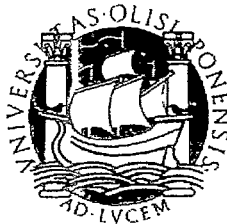


**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS ARTES**



**Querubim Lapa – Cerâmica, Identidade e Imaginário**

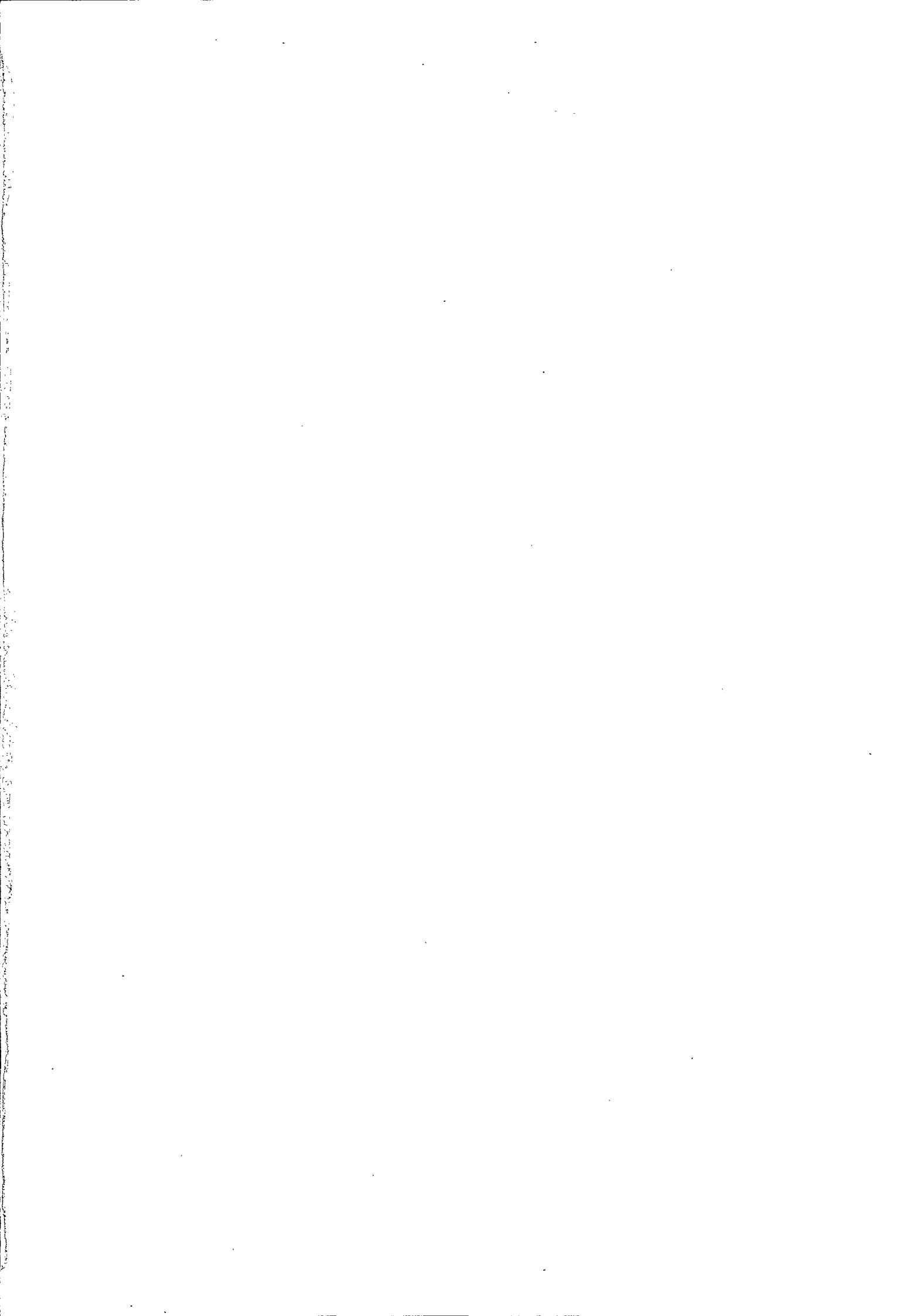
**Volume I**

**MARIA CLARA DA FONSECA BORGES**

**MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE**

**DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROF. AUXILIAR PINTOR HUGO FERRÃO**

**ANO 2004**



## **AGRADECIMENTOS**

Quando pensava que já não seria capaz de encetar um novo caminho que o passar de anos por vezes determina, mas sendo o desejo de ir além mais forte, dispus-me a empreender esta tarefa com todo o meu entusiasmo, vontade e empenho.

É certo que nem sempre os caminhos escolhidos são os mais fáceis, mas também é certo que só as dificuldades é que nos tornam mais fortes e diferentes, ajudando-nos a construir um percurso e proporcionando-nos um alargar de horizontes até aqui entrevistados mas nunca vividos.

Quero expressar os meus maiores agradecimentos ao meu orientador o Professor e Mestre Pintor Hugo Ferrão, que desde a primeira hora me apoiou e incentivou apesar das minhas frequentes inquietações e incertezas, com o qual contei nos momentos chave, com uma indicação, uma palavra, um estímulo!

Agradecimento também aos meus professores de mestrado, por me terem aberto os horizontes para uma visão do mundo mais abrangente e profunda, os quais foram contributos importantes no decorrer da elaboração da dissertação.

Ao Mestre Querubim Lapa, pela sua infinita paciência, pelas informações e esclarecimentos que me prestou sempre amável e revelando-se um grande conversador.

Ao meu marido António Pedro, que se disponibilizou na correcção dos textos, os meus agradecimentos.

À minha família, em especial aos mais chegados, que me acompanharam sofrendo com as minhas tristezas, rindo com as minhas alegrias, um agradecimento especial pelas falhas havidas no acompanhamento que lhes é devido.

Aos meus amigos, que me apoiaram e incentivaram e que sempre acreditaram que eu seria capaz, com destaque especial para a Professora Doutora Zília Osório de Castro, que desde o primeiro momento me incitou a iniciar este caminho, o meu obrigado.

Aos professores de cerâmica da Escola Soares dos Reis que simpáticamente me receberam e comigo falaram sobre as especificidades da escola, os meus agradecimentos.

Ao Senhor Eduardo Leite, gerente da Fábrica Viúva Lamego, com quem tive uma larga e útil conversa, roubando-lhe um pouco do seu precioso tempo, os meus agradecimentos.

Ao professor José Meco, o meu agradecimento por me ter recebido e por me ter dado preciosos conselhos que me deram algumas pistas no desenvolvimento do meu trabalho.

Não poderia deixar de fazer especial referência para os serviços administrativos da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e para o centro de recursos da Escola Secundária Artística António Arroio, pela disponibilidade encontrada, o meu obrigado.

A todos aqueles que de algum modo contribuíram, sabendo ou sem o saber, para esta dissertação, vão também os meus agradecimentos.

## SÍNTESE

Esta dissertação apresenta-se como uma aproximação à vida e à obra cerâmica de Querubim Lapa, no sentido de o reconhecermos como um actor/produzidor inserido no seu grupo cultural e artístico.

Este estudo desenvolveu-se em duas direcções distintas, no entanto, interligadas. Tendo por um lado a história de vida do artista e a sua obra cerâmica e do outro, a cerâmica como actora de outra abordagem.

Assim a investigação visou a apreciação da personalidade do artista de modo a ir conhecendo a sua identidade, o seu espaço e o seu imaginário. E o reconhecimento dos valores plásticos e estéticos da sua obra, pela construção de uma linguagem inovadora beneficiada por uma formação artística em que o *retirar* e o *acrescentar* se interligaram harmoniosamente e também como instituidor de novas realidades fruto das sucessivas experimentações quando manuseia as matérias com as suas próprias mãos.

A outra vertente investigada centrou-se na cerâmica portuguesa, como pano de fundo da obra cerâmica de Querubim, em ordem a perspectivar historicamente esta disciplina artística em que a manifestação tecnológica tem forte visibilidade. Essa avaliação é feita no sentido de compreender o seu ensino na instituição escolar portuguesa e entender as razões da sua continuidade, bem como o contributo das instituições fabris neste processo.

Foi dado especial realce à ligação entre a arquitectura e a cerâmica protagonizada tanto pelos arquitectos, como por Querubim Lapa, reconhecendo-se na cerâmica numa primeira fase, a ligação orgânica à arquitectura, para posteriormente evoluir para uma depuração e autonomia formal.

## ABSTRACT

This thesis is an approach to the life and ceramic work of Querubim Lapa in the sense of his recognition as an agent/producer amidst his cultural and artistic group.

This study has developed in two distinct but interwoven ways. On the one hand we have the artist's life story and his ceramic work and on the other, ceramic as the agent of a different approach.

Therefore the research aimed at the appreciation of the artist's personality in order to uncover his identity, space and imaginary, as well as the recognition of the plastic and aesthetic values of his work as a result of an innovative language which benefited from an artistic background in which *taking off and adding up* are harmoniously interwoven. Furthermore, this study also recognises him as an agent of new realities produced by successive experimentations when he handles the materials with his own hands.

The other side of the investigation focused on Portuguese ceramics, as the background of the ceramic work of Querubim, so as to have an historical perspective of this artistic discipline in which there is a strong technological component. This evaluation is made in order to understand the way it is taught in the Portuguese school system and to comprehend the reasons for its continuity, as well as the contribution of factories in this process.

A special attention was given to the connection between architecture and ceramics personified both by the architects and Querubim Lapa, bearing in mind that on a first stage ceramics was organically linked with architecture and would eventually evolve in the sense of a depuration and formal autonomy.

## VOLUME I

<b>Agradecimentos</b>	3
<b>Síntese/Abstract</b>	5
<b>Índice</b>	7
<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>CAPÍTULO 1. - MITOLOGIA DO REGIME</b>	17
1.1. Querubim, primeiros anos: contexto histórico, social e político	17
1.2. Discursos orientadores	18
1.2.1. A mudança	20
1.2.2. A continuidade	22
1.3. O síndrome provinciano	24
1.3.1. Fluxo emigratório/migratório	25
1.3.2. Paradigma do estrangeirado	26
1.4. Oásis Culturais	28
<b>CAPÍTULO 2. - PERSISTÊNCIA DO ESPÍRITO EM QUERUBIM LAPA</b>	30
2.1. António Ferro, a personagem	30
2.1.1. Visão futurista	31
2.1.2. Propaganda educativa	32
2.1.3. Participação dos artistas	34
2.2. Referência ao passado histórico e mitológico do regime	36
2.2.1. Enquadramento europeu: Espanha, França, Inglaterra, Itália e Alemanha	37
2.2.2. O Mundo Português, Programa e Exposição	39

2.3.	Querubim Lapa, uma triologia artística	42
2.3.1.	Neo-realismo	43
2.3.2.	Surrealismo	46
2.3.3.	Abstracionismo	48
<b>CAPÍTULO 3. – MATRIZ ORDENADORA</b>		<b>50</b>
<b>Atmosfera cultural e raízes formadoras em Querubim Lapa</b>		
3.1.	Os primeiros saberes	50
3.1.1.	As Academias e o Desenho	52
3.1.2.	As Academias de Belas Artes	57
3.1.3.	As Escolas de Belas Artes e as reformas	62
3.1.3.1.	A cisão: Universidade Técnica e Universidade Clássica	67
3.1.3.2.	A oficina cerâmica e a reforma de 74	68
3.1.4.	A Sociedade Nacional de Belas Artes e os valores naturalistas	70
3.1.5.	Exposições Gerais de Artes Plásticas versus exposições do SPN/SNI	75
3.2.	Causas do atraso industrial e artístico português	77
3.2.1.	Ensino artístico, técnico e industrial em Portugal	79
3.2.2.	Os primeiros impulsos – 1881	81
3.2.3.	Escolas Industriais	83
3.2.4.	António Arroio –reorganizador e dinamizador (Relatórios)	86
3.2.5.	Ensino artístico ou artes industriais e ensino técnico industrial ou de precisão	87
3.2.6.	A Cerâmica nas Escolas de Artes Aplicadas	89
3.2.6.1.	A Escola da Almirante Barroso	90
3.2.6.2.	As Escolas de Artes Decorativas António Arroio e Soares dos Reis	92
3.3.	Renascimento azulejar	95
<b>CAPÍTULO 4. – VENTOS DE MUDANÇA</b>		<b>101</b>
4.1.	O legado de Calouste Gulbenkian	101

4.1.1. Acção da Fundação Calouste Gulbenkian	102
4.1.2. Colóquio de Artes – História, Crítica e Estética	105
4.1.3. «Corpus» da Azulejaria Portuguesa - Brigada da azulejaria	106
4.2. Emergência tardia das instituições ligadas à arte	108
4.2.1. Galerias de Arte	110
4.2.2. Cooperativa “A Gravura”	112
4.2.3. A.I.C.A. – Associação Internacional dos Críticos de Arte	114

## **CAPÍTULO 5. – PURIFICAÇÃO PELO FOGO, ELEMENTOS**

<b>MATÉRICOS EM QUERUBIM LAPA</b>	116
5.1. Introdução da cerâmica em Portugal e sua importância	116
5.1.1. Raízes arqueológicas da cerâmica portuguesa	118
5.1.2. Interiorização da importância da cerâmica	121
5.1.3. Rafael Bordallo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha	123
5.1.4. Objecto manufacturado versus objecto industrial – Fábrica Viúva Lamego	125
5.2. Lisboa, primeiro moura e depois cristã ou razões da concentração cerâmica na capital	129
5.2.2. Refluxo do azulejo em Portugal	130
5.2.3. Supremacia do objecto industrial sobre o artesanal	131
5.2.4. A tradição renascida – 1948	132
5.3. A urbe, a arquitectura e a cerâmica	134

## **CAPÍTULO 6. – QUERUBIM LAPA, CERÂMICA - A GERAÇÃO DO**

<b>PODER DA LUZ</b>	138
6.1. Jorge Barradas: Luz que renasce	138
6.2. Maria Keil: Luz que conduz	142
6.3. Manuel Cargaleiro: Luz que transforma	144

<b>CAPÍTULO 7. - QUERUBIM, ENTRE O FÍSICO E O ESPIRITUAL</b>	147
7.1. O princípio do físico	147
7.2. A descoberta do gesto	149
7.3. O gesto dividido	155
7.4. O gesto oferecido	159
7.5. O gesto criativo	161
7.6. A sublimação do gesto	166
7.7. A espiritualidade do gesto	169
<b>CAPÍTULO 8. - MISTICISMO PURIFICADOR</b>	175
8.1. A gestualidade mitológica	175
8.2. A construção de uma linguagem	180
8.3. A transfiguração do gesto	185
<b>CAPÍTULO 9. - CONCLUSÃO</b>	189
<b>Índice de ilustrações:</b>	196
Ilust. 1 a 9            Atmosfera de atelier	197
Ilust. 10 e 11        Ambiente das exposições	202
Ilust. 12, 13 e 14    Pintura neo-realista	203
Ilust. 15, 16 e 17    Pintura	204
Ilust. 18 e 19        Esboços (Portas para Brasília)	206
Ilust. 20              Painel de Brasília	208
Ilust. 21              Cautela de lotaria popular	209
Ilust. 22 e 23        Canjirões antropomórficos	210
Ilust. 24 - 53        Obra cerâmica	211
<b>Bibliografia geral</b>	226
<b>Bibliografia específica</b>	232

## VOLUME II

### ANEXOS:

<b>Índice Anexos</b>	<b>3</b>
<b>Anexo I Entrevista com o artista</b>	<b>4</b>
<b>Anexo II Anexo Biográfico</b>	<b>25</b>
<b>Anexo III Elementos complementares (entrevistas)</b>	<b>47</b>
<b>Anexo IV Catálogos de Exposições</b>	<b>103</b>
<b>Anexo V Artigos, Crítica e Colóquios</b>	<b>152</b>
<b>Anexo VI Artigos de Jornais, Publicações e Revistas</b>	<b>175</b>
<b>Anexo VII Entrevista com os professores de cerâmica da Escola Soares dos Reis</b>	<b>199</b>
<b>Anexo VIII Legislação e documentos (conteúdos programáticos / António Arroio)</b>	<b>204</b>
<b>Anexo IX Publicações (envolvimento histórico, político, social e cultural )</b>	<b>255</b>

## INTRODUÇÃO

É sempre difícil o começo de qualquer discurso quando se nos apresentam os suportes em bruto, quer sejam a folha em branco, a tela vazia ou a pedra por desbastar, no entanto, temos a consciência de que desde o primeiro momento que iniciámos esta pesquisa sabíamos que o objecto do estudo seria sem sombra de dúvida retirado do mundo da cerâmica, e que eventualmente recairia sobre a obra de Querubim Lapa.

E porquê essa ideia tão definida da cerâmica?

Quando existe um objecto de paixão, e neste caso particular a cerâmica e o azulejo, pelos quais já nos tínhamos apaixonado há muito, seria natural que a escolha tivesse sido nesse sentido e, por outro lado, embora não estivesse desde os primeiros momentos presente na nossa ideia, Querubim Lapa inscrevia-se no nosso imaginário através de memórias de adolescente nos paradigmáticos anos sessenta, onde se inclui a frequência da pastelaria Mexicana, ou então, em deambulações pelo Chiado que nos levavam à Rampa, ao Largo Rafael Bordallo Pinheiro, memórias que ainda não interiorizavam o nome do artista, mas a sua obra.

Nos anos oitenta, aquando da nossa passagem pelas Belas Artes, tivemos contacto na disciplina de Cerâmica com alguns ex-alunos de Querubim Lapa provenientes da Escola António Arroio, o que contribuiu para a aquisição de conhecimentos que se foram interiorizando e explorando e que já tinham a marca inconfundível deste. Foi assim, através da cerâmica, que conhecemos, sem ver, Querubim Lapa, do qual recebemos formação do exercício cerâmico e que desde então nos tem acompanhado.

Assim, logo no início do primeiro ano do mestrado e porque já tínhamos parte do tema, sentimo-nos motivados para conhecer de modo mais profundo o artista. Encontrado assim o objecto do nosso estudo, partimos em seguida para um outro patamar de conhecimentos onde a recolha de toda a informação útil para o desenvolvimento do assunto escolhido, seria a primeira prioridade.

Numa outra vertente, fizemos o reconhecimento da cerâmica portuguesa a partir das suas raízes, de modo a fazer um levantamento que nos possibilitasse o encontro de uma possível linha condutora que nos trouxesse à actualidade, para entendermos o ensino e a prática cerâmica em Portugal.

O encontro com o artista foi deixado para uma fase posterior, de modo a podermos concretizar e equacionar as questões que lhe poríamos, numa tentativa de alcançarmos a visibilidade da sua obra, para em seguida podermos fazer a sua leitura.

Assim, encontrado o objecto do nosso estudo, a investigação decorreu em dois sentidos: um, objectivado no artista e conseqüentemente na recolha biográfica deste, em ordem a entender o seu espaço vivencial, a construção da sua identidade, o seu pensamento, a visibilidade e a legibilidade da sua obra. O outro, centrado na cerâmica com a finalidade de conhecermos o percurso histórico, em termos de imaginário nacional, e o reconhecimento de uma via de ensino neste domínio, o que nos conduziu naturalmente ao fazer pelo Desenho, considerado este aqui como o pilar principal do conceber artístico e do fazer industrial.

Seguiu-se a fase de planificação em que foram estabelecidas as directrizes desta dissertação, tendo como pano de fundo a cerâmica e como objectivo a visibilidade e legibilidade da obra cerâmica de Querubim.

Procurámos ir ao encontro da personalidade do artista, através das fontes que pesquisámos, e que a pouco e pouco forneceram pistas, abriram caminhos, sugeriram questões, de forma a podermos compreender o seu pensamento, construir a sua identidade, e fazer a leitura da sua obra.

A pesquisa documental, entre outras de que se destacam a entrevista ao artista e as outras realizadas no âmbito deste trabalho, consistiu na recolha de documentos de carácter pessoal, entrevistas, monografias, catálogos de exposições, artigos críticos, artigos de jornais, artigos em colóquios, imagens dos catálogos e fotografias que o artista também nos disponibilizou.

O período escolhido para o estudo da sua obra, foi o dos anos que medeiam 1954, data em que inicia as realizações cerâmicas, e o ano de 1974, tendo baseado essa escolha no reconhecimento da constatação de dois períodos na sua obra cerâmica

com níveis de produção diversos: o primeiro, de grande actividade e produção, visíveis pelas obras encomendadas e produzidas e refere-se aos primeiros vinte anos da sua actividade. O segundo, de menor realização, fruto provável da pouca encomenda, começa pós 25 de Abril, e estende-se até aos dias de hoje.

A recolha de informação dos elementos biográficos de Querubim, permitiram-nos organizar um plano de trabalho onde se inscreveram os vários níveis de abordagem feitos de forma a tornar mais perceptível o seu ambiente vivencial, conduzindo-nos à construção do plano da dissertação que em seguida desenvolveremos.

Aproximação ao contexto histórico, social, político e cultural numa procura de conhecer o seu universo e de poder reconhecer-lhe os aspectos explícitos e implícitos que o conduziram ao mundo plástico das linhas, formas e cores. Entendimento da atmosfera cultural e académica como fonte formadora e delineadora de um saber artístico, técnico, e industrial, visando o percurso escolar de Querubim, herdeiro e protagonista desse mundo específico, bem como o seu enquadramento como formador, as múltiplas relações que estabeleceu com o universo artístico e profissional, assim como, o reconhecimento da sua obra pictórica e inserção no panorama artístico português.

A importância da acção mecenática da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo seu contributo na área da cerâmica, de que ressaltamos o «Corpus» da Azulejaria, a primeira obra de envergadura sobre o revestimento azulejar em Portugal, e de todas as instituições que afinal emergiram, embora que tardiamente, a partir da sua acção foram determinantes para o desenvolvimento da arte portuguesa, tendo sido Querubim Lapa um desses intervenientes.

Abordagem à cerâmica portuguesa, visando o reconhecimento da sua importância e tentando entender as bases da sua implementação e sobrevivência. Este percurso seguiu em dois sentidos: o primeiro em ordem a compreender o posicionamento da instituição escolar no que diz respeito às escolas industriais, de artes decorativas e belas artes e o segundo no sentido de procurar a sobrevivência da aprendizagem da cerâmica, provavelmente conservada e preservada nas oficinas das

fábricas, com especial destaque para a Fábrica da Viúva Lamego, por ter sido aí que Querubim desenvolveu a maior parte do seu trabalho.

Apreciação dos contributos da geração pioneira da cerâmica, eminentemente modernista, em ordem a entender a instauração de outros valores na obra cerâmica do artista, com especial destaque no relacionamento da cerâmica com a arquitectura em Querubim Lapa, e a importância determinante que a acção dos arquitectos portugueses tiveram nessa relação.

Reconhecimento dos valores plásticos e estéticos da obra de Querubim com realce para a construção de uma linguagem própria de gramática única, surgindo aos nossos olhos com significados específicos, reenviando-nos para níveis poéticos que podemos observar nas formas, cores e texturas, resultantes das manipulações matéricas dos pigmentos e vidrados envolvidos na acção desmaterializadora do fogo.

Estabelecendo-se contactos com o artista, foram assim equacionadas perguntas no sentido de nos esclarecerem a sua história de vida, quer académica, artística ou profissional, fruto de lacunas que o encontro de fontes não permitiu esclarecer, clarificadas em conversas posteriores com o artista.

Considerámos a cerâmica a partir de um levantamento histórico do desenho, sendo este a base de todo e qualquer projecto, o que implicou uma análise, ainda que breve, sobre a realidade do ensino industrial e artístico com especial relevância para a Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada), matriz de uma geração paradigmática na qual Querubim se incluiu.

Na Escola Secundária Artística António Arroio, foram-nos disponibilizados alguns documentos, dos quais ressaltam uma entrevista realizada a Querubim por um docente José Castanheira de Paiva, no âmbito da sua dissertação de mestrado, visando o funcionamento e as especificidades da escola, e outro, referente à sua história e à do seu patrono – o Engenheiro António Arroio – elaborado por uma docente Maria Helena Lisboa, que nos permitiram clarificar e fundamentar determinados aspectos de carácter histórico, importantes para a compreensão das aprendizagens da cerâmica e que depois Querubim Lapa complementou.

Na aproximação à Escola Soares do Reis do Porto, foi feito um levantamento das

informações disponíveis, tendo-nos sido proporcionado um encontro com quatro dos seus docentes que nos informaram sobre aspectos pedagógicos e oficiais da prática da mesma, assim como a partir das suas memórias deram a sua perspectiva sobre o passado desta prática.

Em relação à Faculdade de Belas-Artes, a nossa passagem permitiu-nos fazer o enquadramento da disciplina de cerâmica na sua vertente tecnológica, ajudada pela vivência de Querubim quando aí foi aluno, à qual foi adicionada toda a bibliografia encontrada e legislação publicada.

Apesar do período balizado para o levantamento da obra cerâmica inicialmente se reportar ao período compreendido entre 1954-1974, foi também feito o levantamento de algumas obras posteriores (até 1999), por terem sido consideradas imprescindíveis para fazer uma leitura global do seu discurso plástico.

Quanto ao levantamento da obra cerâmica de Querubim ele foi feito a partir de algumas gravuras de catálogos cedidas pelo próprio, às quais se adicionaram as imagens retiradas de publicação<sup>1</sup> da sua autoria, onde se concentra o maior número de ilustrações das suas realizações cerâmicas. Também tivemos acesso a algumas fotografias cedidas pelo próprio, ilustradoras do seu ambiente em oficina e outras que aqui serão apresentadas.

O tratamento de imagens realizou-se no *scanner*, e quanto a estas ficou decidido que deveriam aparecer no final da dissertação no I Volume, em ordem a ser mais fácil o seu manuseamento, e com base nas conversas havidas e entrevistas recolhidas foi construído um percurso de vida envolvendo aspectos da sua vida pessoal, cultural, artística, académica, profissional e oficial.

Por fim, realizou-se a descodificação e interpretação da sua linguagem artística fazendo-se a leitura da sua linguagem plástica, análise essa que se baseou na identificação de códigos explícitos e implícitos, constitutivos das mensagens iconográficas, ordenação de linhas, texturas, formas e cores, apresentadas de forma a explicar e a atribuir significados, estes da exclusiva responsabilidade do actor fruidor, que neste caso coincide com a autora desta dissertação.

---

<sup>1</sup> LAPA, Querubim, *Cerâmicas*, Lisboa, Edições Inapa, 2001

## CAPÍTULO 1. MITOLOGIA DO REGIME

### 1.1. Querubim, primeiros anos: contexto histórico, social e político

Ao sermos confrontados com a obra e a personalidade de Querubim não podemos deixar de fazer uma aproximação ao seu tempo histórico, pois julgamos que a face visível que o artista apresenta e que é a sua obra, não se pode nunca dissociar dos aspectos que envolvem a sua existência, rodeando-a e tornando-se claros na sua *praxis* artística.

É em Portimão, em 1925, (no ano anterior tinha sido elevada a cidade, e em 1930 tinha recenseados catorze mil setecentos e doze habitantes<sup>1</sup>), que pela primeira vez Querubim Lapa vê a luz do dia.

Nesta época o país encontrava-se a braços com uma enorme crise financeira, iniciada com as despesas devidas à deslocação dos corpos expedicionários que participaram na I Guerra Mundial (1914-1918)<sup>2</sup> em França e Norte de África. Crise essa, agravada com as transformações monetárias internacionais, na altura em movimento, consubstanciadas na extinção do ouro como padrão clássico<sup>3</sup>, que foi causadora de graves problemas na estrutura económica do país.

Como consequência desta situação, o equilíbrio social entra em falência e não mais é repostado. Agrava-se a inflação e o desemprego, encontrando-se em breve o país face a um golpe militar, que será a machadada final nas aspirações democráticas do regime parlamentar republicano nascido em 5 de Outubro de 1910.

Por volta do ano de 1910, pode-se considerar a actividade piscatória como uma das mais importantes para a economia do país<sup>4</sup> e pode dizer-se com alguma

---

<sup>1</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, 2ª. ed., Lisboa, 1981, Palas Editores, Vol. III, p. 291

<sup>2</sup> Conflito mundial, que se inicia com as declarações de guerra da Áustria à Sérvia e à Rússia, da Alemanha à Rússia e à França, da Grã-Bretanha e Japão à Alemanha, que virá a alterar o mapa Europeu, com a independência da Hungria, Checoslováquia e Jugoslávia e pela proclamação da República pela Áustria e sua separação da Alemanha

<sup>3</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1910-1926)*, 2ª. ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1990, Volume XII, p. 234

segurança, que zonas piscatórias como Portimão, Vila Real de Santo António, Olhão e Lagos, viviam de uma relativa prosperidade como resultado da instalação de fábricas de peixe e indústrias afins. Estas actividades vieram, por um lado, incrementar a actividade piscatória sujeita a alguma precaridade, e por outro, a desenvolver a indústria de latoaria<sup>5</sup> esta directamente relacionada com a indústria conserveira, tendo como consequência a fixação de mão de obra naquelas regiões.

## 1.2. Discursos orientadores

Oliveira Salazar (1889-1970)<sup>6</sup>, vai emergir a pouco e pouco, liderando a situação financeira e tornando-se imprescindível. Irá conseguir habilmente fazer crer ao país ser ele o elemento chave, proporcionador do desenvolvimento das vidas e das instituições, prometendo levar o país a entrar na esfera do progresso.

Para isso, pede sacrifícios aos cidadãos, que se irão consubstanciar em primeiro lugar em aspectos discursivos. Aspectos esses que depois serão implementados na prática, através de medidas, de grande controlo, impostas com auxílio do poder militar e do sector mais radical da igreja Católica, sacrifícios esses que enuncia num discurso realizado em 1929:

*«Num sistema de vida social em que só direitos competiam, sem contrapartida de deveres, em que comodismos e facilidades se apresentavam como a melhor regra de vida, anunciei, como condição necessária de salvamento, uma política de sacrifício. (...) O primeiro sentido desta política de sacrifício é que há uma geração sacrificada ao futuro da Pátria – a nossa geração».*<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, in op. cit., p. 276

<sup>5</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, in op. cit., p. 277

<sup>6</sup> Estadista e professor universitário. Em 1928, aceita a pasta das Finanças, tornando-se em dois anos o homem-chave do regime, ascendendo em 1932 a Presidente do Conselho, cargo que mantém até 1968, data do derrame cerebral que depois o vitimaria. O essencial do seu pensamento está consagrado nos *Discursos e Notas Políticas, 1935-1967*

<sup>7</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos, 1928-1934*, 5ª. ed, Coimbra, Coimbra Editora,, Lda., 1961, vol. I, pp. 23-31

É uma época de grande abstinência a que se vai seguir legitimada por uma Constituição de contornos ditatoriais aprovada em 1933 e que irá recorrer à legitimidade para impedir o desenvolvimento das mentalidades. Deste modo, irá usar estratégias que se revelarão entre outros, na censura prévia e no combate à livre associação de ideias, tanto políticas como sociais. O país iniciará assim um lento retrocesso mental, que mais tarde se irá revelar desastroso, e do qual diga-se de passagem, pensamos que ainda não foi possível emergir totalmente.

Também a emergência de uma oposição organizada através de movimentos como a M.U.N.A.F.<sup>8</sup> - Movimento de Unidade Nacional Antifascista e o M.U.D.<sup>9</sup> - Movimento de Unidade Democrática, serão factores de preocupação para o poder instituído que irá em breve endurecer a autoridade com maior visibilidade da polícia política, capitaneada por um Ministério do Interior. Assim, pouco a pouco vai-se fechando o círculo, e até mesmo as fronteiras, não permitindo a livre circulação de ideias.

E, assim, é inaugurado um longo período de autoritarismo apoiado pelos sectores mais conservadores da sociedade portuguesa de raiz católica<sup>10</sup>, e que se irá estender temporalmente até quase ao final da década de 50. Este período vai corresponder a uma fase muito crítica da vida portuguesa, onde imperaram as dificuldades, que afectaram a generalidade da população portuguesa, em especial as populações mais afastadas dos centros do poder. O agravamento da inflação, o aumento de desemprego e consequentemente a fome, a que não são alheias as duas guerras, primeiro a Guerra Civil de Espanha (1936-1939)<sup>11</sup> e em seguida a II Guerra Mundial (1939-1945)<sup>12</sup>, contribuirão para o progressivo isolamento do país em relação ao exterior.

---

<sup>8</sup> Segundo Mário Soares o MUNAF, ou Movimento de Unidade Nacional Antifascista foi formado por volta de 1943-1944, por iniciativa provável do Partido Comunista e agrupava republicanos liberais, grupos socialistas e o partido comunista português, ou seja quase toda a oposição democrática, MARQUES, A. H. Oliveira, in op. cit., p. 385

<sup>9</sup> Movimento de Unidade Democrática, uma espécie de Frente Popular contra o «Estado Novo», que surge na sequência da vitória aliada, MARQUES, A. H. Oliveira, in op. cit., p. 384

<sup>10</sup> REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1990, Vol IV, p. 10

<sup>11</sup> Hostilidades iniciadas em Julho de 1936 após a vitória eleitoral da Frente Popular (Fevereiro), liderada pelo General Franco que se sublevoou seguido pelos *nacionalistas*, contra o governo republicano. Após uma longa guerra civil (Julho de 1936 a Março de 1939) a vitória de Franco, proclamado «caudillo», desde Agosto de 1937, fez dele um chefe autoritário (1939)

<sup>12</sup> Conflito desencadeado em 1939 pela Alemanha ao invadir a Polónia, pondo em confronto por um lado a Alemanha e a Itália e por outro a França a Inglaterra, os Estados Unidos da América (inicialmente neutrais), posteriormente alargando-se a outros países com destaque para o Japão e U.R.S.S. entre

O país encerrar-se-á progressivamente aos tempos de mudança, que guerras de contornos imprevisíveis geraram, não se compadecendo com o imobilismo criado.

### 1.2.1. A mudança

O período seguinte que vai de meados da década de cinquenta até 1974, protagonista do fim do poder vigente, no qual o episódio da candidatura de Humberto Delgado (1906-1965)<sup>13</sup> em 58 será a face visível do grande abanar das estruturas do Estado Novo, que a vitória dos aliados, primeiro já afectara.

Alguns historiadores<sup>14</sup> consideram que a data atrás referida (1958) pode ser considerada como início de grave crise política e que será charneira daquilo a que se pode considerar a viragem para uma nova forma de estar, determinada por outra vivência geracional que não podemos dissociar das profundas alterações que o pós guerra conduziu numa Europa em profunda mudança.

O ano de 1961, coincidente com o início da guerra colonial, proporcionou a união de esforços, no sentido de preservação de um património, antes colonial, e depois provincial, sustendo a decadência de um modelo de regime esgotado e a ser palco de actividades contrárias a que o episódio do pacote *Santa Maria* e a agitação estudantil em 1962, não são alheias.

No entanto, caladas as vozes contrárias, com o endurecimento do poder através de um maior rigor da polícia ao serviço da ditadura, mais uma vez o regime se mantém de pedra e cal, iniciando-se uma relativa acalmia social, com a consequente

---

outros, tendo tido conseqüências trágicas para o povo judeu. Segundo as estimativas das perdas humanas civis e militares são de um total geral de cerca de 40 milhões de mortos, dos quais cerca de 12 milhões foram deportados na Alemanha, sendo de maioria étnica judia

<sup>13</sup> Humberto Delgado, militar e político que em 1958, sendo general de aeronáutica, se candidatou à Presidência da República, tendo contestado os resultados das eleições (25% dos votos expressos segundo as fontes oficiais). Demitido das Forças Armadas exila-se no Brasil, onde encabeça um movimento de oposição ao governo português, numa ampla congregação de exilados políticos. Morre assassinado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), atraído a uma cilada em Villanueva del Fresno, Espanha.

<sup>14</sup> REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1989, Vol. V, p. 7

modernização do país, receptivo a novas propostas que se irão desenvolver nos campos técnicos, económicos e sociais.

É, de facto, a partir dos finais de cinquenta, que em Portugal se dá uma crescente industrialização e desenvolvimento tecnológico com alguma envergadura a que o domínio económico sobre as colónias não é alheio. Existindo, por um lado, um proletariado urbano concentrado nas periferias dos centros onde a dinâmica produtiva mais se acentua, e por outro, uma burguesia industrial dominante, que vive à sombra do poder político, para dele tirar partido. É o tempo dos monopólios e da exploração da matéria prima africana, apenas aproveitado por alguns, que irão apoiar a continuidade *ad aeternum* do poder instituído<sup>15</sup>.

Submetido a grandes pressões exteriores que visavam a autodeterminação das colónias, Salazar prossegue com os seus objectivos, guardando para Portugal o controlo das mesmas e demonstrando que a sua visão para o país, tinha apenas o sentido de manter cegamente a tradição, não dando mostras aparentes de ver que se tinha iniciado um processo conduzindo-o ao imobilismo e isolacionismo:

*«Nós somos uma velha Nação que vive agarrada às suas tradições e que por isso se dispõe a custear com pesados sacrifícios a herança que do passado lhe ficou».*<sup>16</sup>

Sobre esse imobilismo referindo, que não é justa essa crítica histórica oposicionista e que pelo facto de não acompanhar o ritmo de outros, não é caso para a depreciação das suas estruturas, vincando a ideia de que o mesmo caminha isolado para seu benefício. Mais adiante, justifica-se evidenciando os prováveis perigos que uma sociedade, pouco preparada e em mutação, teria de enfrentar, ao ser posta perante múltiplos pensamentos e diferentes desafios. Persistirá com a ideia de que está à frente do destino de um povo analfabeto, inculto e incapaz, que se apresenta num nível mental comparável ao *limbo*. Por esse motivo seria impotente para vencer as diversas etapas que se lhe apresentaria. Assim, sem a sua intervenção pedagógica e educadora, comparado a um ser supremo e iluminado, competir-lhe-ia decidir o

<sup>15</sup> REIS, António, in op. cit., (Vol. V), pp. 7-12

<sup>16</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos E Notas Políticas, 1959-1966*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., Vol. VI, p. 144

momento certo de actuar:

*«Temos corrido o risco, melhor, temos afrontado a acusação de imobilismo porque a acção se tem caracterizado pela persistência. Mas o ponto de que se partiu foi que as sociedades como os homens não têm capacidade para absorver ou de se adaptar, nos curtos prazos que os ideólogos fixam nas suas mentes alucinadas, a conceitos e formas de vida muito diferentes dos que lhes modelaram o ser».*<sup>17</sup>

À custa destas políticas o país vai-se encerrando ao exterior, voltando as costas ao desenvolvimento e inovação.

### 1.2.2. A continuidade

Noutros países, os anos sessenta são de euforia, e de certa forma de libertação, graças a um movimento tecnológico imparável, e aos conhecimentos científicos que se potenciam e se desenvolvem, contrastando, deste modo, com o imobilismo português.

Salazar prossegue o suicídio colonial, não atendendo aos sinais de franca decadência do regime deixando-o em 1968 de herança, ao seu sucessor, Marcelo Caetano (1906-1980)<sup>18</sup>. Este, após um primeiro momento de prometedora abertura, em breve pressionado pelos *ultra*, vai *cerrar fileiras* em torno da utopia colonial, endurecendo a prática política e reprimindo todas as vozes contrárias, como de resto já se deixava antever, pela cobertura dada às políticas vigentes que o Professor de Direito, uma espécie de ajudante de campo de Salazar, já demonstrara.

As imposições de um Estado autoritário expressaram-se a maior parte das vezes à custa de actos discursivos e propagandistas, visando direccionar e pressionar

<sup>17</sup> SALAZAR, Oliveira, in op. cit., p. 442

<sup>18</sup> Marcelo Alves Caetano, Professor Universitário e Estadista, Licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, sendo desta o seu primeiro doutorado. Pública valiosa obra de índole jurídica e do campo da história do direito, foi Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa (1940-1944), Ministro das Colónias (1944-1947), Presidente da Comissão Executiva da União Nacional (1947-

as mentalidades vigentes de uma sociedade pouco alfabetizada, dando a imagem de um país *amordaçado*<sup>19</sup> e entorpecido, que para progredir devia ser orientado.

*«Informar portugueses e estrangeiros, informar com verdade e objectividade, tal tem sido, portanto, a missão que primeiramente lhe deve caber. Tudo o resto é acessório»*<sup>20</sup>

É com estas palavras que Marcelo Caetano, por ocasião do discurso da tomada de posse de Eduardo Brazão (n. Lisboa 1907-?)<sup>21</sup> à frente dos destinos do SPN<sup>22</sup> - Secretariado de Propaganda Nacional, em 1956, vem reiterar a acção de um estado autoritário e castrador, reforçando mais tarde em 1972, essa ideia de estado dirigista e ditador – corroborando o pensamento do seu pai político - ao afirmar:

*«Os caminhos inspirados por preconceitos e paixões conduzir-nos-iam à condição de pequena província da Europa, sem possibilidade de política própria, de defesa própria, de diplomacia própria, sem honra e sem futuro para a Nação Portuguesa. As grandes opções estão postas (...) O povo português tem de optar, pois da sua acção depende o seu destino de Nação Independente.»*<sup>23</sup>

Caetano, ao recusar outras perspectivas organizacionais no governo, vai, afinal, continuar a direccionar o país para a sua redução a uma pequenez e a uma periferia europeia, que aí está presente, e que foi o resultado de uma política preconceituosa de sinal único, revelando que a sua ideia de futuro se tornou no seu maior erro.

Caetano não se apercebe que a situação era insustentável e que se aproximava o último suspiro de uma aventura colonialista, que a estrutura militar, através dos seus capitães protagonizariam, derrubando o poder estabelecido contrário aos seus interesses e levando o país, a partir de Abril de 1974, a caminho de uma democracia.

