esculturas e instalação. Com um percurso internacional consistente e reconhecido, em 2003 foi o representante de Portugal na Bienal de Veneza com o trabalho “Longer Journeys” onde apresentou uma grande instalação que podia ser usufruída pelo público e onde tal como outros trabalhos foi notória a forma como interagiu com o espaço pré-existente.

Com uma extensa obra pública como o monumento a José de Azeredo Perdigão nos Jardins da Fundação Gulbenkian (1997) ou o viaduto de Cabo Ruivo (1998) onde Pedro Cabrita Reis

interveio com um revestimento/escultura onde usou o azulejo, este artista realizou ainda, entre 2003 e 2005, uma série de trabalhos a partir de peças de olaria tradicional.

Júlio Resende (Porto, 1917)

Cursou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1937-1945), tendo-se dedicado à Pintura, Gravura, Desenho, Cerâmica e também à Cenografia.

Efectuou numerosas intervenções cerâmicas parietais das quais se destacam os painéis em azulejo para Pousada de Santa Catarina em Miranda do Douro (1959), painéis em placa de grés para o Palácio da Justiça de Lisboa (1969-70), ainda no mesmo material, o grande painel *A Ribeira Negra* oferecido pelo autor à cidade do Porto (1985). No ano seguinte executa em cerâmica vidrada esculturas, representando os *Passos da Paixão de Cristo em Ascensão*, para a igreja de Nossa Senhora da Boavista no Porto. A convite do Metropolitano de Lisboa concebeu o revestimento parietal em azulejo e do chão, em calçada portuguesa, da Estação Sete Rios/Jardim Zoológico (1995).

A obra cerâmica de Júlio Resende foi alvo de uma exposição retrospectiva no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, em 1998.

Rogério Ribeiro (Estremoz, 1930 – Lisboa, 2008)

Realizou o curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Pintor, gravador, *designer* de equipamento, também realizou projectos para tapeçaria e cerâmica por encomenda de particulares, empresas e organismos oficiais.

Em 1959 inaugura-se a estação Avenida do Metropolitano de Lisboa, com revestimento da autoria de Rogério Ribeiro. Em 1996, a mesma empresa oferece ao Metropolitano de Santiago do Chile uma série de painéis em azulejo realizados por este artista sobre o tema da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Em 1997 executou o painel de azulejos *Peregrinação* para o Fórum Municipal Romeu Correia em Almada. No ano 2000 o Arquivo Namban em Usuqui, Japão, contará com a presença de painéis de azulejos da autoria deste artista.

Bela Silva (Almada, 1966)

Licenciou-se em Escultura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, e fez o curso de Cerâmica no Ar.co (1993). EM 1994 a School of the Art Institute of Chicago conferiu-lhe o grau de Mestre em Cerâmica.

Estagiou em diversas instituições no Reino Unido e nos Estados Unidos da América.

Em 1999 realizou uma exposição individual no Museu Nacional do Azulejo e executou o painel cerâmico *Bica do Sapato* colocado nas proximidades da Santa Apolónia, em Lisboa e em 2005 o revestimento em azulejos do novo átrio da estação Alvalade do Metropolitano de Lisboa.

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa 1908- Paris 1992)

Pintora com importante carreira internacional, recebeu em Lisboa, lições particulares de Desenho e Pintura. Já em Paris, frequentou a Academia da Grand Chaumiére, tendo sido aluna de Bourdelle e a Académie Scandinave onde teve lições com Despiau. Trabalhou durante algum tempo com Léger e aprendeu Gravura com Hayter. Foi um dos principais membros da Segunda Escola de Paris.

Em 1943, executou o painel cerâmico *Kilómetro 44* para o restaurante da Escola Nacional de Agronomia de Rio de Janeiro. A partir do guache *Abrigo Antiaéreo*, datado de 1940, concebeu o revestimento em azulejos da Estação do Metropolitano de Lisboa, Cidade Universitária, que inaugurou em 1988.

Mais tarde, em 1977, as pinturas *Ville en Extension* e *Le Banquet do pintor Arpad Szenes*, seu marido, foram passados a azulejo por Manuel Cargaleiro e aplicados nos topos da nave da Estação Rato do Metropolitano de Lisboa.