---

1949), Presidente da Câmara Corporativa (1949-1955), Ministro da Presidência (1955-1958) e Chefe do Governo (1968-1974). É deposto e obrigado ao exílio pela Revolução de 25 de Abril de 1974

<sup>19</sup> SOARES, Mário, *Portugal Amordaçado: depoimento sobre os anos do fascismo*, Lisboa, Arcádia, 1974

<sup>20</sup> PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas, 1901-1959*, Lisboa, Instituto de Língua Portuguesa, 1982, p. 114

<sup>21</sup> Eduardo Brazão, diplomata e historiador, que esteve à frente do Secretariado Nacional de Informação entre 1956 e 1958

<sup>22</sup> Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933, que entre as suas múltiplas actividades contemplou a produção de cartazes – é o reflexo do facto de o Estado Novo ter tido uma clara importância da propaganda política no quadro da legitimação e consolidação do regime, cit. por, SILVA, Isabel Alarcão e, “*Modernidade e Tradição nos Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo*”, in, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1990, Vol. IV, pp. 321-330

<sup>23</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, in op. cit., p. 15

Esta emergirá com inúmeras dificuldades gerando profundas mudanças com repercussões em todos os sectores, conduzindo o país ao fecho do *ciclo imperial iniciado com a expansão marítima*<sup>24</sup>.

### 1.3. O síndrome provinciano

É certo que com a implementação da democracia se abriram horizontes com o aprofundamento das ligações ao exterior, proporcionando uma fecunda relação com outros valores e modelos indispensáveis para a aceleração da modernização social, quer a nível do pensamento, quer a nível tecnológico.

No entanto, a ideia de Império proveniente de um passado longínquo, não terá sobrevivido a um certo pensamento português, de algum modo castrador, que na sua essência define a mentalidade portuguesa encerrando-a na sua pequenez. Sendo esta paradigmaticamente definida por Almada Negreiros (1893-1970)<sup>25</sup> quando afirma a propósito de um país onde tudo é *mais pequenino*<sup>26</sup>, e que ainda não soube libertar-se de um certo conservadorismo, preso a uma estrutura mental de sentido provinciano<sup>27</sup>.

Também Fernando Pessoa com um sentido de acuidade notável o demonstra, referindo-se-lhe, como consistindo num cinzentismo mental e na ausência de ideias

<sup>24</sup> REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. VI, p. 7

<sup>25</sup> José de Almada Negreiros, escritor e artista plástico. Foi um dos fundadores da revista *Orpheu* (1915). Estudou na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Expôs pela primeira vez em 1912, tendo posteriormente estudado pintura em Paris (1919-1920). A pujança da sua arte plástica surge a primeira vez com os mosaicos e pinturas da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. Entre as suas obras plásticas avultam as das Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha Conde de Óbidos, e o retrato de Fernando Pessoa entre outras. A sua produção literária foi vasta, embora que dispersa, ressaltando o romance *Nome de Guerra*, um dos mais significativos da história do romance português, escrito em 1925, e só conhecido em 1938. Vulto cimeiro da vida cultural portuguesa durante quase meio século, contribuiu, para a criação, prestígio e triunfo do modernismo artístico em Portugal

<sup>26</sup> NEGREIROS, Almada, in *(Parva)* n.º 1, Lisboa, 1920, *Jornal Manuscrito* (col. Ivo Cruz, Lisboa), in José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1991

<sup>27</sup> PESSOA, Fernando, «O Caso Mental Português» in *Fama* n.º 1, Lisboa 30/11/1932, republicado in «*Domingo*», Lisboa, 27/06/43 e recolhido in «*Páginas de Doutrina Estética*», (antologia organizada por Jorge de Sena, Lisboa 1946, pág. 187), note-se que em 12/08/1928 F. Pessoa publicara in, «*O*

originais, incapaz de sentido de humor e de gerar e produzir troca de ideias (vide anexo IX).

Fazendo eco das afirmações anteriores, consideramos que a sociedade portuguesa apesar de ser parte integrante de um grupo civilizacional determinado, vai a reboque das ideias, ou realizações de outros. Assim, mostra que a incapacidade criativa está profundamente apegada ao espírito português, no sentido de ver fazer para depois poder usufruir desse fazer ou da coisa feita, e que se tem mantido até hoje fortemente enraizada, sendo portadora de uma forte componente isolacionista que pouco a tem favorecido nos seus mais diversos aspectos.

E ao reflectir no sentido de encontrar o porquê desse pensamento português provinciano, pensamos como probabilidade o facto de ter-se desenvolvido a partir de um maniqueísmo político, resultado de alguma incapacidade gerada pela oposição entre os partidários das ideias Absolutistas e Constitucionais, que não terão sido bem resolvidas, levando o país a dividir-se entre as duas hipóteses, a que a emergência dos movimentos socialistas veio trazer grande instabilidade.

A ideia de um local aprazível, começa então a emergir no sentido de um estado forte e dirigista a que não são alheios os movimentos de carácter fascista de promessa fácil e de vida facilitada, porque é dirigida e assim pouco trabalhosa para as mentalidades pouco dadas a esforços, aderindo nesse sentido a maioria do tecido social.

Dá-se, assim, um esvaziar de sentido que vai perturbar os espíritos mais esclarecidos, que, no entanto, não reagindo, irão permitir um adormecimento que se alongará no tempo.

### **1.3.1. Fluxo emigratório/migratório**

Sendo a emigração e migração factores importantes no desenvolvimento das

---

*Notícias Ilustrado» o texto «Provincianismo Português», provável 1ª. Versão daquele, recolhido in, «Páginas de Doutrina Estética», p. 179*

sociedades e das mentalidades, não poderemos deixar de analisar, embora sumariamente este fenómeno em Portugal e da forma como veio influenciar e criar ideias novas no tecido social português.

Na Europa no final do Século XIX o aumento demográfico foi explosivo<sup>28</sup> devido a causas várias, sendo uma das primeiras, a que se ficou a dever às novas conquistas no domínio científico, levando à melhoria da qualidade de vida das populações e que se consubstanciaram pela diminuição da mortalidade e no natural aumento populacional. Em Portugal, encontramos também em fins de oitocentos, com um aumento populacional moderado, fruto de melhorias nomeadamente higiénicas e sanitárias, contudo, não corresponde à explosão demográfica europeia.

Acrescentamos que em Portugal assiste-se a um fenómeno de emigração muito acentuado, pois serão de cerca cinquenta mil os emigrantes<sup>29</sup> que deixam o país - não contando com o número de emigrantes clandestinos - tendo como destino o Brasil, procurando uma melhoria das suas condições de vida.

Com este panorama, deparamo-nos com uma diminuição ou um modesto aumento do número de habitantes oficiais em especial nas regiões do interior e do sul, com excepção de Lisboa e Porto, como o atestam os mapas estatísticos referentes a 1911<sup>30</sup>.

Sendo um primeiro surto emigratório, outros se lhe seguiram, nos anos seguintes, com os mesmos objectivos, salientando-se o aumento do nível de vida e a procura de bem estar. Sabendo-se que a vida das populações, sobretudo as do interior, era dura, subsistindo fome e pobreza, não é de estranhar que os fenómenos migratórios e emigratórios tivessem, a partir de determinada altura, enorme influência no seio populacional, que procura elevar o seu nível social.

### **1.3.2. Paradigma do estrangeirado**

---

<sup>28</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira, in op. cit., p. 108

<sup>29</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira, in op. cit., p. 112

<sup>30</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira, in op. cit., p. 110

O surto emigratório/migratório também se revelou de primordial importância não só porque incrementou o desenvolvimento das maiores cidades do país, destacando-se naturalmente em primeiro lugar Lisboa e depois o Porto, mas também, devido ao facto de ter originado um aumento de circulação, baseando-se na troca de informações e experiências vindas do exterior.

Este fenómeno viria a ser determinante, iniciando-se uma fase de desenvolvimento, com as consequências evidentes para o país, como é o caso dos *brasileiros*<sup>31</sup>, que no retorno ao país trazem consigo novas ideias e novos projectos.

Estes projectos ir-se-ão consubstanciar, entre outros aspectos no revestimento arquitectónico das fachadas das habitações, com aplicação de painéis cerâmicos e azulejos. Mais adiante desenvolveremos este ponto, por considerarmos um aspecto importante nesta reflexão.

Embora fosse benéfica a troca de ideias e experiências, estas não estão isentas de aspectos negativos, devido ao enaltecimento permanente dos valores que nos chegam do exterior, em detrimento daqueles genuinamente nacionais, «(...) o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; (...)»<sup>32</sup>.

A admiração e o enaltecimento de tudo o que é estrangeiro e civilizado que se verifica em permanência num certo pensamento português, vai ao encontro de uma apatia cultural, que se contenta apenas em admirar, e não em actuar, revelando-se num imobilismo crónico em que o país tem tendência em mergulhar.

Embora as influências externas tenham alguns aspectos negativos como já foram apontados, também lhe reconhecemos os positivos, que se consubstanciam nos diversos sectores em motores de desenvolvimento, aos quais nos devemos juntar de forma a construirmos uma sociedade culturalmente mais rica.

---

<sup>31</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, (1851-1890), Lisboa, Editorial Verbo, 1986, Vol. IX, p. 246

<sup>32</sup> PESSOA, Fernando, «*O Caso Mental Português*», in op. cit., 181

#### 1.4. Oásis culturais

É de salientar também dois fenómenos que pela sua importância foram e continuam a ser oásis no deserto cultural português, e que contribuíram significativamente para o abrir de outras formas de pensar e estar. Referimo-nos em particular, aos casos das instituições da Fundação Calouste Gulbenkian e da Rádio Televisão Portuguesa –RTP.

No caso da Fundação que em capítulo próximo abordaremos de perto, foi e é notável o papel que tem desempenhado no enriquecimento e no desenvolvimento cultural do país, quer através da concessão de bolsas de estudo, quer no patrocínio da investigação ou na organização de múltiplas manifestações culturais. Estas, apesar do seu carácter elitista, revelaram-se inestimáveis para a permuta e procura incessante de outros valores, proporcionando uma abertura para aquilo que se pode chamar de culturalidade.

A RTP, também contribuiu desde o início das suas emissões em 1957, para o alargamento de novas perspectivas e horizontes, enriquecendo um país deles carenciado, tornando-se assim a pouco e pouco, ainda que com as limitações censórias, num veículo de inestimáveis informações para a generalidade da população.

Deste modo, no primeiro ano a emissão diária de cerca de hora e meia, rapidamente foi alargado, assim como passou a ser cada vez maior o número de espectadores, para uma cobertura de 44% do território e 58% da população, no ano seguinte ao da sua fundação.

Inicialmente os noticiários e os programas de variedades e teatro foram o ponto forte das emissões televisivas, mas em breve também se iniciaram transmissões directas via satélite. Destaca-se a transmissão da inauguração dos trabalhos do Concílio Vaticano II, por ser uma das mais importantes, que terá grande impacto na sociedade dita conservadora, pelas propostas inovadoras que o Concílio apresentará ao mundo católico, e que se reflectirá na mentalidade dos católicos portugueses.

De certa forma o progresso ou os ventos da modernidade vieram contrariar o modelo ditatorial, que se impunha através dos modelos propagandísticos, e que no caso da televisão é levada um pouco por todo o país. Não só são veiculadas mensagens suportadoras do regime, que as *conversas em família exemplificam*, como é aberta uma janela para o mundo, reflectora de outras realidades que por serem diferentes da nossa, vêm contribuir para o fim da *autarcia cultural*, em que o país se tinha enredado<sup>33</sup>.

Apesar da T. V. ter sido utilizada primeiramente como veículo de propaganda de um ideário afecto ao regime, rapidamente se revela como veículo primordial de comunicação pela emissão de programas cujos conteúdos são portadores de diferentes modelos. Assim, sendo Portugal um país deles carente, lhes ir-lhe-á aceder progressivamente, aderindo sem questionar ao que é acessório, sendo o *acessório*<sup>34</sup> interpretado aqui de forma alargada - tornado fundamental e necessário dando-se início a uma nova e diferente fase da vida portuguesa, constituída a partir da implementação do modelo democrático.

---

<sup>33</sup> REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1989, Vol. V, pp. 203-206

<sup>34</sup> PORTELA, Artur, in op. cit., p. 115

## CAPÍTULO 2.      PERSISTÊNCIA DO ESPÍRITO EM QUERUBIM LAPA

### 2.1.    António Ferro, a personagem

Assumindo a direcção do país uma das preocupações de Salazar, foi a de assegurar a divulgação de uma doutrina respeitante a um poder que fora assumido sem o uso da força. Assim, e apostando em aspectos de cariz propagandístico, fundados em princípios assentes na divulgação doutrinária, irá propor para o povo português o seguinte:

*«(...) sentido da educação política do povo português em harmonia com os princípios da nossa Revolução; chamo a essa obra, obra de educação e não de propaganda, pois esta será um dos meios de conseguir aquela».<sup>1</sup>*

Pretendia assim prioritariamente a educação das massas em ordem a uma política normativa e direccionada num só sentido, a que a estrutura política vai aderir. Deste modo, para poder implementar as suas políticas, irá socorrer-se da actividade propagandística através da criação do SPN - Secretariado de Propaganda Nacional, de que realçamos alguns dos objectivos, expressos por ocasião do discurso inaugural:

*«...; compreenderá que o secretariado não é um instrumento do Governo, mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter.» (...)  
(...) «Grande missão tem sobre si o Secretariado ainda que só lhe toque o que é nacional, porque tudo o que é nacional lhe há-de interessar. Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações; gritar incessantemente o que é contra o que se diz ser....»<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos, 1938-1943*, 2ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, Lda., vol. III, p. 33

<sup>2</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos, 1928-1934*, 5ª ed., revista, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1961, vol. I, pp. 262-265

Assim, a implementação do fenómeno ditatorial na vida do país com repercussões imensas nos aspectos culturais foi orientada através da mente esclarecida de António Ferro (1895-1956)<sup>3</sup>. Esta individualidade, após provas dadas no sector jornalístico, foi agarrada por Salazar para dirigir o SPN – Secretariado de Propaganda Nacional considerando este que aquele executaria de forma exemplar a tarefa divulgadora e conseqüentemente facilitadora da difusão da autoridade indiscutível, centrada aquela no seu chefe e no seu governo.

### 2.1.1. Visão futurista

António Ferro, jovem jornalista que colaborou na aventura chamada *Orfeu*, de cariz fortemente modernista, foi chamado a participar no SPN, revelando-se ser sob o seu consulado, o centro irradiante de uma política direccionada para o espírito e para a educação das massas. Educação para o povo não com intenção da sua alfabetização, mas no sentido de uma doutrinação política, orientada através de um percurso de uma só via, visando a exaltação dos valores tradicionalistas e o culto mítico de um Império desaparecido.

Ferro não esquece apesar disso, o seu passado vanguardista, apresentando a modernização cultural. Propõe a criação de novos valores acreditando serem os modernos, proporcionando o renascimento dos aspectos tradicionalistas e populares esquecidos e abandonados.

Assim, a política de espírito *ferriana* é posta em marcha, com a concordância do chefe do governo, fazendo não só reviver aspectos populares, folclóricos e heróicos, destinados a veicular e a facilitar a infiltração política autoritária e ditatorial,

---

<sup>3</sup> António Ferro, jornalista e político, editor da revista *Orpheu*, esteve ligado ao grupo inicial dos modernistas, que teria em Fernando Pessoa a figura principal. Terminada a I Guerra Mundial dedicou-se ao jornalismo (1919), tendo sido redactor do *Diário de Notícias* (1923); dirigiu a *Ilustração Portuguesa* (1922) e fundou a revista *Panorama*. De 1933 a 1950 chefiou o depois intitulado Secretariado Nacional de Informação (SNI). A sua actividade fez-se sentir em todos os sectores da arte, incluindo as artes gráficas, no ressurgimento folclórico e na promoção cultural e turística do País. Entre

mas também educar e construir um novo homem a partir da recuperação de um passado, entretanto esquecido.

Ao serviço de Ferro, a tradição popular estará também ao serviço dos valores emergentes da Constituição de 1933, assumindo aspectos doutrinários adicionados de um sentido modernista, não considerando este em sentido absoluto – em ruptura com os modelos académicos estabelecidos – mas como sendo pertença desse poder.

A tradição e a modernidade apresentam-se em simultâneo, assumindo-se a modernidade como oponente privilegiada do conservadorismo reinante.

### 2.1.2. Propaganda educativa

O jornalismo surge como veículo primordial na difusão de ideias, que Ferro transforma em actividade propagandística, meio exemplar para fazer chegar a todos a mensagem de um estado cuja autoridade é inquestionável.

A iconografia que o cartaz apresenta reduzida a formas simples e de fácil leitura é um bom veículo propagandístico cuja compreensão será acessível a todos, num cenário que apresentava valores elevados de analfabetismo.

A incapacidade dos governos na alteração eficaz do nível de instrução já remontava ao passado, verificando-se em 1910 no amanhecer da 1ª. República uma herança desastrosa com três quartos da população portuguesa em situação de analfabetismo, «*com uma escassa percentagem da população a frequentar os estudos liceais (8691 alunos nos 32 liceus existentes em 1910, ou seja 1,4%), com um ensino profissional muito débil (7153 alunos, no conjunto das escolas industriais, comerciais e agrícolas, ou seja 1,2%) e com mais de mil alunos matriculados na única Universidade existente (1262, ou seja 0,2%)*»<sup>4</sup>.

---

os diversos volumes que publicou, o de maior êxito foi *Salazar, 1933*, constituído por cinco famosas entrevistas feitas em 1932 e que o guindaram para a ribalta da política activa.

Embora os políticos dos primeiros anos da República se tenham empenhado em algumas medidas tendentes a alargar o sistema de ensino ao maior número de alunos, ressaltando o alargamento da escolaridade obrigatória até aos dez anos de idade. Na prática, e devido provavelmente à escassez de meios, em 1926 podemos verificar que o analfabetismo *apenas baixou de 75,1% para 67,8%*<sup>5</sup>, valores contrários ao indicado, apontando para a existência de um maior número de analfabetos devido ao crescimento populacional, não tendo sido então atingidos os objectivos pretendidos nos sucessivos governos da 1ª. República.

Com os governos de ditadura militar mais concretamente a partir de 1928 com o *Decreto nº. 14 900, a escolaridade é reduzida ao tradicional «aprender a ler, escrever e contar»* e enquanto não se institui o livro único, será publicado um conjunto de máximas de que se destaca *«na família, o chefe é o pai; na escola o chefe é o Mestre; no Estado o chefe é o Governo»*<sup>6</sup>.

Deus, Pátria e a Família serão as palavras chave desta política centrada no poder autoritário estatal, acolitada pela Igreja e tolerada pela Família.

*«O corpo central das ideias do salazarismo, o anti-liberalismo, o autoritarismo, o estatismo, o nacionalismo (...), o tríptico mitológico de Deus, Pátria e Família, estão no óbvio, no descritivo e no didáctico da fase Ferro, mas também estão no monumentalismo, no colossalismo aqui possível, na teoria dos heróis, no discurso do Império (...)»*<sup>7</sup>

A Família torna-se o centro simbólico do poder estatal, sendo o seu chefe, o elemento todo poderoso que tudo quer e que tudo decide em oposição aos outros membros, pequenos peões de uma espécie de jogo, que cumprem ordens, devendo obediência cega ao seu chefe, dando exemplo de como deveria ser seguido na hierarquia do governo.

A política de espírito de Ferro teve como finalidade a alteração das mentalidades no sentido de manter uma tradição, com uma componente de forte ruralidade, tendo em vista, como foi feito, a preservação de estruturas tradicionais

---

<sup>4</sup> PATRÍCIO, Manuel Ferreira, *“A instrução pública: os limites de uma reforma”*, cit. in, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol III, pp. 233-252

<sup>5</sup> PATRÍCIO, Manuel Ferreira, in op. cit., p. 233

<sup>6</sup> REIS, António, *“A política de ensino do controlo ideológico às exigências da industrialização”*, cit., in, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa Publicações Alfa, 1990, Vol IV, pp. 271-278

populares e folclóricas, tentando-se a construção de um outro homem a partir de uma identidade perdida e de um passado longínquo.

### 2.1.3. Participação dos artistas

Recorrendo à participação dos artistas, Ferro utiliza-os de forma a fazer vingar a sua política de espírito que em breve frutificaria, enveredando na organização de exposições afectas ao SPN/SNI - Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação. Direccionadas para uma linguagem modernista, têm como aderentes, uma vasta plateia de produtores plásticos, que embora oponentes às ideias estruturais do regime, nelas (exposições) irão participar.

Estes artistas não só participarão das exposições oficiais, como serão protagonistas dos Salões da S.N.B.A.<sup>8</sup> – Sociedade Nacional de Belas Artes. Os dois organismos irão prosseguir em vias paralelas mas com objectivos diferentes – S.P.N./S.N.I. pretendendo uma via modernista, através da elevação dos valores tradicionalistas – *naturalismo modernizado*, querendo ser voz ideológica do regime, e o S.N.B.A. um organismo de forte tendência conservadora - *naturalismo tradicional*, incapaz de fazer a ruptura com os valores *tardo-naturalistas* em que se enredara e por isso hesitante no rumo que tardava em aparecer.

Artisticamente, a persistência do naturalismo oitocentista é um dos aspectos mais incapacitantes para a implantação das vanguardas europeias em Portugal, a que se aliam as dificuldades de acompanhar os progressos tecnológicos e científicos que na Europa se fazem sentir. Nos círculos culturais há um fechamento, que é notado por alguns, nomeadamente Almada Negreiros, um artista versátil e de grande sagacidade como já foi referido, que através do seu contacto com as vanguardas europeias, aquando da sua estada em Paris e Madrid se apercebe e interioriza a grave menoridade

---

<sup>7</sup> PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas 1901-1959*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 132

<sup>8</sup> Fundada em 1901 na sequência da herança conjunta da Sociedade Promotora de Belas Artes e do Grémio Artístico, após aprovação dos seus Estatutos, aprovados em assembleias gerais conjuntas realizadas em 26/01/1901 confirmadas pelo Alvará de 16 de Março

cultural de um vasto sector da sociedade portuguesa.

Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918)<sup>9</sup>, pelas suas incursões na vanguarda parisiense, segundo Rui Mário Gonçalves<sup>10</sup>, provoca em 1916, estupefacção nos sectores considerados mais conservadores, protagonizados pela burguesia endinheirada, considerada a classe dominante ainda totalmente agarrada a um naturalismo do Século XIX, que José Malhoa (1855-1933)<sup>11</sup> e Columbano Bordallo Pinheiro (1857-1929)<sup>12</sup> amplamente retratam, embora é certo por expressões diversas. Espanto esse a que não é alheia a vinda de Sonia e Robert Dellaunay<sup>13</sup> para Portugal, trazendo propostas inovadoras, também sujeitas a desconfiança por parte dos conservadores partidários do imobilismo.

Uma das causas para a situação da fraca implementação das manifestações culturais e artísticas em ebulição noutros países europeus são as que se prendem com a fragilidade das Escolas e a sua incapacidade de ministrar novas práticas e teorias.

Assim, a escola sujeita a academismos caducos – aspecto este a desenvolver posteriormente - perdurando no tempo quase eternamente e como atrás se disse, consequência de uma vontade social, irão determinar a incapacidade ou o atraso na entrada das novas propostas estéticas que então surgiam um pouco por todo o lado.

Sendo a missão do Secretariado de Propaganda Nacional, *eleva o espírito da gente portuguesa*, essa missão conduziu entre 1933 a 1949 a um período áureo da propaganda política, no centro da qual se vem a manifestar o maior acontecimento

---

<sup>9</sup> Amadeu de Sousa Cardoso, pintor, natural de Manhufe, Amarante, Em 1905 matricula-se na Escola de Belas-Artes em Lisboa, mas a partir de 1906 fixa-se em Paris, dedicando-se à pintura. Em 1912 participa em exposições vanguardistas, e em 1913 tem oito quadros seus na Exposição Internacional de Arte Moderna nos Estados Unidos. O valor artístico da sua obra foi-lhe reconhecido passados anos

<sup>10</sup> Rui Mário Gonçalves, professor, ensaísta e crítico de arte

<sup>11</sup> José Malhoa, pintor, nascido nas Caldas da Rainha, diplomou-se na Academia Real das Belas-Artes, aderindo ao naturalismo. O segredo do seu sucesso foi a descoberta em c. 1890, de um receituário de que resultava uma pintura de costumes que ia ao encontro de uma burguesia saudosa da sua vivência rural

<sup>12</sup> Columbano Bordallo Pinheiro, pintor, natural de Cacilhas, bolseiro em Paris, foi discípulo de Miguel Ângelo Lupi e de Simões de Almeida. Professor na Escola de Belas Artes desde 1901, foi director do Museu de Arte Contemporânea, onde está representado

<sup>13</sup> Sonia e Robert Dellaunay, chegam a Portugal, no Verão de 15, afastando-se do conflito generalizado europeu. Instalando-se no norte em Vila do Conde a sua estadia no Minho revelou-se extremamente fecunda: «nos "Cahiers" de Robert encontramos um entendimento profundo da luminosidade da atmosfera em Portugal (raios de sol mais luminosos, mais próximos) e das formas picturais (visões em que as cores se chocam, se exaltam com uma velocidade vertiginosa)» Eduardo Viana, Almada Negreiros e Amadeu de Sousa Cardoso têm contactos com este casal de artistas, cit., in, FRANÇA, José-Augusto, in, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1991

cultural do Estado Novo, consubstanciado na Exposição do Mundo Português (1940)<sup>14</sup>.

## 2.2. Referência ao passado histórico e mitológico do regime

É com um espírito de grande hesitação cultural e artística que se apresenta a política do Estado Novo, que vai ser por um lado, o pólo dinamizador da sua própria política, e por outro vai ter um sentido castrador. Este facto acontece, devido aos impedimentos dissimulados de qualquer manifestação de evasão, não se apercebendo que através da obstrução sistemática à de penetração dos ideários vanguardistas, dará origem à introdução desse mesmo ideário na cultura artística portuguesa.

Tanto Ferro como Duarte Pacheco (1899-1943)<sup>15</sup> serão os rostos visíveis de toda uma política que procura um *processo de legitimação desse poder já efectivado*<sup>16</sup> pelo recurso ao fenómeno artístico, fabricando um imaginário específico possuidor de uma gramática destinada a educar e a ensinar um colectivo. Pensamos que estes aspectos se assemelham ao que, naturalmente noutra plano, a Igreja Católica realizou em relação às suas hostes, na sequência da Contra Reforma tridentina<sup>17</sup> impondo regras iconográficas, que tendo como objectivo a alteração das mentalidades pelo

<sup>14</sup> Inaugurada em 23 de Junho de 1940 na «Praça do Império», agenciada defronte dos Jerónimos, em Belém, a exposição do Mundo Português coroou a empresa das comemorações do duplo centenário da Fundação e da Restauração da nacionalidade, em 1140 e 1640. Ideia lançada em 1929 pelo Embaixador Alberto de Oliveira (...), ela foi assumida, em Março de 1938, por Oliveira Salazar, através de uma nota oficiosa da Presidência do Conselho, onde estabelecia com suficiente minúcia, o programa das comemorações: Salazar seria assim «o grande criador histórico e político do facto nacional» in «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

<sup>15</sup> Duarte Pacheco, engenheiro e estadista. Em 1932 recebe a pasta das Obras Públicas e Comunicações. Dinâmico e empreendedor, revolucionou o sistema rodoviário do País e promoveu a construção de obras públicas de grande projecção.

<sup>16</sup> SILVA, Isabel Alarcão e, «Modernidade e tradição nos cartazes de propaganda do Estado Novo», cit. in, *Portugal Contemporâneo*, 1990, Publicações Alfa, Lisboa, 1990, Vol. IV, pp. 323-325.

<sup>17</sup> «En 1563, dans la vingtième session du Concile de Trente, qui fut la dernière, le Pères s'exprimèrent ainsi: «Le saint Concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des traits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le Saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.»», MÂLE, Emile, cit. in, *L'Art Religieux du XVII Siècle, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1984, são as recomendações finais defendidas pelo Concílio de Trento que foram difundidas na última e mais

recurso à imagética tornada visível pelo fazer artístico, identificando-se com grande êxito nas artes plásticas.

Será através da monumentalidade e da perenidade dos materiais utilizados, dos quais realçamos a *pedra*<sup>18</sup> - aliada simbolicamente a um poder indestrutível - que os projectos realizados nos anos quarenta e posteriores, serão os grandes protagonistas. Estes, inserem-se na linha dominante da Exposição, no sentido analógico da atribuição de um valor sólido à política dominante que se servirá da ideia de um império, então em vias de extinção, mas que o programa ideológico teimava em manter.

Não é fácil perceber a política que esteve subjacente a estes critérios, dado que se glorificava um passado, mas Salazar afirmava que *os povos felizes não têm História*, fundamentando-se a sua política em aspectos contraditórios e aparentemente irresolúveis.

Apercebemo-nos assim, que a política nem sempre foi conseguida de modo coerente. O seu líder procurou revigorar um império cujas raízes entroncavam no seu passado, todavia, procurou a separação entre esse passado, pertença do mundo europeu, agravando as diferenças entre os valores europeístas e a sociedade portuguesa conduzindo-a ao seu isolamento.

### **2.2.1. Enquadramento europeu: Espanha, França, Inglaterra, Itália e Alemanha**

A Exposição do Mundo Português, foi um acontecimento carismático destinado a festejar *não apenas o Portugal de ontem mas o de hoje (...)* o de

---

célebre sessão, apontando para a não colocação de imagens que pudessem inspirar dogmas errados, pretendendo orientar as estruturas católicas para programas específicos na abordagem da imagética a ser veiculada pelas autoridades eclesiásticas e a ser realizada pelos artistas. Sendo a finalidade das obras realizadas, considerada no seu aspecto pedagógico e fazendo comparação com as imagens do Estado Novo, verificamos aqui o mesmo sentido na legitimação do poder.

<sup>18</sup> "(...) *O fascismo português contava História em pedra*" in, PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas, 1901- 1959*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 131

*Carmona e de Salazar*<sup>19</sup> que irá ter lugar, num tempo de grande perturbação, com um conflito mundial em emergência.

Com a invasão da Polónia pela Alemanha (1-09-1939), seguida da declaração de guerra britânica e francesa à Alemanha, com a neutralidade dos Estados Unidos da América, e acrescentado o tratado germânico-soviético da partilha da Polónia em Setembro de 1939, estavam abertas as hostilidades que dariam início à II Guerra Mundial.

O país entrincheirado, pelos regimes fascistas liderados pela Alemanha e a Itália, e pelos aliados tradicionais, tenta manter uma postura de neutralidade.

Em Março desse mesmo ano, Salazar assina um tratado de não agressão e amizade com a Espanha - confirmado em Maio de 1940, de que resultou a criação em 1942 do *Bloco Ibérico*<sup>20</sup> - e declara a sua neutralidade nos começos do conflito mundial.

Paris será ocupada em Junho de 1940, pelo exército alemão, dando-se nesse mês o armistício entre a Alemanha e o governo francês de Vichy-Pétain, e em Julho, De Gaulle apela à resistência contra os ocupantes.

Mussolini em Itália, ao atacar a Grécia, obriga a que Hitler se mobilize para evitar a abertura de uma frente aliada nos Balcãs, deixando para trás a sua projectada invasão à Península Ibérica prevista para o Outono de 1940<sup>21</sup>.

A Grã Bretanha, entretanto ocupada no teatro da guerra, onde pontuava uma democracia liberal e tradicional, aliada de Portugal, tinha anteriormente apoiado com algum alívio o regime ditatorial português, contrário aos efémeros governos da I República. Esta acalmia política do país, representará para a Grã Bretanha uma melhoria significativa nos seus interesses económicos em Portugal.

Mas as relações do país com o exterior, consequência da política da neutralidade, irão provocar a sua debilidade, que adicionada à periferia territorial, irão levar a sociedade portuguesa a um progressivo isolamento cujas consequências serão mais tarde perceptíveis.

<sup>19</sup> FERRO, António, in *Diário de Notícias*, Junho de 1938, cit., in, "*Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*" Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 55

<sup>20</sup> MARQUES, A. H. Oliveira, *História de Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Palas Editores, 1981, Vol. III, p. 382

<sup>21</sup> MARQUES, Oliveira in op. cit., p. 381

### 2.2.2. Mundo Português, Programa e Exposição

A *Grande Exposição Histórica do Mundo Português*, integra-se num vasto programa delineado pela vontade pessoal de Salazar, para *celebrar solenemente*<sup>22</sup>, os centenários<sup>23</sup> das datas correspondentes à independência nacional.

O principal objectivo desta celebração visava, proporcionar *confiança* e *alegria* ao povo português através do enaltecimento da sua *História*, para isso, o ditador delineou um conjunto de realizações a projectar e concluir no espaço de dois anos, de modo a obter com os *parcos recursos disponíveis*, sem o recurso da *venda das pratas da casa*, grande número de realizações, para que pudessem ser mostrados aos portugueses e ao mundo os grandes feitos do passado e as inultrapassáveis realizações do Estado Novo.

Do vasto programa de realizações destacamos além da *Grande Exposição Histórica do Mundo Português* a realizar no espaço compreendido entre Belém e Junqueira; a *Exposição de Arte Portuguesa* no anexo ao Museu das Janelas Verdes, onde só se mostrariam os Primitivos Portugueses; a *Grande Exposição Etnográfica* a realizar na Tapada da Ajuda, com o protagonismo das 21 províncias portuguesas, com a colaboração dos seus habitantes, reproduzindo-se os seus habitats; a *Grande Exposição do Estado Novo* com o objectivo de apresentar as realizações do poder, *a obra de renovação e ressurgimento moral*; a colaboração de núcleos provinciais onde se apresentariam pequenas exposições locais; o apoio a *Congressos Internacionais*, e de toda uma série de manifestações tendentes a propagandear e divulgar as políticas em vigor.

A Exposição de Quarenta vem integrar-se na linha das exposições internacionais de Paris (1937) de Nova Iorque e S. Francisco (1939), pretendendo no entanto reforçar a ideia da consolidação de um regime, através da visibilidade das suas realizações.

A Exposição virá coroar o regime com especial destaque para as artes plásticas, por representar o auge de um ideário orientado para a tradição inscrita na

---

<sup>22</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos 1938-1943*, 2ª. ed., Coimbra, Coimbra Editora, Lda., vol. III, p. 42

exploração de folclorismos, tendo como centro a grandeza de um império que se aproximava do seu termo em passos largos, não lhe restando muito tempo de vida, pois os movimentos de autodeterminação e libertação das colónias já tinham iniciado a sua campanha de libertação.

*«Sendo ponto de partida para o balanço histórico da década de 40, a Exposição do Mundo Português, serviu também como baliza temporal, pois foi um marco dessa época: o regime do Estado-Novo espelhava-se nela, glorificado, sobretudo pelos artistas e escultores que António Ferro apadrinhava desde os anos 30, e os arquitectos que trabalhavam sob a alçada de Duarte Pacheco.»<sup>24</sup>*

Sabemos que Querubim visita esta exposição ainda muito jovem, sentindo-se fortemente impressionado com o que lhe é dado a ver, sobretudo pela *grandiosidade dos aspectos arquitectónicos* que refere, podendo este acontecimento ter tido de algum modo influência no seu imaginário<sup>25</sup>.

Contudo, o efeito do programa expositivo, não terá sido aquele que os seus promotores terão pretendido, pois a imagética mostrada na imprensa diária da altura, como na publicação da obra *“Mundo Português”* – Imagens de Uma Exposição Histórica, editada 16 anos depois, apenas documentam perspectivas ou *visões de conjunto das quais se excluíram os destinatários*<sup>26</sup>, embora veiculando a ideia que persistiu no imaginário de muitos de uma exposição grandiosa, parece não ter correspondido a essa realidade. A exposição, pelo contrário, deu a imagem de uma *cidade vazia* e oca por dentro, documentando aquilo que o regime nunca teve a intenção de mostrar, ou seja, a obra de fachada sem miolo substancial no seu interior. O que de resto é referido por Querubim, quando observa com espanto, os edifícios de aparência grandiosa constituídos por estruturas de ferro cobertas de gesso, mostrando

---

<sup>23</sup> “Comemorações Centenárias”, segundo nota oficiosa da Presidência do Conselho sobre a comemoração dos Centenários da Independência e da Restauração (publicada nos jornais de 27 de Março de 1938), OLIVEIRA, Salazar, in op., cit., pp. 41-58

<sup>24</sup> TAVARES, Cristina de Azevedo, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1999. Tese de Doutoramento, Volume I, p. 219

<sup>25</sup> Entrevista a Querubim Lapa, in PAIVA, José Castanheira de, *Escola António Arroio (1919-1969), Uma Escola Artística Entre Escolas Técnicas*, Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2001. Tese de mestrado, Volume II, p. 737

<sup>26</sup> ACCIAIUOLI, Margarida, “A Exposição de 1940, ideias, críticas e vivências”, in, “Colóquio de Artes”, n.º 87, Lisboa, (Dez. 1990), pp. 18-25

a sua fragilidade arquitectónica, enquanto que no seu interior se apresenta *uma história inverosímil*<sup>27</sup> (vide anexo IX).

Sabemos também que Jorge Barradas (1894-1971)<sup>28</sup> seu companheiro na Viúva Lamego foi colaborador na exposição como *decorador*, denominação utilizada por Salazar quando se referia ao trabalho desenvolvido pelos pintores, relegando-os então, para um plano secundário. O que não aconteceu com os arquitectos e os urbanistas e muito menos com os escultores, a quem Salazar atribuiu um valor cimeiro ajudado pela outra personalidade carismática do regime, Duarte Pacheco.

Em plano secundário aparecerá o azulejo, que *conceitos elitistas consideraram pouco digno de figurar na Exposição*<sup>29</sup>, porque sendo um produto de uma expressão nacional, nunca poderia ser relacionado com uma arquitectura de expressão imperial, tal como foi apresentada na Exposição de Quarenta.

O painel cerâmico, aí apresentado, de características modestas, é realizado por Vitória Pereira a partir do projecto de Martins Barata (1899-1970)<sup>30</sup>. O painel consistia numa vista de Lisboa e estava integrado num dos seus Pavilhões, tendo sido posteriormente transferido para o Miradouro de Santa Luzia em Lisboa, (Bairro do Castelo) onde se encontra ainda hoje.

Mas é através da exposição de quarenta que se dá a abertura oficiosa de Portugal a movimentos artísticos de carácter revolucionário, uma espécie de Cavalo de Tróia *Portinariano* apresentado pelos *nossos irmãos* e que não é possível esconder, provocando o espanto e estupefacção dos intelectuais e a indiferença dos promotores que não se apercebem do significado daquele revolucionário acontecimento.

Tendo sido atingida na exposição de quarenta a glorificação nacionalista de um poder, é também atingido o corolário de um regime que inicia a sua queda, sendo também a partir dela que surgirão os alicerces para a construção de uma nova realidade cultural demonstrativa de que o lugar cimeiro alcançado com esse

<sup>27</sup> MACEDO, Jorge de, "A História na Exposição de Belém", in, *O Diabo*, 14/12/40, in, ACCIAIUOLLI, Margarida, in op. cit., p. 21

<sup>28</sup> Jorge Nicholson Moore Barradas, pintor e ceramista. Ao longo dos anos 20 foi o mais popular ilustrador lisboeta. Em 1945 lança-se como ceramista tendo contribuído de maneira decisiva para a renovação estética de uma arte então em franca decadência

<sup>29</sup> MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Edições Alfa, 1989, p. 248

<sup>30</sup> Martins Barata, pintor, diplomado pela Escola Normal Superior da Universidade de Lisboa, foi professor liceal. Notabilizou-se como ilustrador, figurinista e aguarelista. Realizou dezenas de pinturas murais de grandes dimensões, sendo notáveis, sobretudo as suas reconstituições históricas

acontecimento não mais seria possível. A partir dela revelar-se-ão os primeiros sinais de fractura que irão ter repercussões imparáveis no panorama artístico nacional.

### 2.3. Querubim Lapa, uma triologia artística

Surge a partir de 40, um delírio imenso e uma loucura de registos, aparecendo as primeiras manifestações surrealistas pela mão de António Pedro (1909-1966)<sup>31</sup> e António Dacosta, (n.1914-?)<sup>32</sup>, e a emergência do movimento neo-realista liderado por Júlio Pomar (n.1926)<sup>33</sup>.

Os anos seguintes à II Guerra Mundial são marcados por alguma euforia, que irá ter repercussões na produção artística como acima se refere, embora se desvanecendo rapidamente, fruto da campanha de Norton de Matos (1867-1955)<sup>34</sup> em 49, a que se irá juntar o epílogo da acção governativa do ideólogo cultural do regime, que se concretiza em 1950 com a sua saída do SPN/SNI.

Reveste-se também de enorme importância a realização do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956, que virá acrescentar maior controlo e repressão por parte do regime, que sentindo-se ameaçado pela doutrina comunista, irá apertar o círculo das liberdades endurecendo a sua posição, de que salientamos os ecos e a apreensão provocados no poder político, protagonizados pelos discursos do

---

<sup>31</sup> António Pedro, artista plástico e escritor, personalidade multifacetada, foi pintor nos anos 30 e 40 e responsável pela ruptura então processada dentro do modernismo português: a proposta surrealista apresentada por António Dacosta e Pamela Boden, em exposição na Casa Repe, em Lisboa. Integra em 1947 o Grupo Surrealista de Lisboa

<sup>32</sup> António Dacosta, Pintor, que estuda na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e em Paris. Radicou-se em 1947 em Essone, em França. Em 1940 expõe em conjunto com António Pedro e Pamela Boden. A exposição abalou profundamente o público e a crítica. Dacosta apresentou espaços inquietantes, pintura que se pretendia interveniente, determinada à consciencialização colectiva da realidade mundial, e ao mesmo tempo percorrida de solidão, a que não é alheio a sua condição de ilhéu, nascido em Santa Luzia, Angra do Heroísmo. Em Paris começou por fazer pintura não figurativa que enviou para a exposição surrealista de 1949. Obteve o prémio Sousa Cardoso em 1942, estando representado no Museu de arte Contemporânea e no Museu da Fundação Gulbenkian-CAM

<sup>33</sup> Júlio Pomar, pintor e escultor, apresenta a partir de 1945 na SNBA, obras de marcada tendência neo-realista, de que se destaca de 1947 na sua primeira exposição individual, *O Almoço do Trolha*

líder político, Salazar: «*Sumariamente pode dizer-se que a atmosfera internacional é dominada pelo poderio da Rússia e a sua política...*».<sup>35</sup>

Mais tarde, essa apreensão define-se nas relações entre os cidadãos e o exterior, através do fenómeno do discurso legitimador da correspondente acção censuratória e o chefe do governo afirmará:

*«Como é que aqueles para quem o homem é o centro e a chave da criação e por uma ou outra forma querem respeitada e dignificada a pessoa humana podem associar-se aos que a não reconhecem nem respeitam por exigência da sua tese revolucionária?»*<sup>36</sup>.

Assim, o sistema começa a fechar-se totalmente às influências exteriores, emergindo uma censura, castradora a todas as referências informativas em circulação no meio cultural, muitas delas à ideologia do poder e outras menos, respondendo assim ao domínio da burguesia:

*«O salazarismo não foi, como o fascismo italiano, o nazismo e o franquismo não foram, ruptura social. Foi uma expressão da burguesia, em diversas e sucessivas combinações políticas, isto é, culturais»*.<sup>37</sup>

Apesar disso, o que se iniciou foi uma clara oposição às ideias retrógradas e ultrapassadas, emergindo uma triologia artística centrada em modelos vanguardistas baseados nas propostas exteriores que corresponderam às correntes neo-realista, surrealista e abstracionista.

### 2.3.1. Neo-Realismo

---

<sup>34</sup> José Norton de Matos, militar e político. De 1912 a 1915 foi governador de Angola. Ministro das Colónias em 1915 e seguidamente da Guerra, após a Revolução Sidonista (fins de 1917) exilou-se em Londres. Grão Mestre da Maçonaria, em 1948 candidatou-se à Presidência da República

<sup>35</sup> SALAZAR, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas 1951-1958*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1959, Vol. V, p. 419

<sup>36</sup> SALAZAR, Oliveira, in op. cit., p. 517

<sup>37</sup> PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, in op. cit., p. 131

«*Exprimir a realidade viva e humana de uma época...exprimir actualmente uma tendência histórica progressiva*»<sup>38</sup>, Álvaro Cunhal (1912)<sup>39</sup>, são as primeiras afirmações referentes à história do neo-realismo português, e que serão esclarecedoras da ideia filosófica aí definida.

De forte componente revolucionária e possuidor de uma consciência crítica, este movimento apresentou-se como interlocutor de um tecido social um pouco à semelhança do movimento realista nascido em França pela mão de Gustave Courbet.

Segundo Courbet, ser realista significava:

«...*Ser capaz de traduzir os pensamentos e as ideias; o aspecto da minha época, fazer arte viva é esse o meu objectivo*»<sup>40</sup>.

Será um movimento artístico que surge de forma *espontânea a partir da acção de vários escritores e artistas, e não a partir da determinação de um partido comunista na clandestinidade*<sup>41</sup>. É uma arte social que nos chega, embora atrasada em relação aos muralistas Mexicanos e cuja temática ideológica irá ser desenvolvida por alguns artistas dos quais destacamos Júlio Pomar o instigador, com o seu *Trolha*, seguido de outros dos quais se destacam Mário Dionísio (n. 1916)<sup>42</sup> e Rogério Ribeiro (n. 1930)<sup>43</sup>.

Estes últimos, ao apresentarem peças de tapeçaria, primeiro um, e depois outro, irão revitalizar uma arte mural que irá invadir o domínio público sem restrições de qualquer natureza e em permanência. Permitiram uma abrangência visual até então difícil de alcançar em exposições pontuais que de curta duração só eram acessíveis a

<sup>38</sup> CUNHAL, Álvaro, in *O Diabo*, 29 de Abril de 1939, cit. in GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1983, Vol. 44

<sup>39</sup> Álvaro Barreirinhas Cunhal, político quando estudante da Faculdade de Direito de Lisboa, se filiou em 1931 no Partido Comunista Português. Em 1935 é eleito secretário-geral das Juventudes Comunistas. Em 1936 passa à clandestinidade e em 1937 entra para o comité central do partido. Após várias prisões temporárias, em 1949 foi preso no Forte de Peniche, donde se evade em 1960. Regressado a Portugal em 27/04/74, faz parte como ministro sem pasta dos governos provisórios (1974-75). Tem publicados vários livros de índole política

<sup>40</sup> BISMUTH, Serge, *L'Enfance de L'Art ou L'Agonomie de L'Art Moderne*, Ouverture Philosophique, Paris, L'Harmattan, 2001

<sup>41</sup> GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, p.38

<sup>42</sup> Mário Dinísio, escritor e professor, publica a *Paleta e o Mundo 1956-1962* e *Introdução à Pintura*, entre muitos outros ensaios,

<sup>43</sup> Rogério Ribeiro, pintor e gravador, frequenta a escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde viria a ser professor. Ligado à estética neorealista iniciou a sua presença nas Gerais em 1946. Pioneiro da gravura em Portugal, foi membro fundador da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em

alguns. Para muitos, a partir de agora ir-se-á mostrar a essência da revolução neo-realista.

No entanto, os benefícios para a cultura portuguesa, que resultaram do aparecimento das diversas correntes artísticas que só posteriormente se determinaram, não foram visíveis uma vez que não penetraram facilmente no imaginário cultural português como seria desejável. A supremacia da corrente neo-realista, que de certa forma correspondia à intelectualidade comunista, então em franca actividade, sendo promotora de agitação social, e avessa a qualquer ideia que pudesse distrair os seus propósitos ideológicos, manterá sempre uma postura contestatária em face de novas propostas, passíveis de distrair aspectos sociais.

Assim, nos meios artísticos, começam a desenhar-se diferentes facções, que iniciam uma guerra surda. Num dos lados das barricadas aparecem os que têm uma cultura de ideologia comunista, absolutamente convictos da sua verdade, combatem e subalternizam os não alinhados ao seu ideário, embora estes de forma alguma possam ser conotados com a direita. E finalmente, os que se orientam pelos valores fascistas e que servem o regime de forma inequívoca.

Essa dicotomia entre uma esquerda ortodoxa, e todos os outros agentes alinhados ou não, conduzirá a uma situação que irá *«marcar os destinos da cultura portuguesa, mesmo para além da queda do regime, em Abril de 1974. Reflexo que só por meados da década de oitenta haveria de se dissolver de vez»*<sup>44</sup>.

O aparecimento de acontecimentos expositivos são exemplificadores da época de euforia que se estava a passar, resultado do fim do conflito Mundial e das sucessivas quedas dos regimes fascistas, que com falta de bases de sustentação desmoronam, originando uma euforia libertadora que se consubstanciará no surgimento de diversas manifestações artísticas a que não são alheias as Gerais de Artes Plásticas.

Como se pode ler no preâmbulo do catálogo da *I Exposição Geral de Artes Plásticas de 1946*, *« ao lado dos consagrados surgem nomes de estreantes, podendo os visitantes desta exposição ficar surpreendidos com a aparente falta de unidade que suporão encontrar nela. Trabalhos de índole diversa orientação estética, de diversa qualidade, provocarão sem dúvida este reparo»*, e mais adiante a afirmação, *«e não*

---

1956, tendo desde então exercido a sua actividade nesse campo. Tem desenvolvido a sua actividade no campo da pintura, cerâmica, tapeçaria e design de equipamento e interiores.

deixa de ser um precioso e consolador índice desse facto a circunstância extraordinária de cerca de 100 artistas de diversos ramos da Arte e de diversas tendências se terem dado as mãos para realizarem esta Exposição».

É um sinal de que alguma mudança está em curso, ao iniciar-se naquela casa<sup>45</sup>, a possibilidade dos artistas estreantes, desconhecidos e animados por outras alternativas - não sendo as de conteúdos naturalistas, - mostrarem a natureza dos seus trabalhos, ao lado de artistas consagrados e conhecidos.

Apesar de não se poder falar de neo-realismo sem mencionar as Gerais, estas, pelo menos, tiveram o mérito de acolher no seu seio, sem restrições todas as tendências estéticas que se iam realizando pelo país fora.

Querubim apresentar-se-á pela primeira vez no âmbito destas mostras na IV Geral de Artes Plásticas e seguintes (vide anexo IV).

### 2.3.2. Surrealismo

Como atrás se disse o surrealismo entrou em Portugal pela mão de António Pedro e António Dacosta em 1940, «*uma espécie de oásis no deserto de imaginação estética*»<sup>46</sup>, não tendo tido repercussões imediatas. Ficaram, no entanto, lançadas as sementes que na década de cinquenta iriam frutificar sem que antes tivesse havido ruptura ideológica entre as duas filosofias que opunham os neo-realistas aos surrealistas, como atrás se enunciou.

O movimento surrealista desenvolve-se em Lisboa a partir de 1947, com a Fundação do Grupo Surrealista constituído por António Pedro, Marcelino Macedo Vespeira (1925)<sup>47</sup>, Fernando de Azevedo (1923-)<sup>48</sup>, José-Augusto França (1922)<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de *Pintura Portuguesa no Século XX*, 3ª. ed., Porto, Lello Editores, 2002, p. 97

<sup>45</sup> Nome também atribuído à S.N.B.A.

<sup>46</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX, (1911-1961)*, 3ª. ed, Lisboa, Bertrand, 1991, p. 379

<sup>47</sup> Pintor de seu nome completo Marcelino Macedo Vespeira. Coursou na escola de Artes Decorativas António Arroio. A par com Júlio Pomar, foi a partir de 1945 impulsionador do movimento neo-realista. Participou na I Exposição Geral de Artes Plásticas em 1946. Mas na II Exposição logo em 1947, desviou-se heterodoxalmente dos princípios de crítica social defendidos pelos seus militantes,

Este movimento destaca-se na pintura e na poesia, tendo como protagonistas alguns artistas que já tinham pontificado no movimento neo-realista.

O surrealismo será inovador e considerado como uma *fuga à realidade*<sup>50</sup>, segundo Cândido Costa Pinto (1911-1977)<sup>51</sup> um aderente de primeira hora e que em Paris contacta com André Breton. No entanto, este artista não fará parte do grupo surrealista, tendo sido dele afastado, por ter exposto uma das suas pinturas no SNI, considerado pelo grupo como *o quartel general da demagogia a cores*<sup>52</sup>.

A 1ª *Exposição Surrealista* em 1949, no Chiado, motivo de escândalo, ao apresentar na capa do catálogo um panfleto político em favor da campanha de Norton de Matos, veio afinal a afirmar-se contra o regime ditatorial. Contudo este grupo enfraquecerá dando-se a sua inevitável dispersão, apenas permanecendo em 1952 «*Vespeira e Azevedo os únicos pintores surrealistas que prosseguiam regularmente a sua obra*»<sup>53</sup>.

---

enveredando por vias mais fantasistas, que o levaram ao surrealismo e à anulação da sua participação na III Exposição Geral. Membro fundador do Grupo Surrealista de Lisboa, é o artista mais bem representado na exposição de Janeiro de 1949. Com 76 peças expostas em 1952, afirma o seu lugar de excepcional importância não só no quadro artístico português de meados do século como também no contexto surrealista a nível internacional

<sup>48</sup> Fernando de Azevedo, pintor e crítico de arte. Formou-se nas Escola de Artes Decorativas António Arroio. Participou na Gerais e em 1947 foi um dos fundadores do grupo surrealista de Lisboa. Nos anos 40-50 trabalhou em publicidade e decoração, tendo entrado em 1961 para os quadros técnicos da Fundação Calouste Gulbenkian. De início aparentada com a estética neo-realista, a produção artística cedo evoluiu para uma defesa dos valores do imaginário, que justificou e impôs a sua acção como surrealista, sendo um dos inventores do abstracionismo lírico ou órfico em Portugal. A sua acção nos meados do século foi decisiva para uma radical alteração da prática artística de cariz moderno em Portugal

<sup>49</sup> José-Augusto França, professor universitário e ensaísta. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1944, na Sorbonne doutorou-se em História (1962) e em Letras e Ciências Humanas (1969). Dirigiu a revista *Unicórnio* (1951-1956), a *Galeria de Março* (1952-1954) e o *Dicionário de Pintura Universal* (1959-1973). Foi professor na Sociedade Nacional de Belas Artes e na Universidade Nova de Lisboa, onde teve a seu cargo as cadeiras de História da Cultura e da História da Arte. Estudioso da história e da sociedade e da sociologia da arte, publicou, entre outros estudos, *Da Pintura Portuguesa*, 1960, *Dez Anos de Cinema*, 1960, *Une Ville des Lumières: La Lisbonne de Pombal*, 1965, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 1962, em dois volumes, e *Arte em Portugal no Século XX*, 1974, distinguido com o prémio José de Figueiredo

<sup>50</sup> FRANÇA, José-Augusto, in op. cit., p. 380

<sup>51</sup> Cândido Costa Pinto, pintor, fez os estudos liceais em Coimbra, onde fundou o Grupo dos Divergentes. Apresentou-se ao público lisboeta em 1941, como caricaturista e publicitário, na primeira exposição individual no SPN/SNI. Aderindo em 1942 a uma pética surrealista, embora extremamente individualista e isolado, contribuiu para o movimento como uma obra irregular, traduzida numa poética do absurdo e misticismo, em tentativa de fuga à realidade, por vezes aproximável de Dalí. Estabeleceu contactos com o Grupo Surrealista de André Breton e impulsionou o Grupo de Lisboa, mas dele foi excluído por exigências éticas. Isolado a partir de então a sua pintura entrou no campo da abstração. Recebeu prémio Sousa Cardoso em 1951 e o Prémio da Fundação Gulbenkian em 1961

<sup>52</sup> FRANÇA, José-Augusto, in op. cit., p. 382

### 2.3.3. Abstracionismo

O abstracionismo, outra das correntes emergentes na década de cinquenta, inicia um lento percurso em Portugal pela mão de Fernando Lanhas (1923)<sup>54</sup>, um estudante de arquitectura do Norte que em 1942 realiza as primeiras obras de carácter abstracto, e que Querubim encontrará quando da sua migração para o Porto.

A partir de 1943-1944, várias exposições Independentes apresentam obras de carácter abstracto, que com alguma dificuldade se vão introduzindo no tecido cultural português, mais preocupado com querelas entre surrealistas e neo-realistas do que com os aspectos estéticos inerentes às diferentes correntes.

A problemática que se produziu entre a *figuração e abstracção* vai dificultar a difusão do abstracto, não só pelos aspectos acima enunciados, mas também pela incapacidade de construção de um imaginário abstracto, que o passado tinha aprisionado, consequência da periferia cultural em que a sociedade se tinha enredado.

A evolução para a abstracção foi feita à custa do retorno das hostes artísticas, então deslocadas noutros países europeus, e que no regresso ao país são portadoras das novas experiências que abundavam um pouco por todo o lado.

Destacamos um pintor figurativo, Júlio Resende (n.1917)<sup>55</sup> que após largos estudos e viagens realizadas por centros artísticos de valor indiscutível, regressa ao país e tornar-se-á uma referência vanguardista, inserido no percurso abstracto.

---

<sup>53</sup> FRANÇA, José-Augusto, in op. cit., pp. 389-390

<sup>54</sup> Fernando Lanhas, pintor e arquitecto, diplomado em arquitectura na escola Superior de Belas Artes do Porto. Pioneiro do abstracionismo geométrico em Portugal, em avanço sobre a vaga abstracionista parisiense do pós-guerra lançou o caminho de uma corrente que iria deslocar a polémica estética nacional da questão do surrealismo versus neo-realismo, para a questão figurativismo versus abstracionismo. Data de 1945 o seu óleo *02-44*, inicialmente intitulada, *Violino*, patente na Exposição Independente de 1945, em Leiria e em Lisboa. Recebeu os prémios Marques de Oliveira em 1949 e Fundação Calouste Gulbenkian em 1968. Encontra-se representado no Museu de São Francisco e no Museu da Fundação Gulbenkian

<sup>55</sup> Júlio Resende, pintor, que inicia a sua actividade artística em 1930, como ilustrador de semanários infantis e na imprensa diária. Diplomado em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, estagia em Paris como bolseiro. Em 1949 passa a exercer funções docentes no ensino técnico e a partir de 1958, ocupa a cadeira de Pintura na escola onde se formou. A passagem por Paris e a descoberta de

Júlio Resende em 56, e após uma passagem pela plástica neo-realista, vai enveredar por formas abstractizantes geometrizadas, inaugurando esses registos e mostrando claras influências das correntes vanguardistas exteriores.

Pode-se dizer que na década de cinquenta e na seguinte existiram estas três grandes tendências nas artes plásticas portuguesas tendo sido a neo-realista aquela que se revelou mais actuante e determinada em relação às outras.

Estas tendências foram-se expandindo, embora à custa de recalamentos a que o poder instituído não foi alheio, dificultando a sua divulgação, mas, já não a podendo impedir, porque a política *os ventos da história*<sup>56</sup>, com o conseqüente encerramento do país ao exterior, cairá em saco roto, pelo êxodo dos artistas do país.

Os anos cinquenta serão conhecidos pela saída de artistas para outros centros culturais europeus, consequência da repressão, censura e dos imobilismos que se sentiam, como refere José-Augusto França: «...os jovens da primeira geração deram a arte a Portugal, enquanto que os outros, que conosco estão vivendo, vão dando Portugal à arte moderna»<sup>57</sup>.

Como adiante veremos o I Congresso Nacional de Arquitectura realizado em 1948, a formação e acção desenvolvida pela 1ª. Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1956 e a partir de 1957 a acção mecénica da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como a emergência de um mercado de arte moderna a partir de 1968, serão peças fundamentais para a projecção dos movimentos vanguardistas, que culminará com a inauguração do Centro de Arte Moderna.

No entanto, não poderíamos progredir nesta reflexão, sem fazermos uma aproximação - embora breve e tendo em vista a cerâmica - às orientações pedagógicas que nortearam no nosso país esse ensino, englobando tanto o artístico como o industrial, por ter sido Querubim um interveniente activo nestas áreas, tanto na sociedade cultural como na instituição escolar portuguesa.

---

Goya, irão definir a sua vocação como expressionista. No entanto será considerado pintor de transição entre o figurativo e o abstracto

<sup>56</sup> OLIVEIRA, Salazar, cit., in GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte*, Lisboa, Publicações Alfa, 1972, Vol. 10, p. 305

<sup>57</sup> FRANÇA, José-Augusto, cit., in GONÇALVES, Rui Mário, in op. cit., p. 305

### 3. MATRIZ ORDENADORA

#### Atmosfera cultural e raízes formadoras em Querubim Lapa

##### 3.1. Os primeiros saberes

A abordagem às Academias oitocentistas, pressupõe que façamos uma leitura, ainda que breve do seu passado, dito arqueológico, que nos remete para o início da Nacionalidade, apesar de sabermos que anteriormente à sua fundação já haveria alguma actividade pedagógica em território nacional. Esta fazia-se sentir através dos mestres eclesiásticos detentores do conhecimento da leitura e da escrita, e por isso considerados tradicionalmente como os preservadores e continuadores dos saberes provenientes de um passado longínquo.

Há conhecimento da preocupação do bispo de Braga, Frutuoso<sup>1</sup>, no século VII, que refere o afastamento geográfico da zona ocidental da Península dos centros principais de irradiação de saberes, como fonte de atraso regional, e é também em Braga que se tem conhecimento ainda antes da fundação da Nacionalidade, da existência na sua Sé de uma escola episcopal.

Todas as referências conhecidas desde o início da fundação do reino apontam para o ensino ministrado em mosteiros ou seminários destacando-se na época Medieval a acção do Mosteiro de Santa Cruz<sup>2</sup> em Coimbra e a do Mosteiro de Alcobaça<sup>3</sup>, como sendo os centros mais relevantes existentes no território nacional a par com pequenos núcleos dispersos um pouco por todo o lado.

<sup>1</sup> «Frutuoso, bispo de Braga eleito em 656, com dívidas relativas a passos das Sagradas Escrituras, que não encontrava na obra de S. Jerónimo, escreve a Bráulio bispo de Saragoça, discípulo de Isidoro de Sevilha, considerado aquele então homem de grande saber. É desta correspondência chegada aos nossos dias, que podemos apreciar o grau de cultura e as dificuldades de natureza regionais pela localização geográfica da zona mais ocidental da Península Ibérica», cit., in, CARVALHO, Rómulo de, *História do Ensino em Portugal*, 3ª. ed., Lisboa, 1985, p. 16

<sup>2</sup> O Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, pertencente à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, é fundado por D. Telo, arceidiago da Sé da mesma cidade, num terreno dos arredores da povoação cedido por D. Afonso Henriques.. O mosteiro constituiu-se como polo de ensino ligado sobretudo a assuntos de carácter teológico para os quais era necessário a aprendizagem das chamadas artes liberais, constituídas por diversas disciplinas. Por outro lado tornou-se num centro de actividades oficiais, tendo como ponto de partida a própria construção do mosteiro, in, CARVALHO, Rómulo de, *in op.cit.*, pp. 19-20

<sup>3</sup> O Mosteiro de Alcobaça, pertencente à Ordem de Cister, introduzida no país em 1119, tem a sua primeira casa em S. João de Tarouca. Em 1153 Afonso Henriques doa aos monges da Ordem, o

As escolas monásticas, servirão como pólos dinamizadores, onde se concentram a maior parte dos saberes, e que poderemos considerar como as primeiras escolas de Artes e Ofícios, sendo a acção e os conhecimentos dos monges, fundamentais para a preservação das diversas matérias, que paralelamente com as escolas episcopais e paroquiais serão o conjunto de instituições que contribuirão para a difusão do ensino da sociedade medieval portuguesa.

Sabe-se também da importância do Infante D. Henrique (1394-1460)<sup>4</sup> e da sua ligação ao ensino, adquirindo terrenos e casas na freguesia de S. Tomé em Lisboa, para que aí se instalasse o Estudo Geral.

É aqui, que pela primeira vez, aparece mencionado o Infante como protector da universidade, que sabendo das dificuldades da existência de um espaço destinado ao ensino o vai providenciar, destinando-se este espaço a ser aproveitado para o ensino das *sete artes liberais, scilicet Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Música, Geometria, Astrologia*<sup>5</sup> o que de certo modo vem tornar questionável o seu interesse pela introdução de disciplinas que antes não estavam consignadas no Estudo Geral, como vêm expressas na *Carta de D. Dinis de 18-I-1323*, e que faltariam nas artes liberais.

Rómulo de Carvalho (1906- ?)<sup>6</sup>, atribui um significado provável desta escolha como o «*entendimento do Infante, pensando na actividade marítima nacional, que seria conveniente iniciar o estudo da Aritmética, da Geometria e da Astrologia para melhor preparação dos homens do mar*».

O historiador considera provável que o Infante já tivesse perspectivado o mar como futuro e assim tivesse atribuído importância relevante no plano de estudos introduzido, como os referentes às disciplinas práticas que seriam da maior utilidade no momento que se lhe apresentou.

---

extenso território situado entre Leiria e Alcobaça onde veio a ser construído o Mosteiro, in, CARVALHO, Rómulo de, in op. cit., p. 29

<sup>4</sup> Henrique o Navegador, Infante português filho de D. João I de Portugal. Foi o instigador das viagens de descobrimento nas costas africanas, e protector do ensino Universitário como o atestam documentos referentes à assinatura de uma escritura de aquisição de «*paços e assentamentos de casas para aí se instalar o Estudo Geral*», in, CARVALHO, Rómulo de, in op. cit., pp. 102-109

<sup>5</sup> CARVALHO, Rómulo de, in op. cit., p. 105

<sup>6</sup> Rómulo de Carvalho, poeta com o pseudónimo de António Gedeão, historiador. Dedicado ao ensino liceal, foi professor metodólogo. Publicou estudos versando temas científicos, história da ciência e das instituições culturais como *História da Fundação do Colégio dos Nobres de Lisboa*, 1959, entre muitos outros

Segundo o Professor Luís de Albuquerque (1917-?)<sup>7</sup>, a célebre *escola de Sagres* não passa de uma ideia metafórica, pois não há provas da sua existência quer em Sagres quer em Lisboa. Haveria sim, um conjunto de ensinamentos destinados ao ensino de pilotos de navegação, reunindo mestres e alunos para o estudo da ciência náutica e para a preparação de homens nas artes de marear.

Podemos concluir que havia então, por parte do poder reinante a ideia da necessidade de uma relação entre aspectos teóricos e práticos como mais tarde haveria de se constatar na área específica que iremos abordar.

### 3.1.1. As Academias e o Desenho

Ao fazermos a leitura das Academias a partir do século XIX, sobretudo as que dizem respeito às belas artes, não as podemos dissociar, porque isso nos interessa, da sua íntima ligação com o desenho, sendo este conhecimento prático, por nós considerado como a matriz de toda a produção artística e oficial, sem o exercício do qual toda e qualquer expressão artística não faria sentido. Opinião, que em oitocentos já era assumida como o expressa José M. de Andrade Ferreira<sup>8</sup> em 1860, na sequência das movimentações para a reforma das Academias:

*«O desenho é por certo a base, a condição essencial de todo o complexo de estudos de bellas artes. É no desenho que os alunos devem concentrar a maior força e assiduidade da sua aplicação. O desenho para a pintura, é o mesmo que a aritmética para as matemáticas».*<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Docente universitário. Especializado em cartografia antiga, publicou estudos sobre a história da navegação e da náutica dos Descobrimentos portugueses, sobre matemática e sobre a história do ensino em Portugal. Entre outras obras, publicou: *Introdução à História dos Descobrimentos, 1961, A Observação das estrelas na Náutica dos Descobrimentos, 1965, Curso de História Náutica, 1971*

<sup>8</sup> José M. de Andrade Ferreira, professor na Academia de Bellas Artes de Lisboa, e que protagonizou com João José Santos, uma célebre polémica sobre as questões do ensino na Academia, documentadas em *“A Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa”*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, e do seu oponente Exame crítico do opúsculo *“Reforma da Academia das B. A. de Lisboa”* pelo Sr. José M. de Andrade Ferreira oferecido à dita Academia por: Lisboa, Typ. De G. M. Martins, 1860

Já Francisco da Holanda refere a importância do desenho, pela possibilidade de se dar corpo a uma ideia: «*E digamos assim: logo como a ideia está determinada e escolhida, como se quer pôr em obra, far-se-á e por-se-á logo em Desenho; (...)*»<sup>10</sup>.

Outras Academias foram surgindo com objectivos diversos, academias essas que se desenvolveram em meios específicos, no seio das classes consideradas mais favorecidas; o clero e a nobreza.

Uma certa ideia de Corte, terá sido provavelmente, a progenitora de Academia, como sendo um espaço de características específicas, com um projecto e objectivos comuns, que afinal é caracterizante da organização tanto da corte como da academia.

Mas é a partir do século XVII, que à semelhança das academias que se desenvolvem nas Repúblicas Italianas - cujas finalidades, embora diversas, foram no sentido da preservação dos saberes filosófico, histórico, cultural e artístico - que as academias se vêm estabelecer no nosso país.

São várias as academias que surgem em dezassete, tendo todas elas especificidades diversas, percorrendo campos que conducentes ao estudo das *humanidades* à abordagem de *questões físicas e morais* ou a *assuntos joco-sérios ou frívolos*, destacando-se de entre elas a Academia dos Generosos (1647)<sup>11</sup> considerada como uma das mais importantes, pois apesar de ter um percurso irregular, irá ter como associados, elementos de alguma notoriedade na sociedade portuguesa.

A Academia dos Generosos passa a ser denominada a partir de 1717 - cem anos após a sua fundação - Academia Portuguesa, e é incorporada na Academia Real da História Portuguesa, esta fundada em 1720, em Lisboa por D. João V<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> FERREIRA, José. M. de Andrade, cit., in CALADO, Margarida, "...O Risco Inadiável" *O Caderno do Desenho, Jubileu do Professor Lagoa Henriques*, Lisboa, Esbal, 1988, p. 77

<sup>10</sup> HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antiga*, cit., in, "A Aula de Desenho I, *Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*", Almada, Câmara Municipal de Almada, 1989, p. 10

<sup>11</sup> Sociedade literária fundada em Lisboa em 1647, no reinado de D. João IV, que apesar de ter curta duração, irá ser renovada e reestruturada estando na base da Academia Portuguesa, esta formada na livraria do Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses que virá a incorporar-se na Academia Real da História Portuguesa, esta fundada por D. João V, in COSTA, Luís Xavier da, "*Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesa*", *apresentado pelo vogal efectivo da Academia*, in, *Boletim da Academia de Belas-Artes, I*, Lisboa, 1932, pp. 41-42

<sup>12</sup> «*Deve-se a D. João V, por alvará de 14 de Agosto de 1721, a primeira medida régia para a defesa do nosso património cultural (...). Ninguém podia destruir monumentos, estátuas e mármore (...). Tal facto permitiu conhecer um grande número de documentos que serviram depois de alicerce para estudos de história local; (...) pelo que a medida régia surge como o primeiro inventário artístico de Portugal*» cit., in SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1640-1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, Vol V, p. 427

Este monarca, personalidade de espírito interessado e mente esclarecida, interessar-se-á não só pelo património cultural e artístico do país como também pelo ensino artístico:

*«Depois de firmada a paz no reino e pela época em que instituiu a Academia Real da História Portuguesa, D. João V, ao mesmo tempo que chamava do estrangeiro artistas competentes, mandava para Roma pensionados alguns alunos portugueses, a fim de se exercitarem no estudo das belas- artes»<sup>13</sup>.*

O rei consciente das limitações culturais e artísticas que dominavam a sociedade portuguesa, e possuidor de recursos provenientes do Brasil, envia artistas como bolseiros para fora do país e ao mesmo tempo chama artistas estrangeiros para Portugal, para que uns e outros posteriormente pudessem dar o seu contributo na construção de uma estética nacional. Patrocinará assim, a projectação e realização de diversas obras artísticas, que contribuirão na assunção da sua Magnificência.

Esta iniciativa régia foi considerada da maior importância, porque permitiu o acesso a outras culturas, resultando em aspectos positivos para o país que carecia de recursos, e cuja tradição artística não se poderia considerar fortemente enraizada.

O Convento de Mafra representou, uma ideia de escola onde eram ensinados os fundamentos da modelação e escultura, à luz do que era uso noutras paragens, à frente da qual encontramos o italiano Alexandre Giusti<sup>14</sup> um pedagogo paradigmático com quem Joaquim Machado de Castro (1731-1822)<sup>15</sup> aprendeu as artes da escultura que mais tarde ensina em Lisboa.

Após o terramoto é fundada em 1755, a Casa do Risco<sup>16</sup>, constituindo-se como a primeira escola de arquitectura do país, destinada a formar pessoal competente para participar na reconstrução da cidade, então destruída pela catástrofe, que será dirigida primeiro por Eugénio dos Santos (1711-1760)<sup>17</sup> e depois por Carlos Mardel (m.em Lisboa 1763)<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> COSTA, Luís Xavier da, in op. cit., p. 48

<sup>14</sup> Alexandre Giusti, artista romano, desde 1746 em Portugal e a partir de 1753 em Mafra à frente da escola de modelação e escultura até cerca de 1770

<sup>15</sup> Joaquim Machado de Castro, escultor, nascido em Coimbra, e formado na escola de Mafra, com o mestre Alexandre Giusti, será o primeiro artista português, a elaborar obra teórica sobre os projectos que realiza

<sup>16</sup> A Casa do Risco fundada em 1755, destinada ao ensino da arquitectura, foi dirigida por Eugénio dos Santos

<sup>17</sup> Eugénio dos Santos, arquitecto e engenheiro militar, sendo da sua autoria, quase na íntegra, o traçado geométrico da Baixa Pombalina e o Terreiro do Paço

Também vão aparecendo escolas de desenho com cursos de desenho e arquitectura, de que destacamos, os realizados no Colégio dos Nobres<sup>19</sup> visando a instrução da nobreza para a sua *integração na administração superior*<sup>20</sup>. Outros, orientados e vocacionados para aspectos de cariz oficial, dedicaram-se também ao *preparo e aperfeiçoamento artísticos*, e que são fundados por ordem real no ano de 1766, por despacho do conde de Oeiras, funcionando como uma aula de desenho e fábrica de estuques, na Real Fábrica das Sedas, ao Rato, sob supervisão dos seus mestres.

Joaquim Machado de Castro autor da estátua equestre de D. José, entre outras, trabalha em Mafra como escultor até à sua vinda para Lisboa (1770), e tendo-lhe sido reconhecidos méritos pelo seu saber, experiência e explicação teórica dos trabalhos que realiza, em 1785 estará como professor na Academia do Nu<sup>21</sup> instalada na Casa Pia, por ordem do Intendente Pina Manique (1733-1805)<sup>22</sup>.

Podemos dizer que o Intendente se bateu para a constituição de uma aula prática de desenho com modelo vivo, que até ali tinha sido de instituição quase impossível, pela existência de mentalidades obscurecidas e impenetráveis às inovações. Assim, além de ter fundado a academia nas instalações do Castelo, afecta à Casa Pia, é o mesmo Intendente que irá convidar Machado de Castro e Carneiro da Silva, ambos lentes da Aula Régia de Desenho, para direcção da Academia do Nu.

---

<sup>18</sup> Carlos Mardel, engenheiro e arquitecto húngaro, que trabalha no Aqueduto das Águas Livres, e introduz na arquitectura portuguesa os telhados de telha de canudo com beirais e fiadas de trapeira, que revelam origem alemã

<sup>19</sup> Em 1761, ao criar o Colégio Real dos Nobres, Pombal instituiu como que um nível secundário de instrução para os nobres e filhos de altos funcionários. «*Aí se passava a ministrar (...) arquitectura militar, arquitectura civil, desenho (...)*», cit. in, MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, 7ª. ed., Lisboa, Palas Editores, 1977, pp. 559-560

<sup>20</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1750-1807)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, Vol. VI, p. 250

<sup>21</sup> Fundada por Volkmar Machado, em 1780, tendo como professores, Vieira Lusitano e Inácio de Oliveira Bernardes. «*Pelos anos de 1780, tendo nós desejado ter em Lisboa um estudo do nú, como tínhamos visto em Sevilha e Roma, e obtivemos algumas salas do Palácio de Gregório de Barros e Vasconcelos, junto à Igreja de S. José, e as mobilámos com quanto era necessário para o intento; e convidámos os mais sábios artistas para dirigirem os estudos, e a todos os outros mais, para se aproveitarem dele*». De Cyrillo Volkmar Machado in «*Colecção de Memórias...*» 1823 do mesmo autor; «*...ouvimos dizer que Francisco Vieira e André Gonçalves quizeram dar princípio a ela; mas o povo rústico, sabendo que se havia de expor ali um homem nú, para ser copiado apedrejou as janelas da casa, e foi preciso ceder*» in, *Aula de Desenho I, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*, Almada, Câmara Municipal de Almada, 1989, pp. 20-21

<sup>22</sup> O Intendente Diogo Inácio da Pina Manique, fundador da Casa Pia de Lisboa

É também pela vontade do Intendente, que considerava ser uma prioridade para Portugal, que os artistas portugueses se irão aperfeiçoar no estrangeiro nomeadamente em Roma, tendo sido também esta uma época de grande intercâmbio da mão de obra artística tanto na ida de nacionais para o estrangeiro como na vinda de estrangeiros para Portugal.

Devido a alguns problemas surgidos com os alunos portugueses em Roma, de que se apercebe o representante de Portugal na Santa Sé em 1789, D. João de Almeida de Melo e Castro, «*os pensionistas tam sem disciplina e tam desleixados nos seus estudos...*»<sup>23</sup>, que o mesmo lhes tenta dar uma orientação, no que é seguido pelo seu sucessor em 1791, D. Alexandre de Sousa Holstein, que aí funda a Academia Portuguesa de Roma ou Colégio Português de Belas-Artes. Este colégio será equipado com todas as condições para o estudo do nu, nomeadamente gessos e outros artefactos. E quando por razões bélicas (invasões francesas), a Academia é fechada, os gessos bem acondicionados vêm para Portugal constituindo o espólio da aula de desenho da Casa Pia.

No panorama artístico português surgem duas figuras maiores, que vão seguir o percurso dos artistas bolseiros em Roma, Domingos António Sequeira (1768-1837)<sup>24</sup> e Vieira Portuense (1765-1805)<sup>25</sup>, aquele mais tempo que este, mas evidenciando-se ambos no pobríssimo panorama artístico português. Irão ser chamados um e outro a ter parte activa no ensino e direcção das instituições vocacionadas para a via artística, que entretanto lutavam para se afirmarem.

Mas não é só em Lisboa que as tentativas de criação de escolas afectas a este ensino se realizava, também o Porto, irá acolher escolas que funcionarão como embriões de onde irão surgir alguns nomes importantes honrosos para as artes portuguesas.

---

<sup>23</sup> COSTA, Luís Xavier da, in op. cit., p. 56

<sup>24</sup> Domingos António Sequeira, nomeado em 1802, pintor real e co-director da pintura do Palácio da Ajuda, medalha de ouro no Salão do Louvre em 1824 com a "*Morte de Camões*"

<sup>25</sup> Vieira Portuense, nome artístico do pintor Francisco Vieira, estuda em Lisboa (1787-1789), na Aula Régia de Desenho. Parte para Roma, onde em 1791 abre oficina própria. Viaja por Itália, Alemanha, Áustria (pintou em Viena alguns dos seus melhores quadros). Em 1800 regressa a Portugal, sendo nomeado pintor régio (1802), professor da Aula de Desenho do Porto e director da Academia Real da Marinha e do Comércio

Jean Pillement (1728-1808)<sup>26</sup>, abre no Porto uma escola particular em 1770, e afecta à Companhia das Vinhas do Alto Douro<sup>27</sup>, é fundada em 1799 a Aula Pública de Debuxo e Desenho<sup>28</sup> dirigida por António Fernandes Jácome (n. meados de XVIII)<sup>29</sup>, sucedendo-lhe em 1802 Vieira Portuense e em 1806 Domingos Sequeira.

No entanto, todas as tentativas que se fizeram no sentido da implementação do ensino sistemático do desenho e outras artes, o foram de forma dispersa e nada metódica, não podendo ser afirmado que se constituíram como escolas, como hoje as conhecemos.

A instabilidade política, consequência das invasões francesas a que se juntou a incapacidade de uma direcção governativa sem sobressaltos, serão as causas primeiras, porque não terá havido estabilidade necessária para propagação harmoniosa dos ideais iluministas que dominavam o espírito da época, tendo tido consequências desastrosas para um país com inúmeras carências.

Podemos dizer, embora carecendo de estudos aprofundados, que o atraso em que nos vários domínios hoje nos encontramos, serão uma espécie de estigma que se vai agravando à medida que a história se faz.

### 3.1.2. As Academias de Belas Artes

---

<sup>26</sup> Jean Pillement, pintor cosmopolita de vasta produção ao gosto francês e que em Lisboa tem muito sucesso entre a aristocracia e a burguesia rica

<sup>27</sup> Fundada por alvará régio de 10 de Setembro de 1756, com a assinatura de Sebastião de Carvalho e Melo, consequência da junção de um grupo de lavradores do Douro e homens -bons do Porto, que se constituíram como uma organização, que tinha como finalidade principal lutar contra a decadência em que se encontrava a produção vinícola, in, SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1750-1807)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, Vol. VI, p. 211

<sup>28</sup> Criada por Decreto da Rainha D. Maria, de 27 de Novembro de 1779, autorizando a criação de uma Aula pública de Debuxo e Desenho no Porto, sob cuidado e inspecção da Junta de Administração da Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro, nomeando como seu primeiro lente António Fernandes Jácome, in, "*Origens de Uma Escola (1780-1780)*", *Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto*", Porto, Junho 1980

<sup>29</sup> António Fernandes Jácome, nasce provavelmente no norte e morre no Porto. Em 1780 é nomeado professor da Aula de Debuxo e Desenho da Junta da Companhia das Vinhas do Alto Douro

Finalmente, em 25 de Outubro de 1836, foi criada, a Academia de Belas-Artes em Lisboa, por ordem de Manuel da Silva Passos (1801-1862)<sup>30</sup>, tendo por objectivo exercer *funções honoríficas, culturais e pedagógicas*, e em 22 de Novembro do mesmo ano, no Porto, a Academia Portuense de Belas-Artes, de que ressaltamos:

*«unir em um só corpo de Escola todas as Bellas artes, com o fim de facilitar os seus progressos, de vulgarizar a sua prática e de a aplicar às Artes Fabriz»<sup>31</sup>.*

A Academia, assim fundada, tinha por missão a recolha numa escola de todas as matérias relacionadas com o fazer artístico, de modo a proporcionar aos seus alunos modalidades e técnicas que eram uso corrente em países onde a tradição artística se podia considerar mais estruturada.

O pensamento que prevaleceu nos primeiros anos da existência da Academia, foi de clara inspiração em modelos classicizantes, da inspiração de Machado de Castro, como se poderá concluir, pela análise dos seus estatutos, no que se refere aos *Estudos do Antigo e do Natural*:

*Art. 62º.- Os estudos do Antigo e do Natural, ou do Nú, fazem parte essencial da Escola Academica. Nelles se compreende:*

*1º. - O estudo das Estatuas, e Baixos-relevos clássicos*

*(...)*

*3º. - O Estudo dos Panneamentos, ou roupagens<sup>32</sup>*

Aos professores participantes nas actividades académicas, estão referidas nos estatutos as suas atribuições, centrando-se na figura do Director a responsabilidade de orientar e de dinamizar todas as actividades pedagógicas.

Estava fundada, a instituição académica e a pintura convencional, que com altos e baixos se irá prolongar no tempo e que no caso particular português, pelo seu enraizamento na estrutura mental portuguesa, terá concorrido, para o retardamento da integração do pensamento moderno.

Cedo se começa a ver que a metodologia seguida na Academia se revela obsoleta e desajustada, comparativamente com o que se desenrolava fora do país, e

<sup>30</sup> Manuel da Silva Passos, político e tribuno, formado em Leis pela Universidade de Coimbra. Figura proeminente do Governo Setembrista (1836-1842), realiza obra notável no sector da educação - a reforma do ensino, criando liceus, conservatórios, escolas politécnicas e academias

<sup>31</sup> *Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Imprensa Nacional, 1834, cit., in CALADO, Margarida, in op. cit., p. 77

<sup>32</sup> CALADO, Margarida, in op. cit., p. 81

surgidos os primeiros protestos em 1844, liderados por Tomás da Anunciação (1818-1879)<sup>33</sup>, em breve irão surgir por parte dos académicos, estudos tendentes a reformular o ensino ministrado na Academia.

Por fim em 1860 – dá-se a polémica entre José M. de Andrade Ferreira e João José dos Santos, como atrás se referencia - e porque as questões do ensino na Academia se tinham tornado controversas, formou-se uma comissão de estudo com vista a proceder à reforma do ensino. Tornou-se assim ainda mais conflituosa a relação entre uma academia caduca a precisar de reforma e a academia desejável, que impossibilitada de se apresentar, por ser combatida, iria entrar em cena com um atraso, que não mais deixaria de apresentar.

O aspecto maniqueísta revelado pela polémica das duas correntes, inscreve-se, segundo Bordieu, no conflito de um modelo aristocrático à beira da falência, totalmente contrário às primeiras manifestações da emancipação da arte, do *enobrecimento da figura do artista*, e dos primeiros passos, dados à revelia de modelos pré-estabelecidos de valores ultrapassados.

É a revolta contra o Homo Academicus ou «*Esta arte de professores que, enquanto tais, são os detentores de uma autoridade estatutária, garantida pela instituição...*»<sup>34</sup> antes de mais contra uma arte de execução baseada em modelos passadistas.

O Marquês de Sousa Holstein será o responsável pela nomeação de nova comissão instrutora da reforma da Academia de Lisboa em conjunto com a Academia do Porto, reforma essa que será publicada em 1871, e que no fundo se manterá até 1911. Embora em 75, o Marquês tenha feito a análise da situação, pouco ou nada se adiantou, encontrando um ensino direccionado para a prática e pouco ou nada dirigido a aspectos teóricos, constatando a falta de apoio teórico a que o ensino artístico estava dotado e consequentemente à falta de preparação global aí ministrada.

Na reforma publicada em 71, reconhece-se a necessidade de a mesma ser de novo ajustada, até porque o regresso de artistas do exterior como Silva Porto (1817-

---

<sup>33</sup> Tomás da Anunciação, pintor praticante e desenhador do Museu de História Natural do Palácio da Ajuda, frequenta a Academia de Belas-Artes, desde 1836, ficando aí como professor desde 1844

<sup>34</sup> BORDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa, 2001, pp. 263-264

1890)<sup>35</sup> e Marques de Oliveira (1853-1927)<sup>36</sup> irão ser fonte de inovações que os professores mais atentos da academia irão desenvolver.

Novas ideias irão surgir no débil panorama cultural português, a caminho de um naturalismo que brevemente será adoptado pela generalidade dos artistas portugueses, como uma novidade contrária ao saber académico de cariz classicista.

A tão falada reforma surgirá finalmente por decreto de 22 de Março de 1881. A Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, assim apelidada de Real, a partir da publicação do decreto de 18 de Setembro, divide-se em duas secções diferentes: uma vocacionada para o *progresso* e o *bom gosto* em matérias referentes a todos os aspectos de índole artística a que se chamaria de Academia e a outra vocacionada para o ensinamento das belas-artes com o objectivo de *eleva o espírito do público* e que se iria chamar Escola.

Esta reforma será considerada como a mais importante reforma pedagógica do século XIX, torna independente o sector escolar das outras actividades de carácter artístico não ligadas ao ensino.

Apesar da reforma de 81 se estender às duas Academias, tanto a de Lisboa como a do Porto, autorizando a reorganização do ensino com a condição desta ser feita sem aumento da despesa do orçamento geral do estado, é precisamente na Academia do Porto que tudo fica como estava. Mantiveram-se o mesmo orçamento geral do estado, o mesmo número de cadeiras e o mesmo número de professores com os mesmos ordenados, dando cumprimento ao disposto no Artigo 1º. do despacho de 1880 (vide anexo VIII)

Este estado de coisas fez com que no início de 1882, fosse requerido ao governo, que se reformasse a Academia do Porto, como antes se tinha efectivamente feito com a Academia de Lisboa.

---

<sup>35</sup> António Carvalho da Silva Porto, pintor, cujo apelido «Porto», acrescentou por ser natural desta cidade. Estagia em Paris (1876-1877), concluiu o curso na Academia Portuense de Belas-Artes e em Roma (1879). A exemplo dos pintores de Barbizon, pintou paisagens captadas ao vivo. Em 1879, regressado a Lisboa, é convidado para ensinar na academia de Lisboa como mestre de paisagem, pertence ao Grupo do Leão e é tido como fundador do naturalismo em Portugal. Encontra-se largamente representado no Museu de Arte Contemporânea e sobretudo, no Museu Nacional Soares dos Reis

<sup>36</sup> João Marques de Oliveira, pintor. Concluiu em 1873 o curso na Academia de Belas-Artes, onde se matriculou aos 12 anos. Bolseiro em Paris com Silva Porto desde 1873, (os dois passaram o ano de 1877 em Roma), apresenta como prova final, em 1878, a pintura *Céfalo e Prócris*. Regressa a Portugal em 1879, sendo regente da cadeira de desenho na escola onde se formara a partir de 1881. Veio a ser director da Academia Portuense das Belas-Artes

Apesar dos comentários de alguns intelectuais, sobre o ensino do desenho praticado nas Escolas de Belas-Artes, o mesmo continuava a ser passível de melhoramentos e reformas. É nesse sentido que em 1895 é nomeada uma comissão da qual faz parte Simões de Almeida Jr (m. 1926)<sup>37</sup> e Alberto Nunes, docentes da escola de Lisboa, propondo remodelações no sentido de um maior envolvimento teórico nas cadeiras a apresentar, de modo a melhor preparar os seus alunos para a realidade vivencial.

É pelo Decreto de 14 de Novembro de 1901, que se irá iniciar essa remodelação do ensino podendo-se ler no seu preâmbulo:

*«... A presente reforma tem apenas por fim começar, modesta mas intensamente, uma cruzada de esforço, um aproveitamento de elementos e de vontades, cujos resultados pedagógicos anno a anno se irão accentuando, de modo a tornar progressivo o interesse pelos conhecimentos artísticos».*

E mais adiante o mesmo decreto irá definir e justificar as matérias teóricas que deverão ser exploradas pelos alunos, especialmente realçando o ensino da História da Arte, nunca, é certo, perdendo de vista o ensino prático do desenho, para o qual deveriam concorrer os aspectos de interesse teórico:

*«Neste se pensou, como o ponto nodal do ensino artístico, tal como elle deve ser ministrado numa escola de bellas artes. É para o estudo do natural, depois do aturado e rigoroso ensino do desenho, que se deve dirigir a maior somma de esforço pedagógico; deve ser elle o grande objectivo da secção da pintura, e aquelle a que mais demoradamente se deve prender a attenção do alumno.»*

Deste decreto ressalta a criação do Museu de Arte Antiga, as reestruturações da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa e da Escola de Bellas Artes, dando-se paralelamente a criação da Sociedade Nacional de Belas-Artes, através da fusão do Grémio Artístico e da Sociedade Promotora de Belas-Artes de que a seguir mencionaremos.

---

<sup>37</sup>Simões de Almeida Jr.,escultor, conhecido por Simões de Almeida (Tio). Concluído o curso na Escola de Belas-Artes de Lisboa, em 1865, estagiou em França até 1870 e em Roma de 1870 a 1872. Professor de desenho e de Escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa, formou uma notável pléiade de artistas. Entre as suas obras avulta a estátua da *Puberdade*, premiada em Paris, de linhas suaves e de emotiva graciosidade. Neoclássico tinha um apurado sentido de harmonia das formas

No entanto, esta tentativa de reforma é de certo modo afectada pela *exiguidade dos orçamentos* em primeiro lugar, seguida da *falta de material de ensino e de exemplificação* assim como *ausência de instalações*, a que se adiciona por razões economicistas a extinção de cursos nocturnos para operários, tendo como justificação a criação das escolas industriais a partir de 1884, dirigidas às classes operárias (vide anexo VIII)

Verifica-se assim, que os aspectos económicos se sobrepõem a todos os outros, impondo-se de modo inequívoco, e determinando as políticas na cultura e no ensino que irão persistir no tempo e que foram provavelmente sem grande margem de erro as principais causas do nosso atraso cultural e artístico.

Com a Revolução Republicana, a nova reforma decretada em 1911 entra em vigor, reforma essa feita à revelia de uma comissão criada anteriormente para esse efeito, constituída entre outros por Columbano, Carlos Reis (1863-1940)<sup>38</sup> e Veloso Salgado (1864-1945)<sup>39</sup>, que irão demonstrar o seu desagrado.

### 3.1.3. As Escolas de Belas Artes e as reformas

Com a reforma de 1911 são extintas as duas Academias, tornando-se as escolas totalmente autónomas. Pretendeu-se que o ensino fosse mais liberal, sobretudo o de Desenho, querendo-se acabar com a cópia de modelos a partir de estampas, além de se substituir o Curso Geral de Desenho por um Curso preparatório dos Cursos especiais de Arquitectura, Escultura e Pintura, passando a exigir a *certidão do exame de*

---

<sup>38</sup> Carlos Reis, pintor, discípulo de Silva Porto na Academia das Belas-Artes de Lisboa, partiu em 1889 para Paris, com pensão do Estado e ajuda monetária do rei D. Carlos. Frequentou irregularmente as aulas, preferindo Museus e ateliers. Em 1895 concorre com êxito à cadeira de Paisagem da escola onde estudara, iniciando longa e devotada carreira docente. Definido como pintor essencialmente português, integrou-se no sistema proposto por Silva Porto, nada lhe acrescentando, antes fixando clichés paisagísticos de vigoroso colorido e grande luminosidade. O seu convencionalismo alargou-se a temas de costumes nacionais e ao retrato, em receituário permanentemente repetido

<sup>39</sup> Veloso Salgado, pintor e gravador nascido em Melon, Orense, Espanha. Veio para Lisboa, entregue aos cuidados de um tio litógrafo. Diplomado em Lisboa em 1888 pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, e logo depois bolsheiro de Estado em Paris, foi pintor da segunda geração do naturalismo português. Retratista oficioso e oficial, também a sua arte de extrema convenção, herança da escola

*instrução primária superior*, como indica o Art. 25.º Ponto 2.º da secção VIII relativa aos alunos (vide anexo VIII).

Outras reformas se seguirão, cujos conteúdos não poderão ser chamados de significativos, pois não irão ser veiculadoras das correntes artísticas então vigentes, modernistas de seu nome, mantendo-se a rigidez dos valores académicos.

Mantêm-se assim a *escola da cópia*, tendencialmente sujeita a cânones e regras definidoras da legitimidade dos objectos «...fazem incidir o seu trabalho sobre o conteúdo literário, quando a escolha lhe é permitida, mais do que sobre o terreno da invenção propriamente pictórica»<sup>40</sup>.

Esta situação conduzirá a uma desilusão generalizada do ensino artístico, como é publicada na revista *Arquitectura* em 1927 a propósito da escola de Lisboa:

*«O edificio do Largo da Biblioteca Pública, sendo exteriormente de aparência banal e inestético, interiormente é um túmulo envolto em sombras fúnebres onde tiveram há longos anos a ideia de sepultorem o talento e a mocidade dourada dos nossos estudantes de Bellas-Artes»*<sup>41</sup>

Essa desilusão muito justamente sentida, pelos intervenientes mais esclarecidos e actuates nestas matérias, e fruto directo de um passado pouco consistente em matéria artística, afectou de modo inequívoco e persistente toda a escola artística portuguesa.

O ano de 1932 será protagonista de nova reforma, esta directamente relacionada com o novo poder instituído, criando-se para cada uma das artes um curso especial e um curso superior, ressaltando a extinção do curso de gravura artística nas duas escolas, mantendo-se na Escola de Lisboa a cadeira de gravura, apenas como *complemento facultativo dos diversos cursos especiais, para que os futuros artistas se assim o desejem possam adquirir as noções indispensáveis desse ramo das Belas-Artes e sem que à sua frequência corresponda qualquer diploma especial* (vide anexo VIII), podendo nós sugerir, ter sido esta situação que levou a que anos mais tarde, tivesse surgido em Lisboa a 1.ª Cooperativa de Gravadores Portugueses.

---

académica francesa onde se formara «marca sem dúvida, o ponto mais erudito e mais alto do academismo nacional»

<sup>40</sup> BORDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa, 1989, p. 264

<sup>41</sup> CALADO, Margarida, in op. cit., p. 103

Já em 1945<sup>42</sup>, valoriza-se o curso de arquitectura criando-se duas novas cadeiras relacionadas com urbanismo, como *necessidade de uma preparação escolar* mais eficaz de natureza teórica e prática, de forma aos técnicos, aqui preparados, poderem acudir às novas exigências, que o desenvolvimento urbanístico tinha equacionado, além de se exigir para este curso uma preparação científica superior ao que seria exigido para os cursos de pintura e escultura.

Mantêm-se os Cursos especiais como cursos complementares facultativos que são denominados Cursos Superiores, sendo as escolas consideradas estabelecimentos *superiores* mas não de *ensino superior*, exigindo-se para a sua frequência os títulos liceais, o 5.º ano para a pintura e escultura e o 7.º ano para a arquitectura.

Passa a ser diverso, a condição de ingresso nas escolas no que respeita, aos três cursos. Deste modo exige-se maiores habilitações para quem quer cursar arquitectura e menores para os de pintura e escultura.

Dá-se, de certa forma, uma despromoção em termos de objectivos e faz-se descer o nível dos cursos de pintura e escultura argumentando-se *ser descabida nestes uma preparação científica* e mais adiante, *tendo-se em conta que a moderna orientação pedagógica pende, quanto a estes ramos do ensino artístico, para um regime de carácter acentuadamente oficinal.*

Apesar de se ter vindo progressivamente a elevar o nível de instrução dos alunos, *eliminando-se dos elencos dos novos cursos as disciplinas de carácter científico e literário em que se fazia ensino de nível não excedente ao do 5.º ano do liceu e que deixaram de ter sentido em face do novo regime de admissão*<sup>43</sup>, o ensino mantém-se nos moldes classicizantes. Inúmeras críticas ao seu ensino, se fizeram sentir, muitas vezes indicavam serem os professores os principais responsáveis desse estado de coisas, por persistirem nos modelos académicos provenientes, entre nós, por via dos nossos bolseiros, com clara influência da academia francesa.

Neste contexto, em meados dos anos quarenta e início dos cinquenta, surgem as duas escolas, a de Lisboa e a do Porto com orientações diversas apesar de reformas idênticas. A de Lisboa, por um lado, fechada em academismos caducos e

---

<sup>42</sup> DECRETO-LEI n.º 34 607. D.G. I Série. de 15 de Maio de 1945, criou nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto, as cadeiras de Urbanologia e de Projectos e Obras de Urbanização, que ficam afectas ao curso de arquitectura

ultrapassados mantém uma direcção fortemente ligada às directivas do regime em vigor, com as consequentes perseguições políticas a professores e alunos tornando a direcção do arquitecto Paulino Montês<sup>44</sup> particularmente negativa. A do Porto por outro lado, com a direcção do arquitecto Carlos Ramos (1897-1969)<sup>45</sup> a partir de 1952, o responsável por imprimir uma nova dinâmica à escola, mantendo à distância numa atitude firme e persistente, todas as tentativas de politização da instituição tendo como objectivo um projecto estruturado para a sua escola,

*«...processo de evolução lento, embora firme, mas sobretudo a certeza antecipada de que a persistência em cultivá-lo começa a dar os seus frutos, transferindo, de dentro para fora, todo o clima de generosa compreensão susceptível de contribuir para uma educação estética do meio em que esta escola pratica a sua actividade e deve exercer a sua influência»<sup>46</sup>*

colocando-a como preferível em relação à escola de Lisboa.

Mas não é só na acção de Carlos Ramos que nós poderemos encontrar justificação para esse ascendente da escola nortenha, pois temos de adicionar aquela geração de arquitectos<sup>47</sup> que formados na escola do Porto, se organizam a partir de 1947 no grupo O.D.A.M. – Organização dos Arquitectos Modernos, que posteriormente em 1952 se extinguirá. Esta organização enquanto dura, imprimirá a norte, um dinamismo que culminará com a realização em 1948 do 1º. Congresso Nacional de Arquitectura em Lisboa. Este Congresso em boa hora se realizou e permitiu sair algumas conclusões fundamentais para a consciencialização de uma arquitectura moderna.

Mas a rivalidade criada entre estas duas escolas, com a supremacia da escola do Porto sobre a de Lisboa, levará alguns alunos de Lisboa a procurarem a nortenha,

---

<sup>43</sup> MONTÊS, Paulino, *Boletim I, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*, MCMLIX, p. 13

<sup>44</sup> Paulino Montês, arquitecto e professor na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo assumido aí a sua direcção

<sup>45</sup> Carlos Ramos, arquitecto que concluído o curso na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1920, se dedicou ao ensino liceal até 1929. Foi professor de Arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto, cuja direcção assumiu em 1952. Em 1959 ascendeu a Vice-Presidente da União Internacional de Arquitectos

<sup>46</sup> RAMOS, Carlos, in, *IX Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto*, Porto, 1960

<sup>47</sup> «Pertencentes à geração que se formara na Escola de Belas Artes do Porto, ao longo do período compreendido entre o início da Guerra de Espanha e o final da 2ª. Guerra, integrados na doutrina dos C.I.A.M. – Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, começavam a antever caminhos de esperança nos destinos da arquitectura», in, *Catálogo da Exposição ODAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto, 1974-1952*, Porto, Novembro, 1972, p. 12

por considerarem que em Lisboa não se reuniam as condições ideais para uma correcta aprendizagem.

É neste ambiente de agitação, fruto da incapacidade ou indiferença dos governantes, que Querubim irá frequentar a escola lisboeta, que depois deixará em direcção à escola do Porto numa tentativa de procurar directivas diferentes, como atrás se disse.

A reforma de 57, apesar de ser muito desejada, não concretizará na prática alterações significativas e apresentará uma maior visibilidade na substituição da denominação da escola, passando a ser denominada Escola Superior de Belas-Artes, quer em Lisboa quer no Porto.

Quanto ao resto, a reforma prometida, criando infundadas esperanças, revelou-se na prática despojada de qualquer inovação, continuando a gerir-se pela mesma mentalidade, que anteriormente tinha dominado, e que segundo José Augusto-França *punha as coisas no pé em que deveriam estar para ser reformadas*.

Mas a mudança considerada revolucionária na escola de Lisboa, dá-se com a transferência do Escultor António Augusto Lagoa Henriques (1923)<sup>48</sup>, da escola do Porto para a de Lisboa, em 1966, com a titularidade das cadeiras de desenho, de modelo vivo e de desenho de estátua, com programas inéditos, unicamente da responsabilidade do mestre, que por serem inovadores vieram alterar os conteúdos programáticos até então vigentes, influenciando as novas gerações que procuraram então a escola.

Com a mudança de regime a partir de Abril de 74, também a escola irá sofrer profundas modificações em que todos serão intervenientes, tanto docentes como discentes, tendo sido criado um Instituto Superior de Ensino Artístico, que foi a base dos cursos criados a partir de então.

---

<sup>48</sup> António Augusto Lagoa Henriques, escultor formado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde exerceu também funções docentes. Foi professor na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde se jubilou em 1988, tendo sido o responsável pela renovação do ensino do desenho na escola de Lisboa. Discípulo de Leopoldo de Almeida, Barata Feyo e Dórdio Gomes tomou caminhos de estilização decorativa, fazendo uso sensível e discreto dos valores académicos em obra pública gradualmente reconhecida, do que é prova a encomenda do túmulo para Fernando Pessoa para os Jerónimos

### 3.1.3.1. A cisão: Universidade Técnica e Universidade Clássica

Muitas foram as alterações sofridas na escola, na sequência da democratização do regime, que levaram a que se produzisse a partir de 1979, a separação entre o Departamento de Arquitectura e o Departamento de Artes Plásticas, Pintura e Escultura a que se adicionou o curso de Design Industrial de Equipamento, em reestruturação curricular, reconhecido posteriormente pelo Ministério da Educação em 1983<sup>49</sup>. Esta autonomização da escola de arquitectura em relação às outras escolas, vai constituir-se como uma raridade num panorama que deveria mostrar harmonização, e não separação, contrariando muitas das conquistas obtidas pelo desenvolvimento industrial de que foram vozes pioneiras de muitos arquitectos paradigmáticos de que destacamos Walter Gropius de quem relembramos partes do seu *Manifesto*:

*«Arquitectos, Escultores, Pintores, nós temos de reencontrar a noção do nosso ofício artesanal! Não existe arte no que respeita a profissão. Não há diferença essencial entre o artista e o artífice... Formemos, portanto, juntos uma nova corporação de artífices desprendida dessa distinção presunçosa de danos sociais que visava levantar uma muralha de orgulho entre artífices e artista! A nós cabe-nos conceber e criar em conjunto o edifício do futuro que será ao mesmo tempo, sob o seu novo aspecto, arquitectura, escultura e pintura e que, nascido de milhões de mãos de artífices se erguerá ao céu como símbolo transparente de uma fé nova, da qual constituirá o advento»<sup>50</sup>*

Esta cisão irá, contra o que foi considerado o trabalho de equipa, enaltecido por Gropius, e que se consubstanciará na ruptura criada entre escolas, verificando-se por um lado, a Arquitectura inserida na Universidade Técnica e por outro, a Pintura, Escultura e o Design na Universidade Clássica.

<sup>49</sup> A coordenação do grupo de trabalho de reestruturação do currículo escolar na área do Design foi atribuída ao Professor Rogério Ribeiro, docente do 12.º Grupo da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo sido os currículos publicados em Diário da República em 1984, que posteriormente em 1996 coordenará a área de Design Industrial de Equipamento e será o seu representante no Conselho Científico, in RIBEIRO, Rogério, *Exposição de Desenho e Pintura*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2000, p. 140

<sup>50</sup> Catálogo da Exposição *Walter Gropius, Projectos e Construções, 1906-1969*, Porto, Cooperativa Arvore, Dezembro de 1974, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1975. Este manifesto foi escrito seis meses após o fim da Primeira guerra Mundial. Em Maio de 1919, e foi essencialmente dirigido aos estudantes inscritos nas diversas Escolas e Academias de Belas-Artes, na Alemanha

Reconhecemos que em Portugal o entendimento *Bauhausiano*<sup>51</sup> não mereceu da parte dos governantes o desenvolvimento devido, cuja pedagogia frutificou nos Estados Unidos e em outros países da Europa de forma inequívoca, sendo motor de desenvolvimento das artes visuais.

Muito ainda deverá ser feito em Portugal para níveis de desenvolvimento eficazes e hoje, ainda não sabemos, porque não foi feita uma avaliação, se a separação entre escolas, onde a formação estética faz parte das prioridades curriculares, terá sido a melhor solução.

### 3.1.3.2. A oficina cerâmica e a reforma de 74

Ao analisar historicamente o percurso da cerâmica, na Escola de Belas Artes de Lisboa, por ser esta a escola onde Querubim fará a maior parte da sua formação académica de nível superior, tanto no que diz respeito aos cursos especiais de pintura e escultura como posteriormente nos cursos superiores das mesmas especialidades, constatamos que em 1932<sup>52</sup>, ainda não existe a oficina cerâmica, exceptuando-se o necessário apoio tecnológico feito com as pastas de argila no apoio à modelação. Comprovado ainda pela enunciação das provas obrigatórias de exame em que na 2ª. cadeira (2ª. parte) *composição e modelação em barro de um trecho ornamental*.

A reforma de 1957<sup>53</sup> estabelecia no seu plano de estudos para o 3º. Ano dos Cursos de Pintura e Escultura respectivamente, a Tecnologia da Pintura (cerâmica e tapeçaria) e a Tecnologia da Escultura (cerâmica e madalhística) com a frequência de 6 horas semanais práticas no total (vide anexo VIII) manifestamente insuficientes para a realização de um programa coerente de aprendizagem no âmbito da formação

---

<sup>51</sup> Só em 1969 se faria na Escola de Belas Artes do Porto, uma exposição sobre a Bauhaus, no catálogo da qual se podia ler: «*A Bauhaus foi uma escola fundada por Walter Gropius em 1919. Esta escola funcionou em Weimar e em Dessau, na Alemanha, até 1933, data em que os nazis a encerraram. Na Bauhaus ensinava-se: arquitectura, pintura, escultura, fotografia, cinema, teatro, bailado, forma de objectos industriais, publicidade, tipografia e, especialmente, pensamento moderno formativo.*», in Catálogo da Exposição ODAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto, 1974-1952, Porto, Novembro, 1972, p. 15

<sup>52</sup> DECRETO-LEI n.º 21.662. D.G. I Série. 214 (32-09-12)

<sup>53</sup> DECRETO-LEI n.º 41.363. D.G. I Série. 258 (57-11-14)

artística como seria desejável. Agravada essa situação *pela falta de condições tanto de espaço como de equipamento manifestamente insuficientes para o seu ensino científico, tecnológico e artístico*<sup>54</sup> que era praticamente nulo, reduzindo-se apenas a pequenos apontamentos teóricos.

O reconhecimento dos novos modelos curriculares nascidos<sup>55</sup> na sequência das alterações estruturais em 1974<sup>56</sup>, vem legitimar os novos planos de estudos<sup>57</sup>. Aparece a cerâmica como disciplina prática opcional, de 6 horas semanais, que sendo seleccionada pelos alunos – quer na sua vertente bi ou tridimensional - desenvolver-se-ia em três anos, o primeiro dos quais inserido no ciclo básico e os dois seguintes no ciclo especial.

Actualmente, a disciplina de Cerâmica mantém o mesmo plano de estudos *aprovados pelo Conselho Científico de 1978*<sup>58</sup>, dividida em três disciplinas com níveis cognitivos distintos, compreendendo um primeiro ano de iniciação, um segundo de desenvolvimento e no ano final uma investigação, (vide anexo VIII - programa da Tecnologia de Cerâmica). Sendo comuns às duas formações de Artes Plásticas, Pintura e Escultura, o seu programa diverge nos níveis II e III de desenvolvimento quando aplicado às formações específicas.

Os seus objectivos finais são a integração da componente tecnológica na investigação estética, permitindo a criação de linguagens plásticas diversas.

Contudo, aqui a questão que se põe e que nos preocupa é o reconhecimento de que este saber apenas está ligado à formação estética e às possibilidades matéricas que se podem explorar.

Pensamos que existe uma lacuna no que respeita aos conhecimentos técnicos, os quais deveriam ter algum peso nesta aprendizagem e que seriam da maior utilidade, para os desafios que se colocam, quando se passa para a prática exterior, para que sejam superados. O que sabemos ser certo, é que a aprendizagem de alguns aspectos técnicos – todo o ciclo da realização cerâmica desde a concepção das pastas à

---

<sup>54</sup> SILVA, Jorge Vidal Correia da, *Relatório da Disciplina Cerâmica II do 4.º Grupo-Pintura Integrada*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001, p. 2

<sup>55</sup> DECRETO-LEI n.º 38/83. D.G. I Série. 126 (83-06-01)

<sup>56</sup> Queda do Governo da Ditadura chefiado por Marcelo Caetano e instauração da Democracia em 25 de Abril de 1974

<sup>57</sup> PORTARIA n.º 836/84. D.G. I Série de 29 de Outubro, “*Sob proposta da 2.ª secção da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, aprova os planos de estudo dos ciclos básicos e dos ciclos especiais dos cursos de Artes Plásticas, Escultura, Pintura, Design de Comunicação e Design de Equipamento*”

<sup>58</sup> SILVA, Jorge Vidal Correia da, *Potencialidades Expressivas da Pintura Cerâmica, Sumário pormenorizado da lição de síntese*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001, p. 4

preparação dos pigmentos - que escapam ao plano de estudos da escola, poderá ser feito nas oficinas e fábricas às quais não é fácil aceder, desmotivando muitos que gostariam de prosseguir as suas investigações.

Concluimos também, que esta prática cerâmica, com as limitações apontadas, apenas é possível para alguns, os que frequentam uma licenciatura, deixando muitos outros que gostariam de enveredar por este campo marginalizados.

Daqui inferimos que a inexistência de estruturas de apoio de uma prática oficial que seria da maior utilidade na preservação de valores tão caros aos portugueses, tem sido um dos grandes entraves para uma correcta aprendizagem e divulgação da Cerâmica, ressaltando que essa inexistência de estruturas nos parece ser a inexistência de uma política de ensino coerente destas matérias.

#### **3.1.4. A Sociedade Nacional de Belas Artes e os valores naturalistas**

A Sociedade Nacional de Belas Artes tem sido palco privilegiado para a representação de parte da vida artística portuguesa. Assim, afigura-se-nos que uma vista panorâmica sobre a realidade dessa instituição, não poderá ser considerada excessiva, dado que aí se integra o percurso artístico de Querubim, o qual não poderá ser afastado da contextura mental que tem sido a matriz das actividades artísticas aí realizadas, algumas das quais foi protagonista.

Nas últimas décadas do século XIX, defrontamo-nos em Lisboa e no Porto com uma confrangedora falta de expressões plásticas inovadoras, ao contrário do que se ia passando nas outras capitais europeias, onde as artes procuravam novos caminhos para as expressões plásticas, que iam emergindo um pouco por todo o lado no campo da expressão artística.

Verificava-se então nas duas principais cidades do país, uma pobreza espiritual, ao nível das expressões artísticas, motivada provavelmente, pelo gosto

antiquado de uma burguesia dominante, rural, inculta e analfabeta e além disso de bolsa pouco recheada, que apenas se deleitava com a pintura de *flores e de paisagens*<sup>59</sup>.

Por outro lado, os problemas relativos ao ensino para uma via artística inovadora e criativa mantinham-se: «*Quanto à pintura e à escultura o seu ensino dependia de professores imutáveis*»<sup>60</sup>, persistindo os modelos académicos repetitivos à qual se aliava a falta de um mercado artístico e coerente que estimulasse tanto os executantes, como os possíveis compradores, fruto do que já foi referido.

Alguns artistas, críticos, escritores e intelectuais conscientes desta realidade, e preocupados com o seu futuro pouco promissor, reunidos em círculos particulares e restritos como o *Grémio Artístico*<sup>61</sup>, mais alguns bolseiros a expensas do Estado em Paris e um incipiente *Centro Artístico*<sup>62</sup> sediado em Lisboa, vão juntar-se no ano de 1890 numa associação comum denominada o *Grémio*, então presidida por Silva Porto, e tendo Ramalho Ortigão (1836-1915)<sup>63</sup> na presidência da assembleia geral, cuja finalidade se centrava em: «*Promover a cultura das artes plásticas em todas as suas manifestações e defender os interesses da arte nacional*»<sup>64</sup>, centrando-se as suas manifestações na organização e promoção de salões anuais bem como a obrigatoriedade de uma exposição permanente, na criação de uma biblioteca e de aulas vocacionadas para o ensino artístico.

---

<sup>59</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, Vol. II, p. 83

<sup>60</sup> FRANÇA, José-Augusto, in op. cit., p. 61

<sup>61</sup> A ideia desta organização nasce no seio do grupo de artistas então dissidentes da Sociedade Promotora em fins de 1888, e frequentadores do «*Leão de Ouro*» que por trazerem uma orientação diferente à pintura, irão fundar em 1890 o «*Grémio Artístico*», in op. cit., p. 83

<sup>62</sup> Grupo de pintores reunidos no «atelier» dum medíocre pintor António Baeta, ainda aluno da Escola, in op. cit., 84

<sup>63</sup> José Duarte de Ramalho Ortigão, escritor natural do Porto. Aos 14 anos matricula-se em direito na Universidade de Coimbra e pouco depois passou a leccionar Francês no colégio da Lapa, no Porto, dirigido por seu pai. Seguidamente dedicou-se também ao jornalismo como crítico literário e folhetinista no *Jornal do Porto*. Em 1865 interveio na Questão Coimbrã na defesa de Castilho e por esse motivo bateu-se em duelo na Arca d' Água, no Porto, com Antero de Quental. Em 1870 e já estando em Lisboa, liga-se então a Eça de Queirós e ao grupo das Conferências do Casino iniciando nesse ano, com Eça, a publicação em fascículos mensais, de *As Farpas*. Notável ainda o seu intuitivo dom de crítica de arte (o primeiro a surgir em Portugal), patente em muitas páginas dos seus livros, nomeadamente em o *Culto da Arte em Portugal*, 1896

<sup>64</sup> FRANÇA, José-Augusto, in op. cit. p. 84

No entanto, já anteriormente outra associação a *Sociedade Promotora de Belas Artes*<sup>65</sup>, tinha surgido, tendo por objectivos a reorganização do movimento artístico de forma coerente e eficaz, de modo a incrementar a actividade artística entre nós:

«...pôr em comunicação o público e os artistas; facilitar a venda de quadros; dar ocasião a que nascesse a verdadeira crítica artística; derramar o amor pela arte; torná-la popular e respeitada; chamar sobre ela a atenção pública, ...»<sup>66</sup>

No início a *Sociedade Promotora* tem um grande êxito, não só pelas exposições que promove, *4 mil pessoas visitam a primeira realizada em 1862, elevando-se estes números nas seguintes até atingir 17 mil*, como pelo número dos seus associados, que sendo no seu início de 179, passam em breve a 200. Apesar da sua acção ter sido frutuosa para o desenvolvimento do fazer artístico, entrará em grave crise fomentada pela acção do Grupo do Leão<sup>67</sup> - grupo de gente jovem que vinha com novas ideias dos grandes centros culturais da Europa - que como atrás se disse, perspectivava uma nova atitude em face dos valores então vigentes.

Contudo, aquela associação, o *Grémio*, em breve entra em falência, não só por questões financeiras que é incapaz de gerir, como também se juntam causas muito mais actuaentes. Estas, definidas primeiro por uma sociedade que se mantém burguesa e inculta, apelando para a mediocridade das realizações apresentadas nos Salões, sujeitas a padrinhos e cunhas, não promovendo adequadamente - porque são incapazes - o espírito da associação, mantendo-se estas premissas paradas no tempo, reforçando-se a ideia de que imobilismo se constituía já como um atributo da estrutura mental portuguesa.

---

<sup>64</sup>FRANÇA, José-Augusto, in op. cit.p. 84

<sup>65</sup> A primeira organização que entrou na história do movimento artístico em Portugal. Sendo aprovados em 10 de Janeiro de 1860 os Estatutos da Sociedade Promotora de Belas Artes em Assembleia de sócios, sob a presidência do Abade de Castro, sendo-lhe concedido o alvará em 2 de Outubro de 1861, in, QUEIRÓS, Amilcar de Barros, *Da Sociedade Promotora de Belas Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas Artes 1860-1951*, Exposição Documental, Lisboa, 1951

<sup>66</sup> QUEIRÓS, Amilcar de Barros, in op. cit., pp. 3-4

<sup>67</sup> Grupo de artistas dissidentes da Sociedade Promotora, que trazendo uma nova orientação para a pintura em Portugal, passaram a reunir na cervejaria «Leão», hoje restaurante «Leão d'Ouro», formam uma tertúlia que ficou conhecida na história do movimento artístico português pelo «Grupo do Leão», fazendo dela parte: João Ribeiro Cristino da Silva, Columbano, José Malhoa, Silva Porto, João Vaz,

Em breve, e porque perseguem os mesmos objectivos, o *Grémio* e a *Sociedade Promotora* juntam-se, fundando em 26 de Janeiro de 1901 a *Sociedade Nacional de Belas Artes*, tornada de utilidade pública em 1914, com os mesmos propósitos consignados anteriormente nos Estatutos do *Grémio*, tendo à frente da sua direcção José Malhoa.

Paralelamente, no Porto, é criado o *Centro Artístico Portuense*<sup>68</sup>, no entanto com objectivos ligeiramente diferentes dos da Sociedade de Lisboa e que apesar de curta existência, será de paradigmática eficiência, tendo à sua frente Soares dos Reis (1847-1889)<sup>69</sup> e Marques de Oliveira, a quem se junta Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)<sup>70</sup>, membros do conselho técnico da instituição e que têm em vista a promoção das artes e das indústrias, «*visando responder a necessidades novas, duma cultura aberta a novas determinações pedagógicas*», como refere José-Augusto França.

Joaquim de Vasconcelos irá contribuir para grande dinamização gerada a norte do país, sendo um dos principais responsáveis pela realização da *Exposição Districtal de Aveiro* em 1882<sup>71</sup> e de uma exposição de cerâmica nacional realizada no mesmo ano, que pela primeira vez honra a realização industrial. Reforçando-se aqui as chamadas de atenção para a problemática da relação arte/indústria, ou seja, na diferenciação entre o fazer artístico, o fazer industrial e o fazer artesanal não se perdendo de vista a necessidade de adequação do ensino, nas suas versões artística, industrial e artesanal.

---

<sup>68</sup> Dos Estatutos do Centro Artístico Portuense, ressalta «*promover o desenvolvimento intelectual e artístico dos seus associados e contribuir, quanto em suas forças coubesse, para o estímulo e propagação do bom gosto tanto pelas artes plásticas como pelas industriais*» cit., in, FRANÇA, José-Augusto, in op. cit., p. 63

<sup>69</sup> Soares dos Reis, escultor que estuda na Academia Portuense de Belas Artes. Estagia em Paris onde conquista vários e prestigiados prémios. Executa o “*Desterrado*”, escultura bem portuguesa pelo seu magoado lirismo

<sup>70</sup> Joaquim de Vasconcelos, intelectual, historiador e investigador, casado com Carolina de Michaelis. É considerado uma personalidade esclarecida e interessada nas questões do ensino e no desenvolvimento industrial tendo como fulcro principal toda a realização cerâmica

<sup>71</sup> Catálogo de *Exposição Districtal de Aveiro 1882, Relíquias da Arte Nacional*, com textos de Marques Gomes e de Joaquim de Vasconcelos, edição do Grémio Moderno de Aveiro, instituição fundada em 1881, cujos fins principais eram, o concorrer por diversas formas para o progresso material e moral da cidade e do districto

Da chamada *Sociedade Nacional de Belas-Artes do Porto*, sabe-se terem sido realizados entre 1908 e 1921 dez salões que pouco se assemelham com a actividade da sua congénere de Lisboa, até porque era fraco o interesse por aquela associação, sediando-se as actividades artísticas em associações e organismos de carácter particular, e também era reduzido o interesse pelo mercado de arte, tanto da parte do Estado como dos particulares, vindo a sentir-se estas diferenças muito mais no norte do que na capital.

A orientação estética, em Lisboa, da SNBA, imprimida nos seus primeiros anos de vida, resulta da fixação dos valores ditos naturalistas, segundo Cristina de Azevedo Tavares<sup>72</sup>, da Escola de Barbizon, introduzidos na expressão plástica portuguesa pela mão de Silva Porto, em Lisboa, e de Marques de Oliveira no Porto, embora tenham contactado com os artistas da primeira exposição impressionista em Paris, não serão veiculadores destes novos valores expressivos na sua terra de origem.

Relativamente às primeiras décadas de actividade e acontecimentos mais significativos da SNBA, ressaltam o apego aos valores naturalistas, afirmando Cristina Azevedo Tavares:

*«...procurámos aprofundar as primeiras décadas da actividade cultural da SNBA e o empenhamento na defesa dos valores oitocentistas. Articulação que fomos desenvolvendo tendo em conta a dinâmica da própria instituição que foi sendo obrigada a ultrapassar alguns escolhos, como ao deflagrar-se a Questão dos Novos (1921), e as sequelas que daí advieram dando expressão aos novos ao realizar-se o I Salão de Outono (1923) e a 1.ª Exposição dos Independentes em (1930)»<sup>73</sup>.*

O ensino artístico é um dos objectivos da Sociedade, contudo, sabemos pelo estudo realizado, não haver grande informação sobre esta matéria antes da criação do *Curso Preparatório (1931)*, o qual permitiu o acesso aos exames de admissão às Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Apenas a existência de pequenos apontamentos não oficiais, são indicadores da existência de aulas de desenho e de salas onde as aulas decorriam.

---

<sup>72</sup> Cristina de Azevedo Tavares, escritora, esteta e professora doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

As actividades expositivas da sociedade são, efectivamente, aquelas que mais se vão evidenciar, através de Salões, que a partir dos anos trinta irão tentar, sem grande êxito, abrir a Portugal horizontes chamados modernos, que o Salão dos Independentes inaugurará.

Inúmeras serão as actividades nesse sentido, de vários e diversificados salões, que sem sucesso tentam dinamizar modelos vanguardistas na sociedade portuguesa. No entanto, não se conseguem impor, ouvindo-se vozes esclarecidas referir como Diogo de Macedo (1889-1959)<sup>74</sup>, a propósito do II Salão de Arte Moderna de 38: «*Saiu quase uma exposição da SNBA...já que a revolução continuava pacata*»<sup>75</sup>, mostrando que havia consciência da imobilidade dos valores artísticos, pertença de um passado, da sociedade portuguesa.

Mas, no seio dessa sociedade, já iniciara uma caminhada que iria descobrir outras realidades expressivas - para além das mencionadas na doutrina naturalista - às quais Querubim Lapa irá aderir no início do seu percurso artístico, tendo sido participante activo nas actividades artísticas que aí se vêm a desenvolver.

### 3.1.5. Exposições Gerais de Artes Plásticas versus exposições do SPN/SNI

---

<sup>73</sup> TAVARES, Cristina Azevedo, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1999. Dissertação de Doutoramento, Vol. I, p. 499

<sup>74</sup> Diogo de Macedo, escultor e historiador de arte que ao finalizar em 1911 o curso da Academia Portuense de Belas-Artes, vai para Paris. De volta ao Porto, com o início da guerra, expôs assiduamente com os modernistas. Em novo período em Paris (1921-1926), enviou em 1923 à SNBA, à *Exposição dos 5 Independentes*, cujas obras se pretendiam clássicas nos princípios e revolucionárias nos fins, o *Torso de Mulher*, 1922, uma das melhores obras de escultura portuguesa da época, cujo classicismo notado pela crítica, continha já em si o germe da sua desistência como artista. Sentimentalmente repartido entre uma sensibilidade naturalista e um companheirismo modernista, romântico e admirador incondicional de Rodin, a sua obra desenvolvia-se hesitante, ora expressionista ora bourdelliana, ora clássica, ora naturalista. Nomeado director do Museu de Arte Contemporânea em 1944, exerceu paralelamente incansável acção cultural como pedagogo, historiógrafo, divulgador e crítico de arte

<sup>75</sup> Cit., in, FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX, (1911-1961)*, 3ª. ed., Lisboa, Bertrand, 1991, p. 200

A par desta situação apresenta-se a partir de 33, como atrás se disse, o Secretariado de Propaganda Nacional denominando-se, a partir de 44, Secretariado de Informação, Cultura Popular e Turismo, passando a ser mentor, a partir de 1935, das Exposições de Arte Moderna, pretendendo inculcar na sociedade através das suas directivas, um cariz modernista de influência Marinettiana de sabor futuro-fascista, de que Ferro tinha sido, antes, um cerrado apoiante.

Seguir-se-ão catorze exposições anuais de Arte Moderna até 1951, em que apenas os limites de um *indispensável equilíbrio, conseguido e sofrido*, não podendo de modo algum levar à *loucura das formas*, definido-se, deste modo, as linhas mestras dos modelos que serão permitidos nestas exposições, profundamente ligadas ao discurso do regime ditatorial então em vigor<sup>76</sup>, cujos princípios estéticos se deviam nortear pelo objectivo supremo corporizado em, *a ordem foi sempre o verdadeiro clima da beleza*<sup>77</sup>.

A partir dos anos trinta encontramos-nos com dois organismos que tentam orientar a vida artística portuguesa: um a SNBA, com muita dificuldade em libertar-se dos naturalismos que aí permaneciam agarrados ao gosto burguês, que entretanto imperava, e outro o SPN, mais tarde SNI, pretendendo veicular um ideário político, sustentado por uma propaganda de sentido único, baseada num imaginário tradicionalista e folclorista.

Encontramo-nos, de certo, perante duas vias distintas que irão dominar de forma sistemática a vida artística nacional, sendo frequentados praticamente por grande parte dos artistas, com excepção de alguns, dos quais se destaca Diogo de Macedo, que nunca participaria em nenhuma actividade do SPN e que acusa os seus companheiros de *agradar a gregos e a troianos*<sup>78</sup>.

Mas é graças à hipotética abertura, surgida no seio do regime, interiorizada pelos artistas, na sequência da vitória dos aliados, que a SNBA será palco das mais expressivas manifestações artísticas, a partir de 1946, designando-se «Exposições Gerais de Artes Plásticas»<sup>79</sup>. Estas, vieram alterar todo o pensamento artístico

<sup>76</sup> TAVARES, Cristina Azevedo, in op. cit., p. 205

<sup>77</sup> SALAZAR, Oliveira, cit., in, FRANÇA, José Augusto, in op. cit., p. 205

<sup>78</sup> TAVARES, Cristina Azevedo, in op. cit., p. 216

<sup>79</sup> «Organizada (anonimamente) pela Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.), com ligação ao Partido Comunista Português, onde influiu o arquitecto Keil Amaral, a I Exposição de Artes Plásticas abre em

nacional de forma inequívoca, trazendo para as artes plásticas as primeiras renovações, há muito aguardadas pelos artistas portugueses.

Contudo, essas manifestações, nem sempre resultaram da harmonia das vontades, uma vez que ao apresentarem um cariz neo-realista, vêm personalizar um ideário político que chocava com o poder instituído. Resultará assim a partir da II Exposição Geral de Artes Plásticas, um endurecimento da política pela censura prévia, devido ao facto de algumas obras em exposição serem consideradas lesivas para os objectivos do regime, acto nunca até então realizado.

Não é possível, por isso, falar do neo-realismo, movimento em que se inicia Querubim Lapa, nos primeiros anos da sua vida artística e de que falaremos mais adiante, sem se fazer referência às Gerais e à SNBA, podendo-se ler no prefácio (anónimo) da X Exposição em 1956, o seguinte: *«pode-se afirmar que a história do neo-realismo em Portugal será em parte a história das Exposições Gerais da Artes Plásticas»*.

### 3.2. Causas do atraso industrial e artístico português

Ao longo do século XIX, em especial a partir da época pombalina, presenciamos a crescente importância que o desenho apresenta face às novas propostas surgidas, conseqüentes da Revolução Industrial, relativamente às indústrias.

Contudo, a indústria não se desenvolveu com a mesma vitalidade no nosso país, comparado com outros, onde o desenho passou a ser considerado, como o pilar primeiro de toda a produção industrial.

Algumas das causas que determinaram o atraso de Portugal em termos industriais, apontam-se como principais, as ausências de uma rede de transportes e vias de comunicação. Estas praticamente inexistentes, no início do Século XIX, ao contrário daquilo que sucedeu noutros países europeus, designadamente a Inglaterra,

---

*Junho de 1946, e a última a X em 1956, nos salões da SNBA», cit., in, Catálogo da Exposição "Anos Quarenta na Arte Portuguesa", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 83-85*

considerado um dos centros de influência primordiais do conceito industrial.

Os caminhos de ferro portugueses só se iniciam em 1853<sup>80</sup>, e a rede viária nacional é quase inexistente em meados do século - atinge só em 1884, 9.155 quilómetros distribuídos por estradas reais, distritais e municipais - impedindo as trocas comerciais e acentuando o atraso que o sector agrícola vinha evidenciando. A baixíssima produtividade, e as dificuldades de escoamento de produtos, que a ausência de transportes acentuava, assim como a falta de iniciativa dos sectores produtivos ligada à escassez de capitais acumulados, e a forte dependência dos produtos estrangeiros, tinham conduzido o país a um incipiente desenvolvimento industrial de queurgia sair.

Ao analisarmos o relacionamento entre o ensino da cerâmica e o ensino industrial, vemo-nos em presença de um problema com três vertentes distintas: uma virada para o ensino artístico, tendo como objectivo final a formação de artistas nas suas diversas expressões; outra vocacionada para o ensino industrial, tendo por objectivo a formação de técnicos e especialistas e por fim, a virada para o ensino tradicional radicado na antiga tradição entre o aprendiz e o mestre. Pensamos que todos estes aspectos são importantes a incluir neste trabalho, tendo em conta que os aspectos industriais, oficinais e artísticos se relacionam e coabitam na área da cerâmica, contrariando a ideia de cisma entre o fazer artístico e o industrial, apesar de ambos recorrerem a um mesmo meio para atingir diferentes fins, consubstanciados na prática do desenho, motor e veículo principal para a expressão dos projectos das diferentes especialidades.

No entanto, o relacionamento entre esse *fazer* apresentou-se, como contendo em si alguma promiscuidade não se tornando tarefa fácil fazer a distinção entre o fazer industrial dito de *precisão* e o fazer artístico de forte componente *estética*. Muitas vezes, não se sabendo onde terminava este, e se iniciava aquele, podendo-se comprovar pelas directivas que foram sendo dadas às duas especialidades, uma, a industrial, orientada pelo Ministério de Obras Públicas, Comércio e Indústria, M.O.P.C.I., e outra, a artística, dirigida pelo Ministério da Instrução, do qual a

---

<sup>80</sup>Pertence à era Fontes Pereira de Melo o lançamento dos caminhos de ferro em Portugal, sendo um novo passo na política de fomento do país e que muito iria contribuir para o seu progresso. Os estatutos da Companhia Central Peninsular dos Caminhos de Ferro em Portugal são de 10 de Maio de 1853, in, SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal [1851-1900]*, Lisboa, Editorial Verbo, 1986, Vol. IX

Academia dependia, tentando assegurar a formação do operariado, mediante cursos de carácter pós laboral.

Assim, considerámos que seria importante referir sobre estes aspectos e estabelecer relações entre o passado e a sua projectação no futuro, ligando-os a uma actualidade protagonizada por Querubim Lapa.

### 3.2.1. Ensino artístico, técnico e industrial em Portugal

Tanto na Aula de Debuxo e Desenho sustentada pela Companhia Geral da Agricultura dos Vinhos do Alto Douro a partir de 1779, no Porto, como na Aula Pública de Desenho, criada por D. Maria I em Lisboa - esta integrada na Casa Pia de Lisboa - e mais tarde transformada na Academia das Belas-Artes, o ensino dos trabalhos manuais e o ensino das artes fabris, foram consideradas as primeiras tentativas de ligar o ensino à produção industrial, na sua vertente manufactureira e artesanal a par da produção industrial<sup>81</sup>.

É certo que com a relativa acalmia política surgida após a revolução de 1820, o país entrará numa movimentação expansionista, fruto das ideias liberalistas definidoras de novos ideais e novos objectivos, que se irão consubstanciar nos mais diversos sectores da vida portuguesa de entre os quais emergirá o sector industrial.

No entanto, essa emergência arrastar-se-á no tempo, devido à ausência de uma política educativa neste sector, que será agravada com a extinção das estruturas tradicionais de ensino, «Retirado que foi o apoio legal ao controlo da formação por via cooperativa, em 1834, com a extinção das corporações das artes e ofícios»<sup>82</sup>, a formação dos operários manteve-se nos moldes da tradição medieval, agora sem o apoio de um ensino regular em escolas, onde fossem ministradas matérias de carácter industrial.

<sup>81</sup> COSTA, Mário Alberto Nunes da, *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, MCMXC, p. 33

<sup>82</sup> COSTA, Mário Alberto, in op. cit., p. 29

Silva Passos, à semelhança da Academia, cria um Conservatório, em Lisboa, de Artes e Ofícios por decreto de 18 de Novembro de 1836<sup>83</sup>, com o apoio da *Sociedade Promotora da Indústria Nacional*<sup>84</sup>, de forma a dar instrução prática em todos os processos industriais, e ser divulgador de *novos inventos*. Proporcionava também, a mostra pública de todos os produtos relevantes referentes à prática industrial e cria no Porto, à semelhança de Lisboa, por Decreto de 5 de Janeiro de 1837<sup>85</sup>, o *Conservatório Portuense de Artes e Ofícios*. Estes conservatórios serão integrados a partir de 1844, com a reforma de ensino de Costa Cabral (1803-1889)<sup>86</sup> respectivamente na Escola Politécnica de Lisboa e na Academia Politécnica do Porto.

Em 1852, (23 de Dezembro), um decreto estabelece «*a direcção da Aula d'ensino primario, e principios de Geometria, e Dezenho para os artífices e aprendizes dos diversos officios, como se praticava na extinta Inspeção de Obras Públicas*»<sup>87</sup>.

Esta legislação teve por objectivo, é certo, o de elevar o grau de instrução do operariado, embora o fosse a nível primário, era indicadora da preocupação dos governantes em elevar a instrução das classes trabalhadoras, com o intuito de as tornar mais competitivas, o que até então não se tinha feito, pois as reformas do ensino

<sup>83</sup> Diário do Governo n.º 276, de 21 de Novembro de 1836, cit., in GOMES, Ferreira, *Estudos para a História da Educação em Portugal no Século XIX*, Coimbra, Livraria Almedina, 1980, p. 74

<sup>84</sup> Associação formada por um grupo de liberais, in, *Diário do Governo*, n.º 93 de 22 de Abril de 1822, após a revolução de 1820, com a finalidade de «*o util fim da prosperidade pública*» que levasse, por meio da indústria, à «*felicidade da nação*». A sociedade constituída por funcionários, artistas, agricultores, fabricantes, homens de comércio e por «*todos os amigos das artes*» que quizessem contribuir para o seu desenvolvimento. D. João VI, reconhece a esta associação alcance patriótico, visto os membros da sociedade aspirarem ao desenvolvimento e progresso da indústria nacional. A comissão das Artes Mecânicas foi constituída pelo pintor Domingos Sequeira e o académico José Maria Dantas Pereira. Sendo extinta após a Vila Francada, em 1826 será restaurada na primeira vigência da Carta e de novo encerrada com o governo de D. Miguel. Só em 1833 a sociedade voltaria a abrir as portas, numa terceira fase cheia de vicissitudes, e que se traduziu em 1870, na Associação Promotora da Indústria Fabril, in, SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal (1807-1832)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1983, Vol. VII, p. 488

<sup>85</sup> *Diário do Governo* n.º 7 de 9 de Janeiro de 1837, cit., in, GOMES, Ferreira, in op. cit., p. 74

<sup>86</sup> Costa Cabral, político constitucional formado em direito, foi um dos chefes do movimento revolucionário constitucionalista de 1842, Ministro do reino até 1846, introduziu benéficas reformas, com a publicação do Novo Código Administrativo (1842), a reorganização da Guarda Nacional (1842) e a reforma das Câmaras Municipais (1842-1843) e promoveu obras de fomento. A revolução da Maria da Fonte levou-o ao exílio. Presidente do Conselho de 1849 a 1851, o movimento da regeneração obrigou-o a deixar o governo. Foi ministro de Portugal em Madrid e no Rio de Janeiro e Embaixador junto da Santa Sé onde teve acção relevante

<sup>87</sup> *Decreto de 23 de Dezembro de 1852*, art.º 3.º, n.º 6, cit., in, GOMES, Ferreira, in op. cit., p. 78

produzidas até essa altura, apenas estavam vocacionadas para instruir a classe burguesa, pondo de lado a formação e preparação de quadros técnicos, quer industriais quer comerciais.

Dentro do âmbito da Academia, Francisco de Assis Rodrigues (1760-1829)<sup>88</sup> ao pronunciar em 1852 o discurso por ocasião da entrega de prémios aos alunos da Academia de Bellas Artes de Lisboa, refere com alguma acuidade, a necessidade da boa utilização do desenho como base, numa correcta simbiose entre as *Ciências e a Indústria*, acrescentando ser do maior interesse o estudo das Artes do Desenho e a sua aplicação à indústria, contribuindo-se assim para uma *formação de gosto* na ligação das belas artes aos aspectos industriais.

Ainda em 1852, com o Decreto de 30 de Dezembro, são criados o Instituto Industrial de Lisboa e a escola Industrial do Porto que se podem considerar como as primeiras fundações significativas de ensino industrial em Portugal, pela instituição do ensino elementar, secundário e complementar, sendo este preparatório para o ensino industrial.

No entanto, afirmações nada abonatórias são produzidas, ouvindo-se vozes dissonantes afirmar nos anos 80 que: «*até aqui não tivemos nem arte nacional nem arte industrial portuguesa*»<sup>89</sup>, pondo em cheque a acção da Academia, que nos seus estatutos indicava, como atrás se disse, ser seu objectivo prioritário a aplicação prática às *artes fabricis*.

Mas, ainda que o país tenha sido soprado por ventos de modernização, é com lentidão que inicia o percurso para uma modernidade que se apresentava ainda longínqua.

### 3.2.2. Os primeiros impulsos – 1881

---

<sup>88</sup> Francisco Assis Rodrigues, escultor, discípulo directo e colaborador de Joaquim Machado de Castro, foi professor de Desenho e de Escultura

<sup>89</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, «*A Nova Reforma*» in, “*Revista da Soc. de Instrução do Porto*”, 1/5/1881; n.º 5, cit., in, FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, Vol. II, p. 421

O ano de 1881, será rico em acontecimentos impulsionadores de aspectos culturais do país repercutindo-se nas academias, no ensino e no sector industrial. Este sector que tinha vindo a ser estimulado a partir da segunda metade do século, graças ao concurso de certames internacionais, «*permitindo aos empresários portugueses estarem ao corrente dos progressos técnicos obtidos nos outros países*»<sup>90</sup>, e poderem acompanhar o desenvolvimento tecnológico em franca expansão nos países pioneiros da industrialização.

Com a reforma da Academia de Belas Artes<sup>91</sup> da responsabilidade da Direcção Geral da Instrução Pública, dá-se a separação entre a academia e a escola, passando nesta a existir cadeiras que irão ter aplicação às artes consideradas industriais, como refere o Art.º 50.º da acima citada reforma, com a criação de um curso nocturno especial para operários, que posteriormente será extinto por decreto de 14 de Novembro de 1901, invocando-se razões relacionadas com a importância crescente das escolas industriais, como adiante se verá, cujo ensino estará aparentemente mais bem direccionado para acudir às necessidades da indústria nacional.

Por outro lado, o ano de 1881 será também aquele em que é lançado um Inquérito Industrial, tendo em vista a análise de todos os aspectos relacionados com a indústria e conseqüentemente nas formas de os remediar e melhorar.

Além disso, outro dos acontecimentos relevantes neste período foi a Exposição de Arte Ornamental Luso-Espanhola<sup>92</sup> realizada em Março desse ano, em Londres, que viria a frutificar em termos culturais, em Portugal, instituindo-se a partir dela os fundamentos para um Museu Nacional, o de Arte Antiga, às Janelas Verdes.

No entanto muito ainda estava por fazer, como nos refere Joaquim de Vasconcelos ao analisar o relatório de outra comissão, encarregue de detectar os problemas relativos ao ensino ministrado na Academia:

---

<sup>90</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal, [1851-1890]*, Lisboa, Editorial Verbo, 1986, Vol. IX, p. 274

<sup>91</sup> *Decreto de 22 de Março de 1881*, Lisboa, Typog. de Adolfo Modesto, cit., in CALADO, Margarida, in “...O Risco Inadiável” *O Caderno do Desenho*, Lisboa, 1988

<sup>92</sup> O êxito do certame londrino impressionou tão profundamente os responsáveis que, desde logo, se planeou a realização de uma grande *Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*. O *Decreto Real de 22 de Junho de 1881*, definirá que o Palácio das Janelas Verdes (alugado havia dois anos para Museu Nacional) abrigaria o escritório artístico peninsular. A exposição sob o título de *Exposição Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, vem a ser inaugurada em 12 de Janeiro de 1882, cit., in, GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, MCMLXXXIX, pp. 96-104

*«Tenhamos menos confiança nos “expedientes” que vem de cima e mais ouvido para as queixas que vem de baixo, para as aspirações inconscientes da alma popular que pede luz e alimento, que flutuam à mercê do acaso, sem direcção. Seguremo-la com mão forte sobre novos fundamentos e não lancemos neles uma pedra que não haja sido pesada, medida e experimentada. Esses fundamentos resumem-se numa palavra: reorganização do ensino elementar»<sup>93</sup>.*

Procurava-se evidenciar a necessidade de se elevar o nível de ensino nas academias recebendo alunos que não possuíam o mínimo de formação elementar, carecendo de instrução geral preparatória e instrução especial elementar. Os alunos profissionais eram, por assim dizer, um corpo discente com graves carências aos níveis do conhecimento e da cultura – na generalidade constituído por alunos analfabetos - tanto no que se referia ao segmento artístico como ao segmento profissional: *«Tem-se gasto centenas de contos com estas duas academias, e o paiz não tem lucrado mais do que possuir meia dúzia de professores distintos enquanto que as industrias confessam-se mais gratas ao ensino ministrado nos institutos industriais de Lisboa e Porto»<sup>94</sup>.*

Constatava-se, assim, a necessidade de elevar o nível do conhecimento dos discentes, sobretudo o que era destinado ao operariado e ministrado nas academias, porque o ensino das escolas industriais apresentava-se aparentemente como muito mais actuante do que o das academias.

### **3.2.3. Escolas Industriais**

Com efeito, tanto no Instituto Industrial de Lisboa, fundado em 1852, mais tarde designado Instituto Industrial e Comercial de Lisboa (em 1869), como na Escola Industrial do Porto, designado Instituto Industrial (em 1864), apesar de estarem vocacionados para os níveis de ensino elementar e médio, só perto do final

---

<sup>93</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, *A Reforma do Ensino das Bellas-Artes, II Analyse da segunda parte do Relatório Oficial*, Porto, 1878, p. XIII (introdução)

<sup>94</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, in op. cit., p. 17

do Século XIX se poderá dizer que os objectivos a que inicialmente se propõem a fim de melhorarem os ensinamentos e elevarem o nível de ensino, nas escolas industriais, começam a encaminhar-se para o rumo acertado.

Os bons propósitos de fazer elevar o nível de ensino dos intervenientes no tecido industrial, serão consignados estatutariamente na Associação Industrial Nortenha, tendo por objectivo uma ligação harmoniosa entre o que é ensinado e as necessidades sentidas na vida activa industrial, *a fim de que a indústria portugueza possa colocar-se a par das nações mais adiantadas*<sup>95</sup>, e que como se pode observar aplicados ao caso do ensino da cerâmica, visava, *colher luzes e auxílios na Escola Industrial, tais, por exemplo, fabricantes de sabão, de papel, de vidro, de porcelana, faiança e grés...*<sup>96</sup>. No entanto, esse percurso, visando uma relação entre o ensino e a indústria, iniciar-se-á com alguma lentidão e apresentar-se-á com dificuldades, no caso da cerâmica só irão ser resolvidos parcialmente já no Século XX.

Já anteriormente, e segundo o relatório da anterior comissão nomeada em 1875<sup>97</sup>, o ensino destinado ao operariado, o chamado *ensino da arte aplicado à indústria*, consistia apenas na prática do desenho e era ministrado em aulas nocturnas anexas à Academia, existindo as mesmas, graças à boa vontade dos professores que o faziam sem qualquer remuneração.

Em 11 anos (1864-1874) foram ensinados por estes professores 1.584 operários, isto no que diz respeito a Lisboa, porque em Coimbra na aula de desenho criada pela *Associação de Artistas*, teve em 10 anos a assistência de 194 alunos, e no Porto nenhum. Segundo o mesmo Relatório era afirmado que *nem isto existe*<sup>98</sup>, ou seja, não havia aulas de desenho destinadas ao operariado a partir da academia.

Mas é o Porto que protagonizará maior actividade pedagógica destinada ao operariado, provavelmente pela existência de uma Associação Industrial Portuense de sólida formação estatutária, sendo o Instituto Industrial do Porto frequentado por cerca de 7.600 alunos, no período compreendido entre 53 e 73, e

<sup>95</sup> *Estatutos da Associação Industrial Portuense*, cit., in COSTA, Mário Alberto, in op. cit., pp. 36-37

<sup>96</sup> COSTA, Mário Alberto, in op. cit., pp. 37-38

<sup>97</sup> Em 1875, é nomeada uma comissão para elaborar o projecto de reforma das Belas Artes de que resulta em 1876 o *Relatório de Reforma do Ensino Artístico* de que Luciano Cordeiro será o secretário e relator

<sup>98</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, *A Reforma de Bellas-Artes, (Analyse do Relatório da Comissão Official nomeada em 10 de Novembro de 1875)*, Porto, 1877, p. 13

comparativamente aos alunos registados na escola homóloga de Lisboa, verifica-se, o *dobro do tempo e metade da frequência*<sup>99</sup>, indicador por um lado, de um número superior de operários que se dirigiam às escolas, e por outro, a uma maior actividade industrial na zona Norte do país.

Mas é somente em 1883<sup>100</sup> e 1884<sup>101</sup>, que surgem as primeiras escolas industriais, de acordo com o pensamento do ministro António Augusto de Aguiar (1838-1887)<sup>102</sup>. Deste modo, determinou que o ensino do desenho a aplicar às escolas deveria ser *exclusivamente industrial*<sup>103</sup>, surgindo agora a Escola Industrial da Covilhã, seguida de oito escolas de desenho industrial: três em Lisboa, três no Porto, uma nas Caldas da Rainha e outra em Coimbra. Foram também criados dois museus industriais e comerciais, um no Porto e outro na capital - à semelhança do *Museu de South Kensington*, actual *Museu Alberto e Victoria*, em Londres e do *Museu Real-Imperial de Arte e Indústria*, de Viena, conhecidos e estudados pelo ministro António Augusto de Aguiar - de forma a poderem interagir com as escolas, o que na prática não veio a acontecer, tendo mesmo essa intenção desaparecido como objectivo, nas reformas seguintes, como diz o inspector António Arroio (1852- 1934)<sup>104</sup> nos seus relatórios<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1966, Vol. II

<sup>100</sup> *Decreto de 14 de Dezembro de 1883*, assinado pelo Ministro António Augusto de Aguiar, do Governo Regenerador chefiado por Fontes Pereira de Melo

<sup>101</sup> *Decretos de 3 de Janeiro e 6 de Maio de 1884*, assinados pelo Ministro António Augusto de Aguiar, do Governo Regenerador chefiado por Fontes Pereira de Melo

<sup>102</sup> António Augusto de Aguiar, professor e político, ensinou Química na Escola Politécnica e no Instituto Industrial de Lisboa, de que foi director. Deve-se-lhe o desenvolvimento em seu tempo teve no país o ensino industrial.

<sup>103</sup> Aplicação prática, resultante de uma intenção já expressa no Decreto de 1864, em que António Augusto de Aguiar, determinava que o desenho a leccionar nas escolas industriais deveria ser exclusivamente industrial

<sup>104</sup> António Arroio, engenheiro, nascido no Porto, formado em Engenharia Civil de Pontes e estradas na Academia Politécnica do Porto., termina o curso em 1878 entrando para o Corpo de Engenharia do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Será responsável pelo desenvolvimento das principais linhas orientadoras deste Ministério. A primeira com o objectivo de *«promover a barateza de todos os transportes, pela feitura de boas vias de comunicação»* e a segunda *«instituir o ensino técnico profissional e tecnico, sem o qual as indústrias dificilmente poder(iam) progredir porque não saber (iam) melhorar os seus processos aproveitando as indicações da sciencia»*, segundo um texto de Setembro de 2000, policopiado e não editado, intitulado de *“Escola António Arroio: Ontem e Hoje, António Arroio e o Ensino Artístico”*, da autoria de LISBOA, Maria Helena, professora da Escola António Arroio, arquivado no Centro de Recursos da Escola António Arroio, datado de Setembro de 2000, p. 5

<sup>105</sup> António José Arroyo 1911 *“Relatório sobre o Ensino Elementar Industrial e Commercial professado nas escolas dependentes do Ministério do Fomento”*, Ministério do Fomento: 1911. *Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Commercial pelo Inspector António José Arroyo*, Lisboa, Imprensa Nacional, cit., in PAIVA, José Castanheira de, in *Escola António Arroio, (1919-*

### 3.2.4. António Arroio-reorganizador e dinamizador (Relatórios)

Os relatórios elaborados por António Arroio a pedido do governo da recém formada República, consistiram em estudos sobre a reorganização do Ensino Elementar Industrial e Comercial. O inspector fará um balanço crítico da realidade existente e exporá com alguma acuidade o que considera fundamental para a reorganização deste ensino no nosso país, tendo em vista a realidade europeia de que foi atento observador .

António Arroio, atribui, no entanto, importância maior à reforma de 1864<sup>106</sup> por considerar que esta foi, apesar de não se ter realizado na prática, o princípio da criação das primeiras escolas industriais, embora já existissem os Institutos Industriais, mas estes por não serem considerados estabelecimentos de ensino de natureza elementar, não foram analisados por António Arroio, no seu Relatório de 1911.

Para o inspector, os problemas mais graves relativos ao diploma legislativo de António Augusto de Aguiar são aqueles que se prendem com a não separação do ensino do desenho industrial ou de precisão, da do desenho de arte industrial ou desenho livre, que ele considera «*constante confusão em que sempre temos andado, valorizando excepcionalmente o ensino artístico, quando mais necessitamos do ensino propriamente industrial (...)*»<sup>107</sup>. Também será um defensor de um modelo de ensino centrado nas necessidades sociais e ambientes regionais, e contrário à dispersão do ensino por diferentes ministérios que considera desadequado e prejudicial, para uma correcta avaliação das necessidades globais do tecido social.

Seguem-se as reformas de Emídio Navarro (1844-1905)<sup>108</sup> em 1886, que pela primeira vez se referencia a criação de um ensino profissional dedicado ao sector feminino, que apesar de funcionar em escolas comuns seria feito em separado do

---

1969) *Uma Escola Artística entre Escolas Técnicas*, Lisboa, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2001. Tese de mestrado, I Vol., p. 105

<sup>106</sup> Decreto de 24 de Dezembro de 1864, assinado pelo Ministro João Crisóstomo

<sup>107</sup> PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 106

<sup>108</sup> Emídio Júlio Navarro, jornalista e político. Em Coimbra frequentou as Faculdades de Teologia e de Ciências, acabando por se formar na Faculdade de Direito em 1869. Ministro das Obras Públicas, de 20/02/86 a 23/02/89 realizou obra de vulto

sector masculino. São também evidentes as tentativas de tornar mais eficiente o ensino destinado às classes trabalhadoras, dividindo-o em ensino elementar, preparatório e especial. São ministradas as primeiras noções básicas destinadas à classe operária, passando por um ensino preparatório destinado à formação mediana do indivíduo, de forma a ascender a um estágio superior e habilitarem-no para serviços específicos de fundamental interesse para o país.

Apesar de todas estas boas intenções, algumas delas não se realizaram na prática, devido aos sucessivos cortes orçamentais, dirigidos para a vertente educativa, como se esta não fosse a grande prioridade deste país, ao longo das épocas e que os seus governantes de então, como os de agora, cortassem nas verbas destinadas à educação, argumentando ser secundária essa pretensão.

### **3.2.5. Ensino artístico ou artes industriais e ensino técnico industrial ou de precisão**

A reforma de 1891, completada em 1893 organizando os cursos das escolas industriais serão segundo Arroio reformas regularizadoras, mas estes não virão trazer nada de inovador. Não tendo sido implementadas na sua totalidade, devido à falta de *dotações orçamentais*<sup>109</sup>, serão reunidas posteriormente pelo ministro Augusto José da Cunha, no Decreto de 14 de Dezembro de 1897, considerando este que as escolas industriais visavam a formação de operários ou a *ministração de conhecimentos complementares e necessários ao perfeito desempenho das suas profissões*». Suprime os cursos previstos para o sexo feminino e cria em sua substituição o curso de labores femininos, manifestando-se aqui um retrocesso em ordem à instituição de uma igualdade social entre os dois sexos, que só em finais do Século XX se concretizará.

O inspector considera ser negativa esta reforma, devido à ausência de cientificidade de aplicação de um *proficiente inquérito* sobre a indústria, atribuído a

---

<sup>109</sup> LISBOA, Maria Helena, *Escola António Arroio: Ontem e Hoje, António Arroio e o Ensino Artístico*, Lisboa, Set. 2000, p.18 (obra não publicada, arquivada no centro de recursos da Escola António Arroio)

dois inspectores distribuídos pelas duas circunscrições norte e sul. No entanto, reconhece que esta reforma tem elementos positivos, pois pela primeira vez se reconhece a necessidade de formação de indivíduos de acordo com as necessidades das zonas onde são formados.

É a partir daqui, que passa a haver uma redefinição do que devem ser as escolas industriais e as de desenho industrial, que deverão ser escolas de instrução para operários e aprendizes devendo-lhes ser ministrada formação industrial e profissional de modo a estarem de acordo com a sua zona de implementação.

Contudo mantém-se a proposta do engenheiro, no sentido da divisão do ensino industrial em duas vertentes distintas: *o ensino propriamente industrial* ou de *precisão* e *o ensino de arte industrial* ou de *imaginação* apresentando assim uma proposta diferenciada nos dois domínios referidos, isto é, o da *expressão lógica* e o da *imaginação estética*<sup>110</sup>.

Também se mantém ainda uma forte desadequação do ensino técnico profissional em relação ao mercado de trabalho, vindo os sucessivos decretos a legislar sem que se tenha dado uma verdadeira organização do sistema educativo. O que aliás se comprova com a confusão existente entre as duas vias que António Arroio propõe, como atrás se refere, considerando este também, ser o desenho, o veículo primordial para a concretização da ideia. Ao serem diversos os seus objectivos tanto no que se refere à sua aplicação às artes e às indústrias também deveriam ser diversos os seus conteúdos, o que contrariava os modelos académicos ministrados nas Escolas de Belas Artes. A falta de preparação dos professores de desenho, vem reforçar a indefinição nesta matéria, mantendo-se a desadequação do desenho aplicado tanto às artes como às indústrias, que em conjunto com os deficientes meios materiais ou a falta deles, irá retardar o desenvolvimento correcto destas matérias, situação que se arrastará até à 1ª. Guerra Mundial.

Por outro lado, António Arroio constatará, infelizmente, também na sua ida à Exposição de Paris, em 1900, da *modestíssima mediocridade* da participação portuguesa, justificando como causas das dificuldades do país se desenvolver industrialmente, devido à ausência de uma política de exigência manifestada na apatia da sociedade, «...ora Portugal não pede as bellas cousas ornamentaes da França, da

---

<sup>110</sup> PAIVA, José Castanheira de, op. cit., p. 110

*Inglaterra (...) por isso as indústrias de arte não se desenvolveram entre nós como no estrangeiro...»<sup>111</sup>.*

O engenheiro chamará à atenção a propósito da modesta mostra da *Exposição de 1900*<sup>112</sup> para a necessidade de se criarem novas propostas de ensino, de modo a que se possam desenvolver os aspectos criativos, sobretudo nos grandes centros de produção cerâmica, nomeadamente em Aveiro e no Porto, por aí se concentrarem grande parte das indústrias deste sector.

Através dos relatórios solicitados ao inspector do Ensino Técnico Industrial e Comercial, António Arroio, os sucessivos governos republicanos puseram em marcha a reorganização do ensino profissional, através de legislação que foi sendo implementada entre 1914 e 1918<sup>113</sup>, tendo-se dado a partir de então uma diferenciação entre o que devia ser o ensino técnico dito *industrial ou de precisão* e o *artístico ou artes industriais*.

### 3.2.6. A Cerâmica nas Escolas de Artes Aplicadas

Algumas das recomendações do inspector foram implementadas nos regulamentos das escolas industriais e das escolas de arte aplicada, de que ressaltamos a criação da *oficina* como forma das aprendizagens profissional e prática para os diferentes cursos, a par com o estabelecimento do *desenho especial* que deveria ser diverso, conforme a especialidade a que se destinasse, *mecânica arquitectónica ou ornamental*.

Em Julho de 1914<sup>114</sup> é criada a Escola de Arte Aplicada do Porto<sup>115</sup>, onde entre outros, se ministravam cursos de dois anos destinados às artes aplicadas de que

<sup>111</sup> LISBOA, Maria Helena, in op. cit., p.34

<sup>112</sup> LISBOA, Maria Helena, in op. cit., p. 33

<sup>113</sup> DECRETO-LEI n.º 637. D. G. (14-07-09)

DECRETO-LEI n.º 2609-E. D. G. I Série. 179. (16-09-04)

DECRETO-LEI n. 5.02. D. G. 263. (18-12-05)

<sup>114</sup> DECRETO-LEI n.º 637. D. G. (14-07-09), assinado pelo Ministro da Instrução Pública José de Matos Sobral Cid, do Governo chefiado por Bernardino Machado. As disposições deste decreto viriam a ser ratificadas, reformulando-se algumas designações, pelo DECRETO-LEI n.º 1028 D.G. (14-11-05), pelo mesmo ministro

se destacavam disciplinas como o *desenho especializado e modelação e ornamento aplicado a faianças*.

Em Lisboa, não tendo sido instituído um estabelecimento ligado às artes aplicadas, é criada uma nova escola industrial chamada Professor Fonseca Benevides, em Santos, onde se fundaram as disciplinas de *ensino oficial de modelação, trabalhos cerâmicos e trabalhos no vidro*.

No entanto, continuará a verificar-se falta de dotações para as escolas, fenómeno que já vinha dos governos monárquicos, devido, como atrás se disse a ter sido privilegiado o ensino médio e o superior, em detrimento do ensino destinado ao operariado, não se produzindo aumentos significativos ao nível dos equipamentos escolares que agora, na 1ª. República, são os mesmos. Esta situação torna-se altamente perigosa para uma procura cada vez maior das instituições de ensino, a que aliada às novas exigências que o ensino oficial requeria, vêm pôr em questão os espaços onde serão implementados os novos cursos, na generalidade obsoletos, não se identificando com as novas exigências curriculares, fruto do desenvolvimento social.

### **3.2.6.1. A Escola da Almirante Barroso**

Em Lisboa e na perspectiva de encontrar um fio condutor para os moldes em como o ensino da cerâmica se processou, é criada por decreto de 1 de Dezembro, a Escola de Arte Aplicada de Lisboa<sup>116</sup>. Iniciando-se em 1924 as obras de construção de um edifício, na Rua Almirante Barroso, destinado à Escola de Cerâmica de António

---

<sup>115</sup> Pelo Decreto de 5 de Novembro de 1914, esta escola passa a ter a designação de Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis, vindo a ser extinta pelo Decreto de 15 de Janeiro de 1918, por falta de alunos, tendo alguns dos seus cursos sido integrados na Escola Industrial Infante D. Henrique. A actual escola Soares dos Reis é sucessora da antiga Escola de Desenho Industrial, criada no Porto, pela reforma de 1884 e que pela reforma de 1888, passaria a ser designada Escola Industrial Faria de Guimarães, que apresentava uma secção de Artes Aplicadas

Augusto Gonçalves (1848-1932)<sup>117</sup>, onde se processava uma formação essencialmente prática de carácter profissional.

Nos anos iniciais do Estado Novo, concretamente em 1930, surge nova reforma, tendo a Escola de Arte Aplicada de Lisboa e a Escola de Cerâmica de António Augusto Gonçalves sido integradas em conjunto na Seccção de Artes Aplicadas da Escola Industrial de Fonseca Benevides. Passando a funcionar no edifício da Almirante Barroso, a escola tem como objectivos a formação de alunos nas componentes prática e teórica tendentes a abrir as portas para um percurso profissional objectivo, de que destacamos o de *modelador* e o de *pintor cerâmico*.

Em 1934<sup>118</sup> é criada a escola de Artes Aplicadas António Arroio, a funcionar no mesmo edifício, da Almirante Barroso.

Mais tarde com a reforma do Ensino Técnico-Profissional (Industrial e Técnico) 1948<sup>119</sup> a Escola António Arroio passa a ter a designação de Artes Decorativas tendo integrada nos seus currículos a *Cerâmica Decorativa* (vide anexo VIII)

O Pintor Arnaldo Louro, o último director da escola e sucessor de Lino António, em jeito de balanço escreve um artigo cujo tema é «*Ensino das Artes Decorativas*» referindo o *valor social* dos cursos ministrados na Escola de Artes Decorativas afirmando:

*«Outrossim é verificar que este ensino garantiu ao país artífices e artistas nos diversos sectores de aplicação das artes visuais desde (...) o oleiro ao ceramista (...) Foi igualmente veículo para os cursos das escolas de Belas-Artes, dando ao país por esta via, professores de desenho, a diversos níveis, com bases tecnológicas de actividades profissionais»<sup>120</sup>.*

---

<sup>116</sup> Escola de Arte Aplicada de Lisboa, criada pelo *Decreto de 1 de Dezembro de 1918* instalada numa casa particular na Rua Visconde de Santo Ambrósio (hoje rua D. Dinis)

<sup>117</sup> Augusto Gonçalves, professor e museólogo. Professor de Desenho e de Matemática, para o progresso das artes em Coimbra fundou a Escola Livre das Artes de Desenho em 1878 e uma fábrica de cerâmica popular c.1890. Fundada a Escola Industrial de Brotero, foi-lhe confiada a direcção. A partir de 1898, tornou-se professor de Desenho na Faculdade de Filosofia Natural da Universidade de Coimbra. Coube-lhe a missão de organizar, ampliar e conservar o Museu Machado de Castro

<sup>118</sup> DECRETO-LEI n.º 24.747. D. G. (34-12-06), cria a Escola Industrial António Arroio (Artes Aplicadas)

<sup>119</sup> DECRETO-LEI n.º 37.029. D. G. (48-08-25), relativo ao estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial, estabelece os graus de ensino e natureza dos cursos ministrados na Escola António Arroio, funcionamento das oficinas, planos curriculares

<sup>120</sup> PAIVA, José Castanheira de, op. cit., p. 650

No entanto, mais adiante confirma que apesar de ser ambiciosa a reforma de 1948, infelizmente na prática ela não se confirmará, na medida em que os equipamentos oficinais, laboratoriais e humanos acabam por tardar. Este aspecto é confirmado por Querubim Lapa, quando aí foi aluno, referindo-se sobretudo aos processos metodológicos e pedagógicos de alguns professores, ainda muito ligados a modelos do passado, assim como aos equipamentos carentes de materiais e existentes em edifício desadequado e finalmente à ausência de uma cooperação empresarial tanto em oficinas como na promoção de estágios para alunos.

«A Cerâmica seguiu o seu percurso artesanal com a execução de faianças em protótipos regionais, e muito raramente as composições inovadoras das aulas de desenho logravam alcançar realização oficial»<sup>121</sup>, estando as fábricas muito mais interessadas em contratar operários-repetidores do que jovens criativos e inovadores, felizmente com honrosas excepções, o que vem a acontecer a Querubim e a outros artistas, quando são convidados a colaborar na Fábrica Viúva Lamego.

Ao ser convidado por Lino António (1898-1974)<sup>122</sup> a integrar o corpo docente desta escola, Querubim irá introduzir uma revolução estética ao nível das mentalidades, procurando não o acto repetitivo da via artesanal, mas introduzindo a ideia do projecto no fazer *cerâmico*, tornando-o como o pilar principal de qualquer projecto, afastando a cerâmica do acto repetitivo e imitativo em que a criação estética não tem lugar.

### 3.2.6.2. As escolas de artes decorativas António Arroio e Soares dos Reis

---

<sup>121</sup> LOURO, Arnaldo, “*Ensino das Artes Decorativas*” cit., in PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 649

<sup>122</sup> Lino António, pintor, estudou nas Escolas de Belas Artes do Porto e de Lisboa, onde conclui o curso de Pintura. Foi professor metodólogo de Desenho e Pintura do ensino técnico e director da escola de artes decorativas António Arroio. Desde muito novo empenhou-se no renovamento da arte em Portugal. Fez a sua primeira exposição individual em Lisboa no ano de 1922. Realizou obras de pintura a fresco, vitrais, cerâmica e tapeçarias. Soube aproveitar os modernos progressos da técnica e da estética no seu figurativismo sólido e arquitectónico de forte expressionismo no desenho e na cor

Em 1970, a ainda Escola de Artes Decorativas deixa o edifício da Rua Almirante Barroso e passa a funcionar nas actuais instalações na Rua Coronel Ferreira do Amaral, tendo sido introduzidos os Cursos Complementares de Artes Visuais, de que se destaca o das Artes do Fogo.

Com a Revolução do 25 de Abril de 1974, ao verificar-se a unificação do Ensino, e desaparecendo o Ensino Técnico, também a escola enveredou pela uniformização, que será total, quando em 1978 se procede à alteração da designação dos antigos nomes das escolas.

Com a reestruturação dos Cursos Complementares diurnos em 1978-79, a escola passará a funcionar com seis cursos diferentes de que se destacam as Artes e Técnicas do Fogo.

Com a instituição do 12.º Ano de Escolaridade<sup>123</sup> em 1980, ao criar a via de ensino e a via profissionalizante, a escola passa a ter vários cursos profissionalizantes de que se destaca o de Técnico de Design Cerâmico/Metais, sendo posteriormente postos a funcionar na escola por Despacho normativo nº. 142/84 de 22 de Agosto os cursos Técnico-Profissionais da Área de Artes Visuais, de que ressaltamos o de Cerâmica, os cursos Profissionais de Pintor Decorador Cerâmico e o de Modelador Cerâmico e Preparador Montador.

Na denominada Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, a partir da publicação do *Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial*<sup>124</sup> em 1948, serão estabelecidos os cursos específicos de índole artística à semelhança do que é feito na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Deste modo, destacam-se a Pintura Decorativa, Escultura Decorativa, Mobiliário Artístico, Cinzelador, Gravador de cobre, bronze e aço, salientando-se o desenvolvimento progressivo da área das Artes Gráficas<sup>125</sup>.

No entanto e segundo conversa tida com docentes desta escola (vide anexo VII), foi reafirmado que antes de 1948 a cerâmica não era disciplina existente na escola.

---

<sup>123</sup> DECRETO-LEI nº. 240/80.

<sup>124</sup> DECRETO-LEI nº. 37029 (48-08-25), referente ao Estatuto do Ensino profissional Industrial e Comercial, no Art 4º. “refere: *As actuais escolas (...) Faria de Guimarães, (...) passam a denominar-se Soares dos Reis (...)*”

<sup>125</sup> AAVV, *A Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o Ensino Técnico Profissional e Artístico em Portugal*, Porto, 1985, pp. 58-59

Recuando um pouco no tempo, os docentes fizeram o transporte das suas memórias para a actualidade procurando encontrar o fio condutor do ensino da cerâmica na instituição. Deste modo, mencionaram que a cerâmica dominava a região de Gaia, onde a sua produção em meados do Século XIX foi muito intensa, devido à existência da Fábrica do Carvalhinho que iniciando a sua laboração cerca de 1840 se revelará um centro cerâmico de alguma importância, estando ainda em 1925-1926 a realizar painéis de grande envergadura.

Os ceramistas dessa fábrica eram chamados a ensinar na escola industrial de Passos Manuel em Gaia, havendo por isso uma ligação muito grande entre a fábrica e a escola. Recordam desta época um conjunto de técnicos e artistas que se agrupavam em linhagens familiares e evidenciaram o nome de Teixeira Lopes<sup>126</sup>.

Só após o ano de 1948 de acordo com o Decreto anteriormente referido o 37029, é que o curso de cerâmica é criado, tendo concorrido para a docência dessa especialidade, Mário Silva, um técnico vindo da fábrica de Gaia, Mário Truta um escultor cerâmico e o professor Moreira de Azevedo.

A escola passa a ser equipada com os melhores materiais que existiam no mercado, encontrando-se aí ainda hoje, todo esse equipamento, em condições de se fazer todo o ciclo cerâmico em fábrica desde as primeiras fases de elaboração da matéria-prima, até à conclusão das peças. Estes ensinamentos hoje estão postos de lado por via das horas oficiais que entretanto foram reduzindo perigosamente, transformando o ensino oficial em meras aprendizagens soltas e sem fio condutor.

Contudo, consideraram que analogicamente e em relação a Lisboa, nunca na escola do Porto apesar das suas boas condições oficiais, foi atingido o mesmo patamar de desenvolvimento. Considerando que se fazia uma cerâmica *insípida*<sup>127</sup> concluíram também segundo a sua experiência, que a *António Arroio não tinha condições e fazia ceramistas e a Soares dos Reis com condições não fazia ceramistas.*

Em conclusão, os professores referiram que na Soares aconteceram duas fases no ensino da cerâmica: uma englobando os anos 50, 60 e 70, produzindo-se cerâmica

---

<sup>125</sup> AAVV, *A Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o Ensino Técnico Profissional e Artístico em Portugal*, Porto, 1985, pp. 58-59

<sup>126</sup> António Teixeira Lopes (1866-1942) escultor, nascido em Vila Nova de Gaia, filho de José Joaquim Teixeira Lopes. Aluno de seu pai e de Soares dos Reis na Escola do Porto. Estuda em Paris e foi largos anos professor na escola de Belas Artes do Porto, artistas pertencentes a uma mesma família com tradições no panorama artístico português

<sup>127</sup> Entrevista aos docentes da Escola Soares dos Reis (vide anexo VII)

artística e havendo um intercâmbio frutuoso entre a escola e as fábricas do Carvalhinho e Aleluia; outra que se centra na década de 80, quando já estavam realizadas as reformas do ensino técnico e implementada a reforma de Veiga Simão (1929)<sup>128</sup> com a consequente massificação do ensino e o desaparecimento de uma via oficial fornecedora de elementos especializados directamente para o mercado de trabalho.

A aprendizagem oficial é reduzida nos anos 80, porque a escola é considerada *cara*<sup>129</sup> diminuindo-se o número de horas de trabalho em oficina, o que de resto tem sido sempre um problema da escola portuguesa, quando os valores economicistas falam mais alto que os valores culturais.

No entanto, embora o papel formativo que tem sido atribuído a estas escolas tenha sido na área das Artes Visuais, sente-se que hoje falta uma certa autonomia, a que a uniformização do ensino conduziu. Esta reforma acabou por ter efeitos perversos ao misturar o ensino técnico e o ensino artístico. Tanto na António Arroio como na Soares dos Reis, houve uma via em que os aspectos oficiais foram, no passado, salvaguardados, o que hoje não acontece.

Se foi um erro o encerramento de uma via técnica para o ensino, como o comprovam hoje, no início do século XXI, as críticas conscientes que saíram de todos os sectores da sociedade portuguesa, porquê não inverter essa situação?

E não tendo havido uma política coerente de ensino com o objectivo de preparar a mão de obra no âmbito do sector industrial, então como é que se terá dado a sobrevivência de uma tecnologia dependente do trabalho oficial, e como é que ela chegou até nós?

### 3.3. Renascimento azulejar

---

<sup>128</sup> Veiga Simão, professor universitário, foi Ministro da Educação Nacional (1970-1974), no consulado de Marcelo Caetano

<sup>129</sup> Entrevista aos docentes da Escola Soares dos Reis (vide anexo VII)

Temos assim de evidenciar, o trabalho paralelo, e até mesmo exemplar realizado pela oficina que labora junto da fábrica, responsável tanto pela formação dos seus operários como no acolhimento de artistas, preparando-os, legando-lhes conhecimentos tecnológicos que de outro modo se teriam perdido.

Contudo, e para prosseguirmos este trabalho, devemos-nos dirigir para a capital nortenha, cidade onde se irá dar o início do renascer do revestimento azulejar.

É, efectivamente a partir do Porto que veremos surgir no início dos anos 40 do século XIX uma inovação ao nível da arquitectura, expresso no revestimento azulejar das fachadas, que é introduzido em Portugal, pela via dos *retornados do Brasil*, os chamados *brasileiros*<sup>130</sup>.

É, portanto, a partir do Porto que se inicia um primeiro *renascimento* do azulejo, utilizado agora na sua vertente utilitária, ou seja, na sua ligação íntima com a arquitectura, surgindo para isso diversas fábricas de materiais cerâmicos de que se destaca em Vila Nova de Gaia, a Fábrica das Devezas que se irá especializar no azulejo de *estampilha*, de carácter semi-industrial, por isso mais barato e de mais rápida execução, aspecto esse relacionado com a sua utilização, tendente a cobrir grandes fachadas.

A preocupação crescente com a produção industrial, concretamente a ligada à cerâmica/olaria, que por ser muito solicitada começa a ser produzida em larga escala, e a ausência de uma política de ensino coerente; centrada neste aspecto particular do ensino das artes aplicadas às indústrias, começam a preocupar alguns industriais, que se encontram perante, «*o casual, anachronico, mesquinho; tudo é imprevidência, n'uma palavra*»<sup>131</sup>, isto é, perante uma produção excessiva que apresenta má qualidade, cujas razões estarão relacionadas directamente com o ensino ou a falta dele.

Iniciam-se para fazerem face a essas preocupações, nesse sentido, interiorizadas pelos industriais e com apoio da Sociedade de Instrução do Porto<sup>132</sup>, cujos estatutos, referem no Artigo 1º. Parágrafo Unico: «*A sociedade prestará toda a atenção e protecção aos esforços que interessarem a história das sciencias, das artes e das indústrias em Portugal.*», propondo a fundação de uma aula de desenho e

<sup>130</sup>SERRÃO, Joaquim Veríssimo, op. cit. pp. 246-248

<sup>131</sup>VASCONCELOS, Joaquim de, *Ceramica Portuguesa*, Porto, 1884, p.104

<sup>132</sup>*Estatutos da Sociedade de Instrução do Porto*, Aprovados em Assembleia Geral de 4 de Maio de 1883, Porto, Tipografia Elzeviriana, 1853, Sociedade com os estatutos aprovados em Assembleia

modelação, com uma pequena contribuição da parte de todos e que poderia ser usufruída por muitos.

Nem todos responderam a esta solicitação, por motivos economicistas, no entanto, alguns de que destacamos o Sr. Costa da Fábrica das Devezas afirma:

*«...que não podia deixar de prestar todo o auxílio á proposta da Sociedade para a criação de uma aula de desenho e modelação, a qual beneficiaria todos os estabelecimentos, sem excepção, mas se porventura não houvesse completo accordo entre colegas, (...) que elle fundaria a aula com os seus recursos, tão sómente».*<sup>133</sup>

Assim, alguns industriais fundaram aulas affectas às fábricas algumas fora do Porto como é o caso da aula fundada por Pinto Basto, em Ilhavo (Vista Alegre), além de que os dirigentes desta fábrica *não aceitavam operários que não soubessem ler nem escrever*<sup>134</sup>, proporcionando a todos uma aula de música, o que na época era considerado fora do comum. Estas iniciativas consideradas de grande utilidade, chamaram a atenção para a possibilidade de serem criadas estruturas de apoio affectas a este sector, e se estendessem também a outros, visto os custos mais reduzidos, trariam benefícios para as indústrias em questão.

Contudo, não poderíamos prosseguir sem fazer referência ao ensino ministrado na Fábrica das Caldas da Rainha, que mais adiante desenvolveremos, porque ela representou neste contexto, uma ideia de ligação entre o fazer industrial, artístico e artesanal, e que veio abrir uma nova era na cerâmica portuguesa.

Fundada em 1885, a fábrica apresenta como resultado das suas realizações, uma exposição no Atheneu Commercial do Porto em 1888, que causou admiração aos seus visitantes, por apresentar trabalhos genuinamente originais, produzidos por nacionais, com especial destaque para Rafael Bordallo Pinheiro que se apresenta como oleiro/operário de excepção.

Este *renascimento cerâmico* será fruto de uma simbiose entre um subsídio governamental, *«...annual de cinco contos de reis durante quinze annos...»*, tendo a fábrica por obrigação dar *«...instrucção pratica (...) aos alumnos que a escola*

---

Geral de 4 de Maio de 1883, cuja finalidade visava: *«...que se propõe concorrer para o progresso da instrucção do paiz...»*

<sup>133</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, in op. cit., p. 104

<sup>134</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo, in op. cit., p. 277

*industrial apresentar, até ao número de cento e cinquenta, sendo os alumnos considerados como aprendizes da fábrica...»*<sup>135</sup>.

A instrução ministrada na fábrica, de carácter prático, era-o também em colaboração com a Escola Industrial Rainha D. Leonor, tendo resultado, numa experiência única, enquanto teve pernas para andar, ou seja, a experiência só dura enquanto durou o subsídio governamental.

Com inegáveis benefícios para os *estabelecimentos cerâmicos* da zona, na preparação de mão-de-obra adequada, rapidamente a fábrica se torna palco de invejas e mal entendidos pelos industriais da zona – como é habitual na maneira de ser do povo português - pouco aderente a modernices, e obrigando-os a novos investimentos nas suas indústrias.

No entanto, dá-se a inevitabilidade da decadência da cerâmica artística, que atinge o seu ponto mais baixo em meados do século XIX, porque estas iniciativas únicas estavam longe de serem as ideais, e sem o suporte adequado de um ensino eficaz adaptado à cerâmica.

Procurando indagar as razões da pobreza de realizações, alguns estudiosos interessados nestas matérias, confrontar-se-ão com a pouca importância atribuída pelos governos na elevação dos níveis de instrução da classe operária, embora os seus propósitos demonstrassem o oposto. Neste caso, directamente ligada à cerâmica, a existência das duas vertentes atrás referidas, uma ligada directamente aos aspectos industriais e a outra ligada ao fazer artístico, cada uma delas com diferentes especificidades, constatava-se que por serem diversas, também deveriam ser diferentes os meios de execução.

E nas referências feitas ao *renascer* do azulejo, no início de XX, José Queirós refere,

*«Actualmente, há entre nós um renascimento no fabrico do azulejo artístico, que nos está compensando de bons quarenta anos de produção, quase na sua totalidade, de azulejos estampilhados, sem arte nem consciência, pois que esta maneira de decorar é aplicada ao ladrilho já depois de vidrado e a tinta entranhada no esmalte apenas pelo fraco calor da mufla»*

o autor desta investigação apresenta as conclusões sobre a supremacia da realização do azulejo artístico sobre o industrial, retiradas a partir dos esclarecimentos pedidos às

---

<sup>135</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, Porto, 1891

fábricas produtoras, tendo estas, através dos seus proprietários e mestres afirmado que: «o principal motivo era a absoluta falta de pintores com preparação para ocuparem esses lugares, vagos em grande número de fábricas», e acrescenta em geito de conclusão: «Há muito que uma aula de arte decorativa se está tornando indispensável nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e Porto, as quais em poucos anos alimentariam outros pontos do país, que carecem de idêntico ensino».<sup>136</sup>

Apesar de compreendemos a inquietação que José Queirós manifestou face à qualidade do azulejo, quando reproduzido em moldes semi-industriais ou até mesmo industriais, e quando se referiu aos aspectos plásticos e estéticos atribuindo-lhe pouca qualidade - devido à ausência de uma política de ensino coerente - consideramos que os espaços urbanos deles beneficiaram de forma inequívoca, primeiro no Porto e depois em Lisboa.

Se por um lado o renascimento cerâmico se dá através de Rafael Bordallo Pinheiro, pela forma inovadora com que soube trabalhar as pastas cerâmicas, pondo-as ao serviço de uma nova estética de carácter revivalista, indo assim ao encontro de formas expressivas, pertença de memórias genuinamente portuguesas. Por outro lado, é também com Bordallo Pinheiro que a concretização desse renascimento é possível através da iniciativa de pôr em funcionamento uma estrutura de ensino junto da fábrica/atelier/oficina, onde, como actor principal, participará num projecto de características inéditas.

Terá sido este, um dos projectos pioneiros, e que provavelmente terá dado mais tarde os seus frutos na participação oficial dos artistas junto das fábricas de que salientamos a intervenção de Querubim Lapa nas oficinas da Viúva Lamego.

Reconhece-se assim, a grande importância da contribuição de algumas oficinas na colaboração íntima entre o trabalho participado entre técnicos e artistas, de que destacamos entre outras a das Fábrica Santana, Sacavém e Viúva Lamego, que se aperceberam, é certo, por diferentes processos, da importância do revestimento cerâmico de execução portuguesa, trabalhando na sua preservação.

---

<sup>136</sup> QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, (organização apresentação notas e adenda iconográfica à edição de 1907 por José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto), Editorial Presença, Lisboa, 1987

No entanto, não poderíamos deixar de fazer especial referência à Fábrica da Viúva Lamego, de que adiante falaremos, não só porque se evidenciou entre todas as restantes na colaboração prestada aos artistas de que dela se acercaram, e acercam, e porque também tem sido aquela que mais tem contribuído para a visibilidade da obra de Querubim Lapa.

## Capítulo 4. VENTOS DE MUDANÇA

### 4.1. O legado de Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian, surge como que por encanto, inserida num país fechado sobre si próprio e sem iniciativa. As actividades culturais eram limitadas, existindo o SPN/SNI como suporte do regime, e a SNBA ainda muito ligada aos naturalismos e tardo-naturalismos que persistiam em ficar.

Tendo sido legalmente instituída em 1956<sup>1</sup>, a Fundação avançará numa cruzada artística revolucionária, tendo à frente um homem paradigmático que foi o Dr. Azeredo Perdigão (1896-1992 )<sup>2</sup>. Devido ao interesse demonstrado pela Arte Portuguesa, ele ajudou a erguer esta instituição, vindo a beneficiar, de forma inequívoca, a cultura e a sociedade portuguesas.

Tornada visível a sua acção, nos anos sessenta, dirigida em especial aos sectores do domínio artístico, embora também tenham sido objecto do programa da Fundação os campos científicos, culturais e pedagógicos.

A Fundação nasce graças à vontade de Calouste Sarkis Gulbenkian, arménio de origem, proveniente de uma família de banqueiros de fortes tradições mecenáticas.

Este coleccionador de abastados recursos, provenientes concretamente de negócios de petróleo do Médio Oriente e Iraque, ao fugir do conflito Mundial, deixa França radicando-se em Lisboa a partir de 42. Aqui morrerá, deixando em legado a Portugal, seu país de acolhimento, toda a fortuna de que destacamos a sua importante colecção de arte, produto de anos como colecionador de rara sensibilidade, conhecimento e gosto<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Decreto-Lei n.º 40 690 de 18 de Julho de 1956*, aprova os Estatutos da Fundação

<sup>2</sup> José de Azeredo Perdigão, advogado e gestor, conclui o Curso na Faculdade de Direito de Coimbra em 1919. Foi professor de Economia Social na Universidade Popular Portuguesa, e fez parte do primeiro corpo directivo da Seara Nova. Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian desde 1956, desenvolveu notável actividade na expansão económica desta instituição e na pressecução dos seus objectivos estatutários, tanto em Portugal como no estrangeiro

<sup>3</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3ª. ed., Lisboa, Bertrand, 1991, p. 506

Segundo a cláusula 10<sup>a</sup>. do testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian<sup>4</sup>, são definidos os fundamentos do que será a instituição, aquando da sua legalização em 1956, pelo Estado Português, tendo sido então definidas as suas características: *é uma instituição particular, mas de utilidade pública geral, cujos seus fins são de caridade, artísticos, educativos e científicos*<sup>5</sup>.

O Dr. Azeredo Perdigão, braço direito de Gulbenkian, primeiro juridicamente e depois como amigo, será o administrador da denominada *Trustees*<sup>6</sup>.

#### 4.1.1 Acção da Fundação Gulbenkian

*«Não pode consentir-se que desapareça o maravilhoso património artístico que o passado nos legou; temos o dever de o transmitir aos nossos sucessores. Como animadores desapareceram a Igreja, a Corte e os mecenas. Devemos por conseguinte dirigir-nos a quem possa substituí-los».*<sup>7</sup>

Ficando à frente dos destinos da Fundação, vai paradigmaticamente operacionalizar a vontade testamentária de Gulbenkian, de quem era profundamente conhecedor e procurará pôr em prática todas as finalidades consignadas estatutariamente,

*«(...)instituição que tem por únicos fins auxiliar as artes, promover a investigação científica, estimular a educação e realizar a caridade, considerada no sentido de assistência e protecção social»*<sup>8</sup>

pondo de pé todos os objectivos a que a Fundação se propunha, com especial relevância para o campo das artes, cuja acção se desenvolverá em quatro vertentes

<sup>4</sup> «Pelo presente testamento é criada, nos termos da lei portuguesa, uma fundação que deverá denominar-se "Fundação Calouste Gulbenkian"», cit., in, PERDIGÃO, José de Azeredo, *I Relatório do Presidente* (Julho de 55 a Dezembro de 59), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

<sup>5</sup> Estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian

<sup>6</sup> Segundo a cláusula 10<sup>a</sup>. Alínea d), do testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, uma das bases essenciais para a existência da Fundação: «será dirigida e administrada pelos "Trustees" adiante designados e por outras pessoas por ele escolhidas ou como for estabelecido nos respectivos Estatutos»

<sup>7</sup> VILLON, Jacques, in "Conferência Internacional de Artistas", realizada em Veneza, em 1952, por iniciativa da U.N.E.S.C.O., cit., in, PERDIGÃO, José de Azeredo, in op. cit. p. 84

<sup>8</sup> PERDIGÃO, José de Azeredo, *VI Relatório do Presidente* (1 de Janeiro de 72 a 31 de Dezembro de 74), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 14

distintas: as *Artes Plásticas, a Música, o «Corpus» da Azulejaria Portuguesa e o Museu da Fundação Gulbenkian.*<sup>9</sup>

Azeredo Perdigão chama para junto de si uma equipa de colaboradores que o irão ajudar na concretização dos objectivos a que se propôs e, assim, profundo conhecedor dos desejos do instituidor, norteará os seus esforços para procurar um caminho para a Arte Portuguesa.

No entanto, o Presidente *afasta a ideia de realizar um mecenato particularista, à moda antiga, dirigido especialmente em benefício de algum ou alguns (...)*<sup>10</sup> e propõe uma actuação no sentido de *fomentar o desenvolvimento do gosto do público*, ou seja, aposta na educação dos cidadãos, para que a partir dela as artes plásticas, que, nos anos sessenta ainda não tinham descoberto a saída para o impasse, encontrassem na sociedade a abertura necessária para a sua plena realização.

O Presidente, começa por se dedicar à ciclópica tarefa de dar corpo à Fundação, iniciando a construção do seu edifício principal, concentrando todos os serviços que entretanto se tinham espalhado por diversos locais, e seria o espaço museológico eleito para a exposição permanente da colecção de Gulbenkian.

Paralelamente inicia uma série de acções tendentes a mexer com as estruturas artísticas portuguesas, promovendo um quadro de programações de que se destacam inúmeras actividades culturais, com objectivos explícitos de que destacamos do prefácio do catálogo da I Exposição de Artes Plásticas o seguinte:

*«...proporcionar, aos artistas portugueses e ainda aos artistas estrangeiros residentes em Portugal, uma nova oportunidade de estabelecer contacto directo com o público, atendendo às vantagens culturais e materiais que desse contacto podem derivar; conceder prémios que segundo as circunstâncias, constituam ou a distinção das melhores produções apresentadas ao certame ou a consagração de um artista, considerado o valor de conjunto da sua obra; adquirir algumas das pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostos mais representativos dos seus autores ou de uma escola, em ordem não só a compensar o artista do sacrificio que importa a criação de tais obras, mas também a melhorar diversas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito de trabalhos, assim adquiridos; e ainda dar aos jovens pintores, escultores, desenhadores e gravadores, por um lado uma ocasião de revelarem a sua obra, necessariamente limitada, e afirmarem as suas aptidões, naturalmente em desenvolvimento, e, por outro lado, permitir-lhes a obtenção de bolsas de estudo, no País e fóra dele, para com Mestres incontestados,*

<sup>9</sup> PERDIGÃO, José de Azeredo, *I Relatório do Presidente*, p. 81

<sup>10</sup> PERDIGÃO, José de Azeredo, in op. cit., p. 83

*aperfeiçoarem a sua técnica, alargarem as suas fontes de inspiração e completarem a sua formação artística»<sup>11</sup>*

Aqueles objectivos trazem ao país inegáveis benefícios e irão concorrer para o desenvolvimento de uma nova postura, frente à arte europeia e norte americana, e resumem de forma inequívoca, quais foram as propostas de acção desde a sua instituição.

Não existem dúvidas que a acção mecenática da Fundação Calouste Gulbenkian, na valorização do estatuto do operador plástico através da sua formação, e na atribuição de um sem número de benefícios contribuíram para uma alteração de mentalidades face às novas propostas estéticas.

Segundo Sommer Ribeiro<sup>12</sup>, terá sido a I Exposição, aquela que se revelará dinamizadora da vida artística portuguesa, pela polémica e pela troca de ideias que irá desencadear, organizando-se a instituição em duas secções distintas: o Museu, local privilegiado para acolher a colecção de arte de Gulbenkian, e o Serviço de Belas Artes, com total autonomia, visando o programa de desenvolvimento e apoio a todos os projectos no âmbito das Artes.

Curiosamente a I Exposição de Artes Plásticas de 1957, é ainda realizada, na Sociedade Nacional de Belas Artes, considerada a *Casa do Artista*, não acontecendo o mesmo com a segunda, a de 1961, que se realizará em Belém, na Feira das Indústrias. Esta decisão decorreu, no sentido de não ferir sensibilidades, devido ao elevado número de obras que não foram seleccionadas, devido aos critérios mais restritos a que as mesmas foram sujeitas. Muitas dessas obras não se inscreveram no espírito que presidiu a sua selecção, algumas das quais ainda presas a modelos académicos passadistas, esses critérios proporcionaram a abertura para as novas propostas estéticas então emergentes.

O pensamento esclarecido e lúcido do Dr. Azeredo Perdigão, conhecedor das novas correntes estéticas a nível mundial e da equipa com que se rodeia para agir, virá contribuir para contrariar a estética naturalista que continuava a persistir ainda na segunda metade do Século XX. Poder-se-á afirmar que a sua acção, contribuirá para

<sup>11</sup> Catálogo da *III Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian, "*Artista Premiados nas I e II Exposições de Artes Plásticas*", Lisboa, 20 de Julho a 31 de Agosto de 1986 (vide anexo IX)

<sup>12</sup> José de Sommer Ribeiro, arquitecto, primeiro director do CAM – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e hoje director da Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva em Lisboa

o definhamento desse academismo, a que não são também alheios os movimentos vanguardistas, iniciando a sua entrada, embora timidamente, no imaginário da sociedade portuguesa.

Estas duas exposições vieram iniciar a dinamização do sector artístico, predispondo o público a aceitar as propostas vanguardistas. Não mantiveram uma linha de continuidade – houve um intervalo de 25 anos entre a II e a III Exposições de Artes Plásticas, e segundo o Arquitecto Sommer Ribeiro, na apresentação da III Exposição, justifica como causas, a enorme azáfama que decorreu da construção da Sede e do Museu <sup>13</sup> - mas serão seguidas por outras que proporcionarão o contacto do país com as correntes vanguardistas europeias e norte americanas.

#### 4.1.2 Colóquio de Artes – História, Crítica e Estética

O programa da Fundação, embora visando os aspectos artísticos, não se norteia só na mostra das obras dos artistas. Vai seguir um plano ambicioso, desenvolvendo-se uma série de iniciativas junto dos mais novos, com a criação de Centros de Arte Infantil, junto do público, com exposições itinerantes e cursos de divulgação, junto dos artistas, com a concessão de bolsas, promoção, exposição e aquisição de trabalhos e junto da comunidade científica patrocinando bolsas e prémios nos campos da história de arte, arqueologia, estética e crítica de arte.

A revista Colóquio Artes poderá ser considerada outra das realizações inestimáveis que a Fundação Calouste Gulbenkian nos apresenta, e que tem sido uma publicação que pelo seu valor e persistência continua a ser uma das mais expressivas e importantes realizações que regular e sistematicamente veio preencher um espaço importante no universo artístico português.

O sentido orientador da sua concepção foi o de estar *«aberta a todos os pensamentos que reflectem os ideais e preocupações das várias gerações cuja*

---

<sup>13</sup> In op. cit.

*síntese representa o momento histórico em que vivemos»*<sup>14</sup>, mantém-se activo, mesmo após o desaparecimento do seu mentor.

Criada em 1959, inicialmente sob a direcção dos professores Reynaldo dos Santos (1880-1970)<sup>15</sup> e Hernani Cidade (1887-1975)<sup>16</sup>, mais tarde, já em 1971, dividir-se-á em duas publicações uma destinada às artes e a outra às letras, que passarão a ser dirigidas respectivamente pelo professor José-Augusto França e Jacinto do Prado Coelho (1920-1984)<sup>17</sup>.

Apesar da sua já longa vida, continua uma publicação periódica, sempre atenta aos sucessivos momentos e movimentos estéticos, *«aberta aos nomes de maior prestígio nacional e internacional, e tratando de problemas de estética e crítica ou de artista significativos»*<sup>18</sup>.

#### 4.1.3. «Corpus» da Azulejaria Portuguesa - Brigada da Azulejaria

<sup>14</sup> PERDIGÃO, José de Azeredo, in, "Colóquio de Artes", n.º 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1959

<sup>15</sup> Reynaldo dos Santos, médico-cirurgião e investigador de arte. Em 1903 conclui o curso na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. Cirurgião dos Hospitais Cíveis de Lisboa desde 1906, de 1907 a 1950 foi professor da Faculdade de Medicina de Lisboa que dirigiu de 1942 a 1945, tendo ascendido a professor catedrático em 1932. O seu interesse pela história de arte surgiu de uma amizade na juventude, com A. dos Santos Rocha na Figueira da Foz. Entre os seus trabalhos científicos destacamos aqueles que se ligam à história da arte: *A Torre de Belém*, 1922; *As Tapeçarias da Tomada de Arzila*, 1925; *Les Manuscriptes Illuminés en Portugal*, 1932; *Os Primitivos Portugueses*, 1940; *A Escultura em Portugal*, 1948-1950; *O Manuelino*, 1952; *O Romântico em Portugal*, 1955; *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares 1959-1960*; *Oito Séculos da Arte Portuguesa*. Recebeu o prémio de História da Arte, outorgado pela Fundação Gulbenkian em 1962, e o Prémio José de Figueiredo, da Academia Portuguesa da História, em 1969

<sup>16</sup> Hernani Cidade, professor universitário e ensaísta, formado no Curso Superior de Letras e doutorado em Filologia Românica. Professor da Faculdade de Letras do Porto desde 1919, transitou em 1931 para a de Lisboa, onde se manteve até 1957. Colaborou nas principais publicações literárias de criação e crítica, desde as revistas *Águia*, *Seara Nova*, *Instituto*, *Biblos*, *Atlântico* e *Ocidente*. Estudioso de grandes vultos literários, merecem realce os estudos que dedicou a Camões, António Vieira e Antero de Quental.

<sup>17</sup> Jacinto do Prado Coelho, professor universitário e ensaísta, licenciado em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde foi professor catedrático a partir de 1953. Presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores e da Academia de Ciências de Lisboa, dirigiu a publicação do *Dicionário das Literaturas Portuguesa e Brasileira 1960* e a *Revista Colóquio Letras*

<sup>18</sup> FRANÇA, José-Augusto, "Vinte Anos de Uma Revista de Arte", in "Colóquio de Artes", n.º 88, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

O revestimento azulejar é aquele que mais interesse nos merece, pois é no campo da azulejaria, que se irá fazer uma obra paradigmática, graças aos esforços da Brigada de Azulejaria criada por J. M. Santos Simões (1907-1972)<sup>19</sup>, que produzirá o «Corpus» da azulejaria nacional, consequência da intervenção mecénica da Fundação Calouste Gulbenkian, e referido pelo Presidente nos seus Relatórios periódicos das actividades da Fundação.

Azeredo Perdigão sensibilizado para os riscos que corria o património artístico português e alertado para o perigo iminente do desaparecimento de obras artísticas, decorrente da falta de meios e verbas destinadas à sua preservação, ocorre à recuperação do Mosteiro da Madre de Deus em obras de consolidação e restauro.

Sendo o Convento da Madre de Deus um dos mais importantes núcleos de arte decorativa portuguesa, onde o azulejo a par da talha e da pintura se casam, a Fundação aí intervirá, patrocinando em seguida uma exposição evocativa da Rainha D<sup>a</sup>. Leonor, *uma das mais importantes manifestações artísticas de todos os tempos* e que irá ser de certo modo, o ponto de partida para a especial atenção que o Presidente prestará, no estudo, preservação e restauro do revestimento azulejar, atribuindo-lhe a maior importância, como de resto afirma no seu primeiro relatório quando se refere a esta temática *«A arte do azulejo (...) Não é, todavia, a mais estudada; e, em contrapartida, é mais mal tratada, agravando-se, dia a dia o risco de se perderem, ou de se dispersarem, alguns dos seus exemplares mais belos ou mais representativos»*.

É também a Fundação, que segundo a proposta que J. M. Santos Simões, apoiará e permitirá levar a efeito, sob a orientação deste, um trabalho de inventariação e estudo de toda a azulejaria portuguesa, que se encontra publicado no *«Corpus» da Azulejaria Portuguesa*.

Esta obra de grande envergadura, pretendeu acima de tudo, mostrar o que foi *a arte do azulejo em Portugal*, a par de se constituir bibliograficamente em obra de referência, oferecendo uma *visão panorâmica e evolutiva* do azulejo, para se

---

<sup>19</sup>João Manuel dos Santos Simões, historiador de arte. A partir de 1926, estuda em Manchêster e Mulhouse, onde concluiu o curso de engenharia têxtil, tendo depois estagiado em diversos países da Europa e América. Fixado em Tomar durante duas décadas, foi superintendente do Convento de Cristo em Tomar. Estudioso da Arquitectura do Renascimento e da sua introdução em Portugal, tornou-se

«oferecerem ao estudioso e ao artista moderno os elementos indispensáveis para a compreensão dos problemas ligados à azulejaria e ajudá-los a prosseguir no trilho, que se anuncia, do ressurgimento desta tão portuguesa modalidade decorativa»<sup>20</sup>, estes objectivos, Santos Simões enuncia na proposta apresentada à Fundação.

Assim foi constituída uma *Brigada de Estudos de Azulejaria*, que com todos os meios à sua disposição, iniciou a investigação, inventariação e estudo dos revestimentos azulejares por todo o país, sob orientação de Santos Simões com o apoio financeiro da Fundação, como consta dos seus mapas relativos às verbas dispendidas no serviço de Belas-Artes, receitas próprias, indicador da atenção que um trabalho desta envergadura mereceu da Administração da Fundação.

Também sob o patrocínio da Fundação e com especial importância para o azulejo, é no Mosteiro da Madre de Deus que é instalado o Museu do Azulejo. Sob orientação do Eng<sup>o</sup>. Santos Simões, podem-se considerar que pela primeira vez é dado especial destaque e valor a esta arte portuguesa, instituindo-se um espaço preservador da memória colectiva do povo português, não se podendo duvidar da especial importância da Fundação, pela sua responsabilidade no preenchimento desta lacuna no espaço artístico nacional.

A instituição, com as características que lhe foram conferidas, tem sido o motor de arranque do tecido artístico, cultural e social, no sentido de abrir caminho para um futuro auspicioso, num país que estava inerte e fechado a novas motivações.

#### **4.2. Emergência tardia de instituições ligadas à arte**

---

uma autoridade mundial no campo da azulejaria, tendo sido o responsável pelo projecto do «Corpus» da Azulejaria Portuguesa

<sup>20</sup> SIMÕES, J. M. Santos, cit., in, PERDIGÃO, José de Azevedo, I *Relatório do Presidente*, (Julho 55 a Dezembro 59), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, p. 121

Inaugurado em 1969, o Museu Gulbenkian, virá confirmar uma obra que pela sua dimensão seria ímpar na vida cultural portuguesa, até então pouco habituada a receber uma dádiva, de tão inesperada dimensão.

Este Museu e anos mais tarde, em 1983, o Centro de Arte Moderna – CAM, irão contribuir para o incremento de uma nova postura social, face às propostas modernas que começam a atingir o nosso país, graças aos ecos provocados pelas movimentações artísticas de que a Fundação foi a progenitora e que se reflectiram beneficentemente em todo o tecido cultural.

Até então, tinham sido tímidas as tentativas de penetração de um ideário modernista, agravadas pela não existência de um local/museu, acessível a todos. No entanto, não podemos deixar de referir pelo menos dois espaços que pelas suas características, poderão ser considerados os primeiros centros de arte moderna portuguesa, são elas a Brasileira do Chiado e o Bristol Club.

A Brasileira do Chiado, local de tertúlias intelectuais lisboetas, será palco a partir de 1923 da apresentação de obras de artistas considerados modernos dos quais faziam parte Almada, e Barradas e que a partir de uma iniciativa da responsabilidade do jornalista Norberto de Araújo (1889-1952)<sup>21</sup>, se transformaria no *museu de pintura moderna que Lisboa não tinha*<sup>22</sup>. No entanto, não se poderia falar da Brasileira, sem referir José Pacheco (1885-1934)<sup>23</sup>, cuja obra gráfica apresentada na revista *Contemporânea*<sup>24</sup> de que é o responsável desde 1922, o projecta como autoridade inquestionável face aos ventos modernistas europeus com que antes contactou, e que pegando, na ideia de Araújo, proporcionará aos jovens artistas emergentes, a possibilidade de apresentarem as suas obras ao público.

---

<sup>21</sup> Norberto de Araújo, publicista aprendiz (1904) na Imprensa Nacional, frequentou o Curso Superior de Letras, tendo entrado em 1916 para a redacção de “*O Mundo*” e em 1917 de “*A Manhã*”. Veio a ser redactor do “*Diário de Notícias*”, de “*O Século, da Noite*” e do “*Diário de Lisboa*”. Renovador dos processos jornalísticos, fez reportagens de notável projecção e publicou estudos relativos às artes gráficas, ao teatro e à poesia. Mostrou-se um olisipógrafo erudito. Foram levadas à cena as obras teatrais de que foi obreiro

<sup>22</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “*O Salão de Outono e a 1ª Geração do Modernismo*”, in *Roteiro do Centro de Arte Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

<sup>23</sup> Pintor, desenhador, gráfico e decorador. «*Pacheco*» com «*k*», por «*fantasia*», estudou arquitectura na Academia de Belas-Artes de Lisboa. De 1910 a 1913 estagiou em Paris, onde contactou com os artistas portugueses que ali trabalhavam e recebeu a influência dos Ballets Russos, que ficaria a marcar toda a sua actividade artística. O seu nome ficou ligado às principais manifestações do modernismo português. Colaborador do “*Orfeu*”, fundador da Galeria de Artes em K e do Teatro Novo (com António Ferro), em 1925, a sua maior realização foi a revista “*Contemporânea*”, destinada a renovar as artes gráficas em Portugal

<sup>24</sup> SILVA, Raquel Henriques da, in op. cit., [p. ?]

Ainda no âmbito dessa iniciativa, também se procedeu em 1925 à decoração do Bristol Club, que após a remodelação iniciada pelo arquitecto Carlos Ramos, irá centralizar as criações de artistas considerados modernos, abrindo-se a um público vasto, contudo não suficiente para alterar as mentalidades então vigentes.

#### 4.2.1 Galerias de Arte

A ideia de um mercado ligado à arte, em Portugal, é relativamente recente, especialmente no que diz respeito à exposição e aquisição de obras. Embora existissem instituições que iniciaram este tipo de mercado, só a partir dos anos sessenta é que o mesmo teve alguma visibilidade.

É verdade que não se pode falar ainda de um mercado de arte, mas não deixaremos de referir a acção da SNBA, que no conjunto das suas realizações contribuiu para a dinamização de um mercado de arte (exposição e venda). Este, ligado à burguesia, considerada um grupo social poderoso e com um gosto próprio, não estava de acordo com as mudanças estéticas significativas, como atrás foi referido. Estas mudanças eram mais visíveis nas obras expostas na Brasileira e no Bristol Club.

A falta de um mercado de arte, na primeira metade do Século XX, será uma constante no panorama artístico português, exceptuando-se uma experiência efémera da primeira Galeria de Arte em Portugal, em 1933.

Esta falta de interesse pela arte e pelos artistas é como refere Almada Negreiros, «a palavra mais desconsiderada (...) em Portugal é a palavra artista. Desconsiderada, desprestigiada, falida e posta fora de cena e da vida (...)»<sup>25</sup> é uma das chamadas de atenção que o artista faz numa conferência realizada em 33 na SNBA, sobre Arte e Artistas, mostrando a pouca importância que lhes é atribuída, englobando-se aqui todos os aspectos relacionados com o valor ou cotação de

---

<sup>25</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3ª. ed., Lisboa, Bertrand, 1991, p.198

mercado atribuível às obras artísticas. Essas obras estavam então dependentes do interesse demonstrado pelas classes detentoras do poder económico a que se juntavam as encomendas estatais, movendo-se assim esse mercado, num campo muito restrito de possibilidades e de visão pouco alargada.

Apenas nos finais dos anos cinquenta e início dos sessenta, surgirão as primeiras galerias, geralmente afectas a livrarias, onde os artistas terão espaços polivalentes, coexistindo a venda de livros e a exposição e venda de obras.

Querubim Lapa também participará com a apresentação dos seus trabalhos nestas galerias pioneiras, com especial destaque para a Galeria Instanta, em Lisboa, onde expõe, em 1947, desenhos aguarelados, e a Galeria da Livraria Portugália onde expõe, em 1949, pintura e desenho.

Destaque-se a acção da Galeria de Março, constituída apenas em 52, como Galeria, e que José-Augusto França, refere ser «*a primeira galeria de arte a teimar (...) como tal em Portugal*»<sup>26</sup>, realizando um total 32 exposições em 3 anos. A actividade que esta galeria irá desenvolver até 1954, será notável, norteando-se a sua acção por uma escolha eclética, no sentido de acolhimento de todas as correntes, cujos artistas apresentassem obras de qualidade, com *excepção para o tardo-naturalismo*<sup>27</sup>.

Assim, através dela foram apresentadas obras de neo-realistas, surrealistas e abstraccionistas, a um público que ainda não se encontrava em condições de perceber os movimentos vanguardistas, o que levou a encerrar as suas actividade três anos depois, por falta de um mercado de arte activo.

Nos anos 60, até ao 25 de Abril de 1974, assistir-se-á a uma fase de grande desenvolvimento do mercado de arte, que abruptamente terminará com a Revolução de Abril.

A partir de então, verifica-se uma lenta recuperação deste mercado, que nos anos 80 mercê de estudos sobre o assunto, mostram a abertura de novas galerias, não só propondo a divulgação e apoio às artes plásticas portuguesas, como também tendo por objectivos apenas interesses comerciais<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> MOREIRA, Isabel Martins, *Galerias de Arte e o seu Público*, Lisboa, Instituto Português do Ensino à Distância, 1985, p. 21

<sup>27</sup> TAVARES, Cristina Azevedo, in op. cit., p.265

Neste âmbito devemos fazer referência de novo à Fundação Calouste Gulbenkian na atribuição de ajudas e subsídios em prol destes espaços culturais e da Arte Portuguesa.

#### 4.2.2. Cooperativa “A Gravura”

Ainda nos anos cinquenta, concretamente em 1956, é constituída a Cooperativa dos Gravadores Portugueses, a «Gravura», que irá desenvolver um trabalho importante na divulgação e preservação de uma tecnologia, cuja ancestralidade das suas ligações às artes plásticas remontam aos finais da Idade Média.

Apesar da existência de poucas ou nenhuma referências entre nós e estando apenas sujeita à vontade do artista, em enveredar pela gravura, sem escola e tradição, mas passível de provocar impulsos criativos, resultando apenas da vontade de cada gravador, pintor ou desenhador que «...*cá se foi fazendo, gerou-se por si próprio, e foi mais fecundado pelo exemplo de outros meridianos do ofício que pelos nossos, sem continuadores nem imitadores de outros mais velhos*»<sup>29</sup>, juntaram-se esforços, que culminaram então com a fundação da cooperativa.

Esta associação surgiu da necessidade de um grupo de artistas se reunirem num projecto comum, destacando-se os nomes dos primeiros: Júlio Pomar, Júlio Resende, Cipriano Dourado (1921-1981)<sup>30</sup>, Rogério Ribeiro, José Júlio (1916-1963)<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> MOREIRA, Isabel Martins, in op. cit., p. 29

<sup>29</sup> PAES, Sellés, “*A Gravura Contemporânea em Portugal*”, in *Colóquio de Artes*, nº. 3, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1959

<sup>30</sup> Cipriano Dourado, desenhador e aquarelista. Desenhador –litógrafo de profissão desde os 14 anos, expôs pela primeira vez em 1939 como aluno do curso nocturno de Belas-Artes. Integrado numa estética neo-realista, foi expositor assíduo das gerais. Em 1953 participou na experiência colectiva denominada *Ciclo do Arroz*. Imagens da mulher/símbolo e da terra natal são recorrentes na sua arte. Obteve em 1947 o 2.º Prémio Roque Gameiro, do Secretariado Nacional de Informação. Encontra-se representado no Museu de Arte Contemporânea e no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, em Lisboa

<sup>31</sup> José Júlio, pintor e desenhador. Licenciado em Ciências Matemáticas e Geofísicas, professor de Matemática e de Desenho, só em 1949 começou a pintar, não abandonando, todavia a sua actividade de professor. Pintor de paisagens e marinhas tem como obra mais conseguida uma marinha de 1961. Pedagogo distinto, organizou inúmeras conferências e exposições didácticas. Crítico do semanário *Ler*

e Jorge Barradas, que se uniram corporativamente, sendo esta a única forma de associação então permitida. Ela vai promover a gravura não só através da preservação e aquisição de novos saberes, com a finalidade de proceder à sua actualização, produção e expansão no mercado cultural português.

Embora a Fundação Gulbenkian, não tenha influenciado a origem da associação, vai ter um papel importante no apoio atribuído em subsídios para apetrechamento do atelier, para aquisição de equipamento e pagamento de renda da sede (durante dois anos), proporcionando aos artistas os melhores meios para levarem a efeito o seu projecto.

A importância deste tipo de associação vai ser exemplar no panorama artístico português:

*«...abriu um precedente excepcional no meio artístico português, ainda hoje exemplar para a congregação útil dos trabalhadores da arte, e tornou-se centro de afirmações culturais, laboratório de pesquisa e iniciação local de profissionalização e distribuição democrática, núcleo de estudo, convívio e aperfeiçoamento técnico»<sup>32</sup>.*

Tendo emergido em 1956, numa altura em que as Exposições Gerais tinham dado o último suspiro, a Cooperativa, inicialmente, será o espelho de aspectos neo-realistas, que as Gerais já não poderiam mostrar.

Trabalhará como um laboratório de experimentação e divulgação, tendo sido a partir dela que se irão desenvolver métodos e técnicas que darão visibilidade à produção de que a «Gravura» foi responsável, e se consubstanciou na produção de novas formas, mostrando que a evolução histórica também é determinante na produção artística.

Querubim, participante das Gerais, também terá voz activa na «Gravura», tendo participado em realizações no âmbito da gravura embora não tendo sido sócio fundador da mesma, em 1960, realizará aí a sua primeira exposição individual de pintura, gravura e cerâmica.

---

em 1952-1953, foi Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1955 e membro fundador da *Gravura* em 1956

<sup>32</sup> SOUSA, Rocha de, "Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses 20 Anos de Presença", in, *Colóquio de Artes* n.º 29, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1976

A acção desta Cooperativa procurou a divulgação de obra de artistas, que de outro modo não o poderiam fazer, apresentando de cada um a particularidade da sua obra, substituindo de certo modo o conceito de Galeria de Arte.

#### **4.2.3. A.I.C.A. – Associação Internacional dos Críticos de Arte**

A A.I.C.A., organismo cultural ligada ao sector artístico, nascerá em Portugal em 1955, pela mão do prof. Reis Santos, tornando-se assim o pólo português de uma associação internacional. Ligou personalidades de interesses idênticos teve como principais objectivos: a apreciação, a divulgação e a crítica das actividades artísticas.

Mais tarde, Reis Santos convidará para presidente de honra da Associação o prof. Reynaldo dos Santos e para o seu grupo de trabalho, os drs. Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão (1920- ?)<sup>33</sup> e também Diogo de Macedo, director do Museu de Arte Contemporânea. No entanto, embora se possa dizer que a secção portuguesa da A.I.C.A. se constituiu como tal, não se poderá dizer que nos seus primeiros tempos tenha tido grande eficácia, porque não participou, como associação, nas reuniões internacionais então realizadas.

Alguns críticos, nos anos sessenta beneficiaram de formação específica em Paris, devido ao facto de Portugal não oferecer as condições ideais em termos de espaços culturais e unidades museológicas, destacando-se em particular os Professores José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves que foram desde a primeira hora intervenientes activos do programa deste organismo.

Entre 1963 e 1966, o prof. G. C. Argan, um dos mais importantes estudiosos dos assuntos da História de Arte, com vasta bibliografia publicada, esteve à frente da associação.

---

<sup>33</sup> Adriano de Gusmão, professor universitário e historiador de arte. Estagiou em Paris, no Instituto de Arte e Arqueologia. Professor na Escola de Belas Artes do Porto, transitou em 1958 para a de Lisboa, tendo ficado à frente das cadeiras de História de Arte em Portugal e Teorias da Arte. Foi director do Serviço de Belas Artes desde 1960 da Fundação Calouste Gulbenkian. Obteve o Prémio José de

As actividades da A.I.C.A., têm-se alargado a congressos, a assembleias anuais, a visitas a museus e outros lugares, e à *discussão das vidas artísticas nacionais discutindo temas estéticos e socio culturais*, tendo um papel carismático a desempenhar *entre o artista produtor e o público consumidor*<sup>34</sup>.

A emergência de outros pensamentos que possam mostrar ao público o que não lhe é visível, será dos objectivos mais importantes desta nova classe, apoiada pela acção da Fundação Gulbenkian que aqui desenvolveu e continua a fazê-lo junto de investigadores e especialistas de muitas matérias, com especial destaque para a História de Arte, Crítica de Arte, Estética e Arqueologia.

Podemos assim concluir, que os ventos de mudança que começaram a soprar nos anos sessenta, tiveram um contributo de excepção pela acção mecénica da Fundação Calouste Gulbenkian, que se afirmou paradigmaticamente num meio de conceitos e práticas artísticas passadistas, contribuindo para o desabrochar, embora tardio, de uma nova postura em face dos valores emergentes que contribuíram para a modernidade.

---

Figueiredo com o estudo *A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, 1956

<sup>34</sup> FRANÇA, José Augusto, *Quinhentos Folhetins*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, Volume 1, p. 304

## 5. PURIFICAÇÃO PELO FOGO, ELEMENTOS MATÉRICOS EM QUERUBIM LAPA

«A cerâmica não é uma arte menor»<sup>1</sup>

### 5.1. Introdução da cerâmica em Portugal e sua importância

A aproximação à tecnologia da cerâmica tendo como pano de fundo a obra de Querubim Lapa, pareceu-nos ser um conteúdo relevante a abordar na sequência desta dissertação, não só pelo interesse que a cerâmica nos desperta, mas também na abordagem da obra paradigmática de um artista, que tem sido veículo de um testemunho de uma expressão plástica de características marcadamente portuguesas.

Hoje, podemos considerar a cerâmica, de que destacamos a azulejaria, uma das expressões mais originais que caracterizam a cultura artística portuguesa, como o atestam as diversas citações de que tem sido objecto:

*«É uma arte dos pobres, a cerâmica: feita de um pouco de terra, de um pouco de cor e de fogo. Mas não é uma arte pobre, tanto mais sumptuosa à vista quanto mais simples é a sua matéria e o seu artifício. Mas é exactamente porque os materiais são pobres que mais requintado é o esplendor da cor e do vidrado. É quase uma vitória da riqueza da fantasia sobre a riqueza material.»*<sup>2</sup>

A citação de Argan, por ocasião da criação do Museu do Azulejo, explicita que, os portugueses souberam e sabem explorar de forma única e original os materiais simples e pobres utilizando-os não apenas como meras expressões decorativas, mas em profusas realizações de expressão única.

A diversidade de significados que aos nossos olhos se apresentam, quer alargando os horizontes visuais, quer estabelecendo relações com a arquitectura, quer ainda desmaterializando superfícies e criando novos espaços, são atributos

---

<sup>1</sup> BARRADAS, Jorge in, "Conferência na Fundação Calouste Gulbenkian", em 28/11/1967, cit., in RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Lisboa, INCM, 1995

únicos e genuinamente nacionais que engrandecem os espaços, conferindo-lhes uma magnificência digna de uma corte.

O azulejo e todos os revestimentos cerâmicos cobrem com originalidade as superfícies, tanto as exteriores como as interiores, irradiam paradigmaticamente valores cromáticos de poderosa riqueza visual, apelam aos sentidos e imprimem, nos espaços em que se projectam, novas e outras dinâmicas, propondo inúmeros diálogos aos quais é impossível não responder. É nesse diálogo apelativo aos sentidos, que o revestimento azulejar português se destacou de todas as outras realizações, tornando-se único e singular.

Entre as muitas especificidades da utilização do azulejo, este é utilizado habitualmente como revestimento parietal, tanto em interior como em exterior, mas também pode ser encontrado em jardins, fontes, bancos, canteiros, tectos, pavimentos, frontais de altar, molduras ornamentais, silhares, ou seja, em inúmeros locais.

Por outro lado, é um revestimento de grande durabilidade, altamente resistente às condições atmosféricas, quando utilizado no exterior, e devido às suas características brilhantes e reflectoras de luz, confere aos espaços onde se encontra, uma atmosfera especial de características únicas.

Apesar de não ser uma invenção portuguesa, foi pela sua utilização particular e pessoal que os portugueses abriram portas à criação de uma expressão própria e original.

Sendo a pobreza dos seus elementos constitutivos, um dos aspectos mencionados e que serve por vezes de argumento é na verdade, a azulejaria e mais concretamente a cerâmica, compostas de elementos menos nobres, ou considerados pobres, mas foi através deles, que um povo afastado dos centros de riqueza e de poder, lhes conferiu uma identidade e expressividade, utilizando-os de forma exemplar como nenhum outro povo o fez, sendo hoje justamente considerado o país do azulejo.

Apesar da história da cerâmica em Portugal não se fazer sem se referirem algumas épocas menos felizes, a cerâmica e em especial o azulejo, conseguiu superar

---

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *Azulejos, Cinco Séculos do Azulejo em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

todas as dificuldades que se lhe apresentaram, até mesmo nos momentos mais difíceis, adequando-se às propostas estéticas de que os artistas foram e continuam a ser os principais obreiros, não nos podendo esquecer da grande contribuição das oficinas, das quais se destacam, porque ainda hoje estão activas, as da Viúva Lamego.

### 5.1.1. Raízes arqueológicas da cerâmica portuguesa

Como refere Rafael Salinas Calado<sup>3</sup>, a cerâmica portuguesa tem raízes que se perdem no período megalítico, conservando a olaria tradicional vestígios do passado celta, romano, visigótico, árabe, medieval e renascentista.

José Meco<sup>4</sup> refere, que as mesmas se instalaram segundo diversos desígnios: uso de revestimentos medievais na decoração religiosa afecta aos mosteiros, produção ibérica de influência mourisca e produção da majólica, a partir da difusão da técnica italiana como mais adiante se verá.

Sabemos através de achados arqueológicos, muitos dos quais pertença do espólio do Museu Arqueológico de Belém, da existência das primeiras peças cerâmicas consideradas de origem árabe, encontradas em solo português, a cerâmica policroma, em diferentes peças, restos de vasilhame e decorações arquitectónicas, exceptuando-se segundo Joaquim de Vasconcelos, os mosaicos romanos de produção anterior, que, por não *se integrarem na cerâmica propriamente dita* não são considerados objectos cerâmicos.

A influência da cerâmica produzida pelos árabes, reveste-se assim, de alguma importância em solo nacional, visto que estes só o deixam em 1250, sendo a província dita Algarbe, terra natal de Querubim a manter até mais tarde, persistências da cultura árabe, como de resto é indicador o nome da região. Também contribuiu a proximidade territorial com o reino de Granada, último reduto da cultura

---

<sup>3</sup> Rafael Salinas Calado, historiador, investigador e professor. Foi director do Museu Nacional do Azulejo

<sup>4</sup> José Meco, historiador, investigador e professor com vasta obra no domínio da azulejaria

árabe na Península Ibérica, que resultou na sua zona oriental, numa assunção valorativa de uma expressão decorativa de características marcadamente árabes.

Há também referências importantes sobretudo em forais do reino desde 1155-1277 indicadores da existência de fornos de louça destinados ao fabrico de (tegularii) e de (olarii), nomeadamente, telha, tijolo ou ladrilho e vasilhame destinados a diversas utilizações<sup>5</sup>.

As referências indicadoras da fama dos *púcaros*<sup>6</sup> portugueses, são, também inúmeras, reforçando a importância destas peças em Portugal, existindo no século XVI cerca de 150 vocábulos designativos de peças de barro tradicionais para diversos usos, como o indica Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925)<sup>7</sup>. Além da existência de vasta documentação com indicações de como eram apreciadas as peças de barro portuguesas, protagonistas em *cerimónias oficiais*<sup>8</sup> e inscritas em inventários da classe nobre. Houve certamente uma grande preocupação, por parte das autoridades municipais, em regulamentar o fabrico e comercialização de artefactos cerâmicos, como o atestam regulamentos e posturas municipais, demonstrando, deste modo, a importância atribuída a estas peças.

Assim, podemos considerar Portugal um país que sempre conteve em si uma tradição cerâmica e no Século XVI, cerca de 1552, já indicava a existência de 60 oficinas de louça vermelha, que empregavam 180 pessoas. Estas referências apresentadas no *Sumário de Notícias e da Estatística* (1551), por Cristovão Rodrigues

<sup>5</sup> Já no «*Foral de Lisboa*», concedido pelo primeiro soberano português, se preceve que os moradores da cidade hajam livremente tendas, fornos de pão e *olas*, in SEQUEIRA, G. de Matos, *Depois do Terramoto, Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Coimbra, 1933, Volume IV, p. 9

<sup>6</sup> CALADO, Rafael Salinas, «*Antecedentes Históricos da Faiança Portuguesa*», in, «*Cerâmicas*», n.º. 1, A. I., Caldas da Rainha, 1988, p. 9

<sup>7</sup> Carolina Michaelis de Vasconcelos, romanista e professora universitária, nascida em Berlim onde estudou línguas clássicas, românicas, eslavas e semíticas sob a direcção de Carlos Goldbeck, quando na Alemanha os estudos médio e superior ainda não estavam abertos ao sexo feminino. Datam de 1868 os seus primeiros trabalhos literários. Em 1872, por ocasião da polémica suscitada em torno da tradução do *Fausto*, feita por Castilho, encetou correspondência, com Adolfo Coelho, Teófilo Braga e Joaquim de Vasconcelos com quem veio a casar, em 1876. Fixada no Porto, em 1911 foi convidada para professora da Universidade de Lisboa, onde não chegou a exercer, por ter sido transferida para a universidade de Coimbra. Da sua vastíssima obra nos domínios da romanística, salientam-se *Poesias de Sá de Miranda*, 1885, *Fragmentos Etimológicos*, 1894, *A Infanta D. Maria e as Suas Damas* entre outras

<sup>8</sup> No *Diário* de Baptista Venturini, secretário particular do Cardeal Alexandrino, enviado pelo Papa Pio V, em 1571, para negociar o casamento do rei D. Sebastião com Margarida de Valois, diz-se «*sobre a mesa estava sempre um grande vaso de prata, cheio de água, do qual se deitava em um jarro chamado em língua portuguesa púcaro, do feitio de uma urna antiga, da altura de um palmo e feito de barro*

de Oliveira indicam também a existência de 206 oleiros, 16 telheiros, 22 tijoleiros e 32 ladrilhadores com oficinas sediadas em Lisboa, como dá conta Virgílio Correia<sup>9</sup>.

Pensa-se que a utilização da faiança propriamente dita poderá ter começado em Portugal, pela importação de objectos cerâmicos originais de Málaga e Valência como se refere no *Livro de Portage de cidade de Lix.<sup>a</sup>*, onde se referenciam as cerâmicas estanhíferas do tipo da majólica.

O termo *mállega*<sup>10</sup>, que designava a louça vidrada de opaco branco já era conhecida desde o Século XV em Itália e desde o início do Século XVI em Portugal<sup>11</sup>.

De Antuérpia, importante núcleo de produção de cerâmica, vêm para a Península Ibérica, estabelecendo-se em Sevilha, Talavera e em Lisboa, artistas que tendo absorvido as técnicas italianas, vão difundir-las, existindo documentação indicadora que em 1565<sup>12</sup> muitos ceramistas flamengos se encontravam aqui a laborar.

Sabemos assim que no Século XVI, ceramistas flamengos se encontram aqui em actividade, pois *por volta de 1560 em Lisboa, se inicia a produção de azulejos de faiança*<sup>13</sup>, tendo por base a técnica da majólica, resultado da permanência e contactos de artistas flamengos com a arte produzida na Península Itálica.

Pensa-se também que a técnica da majólica teria vindo para Portugal através de Afonso de Albuquerque (filho)<sup>14</sup> que acompanhou a filha do Rei D. Manuel, a

---

*vermelho, subtilíssimo e luzidio, que chamavam, barro de Estremoz, pelo qual bebeu seis vezes», cit., in, CALADO, Rafael Salinas, in op. cit., p. 9*

<sup>9</sup> Virgílio Correia, tem dúvidas acerca destes números, porque quinze anos depois encontra referenciados no *«Livro do Lançamento»* sessenta e três oleiros, número inferior ao anteriormente referido, encontrando este autor posteriormente numa lista extraída do *«Rol dos Confessados da freguesia dos Anjos, de 1637»*, indicados cento e vinte oleiros, pintores de louça e ladrilhadores, quase tantas pessoas pertencentes ao pessoal das oficinas, indicando que o número apresentado por Cristóvão de Oliveira seria global não apresentando apenas os artistas, porque se assim não fosse teríamos de admitir uma diminuição considerável e rápida na produção cerâmica e conseqüentemente a desaparecimento dos oleiros ou emprego em outros ofícios. A *«Estatística»* de 1552, vem confirmar esta hipótese, indicando números que se adaptam melhor aos extraídos do *«Livro de Lançamento»*, cit., in, CORREIA, Virgílio, *Oleiros Quinhentistas de Lisboa*, Porto, Tipographia da Renascença Portuguesa, 1919, p. 10

<sup>10</sup> Malleja para os portugueses do século XVI era a loiça vidrada branca, ou seja a faiança, que em 1500 não se fabricava em Portugal, vinda de Espanha de Valença, de Talavera e de Sevilha era tida como coisa de grande luxo, cit., in, SEQUEIRA, G. de Matos, in op. cit., p. 9

<sup>11</sup> CALADO, Rafael Salinas, in op. cit., p. 9

<sup>12</sup> A data de 1565, existente no rodapé azulejado da Casa do Lago no Palácio da Bacalhoa, com restos da assinatura [MA]TOS, poderá ser indiciadora de uma obra de Marçal de Matos associado a ceramistas flamengos (majólica), Catálogo da *Exposição Europália*, Lisboa, Europália 91

<sup>13</sup> PEREIRA, João Castel Branco, *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa, 1995, p. 42

<sup>14</sup> Afonso de Albuquerque (filho), escritor, (1500/01-1581), filho natural de Afonso de Albuquerque, de seu nome Brás. A quem o rei D. Manuel em homenagem a seu pai, com quem tinha sido injusto nos últimos anos, lhe mudou o nome para Afonso. Homem culto, no espírito renascentista graças aos estudos com os frades de Santo Elói. Em 1521 acompanha a Infanta D. Beatriz a Itália quando do

Itália, quando do seu casamento com o Duque de Sabóia, o que só vem a acontecer um ano depois da data marcada, devido ao falecimento do rei, em 1521.

Julga-se que os nobres portugueses que faziam parte da comitiva ao terem permanecido largos meses na Península Itálica, contactaram com a arte italiana, trazendo, na viagem de regresso, inovações que reproduziram nos seus palácios.

É o caso precisamente de Afonso de Albuquerque, que sendo o dono da quinta da Bacalhoa, terá contribuído para o aparecimento dos primeiros azulejos de expressão italiana ou da técnica majólica, ao lado de azulejos de características mudéjares<sup>15</sup>.

Pode-se assim dizer quase seguramente que a partir de 1560 são produzidos azulejos por Portugueses e Flamengos em território português, porque sabemos que a última encomenda deste período, proveniente da Flandres, é feita nas oficinas de Joanes Bogert de Antuérpia, encomenda essa, realizada por D. Teodósio, Duque de Bragança em 1558, referente a um conjunto de painéis de azulejos de grande qualidade, destinado ao Paço de Vila Viçosa. Também das oficinas de Fernando Loyaza de Talavera, destinada ao mesmo palácio se conhece uma encomenda realizada posteriormente em 1570<sup>16</sup>.

Se inicialmente de forte expressão arabeísta, essa produção cerâmica, fruto da proximidade geográfica, em breve, com a descoberta de novos mundos, irá revestir-se de outro linguarejar. Rumando ao encontro de novas gentes e culturas, este pequeno pedaço de país encontrará uma nova linguagem, proveniente do Oriente, que levará a cerâmica a transfigurar-se e a transcender-se num diálogo único e inultrapassável, fruto dessa simbiose cultural entre o oriente e o ocidente.

### **5.1.2. Interiorização da importância da cerâmica**

---

casamento desta com o Duque de Sabóia. Foi vedor da Fazenda, provedor da Misericórdia e presidente do senado de Lisboa. Nesta cidade mandou edificar a Casa dos Diamantes ou dos Bicos, onde teve a sua residência. Pertenceu-lhe a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão

<sup>15</sup> SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa, 1970, Vol. III, pp.119-120

No entanto, é só no Século XIX, que alguns estudiosos se começam a debruçar sobre a *Cerâmica Portuguesa*, aparecendo as primeiras constatações da sua importância e superioridade desta tecnologia, pela mão de Joaquim de Vasconcelos, que em publicação do Porto, em 1884, contesta as afirmações críticas de vários sectores da sociedade, que indicavam a não existência de elementos que fundamentassem uma *História das artes industriaes em Portugal*<sup>17</sup>. Ele mencionará serem essas vozes críticas incapazes de pesquisa e de estudo e de não estarem atentas aos trabalhos que se realizavam nesse sentido, adiantando, serem os estrangeiros, aqueles que mostravam conhecimento e reconhecimento da cerâmica portuguesa, nomeadamente Jacquemart, que em 1869 afirmava o seguinte: «*Ce pays (Portugal) est en quelque sorte le nouveau monde de la céramique...*»<sup>18</sup>.

Demonstrando o interesse que a cultura artística portuguesa motivava nos naturais de outros países, estes revelaram alguma estranheza, quando por ocasião da *Exposição de Arte Ornamental de Lisboa*<sup>19</sup>, apenas se apresentaram expostos *onze quadros, pequenos*, de cariz só em *parte peninsular*, quando estavam inventariados em Lisboa, até aquela data *noventa e dois quadros grandes com perto de 2000 azulejos antigos*, entre outros, que se sabiam pertencer a colecções particulares e que nunca tinham sido dados a conhecer ao público.

O comissário do governo francês chegou a questionar, o motivo de *semelhante pobreza*<sup>20</sup> na mostra apresentada, podendo concluir-se estarem os estrangeiros mais credenciados que os nacionais nestas temáticas, provando-se que os estrangeiros eram mais interessados e curiosos que os naturais do país. Deste modo, os portugueses revelavam não terem consciência dos seus valores patrimoniais, e consequentemente mostravam incapacidade na preservação e inventariação do espólio existente, este, teve de aguardar quase um século, para que lhe fosse feito esse reconhecimento.

---

<sup>16</sup> ARRUDA, Luísa, “*Formas Hispânicas. Azulejaria Portuguesa dos Séculos XV e XVI*”, in, *História de Arte Portuguesa* (d direcção de Paulo Pereira), Lisboa, Vol. 2, pp. 368-371

<sup>17</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, *Cerâmica Portuguesa*, Porto, 1884, p. I

<sup>18</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, in op. cit., p. VI

<sup>19</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, in op. cit., p. 9

Ramalho Ortigão sabendo da nossa incapacidade para valorizar e preservar o património, refere também, com estranheza, *não haver colecção pública cronologicamente completa dos nossos incomparáveis azulejos*, acrescentando que *esta indústria artística é no entanto daquelas que mais legitimamente nos podemos gloriar*<sup>21</sup>.

A sua preocupação pela defesa do património levá-lo-á a acusar as Cortes e a imprensa, por nada fazerem face à delapidação que estava em curso, visando os monumentos e o património nacional com repercussões inimagináveis sobre todo o passado histórico e cultural português.

### **5.1.3. Rafael Bordallo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha**

No âmbito da preservação e divulgação do património genuinamente nacional, surgem acções e realizações de que destacamos as que tiveram lugar a partir da fábrica de Faianças Artísticas das Caldas da Rainha. Esta, fundada por Rafael Bordallo Pinheiro, produz entre 1884 e 1905 uma vasta obra cerâmica, que ele irá protagonizar.

O pioneirismo das suas realizações, verifica-se no manuseamento dos pigmentos, na procura de outros registos, e na variação de valores cromáticos resultantes da utilização prolixa de vidrados e de esmaltes estanhíferos sobre superfícies relevadas. Apresentar-se-á, deste modo, com características pessoais e inovadoras que muito contribuiram para o reconhecimento da cerâmica portuguesa.

Bordallo irá abrir caminho a novas criações estéticas e foi considerado um inovador sem precedentes, cujos resultados serão francamente positivos, vindo a influenciar toda a produção que a partir daqui se realizou, e que produziu efeito nas obras dos ceramistas vindouros.

---

<sup>20</sup> VASCONCELOS, Joaquim de, in op. cit., p. 19

<sup>21</sup> ORTIGÃO, Ramalho, *A Arte Portuguesa*, Livraria Clássica Editora, 1943, p. 117

Tanto Ramalho Ortigão como Joaquim de Vasconcelos acompanharam o percurso deste original artista, redigindo artigos elogiosos que testemunharam os aspectos inovadores de que foi obreiro, tanto em Portugal como no estrangeiro, nas exposições em que se apresentou, com especial destaque para a paradigmática Exposição Internacional de Paris em 1889<sup>22</sup> que gerou grande polémica nacional.

Pretendendo excluir de Paris *justamente o que constitui a importância interna e externa da nossa terra*<sup>23</sup>, o responsável da representação portuguesa, que seria demitido, Bordallo foi chamado para tentar solucionar o problema, entretanto criado, pelo representante português, saldando-se no final por um brilhante êxito do artista.

A Fábrica das Caldas é produto de um artista culto, de sólida formação escultórica, e que procura abrir caminho para uma produção cerâmica de características originais em oposição à imobilidade em que este registo plástico se encontrava - decadente ou até mesmo desaparecido, na primeira metade do Século XIX, como atrás já se referiu.

Rafael Bordallo Pinheiro, representou o *renascimento* de uma tradição que se tinha constituído como tal no imaginário português, não no sentido de fazer reviver a tradição *à antiga portuguesa*, mas com o sentido de inovação que só um espírito criativo e esclarecido é capaz.

Essa renovação será feita à custa de sacrifícios por parte do seu autor e não lhe tendo sido reconhecidos os esforços na altura, por parte do poder central, é levado cedo a abandonar o projecto como se comprova: «*Não há exemplo de tão estúpido erro económico, de tão imensa e medonha imbecilidade administrativa!*»<sup>24</sup>

Ramalho com grande lucidez e acuidade, critica a falta de apoios por parte do Governo, afirmando que a forma do país sair da grave crise financeira em que se encontrava, seria a de fomentar a exportação de artigos originais de fabricação portuguesa, apoiando as indústrias, não as deixando esmorecer, neste caso particular, referindo-se aos produtos da Fábrica das Caldas, e com alguma ironia vaticina o futuro:

<sup>22</sup> Nesta exposição obtém a primeira medalha de ouro. Destacamos também a sua participação a n' *O Comércio de Portugal* em Lisboa em 1896, no Ateneu Comercial do Porto em 1898 entre outras

<sup>23</sup> PINHEIRO, Rafael Bordallo, "*Pontos nos ii*", Exposição Universal de Paris, Pavilhão Português do Quai D' Orsay, 1889

<sup>24</sup> ORTIGÃO, Ramalho, *A Fábrica das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1957, p. 27

*«Assim quando no século XX hajam desaparecido todos os demais vestígios da nossa actividade nacional, a sobrevivência de uma peça artística da louça das Caldas da Rainha testemunhará que em nossos dias a terra portuguesa encontrou entre os seus naturais um Lucca della Robia, que, amassando-a em água e modelando-a nos dedos, a fez falar ao mundo em nome da poesia tradicional e do talento hereditário da raça lusitana»<sup>25</sup>.*

Apesar das muitas vicissitudes e faltas de apoio estatal, Rafael Bordallo Pinheiro será o responsável pelos primeiros sinais dinamizadores a serem constituídos, a partir de uma cerâmica em falência, fruto de falta de estímulo no sector. Vive-se uma apatia comprovada anteriormente pela falta de incentivos que já teriam dado origem ao encerramento da Fábrica do Rato, uma das oficinas principais do país, que tinha afecta uma escola oficial para formação de mão de obra especializada.

Esta fábrica, a laborar desde 1 de Agosto de 1767<sup>26</sup>, *por conta do Estado*, sob a direcção de mestres italianos, é considerada uma das mais importantes oficinas de louça desta época, embora as referências de Accursio da Neves, *«indiquem huma faiança ordinária, que he o que se fazia na Fábrica do Rato; mas não deixou de ser hum estabelecimento importante, pela novidade, e pelo grande consumo dessa loiça»*. Curiosamente, não sendo a sua produção muito apreciada pelos seus contemporâneos, hoje muitas das suas peças, figuram em museus e colecções particulares, registando-se como peças de grande valia.

É desta Fábrica, aquando do seu encerramento em 1835<sup>27</sup>, que irão sair mestres pintores como, Luís Ferreira (1807-?)<sup>28</sup> ou *Ferreira da Tabuletas* que se irá evidenciar na Fábrica da Viúva Lamego.

#### **5.1.4. Objecto manufacturado versus objecto industrial – Fábrica Viúva Lamego**

<sup>25</sup> ORTIGÃO, Ramalho, in op. cit., pp. 30-31

<sup>26</sup> NEVES, José Accursio das, *Noções Históricas e Administrativas Sobre a Produção e Manufactura das Sedas em Portugal e Particularmente Sobre a Real Fábrica do Suburbio do Rato e Suas Annexas*, Lisboa, na Impressão Régia, Anno 1827, Cap. XVII, p. 239

<sup>27</sup> SEQUEIRA, G. de Matos, in op. cit., p. 2

<sup>28</sup> *«Depois de uma procura nos arquivos e bibliotecas posso concluir, embora com reservas, que, Luís Ferreira nasceu em Lisboa na freguesia de S. Mamede em 1807, Tendo sido admitido como aprendiz*

Querubim e a sua obra fazem parte do objectivo final deste trabalho, contudo não poderíamos deixar de mencionar outros artistas dedicados à cerâmica, devido ao seu desempenho na área da cerâmica e do revestimento azulejar. Também não poderíamos deixar de referir o local onde se iniciou nesta expressão, tão portuguesa, como é o exemplo da Fábrica Viúva Lamego.

Hoje, herdeira por excelência de valores tradicionalistas, mas aceitando os valores considerados modernos e os desafios das realizações mais arrojadas, esta instituição – Fábrica Viúva Lamego - continua a colaborar em íntima ligação com gerações de artistas que a ela acorrem, permitindo-lhes experiências novas e projectos diversificados apresentando-se assim, de espírito aberto às inovações.

É provável que uma das causas que permitiram a colaboração entre a indústria e os ceramistas e que se consubstanciou no apoio dado pela Fábrica Viúva Lamego aos artistas contemporâneos, poderá ter a ver com a persistência de métodos artesanais seguidos e mantidos nestas oficinas, revelando provavelmente uma maior apetência para o objecto manufacturado em oposição ao objecto industrial.

*«Em Lisboa, enquanto algumas fábricas mantiveram a produção da estampilhagem manual até ao início do século como a Viúva Lamego e a Constância, outras adoptaram a produção mecanizada ao longo da segunda metade do século XIX...»<sup>29</sup>*

Não podemos ignorar as diferenças existentes ao longo dos séculos entre as expressões artísticas consideradas *aristocráticas*, destacando-se a pintura, de ascendência ou maioridade expressiva, em contraste com a menoridade que foi atribuída à cerâmica, na sequência da industrialização e na pouca importância os industriais atribuíram ao desenho, com as honrosas excepções referidas.

Pensamos que seria interessante uma breve abordagem histórica sobre a vida desta instituição que consideramos modelo no universo da cerâmica.

A documentação consultada acrescida de uma conversa realizada com o seu

---

*na Real Fábrica das Sedas e Anexas com quinze anos de idade (...) »*, cit., in, SAPORITI, Teresa, *Azulejaria de Luís Ferreira o "Ferreira das Tabuletas" Um Pintor de Lisboa*, Lisboa, 1993, p. 225

gerente, Leite da Silva, trouxe-nos alguns esclarecimentos importantes e consideramos não ser excessivo incluir no âmbito desta dissertação, uma vez que a instituição também foi historicamente palco e estabeleceu um elo com a Fábrica do Rato, tendo sido herdeira de uma linhagem de artistas pintores que nela aí se instalaram.

A fundação da Fábrica remonta a 1849, e deve-se a António Costa, originário de Lamego. Inicialmente vocacionada para a olaria de barro vermelho, produz objectos para consumo doméstico. Passados alguns anos, em 1865, e encontrando-se a Fábrica sediada no Largo do Intendente em Lisboa, já produz azulejaria e faiança como o comprova a sua fachada.

O revestimento da fachada é atribuída a Luís Ferreira, mais conhecido pelo Ferreira das Tabuletas, que *foi possivelmente, aprendiz na Fábrica do Rato, activa até 1835*<sup>30</sup> como atrás se disse, transferindo-se depois, com outros artistas para a Fábrica da Viúva Lamego iniciando a sua produção de azulejos em 1863, de certo por influência e com o contributo desses artistas pintores.

Mas, em 1876, com a morte do fundador, a Fábrica continuará a laborar com os herdeiros, privilegiando-se a relação entre a fábrica e os artistas. Será o caso de Pereira Cão (1841-1921)<sup>31</sup> cenógrafo de profissão e auto-intitulado pintor decorador, que tendo desenvolvido a técnica da pintura em Paris, será outro dos artistas que colaborará com a fábrica, sendo da sua autoria os azulejos realizados para o Palácio de Estói.

Nunca deixando de laborar na azulejaria semi-industrial, sendo esta, praticamente a base da sua sobrevivência, como instituição, também nunca deixa de colaborar com a cerâmica dita artística dependente da criatividade dos artistas que a ela acorrem.

---

<sup>29</sup> MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1989, p. 79

<sup>30</sup> SAPORITI, Teresa, in op. cit., p. 15

<sup>31</sup> José Maria Pereira Júnior, foi discípulo de Luís Ferreira na Fábrica Viúva Lamego, frequentou o Instituto Industrial e o curso nocturno da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Fez diferentes trabalhos como pintor decorador «*a fresco*», em tectos (Câmara Municipal de Lisboa, Palácio das Necessidades e outros), e só tardiamente se dedicará à azulejaria. Usava o pseudónimo «*Pereira Cão*» com que assinou alguns painéis. Especializou-se em restauros, refazendo azulejos e painéis em falta em diversos palácios, cit., in, ARRUDA, Luísa, «*Formas Hispânicas: Azulejaria Portuguesa dos Séculos XV e XVI*», in op. cit., pp. 412-413

Assim, quando se dá a grave crise no sector do revestimento cerâmico azulejar, no início dos anos 20, e que adiante mencionaremos, Eduardo Leite, artista aguarelista, pai do actual gerente e autor do revestimento da fachada da Capela das Almas do Porto, é convidado em 1929, para gerir a Viúva Lamego. Esta nova direcção será uma das razões da sobrevivência e desenvolvimento da actividade da fábrica, pois sendo o artista um entusiasta do azulejo, vai alterar a filosofia da sua produção, iniciando-se uma era de renovação.

É o próprio Eduardo Leite, que inserido no meio artístico, chama à Viúva Lamego artistas, iniciando-se assim uma frutuosa colaboração, beneficiando não só os aspectos económicos da empresa, como também proporcionando condições para a renovação de um sentido estético que por ausência de meios ter-se-ia perdido.

Assim, artistas, com sólida formação artística a quem Eduardo Leite reconhece valor e mérito entre os quais destacamos Jorge Barradas, serão chamados a colaborar com a Viúva Lamego. Barradas iniciará aqui, após provas dadas na sua longa vida artística um percurso inovador, abrindo o caminho não só para uma modernidade que já tardava neste campo, como para o renascimento das artes cerâmicas.

Deste modo, o renascimento da produção azulejar a partir dos anos quarenta, vai ser em parte da responsabilidade de Jorge Barradas um pouco à semelhança do que tinha acontecido anteriormente com Rafael Bordallo Pinheiro. Barradas ao desenvolver o seu trabalho nas oficinas da Viúva Lamego, instituirá uma estética inovadora, tendo por base elementos naturalistas, entre os quais a figura humana, que ele transfigurará, em incursões surrealistas de carácter abstractizante, evocando aspectos dionísios em formas de sugestões barrocas.

Jorge Barradas, com o auxílio inestimável do trabalho oficial, procurou encontrar uma identidade nova, para o azulejo/revestimento cerâmico, conduzindo este a uma variedade de expressões inovadoras, permitidas pelas mais recentes técnicas industriais então conhecidas.

A Fábrica, acolherá outros pintores e artistas como Maria Keil (n. Silves 1914)<sup>32</sup> e Querubim Lapa que a partir dos anos cinquenta se irão iniciar nas oficinas da Viúva Lamego, seguindo percursos diversos, já libertos da submissão historicista

---

<sup>32</sup> Maria Keil, pintora, ilustradora e ceramista, mulher do arquitecto Francisco Keil do Amaral, estudou na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa sendo discípula de Veloso Salgado. Colaboradora em 1940, na Exposição do Mundo Português, vai dedicar-se ao longo de toda a década a projectos de

ou do *à antiga portuguesa* que o revestimento azulejar apresentava no início do Século XX e que Barradas foi capaz de ultrapassar.

## **5.2. Lisboa, primeiro moura e depois cristã ou razões da concentração cerâmica na capital**

Ao analisar a obra de Querubim, poderemos propor que ela seja feita através do reconhecimento do seu local de nascimento, adicionando a essa leitura os elementos biográficos que se têm apresentado.

Portimão, seu local de nascimento, está situado numa zona detentora de uma forte componente arqueológica, fruto de ter sido um porto fundado pelos romanos aquando da sua permanência na zona sul da Península Ibérica, como aliás está documentado nas escavações arqueológicas feitas em terras algarvias.

Por outro lado, podemos também considerar essa região como sendo aquela onde se verificou maior enraizamento da cultura muçulmana, devido à sua permanência mais alongada, existindo por isso, aí, uma componente de características mouriscas mais acentuadas. Esses ecos do passado, com influências sobre a cultura e o *modus vivendi* dos naturais dessa zona do país, são por isso, aqui mais fortes.

É provável que Querubim tenha recebido algumas dessas influências, mas é em Lisboa, cidade também ela de fortes tradições árabes, que Querubim habitará e é aí que vai desenvolver as suas actividades.

Pensamos que Lisboa se encontra muito ligada à tradição cerâmica, não só porque foi uma cidade moura, mas também devido ao facto dos seus naturais terem vastos conhecimentos nesta matéria, sendo esses transmitidos depois aos cristãos, que com eles coabitaram. Os que se sediaram em Lisboa, na zona da Mouraria, onde se localizaram até à sua expulsão, teriam desenvolvido com os cristãos as artes do fogo,

---

decoração moral, mobiliário, cenários e figurinos para o Verde Gaio, publicidade e ilustração, no âmbito da chamada *Campanha de Bom Gosto* do SPN. Nos anos de 1950 e 1960 realiza um conjunto de revestimentos em azulejo-padrão, sendo considerada renovadora desta modalidade em Portugal

fixando aí oficinas. Posteriormente essas oficinas e os seus mestres cerâmicos alargam-se para outras zonas de Lisboa como Santos e Santa Clara devido à existência de importantes barreiros que alimentavam as oficinas<sup>33</sup>.

Presumimos que tenha sido esta a justificação para a produção cerâmica se ter concentrado na zona sul do país, contudo não passa de uma hipótese, uma vez que faltam dados seguros que permitam demonstrar esse

Mesmo assim, Lisboa tem sido tradicionalmente um dos locais de maior produção cerâmica, provavelmente por ter uma maior concentração populacional, e também por ser um porto, local privilegiado para a centralização das trocas comerciais.

### 5.2.1. Refluxo do azulejo em Portugal

Tanto as trocas comerciais a partir do Século XIX, como as transformações sociais a que a emigração para o Brasil não é alheia, vêm a ser influenciadoras do incremento da produção azulejar, apesar desta época ter sido palco de grande instabilidade política e social culminando com a Revolução de 1820.

Antes, a feitura do azulejo encontrava-se em total decadência, como o comprova Virgílio Correia: «*A partir de 1808-1809, não há praticamente azulejo em Portugal. Mas a partir de 1840 Portugal recebe o refluxo do Brasil*»<sup>34</sup>

Emerge então, o gosto pelo revestimento azulejar de encomenda burguesa, herdado a partir do Brasil, cujo clima tropical, é propiciador ao revestimento da parede com azulejo, material mais higiénico e duradouro, *material excelente para climas tropicais, húmidos*. Exportando-se para o país de origem essa ideia, ela virá a ser amplamente explorada, em especial a partir de aproximadamente 1880-90, sendo poucos os edificios a não receberem esse revestimento. O que até aí tinha sido, com

---

<sup>33</sup> CORREIA, Virgílio, *Oleiros Quinhentistas de Lisboa*, Porto, Tipographia da Renascença Portuguesa, 1919

sucesso, largamente utilizado no revestimento das fachadas em edifícios do Brasil, deram em retorno, na sua terra de origem início a um processo de revestimento arquitetural, que viria a frutificar *propondo um jogo novo de planos na superfície das fachadas*.

Utilizado primeiro no Porto, o azulejo, trazido por uma burguesia regressada do Brasil, depressa chega à capital, tendo sido aqui amplamente utilizado. Em Lisboa preencherá as estruturas e casar-se-á com as fachadas, e graças à luz mais brilhante que a luz reflectida do norte – a que a utilização dicotómica dos calcários a sul e dos granitos a norte não é alheia - projectará nelas radiações de valores lumínicos, antes impensáveis. Será uma inovação singular, que vem alterar de forma inequívoca a realidade urbana, particularmente a de Lisboa.

Podemos dizer que o uso do azulejo no exterior será uma consequência de uma alteração de mentalidades resultante da Revolução Liberal de 1820, propiciadora de penetração exterior por um lado, e pelo refluxo migratório por outro, que serão determinantes na formação de uma sociedade burguesa que o ambiciona, elevando o seu ego, ao possuir os mesmos poderes que as classes dominantes sempre usufruíram, e que se reflectirá no seu habitáculo social, feito à semelhança do palácio, do solar ou da igreja.

Surge então, enorme produção de azulejo de fachada, de modo industrial e com recurso à seriação, nem sempre da melhor qualidade, conduzindo à decadência do ensino artístico desta modalidade, e dando origem ao encerramento de oficinas de produção cerâmica de carácter artesanal, com o ensino artístico incorporado a laborar no país.

### **5.2.2. Supremacia do objecto industrial sobre o artesanal**

---

<sup>34</sup> LOUREIRO, José Carlos, *O Azulejo possibilidade da sua integração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, 1962

Nesta época verifica-se superioridade crescente do objecto industrial sobre o objecto artesanal, mas constata-se também uma diminuição da qualidade do produto final. O azulejo ao ser produzido em grandes quantidades, nem sempre o seu fabrico está de acordo com os melhores padrões de qualidade, o que levou embora um pouco tardiamente, a consciencialização da vantagem do fazer manual, à semelhança da ideologia que esteve subjacente ao movimento das *Arts and Crafts*, protagonizada incontestavelmente por John Ruskin e William Morris – movimento este que não teve instrumentos para fazer frente, à situação criada.

É contra esta situação de quebra de qualidade, que se afirma a fábrica das Caldas da Rainha, no entanto, não tendo instrumentos para fazer face aos pesados encargos que lhe são inerentes, acabará, como atrás se disse, por encerrar as portas, por razões ditadas pela falta de apoios estatais.

Mas esta problemática não passou despercebida nos meios intelectuais da época, pois a fábrica produziu grande impacto enquanto laborou, pelas proposições originais que a obra paradigmática de Bordallo formulou, instauradora de uma nova realidade estética de carácter genuinamente nacional,

*«Tal porém como está, a louça artística de Bordallo Pinheiro é como documento do génio estético da nossa raça, e depois da poesia de Garrett, a obra mais genuína, mais bela, mais comovente e mais expressiva da arte do nosso século».*<sup>35</sup>

Assim no início do Século XX, algumas oficinas das quais se destacam a Viúva Lamego e a Constância, que persistem na tradição artesanal / estampilhagem manual coabitam com outras, mais vocacionadas para a produção industrial, salientando-se a produção do azulejo seriado com técnicas diversas e destinadas ao mercado da habitação, embora o primeiro tipo se torne mais dispendioso que o outro.

### 5.2.3. A tradição renascida - 1948

---

<sup>35</sup> ORTIGÃO, Ramalho, *A Fábrica das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1957, p. 15

Em Lisboa, segundo o arquitecto José Carlos Loureiro<sup>36</sup>, o revestimento azulejar teria entrado em decadência, ao desaparecer das fachadas, desde 1918-20, devido a uma hipotética proibição camarária, cujo documento tem sido largamente procurado por diversos investigadores, mas nunca encontrado<sup>37</sup>. Pensa-se que essa não utilização azulejar teria ido ao encontro de uma alteração de gosto das classes detentoras do poder e capital. Estas, em conjunto com uma política de protecção de certas indústrias, nomeadamente as referentes à produção de mármore e pedras, assim como o incremento da utilização dos cimentos nas edificações da capital, teriam feito decair, ou mesmo anular, qualquer encomenda desta tipologia.

Esta situação, devido a circunstâncias várias, será alterada e para isso contribuiu o projecto de Pardal Monteiro (1887-1957)<sup>38</sup> datado de Fevereiro de 1948, que propõe «*o ressurgimento duma indústria tão portuguesa como é a da cerâmica, na sua aplicação à construção civil*», acrescentando,

*«O azulejo português como material de revestimento deu largas provas de ser excelente e não parece desacertado que se tente, não a reprodução dos seus antigos modelos, mas a criação de novas interpretações estéticas integrando-o mais no todo da composição, procurando que o conjunto constitua para cada caso uma peça uma e única».*<sup>39</sup>

Pardal Monteiro, pretendia com este projecto da Rua do Vale do Pereiro, não um retorno aos modelos antigos, “ao já visto”, mas sim uma procura de outras hipóteses actuais e actuantes, solicitando para isso a colaboração de Almada Negreiros que o arquitecto sabia ser um autor paradigmático (vide anexo VIII). A partir daqui inicia-se um percurso imparável, fruto do relacionamento de uma via erudita substantivada pelos diversos intervenientes, produtores plásticos das diversas realizações que se foram fazendo no início da década de cinquenta e dos quais muito justamente destacamos Querubim Lapa.

<sup>36</sup> José Carlos Loureiro, arquitecto autor em 1962 de “*O azulejo possibilidade da sua integração na Arquitectura Portuguesa*”, obra que propõe um retorno aos revestimentos cerâmicos na arquitectura

<sup>37</sup> José Meco, em conversa refere que essa postura nunca existiu, e que é provável que tenha sido a alteração de gosto que deu origem a essa predisposição

<sup>38</sup> Pardal Monteiro, arquitecto, formado pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, obtem diversos prémios Valmor, realizando em Lisboa, as gares marítimas da Rocha Conde de Óbidos e Alcântara, o Instituto Superior Técnico e a Igreja de Nossa Senhora de Fátima

<sup>39</sup> MONTEIRO, Pardal, *Memória Descritiva*, in, Processo n.º 36008/47, Lisboa, Câmara Municipal

### 5.3. A urbe, a arquitectura e a cerâmica

*“A tarefa do arquitecto representa uma sagrada missão. Se o seu poder é infinito a sua responsabilidade é esmagadora”<sup>40</sup>*

O crescimento dos centros urbanos a um ritmo vertiginoso, devido ao aumento demográfico, consequência dos avanços científicos e das conquistas técnicas, assim como a imposição de um ritmo frenético da vida quotidiana, submetendo os indivíduos a pressões insustentáveis, e por fim, a necessidade de evasão a esse quotidiano, conduziram a preocupações de ordem técnica e estética que levaram os arquitectos a procurarem soluções urbanísticas e arquitectónicas na construção das urbes.

Segundo Corbusier em alguns princípios consignados na Carta de Atenas, a arquitectura deve *«(...)volcarse sobre el individuo y crear para el bienestar de éste las instalaciones que rodéaran todos los actos de su vida, haciéndolos más fáciles»*. (...) *«Finalmente, no hay que descuidar la tercera, que es recrearse, cultivar el cuerpo y el espíritu»*.<sup>41</sup>

Assim, é com um atraso temporal que o I Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, se realizará em Portugal.

Os arquitectos portugueses passaram a partir de então a ter maior consciência na projectação da cidade, como lugar agradável onde é possível viver, tendo mesmo alguns iniciado o projecto de construção de um espaço apelativo aos sentidos.

A tentativa da renovação estética dos espaços, através das artes plásticas, poderá tornar a urbe, a cidade, a vila, a aldeia um local aprazível e habitável que todos nós desejamos, onde seja agradável viver, provavelmente uma utopia, mas como

---

<sup>40</sup> Arquitecto Viana Losa, retirado das teses apresentadas no 1º. Congresso Nacional de Arquitectura, Lisboa, Maio /Junho de 1948 in *ODAM*, (Organização dos Arquitectos Modernos), Porto, 1947-1952, Porto, Novembro de 1972

<sup>41</sup> CORBUSIER, *Princípios de Urbanismo, (La Carta de Atenas)*, Barcelona, 1975, pp. 131-133, Tradução livre: *«voltar-se para o indivíduo e criar para o bem estar deste as instalações que rodeiam todos os actos da sua vida (...)»* e mais adiante *«(...) não descuidar de se «divertir, cultivar o corpo e o espírito»*

todas as utopias, podemos ter esperança de algum dia a podermos ter ao nosso alcance.

É a partir dos anos cinquenta que se irá dar maior visibilidade à relação entre a arquitectura e a produção cerâmica e são nesses mesmos anos que se irá iniciar a frutuosa relação entre Querubim e os arquitectos, já longe do *«hermetismo forçado dos cursos da Arte em relação uns aos outros e com o individualismo exarcebado que na Escola se fomenta»*<sup>42</sup>, que conduzia inevitavelmente para o culto de um individualismo cerrado, com consequências trágicas para o desenvolvimento da sociedade.

Assim, Querubim, pela mão do Arquitecto Chorão Ramalho (1914 - ?)<sup>43</sup>, começará a sua colaboração, com a arquitectura, num painel de azulejos que projecta para o Centro Comercial do Restelo, em Lisboa. Curiosamente este projecto integrou-se num bairro que nasce a partir dos anos quarenta, segundo o plano de urbanização do arquitecto Guilherme Faria da Costa (1906-1971)<sup>44</sup> feito em terrenos expropriados no período do Estado Novo e destinados a tipologias unifamiliares sociais e de luxo<sup>45</sup>.

Não poderíamos prosseguir, sem referir a relação que a arquitectura e os revestimentos cerâmicos encetaram e que foi o ponto de partida do renascimento destes materiais, utilizados em projectos arquitectónicos, a partir da segunda metade do Século XX e que virão de novo a animar as fachadas portuguesas.

*«Temos de louvar os arquitectos que, com tanta inteligência e acerto, têm aplicado nas suas obras a Cerâmica ornamental. A eles se fica devendo o reatamento de uma tradição, que, por motivos estranhos, se podia considerar extinta. Eles a trouxeram de novo para o seu lugar ao sol».*<sup>46</sup>

<sup>42</sup> AMARAL, Francisco Keil do, "A Formação dos Arquitectos", in "Colóquio de Artes" n.º 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

<sup>43</sup> Raúl Chorão Ramalho, arquitecto diplomado pela Esbap (1944). Participou na *«Contemporary Portuguese Architecture»* (1958). Em colaboração projectou a Av. Paris e Praça Pasteur (1947) e o Palácio da Cidade com Manuel Tainha, Carlos M. Ramos e Keil do Amaral. Autor do anteprojecto da Igreja de Benfica, Cemitério do Funchal (195-1957), Café Império (Lisboa), Centro Comercial do Restelo entre outros.

<sup>44</sup> Guilherme Faria da Costa, arquitecto diplomado pela Esbal. Formou-se como urbanista em Paris (1935). Autor dos planos de urbanização do Bairro de Alvalade e da Costa da Caparica (1974), etc. Recebeu o Prémio Municipal (1952)

<sup>45</sup> *Guia urbanístico e Arquitectónico de Lisboa*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987

<sup>46</sup> BARRADAS, Jorge, in, "Conferência na Fundação Calouste Gulbenkian" em 28/11/1967, cit., in RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Lisboa, INCM, 1995

É pela acção dos arquitectos, que o azulejo começa a ser novamente considerado como elemento primordial. De presença prioritária no quotidiano da urbe, já longe dos ecos da Exposição de Quarenta, e igualmente longe da ideia do painel cerâmico, como obra exclusiva dos ceramistas, remetendo-nos para as memórias passadistas. Embora seja necessário preservar essa ideia, também há a necessidade de inovar, pois os ventos de mudança, ao soprares procuram percursos narrativos inovadores que não devemos desprezar.

No entanto, ao fazermos tal afirmação corremos o risco de não sermos verdadeiros, pois se foi pela acção dos arquitectos que se tornou visível a fachada cerâmica, é também verdade, que foi a persistência das experimentações e inovações de muitos outros artistas, como adiante se verá, que a sua aparição se ficou a dever.

*«Parece-me que vale a pena, a vários títulos, insuflar vida nessa tradição decadente e que aos arquitectos cabe, necessariamente, um papel importante nessa tarefa: porque se não derem guarida aos azulejos nas sua obras, nada feito. Mas a nós, pintores e decoradores, cumpre fornecer aos arquitectos azulejos adequados para os edificios e as soluções de hoje. Azulejos de espírito moderno para obras de arquitectura moderna»<sup>47</sup>.*

É desta relação de harmonia das diferentes artes, que irá emergir, embora lentamente, o gosto pelo revestimento azulejar que irá ser feito em crescendo, atingindo no início do Século XXI, uma dimensão inesperada, quer pelo número de realizações, quer pela qualidade estética que as mesmas veiculam.

É aos operadores plásticos que atribuímos a responsabilidade de uma nova abertura para aspectos que antes não seriam assumidos esteticamente devido às mentalidades retrógradas, presas a modelos arcaicos e estafados, não permitindo ou aprisionando a construção de novos vocabulários.

E o que fica para trás? Anos de incertezas que foram ultrapassados pelos movimentos arquitectónicos que nos chegaram do Brasil, aqui os revestimentos cerâmicos foram introduzidos na arquitectura e chegam-nos na sequência do I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, através da mostra documental que este país apresenta. A visibilidade das realizações de azulejo de Portinari e a sua consequente integração arquitectónica serão aspectos a que Keil do Amaral vem aderir incondicionalmente, com o apoio e colaboração de Maria Keil, sua mulher. Ele

apresentará soluções de acabamento arquitectónico que se consubstanciaram nas realizações azulejares do metropolitano de Lisboa.

*«Comecei a entender a cerâmica como revestimento de parede integrado numa arquitectura. Não quero chamar-lhe decorativo porque o termo é perjorativo»<sup>48</sup>.*

Querubim, considera também desejável a relação harmoniosa entre todos os operadores plásticos que podem concorrer para a mesma finalidade, embora considere que nenhuma das obras se deva submeter às outras, e que por isso nenhuma delas se anule em presença da outra.

No entanto, ainda são poucos os projectos em que a concepção simultânea do edifício e do revestimento cerâmico se concretizam e quando este aspecto é cumprido, raramente nos deparamos com os projectos aberrantes, que outras soluções proporcionam.

Contudo, não é demais afirmar que foi graças ao pioneirismo de alguns dos nossos arquitectos e ao modo como atribuíram valor à obra arquitectónica, não se encerrando em projectos individualistas e exclusivistas, e à forma como iniciaram a ligação com outros operadores plásticos, eliminando diferenças e procurando soluções de conjunto, que a obra de arquitectura e o revestimento cerâmico que lhe é integrado, se realizam como um todo harmonioso.

Seria assim desejável, que se concretizassem projectos simultâneos de arquitectura e de revestimento cerâmico, de modo a que Portugal pudesse apresentar obras apelativas aos sentidos, nas suas ruas e praças, à semelhança das galerias artísticas, onde a arte está sempre presente. E ao apresentar na maior parte das urbes esses espaços, que poderemos chamar culturais, espelharíamos uma sociedade que todos desejaríamos em evolução e em último caso, evoluída.

---

<sup>47</sup> Catálogo *Móveis Maria Keil*, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955

<sup>48</sup> TOMAS, Carla, *Querubim Lapa "Sou, ...um homem da minha época"*, in *Cerâmicas*, Revista Cencal n.º 20, Caldas da Rainha, Dez. 94

## 6. QUERUBIM LAPA, CERÂMICA – A GERAÇÃO DO PODER DA LUZ

### 6.1. Jorge Barradas: Luz que renasce

Centrando este nosso trabalho na importância oficial e tendo já feito algumas incursões nos contributos de algumas fábricas cerâmicas, não podemos prosseguir, sem reafirmar o pioneirismo no que se refere à Fábrica da Viúva Lamego – como atrás já foi explicitado - por ser através dela, que têm sido tornadas visíveis, as obras dos artistas, que são afirmações incontornáveis nas artes plásticas portuguesas.

Também pioneiras, serão as contribuições de vários artistas, entre outros, de Jorge Barradas, Maria Keil e de Manuel Cargaleiro (n. 1927)<sup>1</sup>, que colaboraram na formação de uma consciência estética de onde emergirá a personalidade de Querubim Lapa.

*«Eduardo Leite e os seus companheiros de trabalho transformaram pouco a pouco essa fábrica anódina num imenso atelier de ceramistas, abrindo franca e lealmente as portas aos artistas a quem emprestam as possibilidades de realização dos seus sonhos de arte. Menosprezando o lucro (...), sacrificam hipotéticos proventos à certeza de uma obra que está para além dos interesses imediatos»<sup>2</sup>*

Estes serão companheiros de Querubim Lapa (vide ilustr. 9) nas oficinas da Viúva Lamego graças à clarividência do pintor Eduardo Leite, que na assunção das rédeas da fábrica, não olhará aos aspectos económicos, contribuindo para o renascimento da cerâmica de revestimento, então em franca decadência, pelos motivos atrás já referidos.

---

<sup>1</sup>Manuel Cargaleiro, pintor e ceramista, nascido em Vila Velha de Ródão em 1927. Fez estudos na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e estágios de cerâmica em Itália e França. Iniciou a sua actividade artística como ceramista sob a direcção de Jorge Barradas. Estreou-se em 1949, no I Salão de Cerâmica Moderna do SNI com azulejos de decoração abstracta. A partir de 1957, instalado em Paris, passou a dedicar-se à pintura, mantendo nos seus óleos e guaches a mesma estrutura multicelular do azulejo, a mesma técnica repetitiva do desenho e utilizando elementos puramente abstractos, que se definem em construções figurativas imaginárias.

É certo que já teria havido pelos anos 30, modestas tentativas para a reabilitação do azulejo por parte do SNI, que teria proporcionado a Barradas a feitura de pequenos painéis decorativos de interior. Um deles, apresentado na Exposição Internacional de Nova Iorque em 1939, o painel em relevo "*O Infante D. Henrique e a Escola de Sagres*", foi executado para o Pavilhão de Portugal na World's Fair e outro em 1940, de execução de um silhar, em azulejo, destinado ao Gabinete da Direcção do Instituto Agronómico de Sacavém<sup>3</sup>. No entanto, estas tentativas a partir do poder instituído, não tiveram a continuidade desejada, como exemplarmente é demonstrado pela insignificante importância atribuída à realização azulejar na Exposição de 40.

Nascido em 1894, Jorge Barradas será protagonista de um percurso curioso, que o levará numa fase adiantada da sua vida a iniciar-se nas técnicas barristas e brilhos cerâmicos, tendo a sua obra adquirido a partir de então uma dimensão paradigmática.

Barradas, a partir dos anos quarenta, estando activo nas oficinas da Viúva Lamego, realizará as suas primeiras experiências como ceramista e irá fazer a ponte entre os motivos considerados tradicionais, inspirados nos chamados tapetes policromos seiscentistas, e no azulejo de figura avulsa como atrás se disse. Ele permitirá a passagem da tradição para a modernidade, com propostas renovadoras e inovadoras que pouco a pouco se irão impondo no imaginário social.

Pintor de formação, inicia-se nos primeiros anos da sua vida artística em incursões gráficas, ligadas a publicações onde o humorismo e a graça eram actores, aparecendo representado, em 1912, no Salão dos Humoristas (vide anexo IX).

Liga-se também a realizações no âmbito da decoração, no teatro, onde será o autor de cenários e de cortinas, entre outras.

---

<sup>2</sup> SIMÕES, Eng.º J. M. dos Santos, "*Renascimento da Cerâmica Portuguesa*", in, *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, Ano V, nº. 14, Lisboa, 1960, p. 38

<sup>3</sup> «Este silhar, executado em 1940, constituiu-se como a sua primeira obra em azulejo, inspirada em motivos populares setecentistas de "*Figura Avulsa*". Esta obra encontra-se hoje em lugar incerto, por ter desaparecido ao ter sido desmontada para mudança de instalações. Os complementos decorativos do edifício: dois painéis em gesso de Jorge Barradas, um desapareceu e o outro foi comprado pela *Petrogal*», cit., in, RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Lisboa, INCM, 1985

Será também um dos protagonistas das realizações para a Brasileira do Chiado, como entre outros colaboradores Almada Negreiros, Eduardo Viana (1881-1967)<sup>4</sup>, António Soares (1894-1978)<sup>5</sup>, Bernardo Marques(1899-1926)<sup>6</sup> e José Pacheco. Irá participar em inúmeros projectos de encomenda oficial, decorando o Pavilhão de Portugal para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha em 1929, sendo ainda hoje a sede do Consulado Português e o Pavilhão Português da Exposição Colonial de 1931 em Paris.

É uma possibilidade a considerar ter sido a sua presença na exposição de Sevilha o incentivo para o reconhecimento dos materiais cerâmicos, como valores estéticos e formais a explorar, como mais tarde veio a acontecer, profusamente integrados na generalidade da arquitectura sevilhana, então em exposição.

Participante nas realizações afectas ao SPN será o passaporte que lhe permitirá o reconhecimento e a visibilidade da obra que em 1937 será premiada no âmbito da Exposição Internacional de Paris, seguida, entre nós, do “Prémio Columbano”, o galardão maior da pintura portuguesa.

Artista versátil, desenvolverá o seu percurso de ceramista na Viúva Lamego pela mão de Eduardo Leite, que afirma:

---

<sup>4</sup> Eduardo Viana, pintor cursa a Academia de Belas Artes de Lisboa de 1896 a 1905, partindo nesse ano para Paris. Já em Portugal, em 1915-1916, conviveu em Vila do Conde com Sonia e Robert Delaunay e as suas experiências simultaneístas, que foi interpretar decorativamente (*O Homem das Louças*, 1919, e as *Três Abóboras*). Emancipando a cor da sujeição naturalista, prosseguiu um itinerário pessoal de isolamento e resistência, que vai da paisagem à natureza-morta, e desta ao nu, para logo voltar à natureza-morta «possibilidade ideal de eternização dos objectos»

<sup>5</sup> António Soares, pintor sem formação académica e com estada tardia em Paris, foi promotor de um gosto modernista que entendeu unicamente pelo seu lado mundano e frívolo, sendo por isso representativo dos acertos e desacertos do Século XX. Expôs pela primeira vez em 1913. Dois quadros em 1925 para a Brasileira do Chiado, um painel decorativo para o Bristol Club, são representativos da sua proposta estética, que terá os melhores momentos em 1929 com o *Retrato de Natacha* e o *Retrato da Irmã do Artista*. Foi produtor de cenários teatrais e cinematográficos, desenhador e ilustrador de traço fácil. Obteve o Grand Prix na Exposição de Paris (1937), a medalha de ouro da Sociedade Nacional de Belas Artes, o Prémio Columbano (1935 e 1949) e o Prémio Diário de Notícias (1962)

<sup>6</sup> Bernardo Marques, pintor e desenhador pertencente há que foi chamada a segunda geração do modernismo português, teve nela um lugar de primeiro plano como desenhador e ilustrador de rara sensibilidade. Estreado em 1920 no III Salão dos Humoristas, caricaturou alegremente ao longo da década uma Lisboa provinciana. Desenhador permanente da *Ilustração Portuguesa*, a decoração vai-o ocupar, em 1937, para o Pavilhão Português da exposição Internacional de Paris e em 1939 para os de Nova Iorque e São Francisco. Em 1940, colaborou com o seu gosto certo e seguro no Pavilhão da colonização da exposição do Mundo Português. Foi director gráfico das revistas *Panorama*, 1941-1950, *Litoral*, 1944-1945, e *Colóquio*, desde o seu primeiro número até à sua morte. Obteve os prémios de aguarela e desenho na Exposição de Artes Decorativas da Fundação Calouste Gulbenkian, em cujo Museu se encontra representado

*«...extraordinários artistas (...) antes de todos, Jorge Barradas. Seria impossível nesta breve palestra definir com nitidez a sua estatura como ceramista. (...), 1945 (...) marca o início triunfal do período em que se entrega totalmente à cerâmica e de que sobressaem as exposições de 1948 e 1949.»*<sup>7</sup>

A Exposição de 1945, (vide anexo IX) no estúdio do Secretariado em S. Pedro de Alcântara, terá um sucesso inimaginável para o artista, apresentando este, figurinhas em barro polícromo, a fazer lembrar a cerâmica de Bordallo Pinheiro, que pela sua efemeridade, deixara um lugar vago na vida artística portuguesa. Consciente deste facto Jorge Barradas refere a propósito desta exposição: *«Era a primeira exposição de cerâmica com sentido moderno que se realizava entre nós. Dava-se nessa data- permitam-me a imodéstia – o Renascimento da Cerâmica em Portugal»*<sup>8</sup>.

O valor e as consequências desta exposição foram de tal modo importantes para o artista que chega a afirmar *nela depositei a minha fé*. O seu entusiasmo pela cerâmica não mais o abandonará, iniciando-se nas técnicas oficiais com redobrado afino e investindo activamente no conhecimento dos materiais cerâmicos. Modelando os barros aos quais adiciona óxidos e pigmentos, num feliz casamento de cores, matérias e formas, irá enriquecer o seu imaginário a que não são alheias as pesquisas incessantes de novas formas e motivos que se lhe seguirão, concorrendo para o enriquecimento de um imaginário de características portuguesas.

*«É-me grato verificar que não fiquei só, que ao erguer a minha bandeira, ela não é apenas minha. Agora sei porque é um facto que aos que estão presentes outros se virão juntar ainda, elevando a uma maior altura essa bandeira que também é deles e que eu defendi com todas as minhas espadas.»*<sup>9</sup>

Jorge Barradas, reconhecerá o seu pioneirismo nesta matéria, e graças à orientação técnica que deu a jovens principiantes, como Manuel Gargaleiro e Querubim Lapa entre outros, será protagonista e espectador de uma obra em que a cerâmica será dignificada, projectando-se no futuro como uma das mais importantes realizações plásticas de cariz português.

<sup>7</sup> LEITE, Eduardo, in op. cit., p. 38.

<sup>8</sup>BARRADAS, Jorge, in, "Conferência na Fundação Calouste Gulbenkian", em 28/11/1967, in RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Lisboa, INCM, 1985, p. 143

## 6.2. Maria Keil: Luz que conduz

Maria Keil será outra das referências que atrás se enunciou, e que virá a ter protagonismo no campo cerâmico, pela sua intervenção nos equipamentos urbanos, graças à sua participação em projectos conjuntos, em que a reunião entre a arquitectura e a pintura se assumiu plasticamente como uma das apostas mais felizes.

Contudo, convém realçar a importância que a mostra documental de Arquitectura Brasileira Contemporânea assume em Portugal, pela divulgação das realizações de revestimentos parietais que Portinari em colaboração com arquitectos concretizaram, tornando-se máximos expoentes da arquitectura mundial<sup>10</sup>. No entanto, é de notar que no III Congresso Internacional da UIA – União Internacional dos Arquitectos, os arquitectos portugueses demonstraram a maior indiferença por este material de revestimento.

Apesar desta situação, é também a alguns arquitectos portugueses como atrás se viu, que se ficará a dever a exigência deste tipo de revestimento como forma de coroamento arquitectónico.

Pintora de formação e ceramista por vocação, Maria Keil será uma referência paradigmática do revestimento azulejar português, e será uma espectadora atenta à mostra de Portinari.

E porque o ambiente em que vivia seria gerador do seu percurso como ceramista, a artista realizará a feitura de azulejos a partir de 1953, que mais tarde serão integrados em projectos arquitectónicos, tendo como apoio principal o facto de seu marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral (1910-1975)<sup>11</sup>, um apoiante entusiasta do revestimento azulejar na arquitectura, ter sido o arquitecto responsável pelo projecto do Metropolitano de Lisboa.

Acerca dos azulejos Maria Keil afirma:

---

<sup>9</sup> RODRIGUES, António, in op. cit., p. 143

<sup>10</sup> RODRIGUES, António, *Maria Keil Azulejos*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1989

<sup>11</sup> Francisco Keil do Amaral, arquitecto que se formou em arquitectura na Escola de Belas Artes de Lisboa. Foi arquitecto urbanista da Câmara Municipal de Lisboa, tendo-se dedicado à criação e à renovação de parques e de jardins públicos. É autor de edificios no Aeroporto de Lisboa, no Parque Florestal de Monsanto e na União Eléctrica Portuguesa

*«...As minhas obras são apenas ensaios, tentativas que a boa vontade e a simpatia dos que dirigem e dos que trabalham na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego tornou possível, com os seus ensinamentos e com a sua ajuda. São, na maioria dos casos, traços de grandes superfícies de paredes já revestidas, ou a revestir. E como tal gostaria que fossem olhadas»<sup>12</sup>*

O seu trabalho será desenvolvido nos ateliers da Viúva Lamego, onde iniciará as experiências e encontrará todo o apoio dos técnicos ceramistas, nomeadamente Jorge Barradas, que se encontrava já aí instalado.

É também importante referir que já anteriormente os seus contactos com Fred Kradolfer<sup>13</sup>, suíço instalado em Portugal, proporcionaram-lhe ideias novas, no campo das artes gráficas. Estas ideias estão presentes na feitura dos cartazes publicitários que a pintora elaborará, fruto de encomendas particulares. Esses cartazes tinham como objectivo ilustrar o que se queria comunicar foram aceites por um regime que pretendia ser actuante, com pouca prosa, e que via a expressão veiculada pelo cartaz a comunicação ideal para a generalidade da população que não sabia ler.

Maria Keil, numa primeira fase, enverederá em produções gráficas de carácter publicitário a que a influência de Kradolfer não é alheia, como a própria refere<sup>14</sup> em entrevista. Realizará encomendas oficiais de que se destacam a cenografia de um dos bailados do Verde Gaio, resolvendo os problemas espaciais dentro do espírito de economia de elementos gráficos, solucionando muitos dos problemas arquitecturais que uma cenografia pode apresentar. Revelará em outras realizações o mesmo gosto pela geometrização das linhas e dos volumes, que mais tarde irá aplicar nos revestimentos cerâmicos, inovando-os.

Podemos concluir, que a artista é uma personalidade que tanto esteve ligada às solicitações culturais do regime, como foi participante activa em todas as Exposições Gerais de Artes Plásticas, apresentando-se nestas com um vocabulário neo-realista.

---

<sup>12</sup> RODRIGUES, António, *“As Construções de Maria Keil”*, in *Azulejos de Maria Keil*, Museu Nacional do Azulejo, 1989, p. 25

<sup>13</sup> Fred Kradolfer, artista suíço, que se fixa em Lisboa a partir da segunda metade dos anos 20, que contribuiu para o desenvolvimento da incipiente comunicação publicitária portuguesa dessa época, com um formulário de referência bauhausiana. *«Fred Kradolfer foi de uma utilidade extraordinária para todos nós. Dotado duma grande consciência gráfica, trouxe uma lufada de ar fresco a esta modalidade. Aprendemos muito com ele»* afirmação de Maria Keil em entrevista cit., in, *JL*, nº143, 2-8/4/1985, RODRIGUES, António, in op. cit., pp. 11-15

<sup>14</sup> RODRIGUES, António, in op. cit., p. 14

Desta conjugação de valores plásticos, surgirá uma nova linguagem, *havia que inventar o azulejo numa linguagem e funcionalidade contemporâneas*<sup>15</sup>, que irá ser paradigmaticamente ilustrada nas primeiras estações de metro. Acabam por surgir tardiamente em 1959 pelo risco de Keil do Amaral, apresentando uma dimensão muito reduzida, produto de um orçamento diminuto que não permitia luxos excessivos. Foi então permitida a utilização do azulejo, por este ser considerado um material de poucos custos, ao qual não foi na altura atribuída a real importância que poderia ter tido, num país que se espartilhava com realizações necessárias, úteis e facilitadoras da vida urbana.

A artista, apesar da exiguidade dos orçamentos, percebeu a necessidade de se criar uma cenografia de rua, onde os utentes fossem ao mesmo tempo actores, não perdendo de vista a sua leitura e os aspectos sensoriais, que os locais de passagem apressada reflectiam no imaginário pessoal: *Não há uma definição do azulejo. Há uma situação de sensibilidade ao azulejo*<sup>16</sup>.

Deste modo, a linguagem plástica azulejar de Maria Keil procura novas soluções para uma situação, igualmente nova, ou seja, a de permitir um relacionamento sensível entre o azulejo e a arquitectura, como nunca até então tinha sido concebido e como podemos ver ilustrado na realização do painel “*Mar*” da Avenida Infante Santo, em Lisboa.

Será um primeiro passo para a revigoração de uma matéria plástica que estava afastada do convívio dos cidadãos. Ela permitiu através das suas propostas inovadoras, um entusiasmo novo e a abertura de portas para realizações futuras, das quais emergiu a personalidade de Querubim.

### 6.3. Manuel Cargaleiro: Luz que transforma

Manuel Cargaleiro desde muito cedo mostra-se interessado por olaria, e é uma

<sup>15</sup> RODRIGUES, António, in op. cit., p. 28

<sup>16</sup> *Diário de Notícias*, 2/10/85, cit., in, *Maria Keil, Azulejos*, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1989

referência de destaque, não só pela importância que a sua obra vai alcançar como pela ligação que vai estabelecer com Querubim, quando ambos são docentes na escola António Arroio.

Os bonecos cerâmicos, são desde cedo o seu principal interesse, trocando-os pelas suas brincadeiras de criança. Deste modo, as suas primeiras experiências em cerâmica datam de cerca de 1945, na olaria de José Trindade, na Caparica, perto do Monte da Caparica, zona onde reside desde 1928. Iniciará a sua actividade de ceramista na Fábrica de Santana, em 1946, no mesmo ano que ingressa na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, no curso de Geografia e Ciências Naturais que mais tarde abandonará para se dedicar exclusivamente às Artes Plásticas.

Através de Luís Reis Santos (1898-1967)<sup>17</sup>, conhece Jorge Barradas na Brasileira do Chiado, que lhe reconhecendo sensibilidade e intuição para o registo cerâmico, lhe cede um espaço no seu atelier na Viúva Lamego para ter *um canto para trabalhar*<sup>18</sup>. E é através de Barradas que se encontrará com artistas e intelectuais nesse Chiado e nessa Brasileira, bebendo todas as ideias e informações que um círculo de reconhecidos artistas podia transmitir a um jovem interessado e curioso. Estas ideias vão enriquecer o seu espólio intelectual, levando-o provavelmente, mais tarde, em 1957 a deixar o país, em direcção a Paris, procurando novas ideias, mentalidades e estilo de vida.

Contudo, ainda antes de deixar o país, Cargaleiro participará em alguns eventos culturais e artísticos de que destacamos: o I e o II Salão de Cerâmica do SNI, respectivamente em 1949 e 1950; e a III Exposição Cerâmica Moderna SNI em 1952, onde apresenta já peças elaboradas na Fábrica Viúva Lamego (vide anexo IX). Em 1954 recebe o prémio nacional de cerâmica “Sebastião Almeida” e é convidado por Lino António para ensinar cerâmica na Escola de Artes Decorativas António Arroio.

O seu contacto com Lino António, Director da Escola António Arroio, aquando da sua experiência docente nessa escola, irá marcar a sua carreira de ceramista, pois será chamado a dirigir os trabalhos da passagem para cerâmica, das

---

<sup>17</sup> Luís Reis Santos, ensaísta e professor universitário. Foi dos primeiros em Portugal a aplicar os raios X ao estudo da pintura. Em 1951 é director do Museu Machado de Castro e professor de História da Arte na Faculdade de Letras de Coimbra. Dirigiu os trabalhos gráficos de várias edições. Notabilizou-se com os seus estudos de pintura flamenga em Portugal e sobre pintura portuguesa dos séculos XV e XVI. Após assistir a uma conferência de Luís Reis Santos no Museu de Arte Antiga, Manuel Cargaleiro decide mostrar a este os seus trabalhos, e é o ensaísta que o irá apresentar a Jorge Barradas, então assíduo frequentador da Brasileira.

estações da Via Sacra do Santuário de Nossa Senhora de Fátima, de que é autor o Director da escola. Ao mesmo tempo ele próprio também será uma referência para Querubim ainda em início de carreira, na referida escola, e ele também um participante activo nos referidos painéis.

Podemos reafirmar que Jorge Barradas, Maria Keil, Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa, entre muitos outros, serão sempre marcos importantes na cerâmica portuguesa. Os primeiros, porque deram o impulso para a renovação cerâmica e os segundos, porque souberam aproveitar todas as potencialidades que o revestimento azulejar contém e partiram para um plano de consolidação de um material de grande valia e que já faz parte das memórias do povo português.

A renovação cerâmica estava, efectivamente, em marcha e já nada a podia deter, como o referenciá Eduardo Leite na palestra realizada, no início dos anos sessenta:

*«Manuel Cargaleiro, Carlos Botelho, Guilherme Camarinha, Lino António, Barata Feio, Louro de Almeida, João Abel Manta, Júlio Pomar, Cecília Alves de Sousa, Bartolomeu Cid dos Santos, Abel dos Santos, Fernando Fernandes, Rogério Ribeiro são já também nomes inseparáveis dos novos tempos que se abrem a uma arte que parecia morta»<sup>19</sup>.*

---

<sup>20</sup> Catálogo Manuel Cargaleiro, *Cerâmicas, 1950-1999*, Fundação Manuel Cargaleiro, 1999

<sup>19</sup> LEITE, Eduardo, in, *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, nº. 14, Ano V, Lisboa, 1960

## 7. QUERUBIM ENTRE O FÍSICO E O ESPIRITUAL

### 7.1. O princípio do físico

Querubim Lapa apresenta-se-nos como um artista polifacetado, e um dos mais completos, do Século XX. Embora a sua formação se tenha desenvolvido na área da Escultura, irá produzir um amplo trabalho nas áreas da Cerâmica, Pintura, Desenho e Gravura.

Pareceu-nos importante a melhor forma de compreender a sua obra e de assim chegarmos ao seu pensamento, debruçarmo-nos inicialmente sobre os seus aspectos biográficos, desde o seu nascimento e envolvendo o percurso da sua vida. Pensamos também que essa análise só ficaria completa, se mencionássemos alguns aspectos que foram determinantes na constituição da sua personalidade como artista, e só depois é que faríamos a abordagem à sua obra, o último objectivo a entender. Iniciámos uma análise definidora das circunstâncias em que a sua obra emergiu, atribuindo-se-lhe em seguida valores ao universo que a envolveu.

Deste modo, é de realçar como os múltiplos olhares que a observam, se debruçam, e se relacionam com ela, não perdendo de vista as duas componentes fundamentais da reflexão que são respectivamente a análise histórica e a nossa própria experiência, como nota Pierre Bourdieu:

*«O pensador puro de uma experiência pura da obra de arte – ao tomar como objecto de reflexão a sua própria experiência, que é a de um homem culto de uma determinada sociedade, sem tomar como objecto a historicidade da sua reflexão e a do objecto a que ela se aplica – constitui, sem saber, uma experiência particular em norma trans-histórica de qualquer percepção artística. Ora, esta experiência, no que ela tem aparentemente de mais singular (e esse sentimento de unicidade contribui, sem dúvida, em muito para lhe dar valor), é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica, a única capaz de explicar*

*ao mesmo tempo a sua natureza e a aparência de universalidade que ela dá àqueles que a vivem ingenuamente, a começar pelos filósofos que a submetem à sua reflexão, ignorando as suas condições sociais de possibilidade.»<sup>1</sup>*

Assim, apresentaram-se como essenciais para o conhecimento do artista, todos os pontos de vista que rodeiam a sua vida, designadamente nos campos histórico, político, cultural, social e artístico, alguns dos quais já atrás referidos, por considerarmos todas as suas facetas, quer explícitas quer implícitas serem reveladoras do seu pensamento e reflexo da sua obra. Não podemos nunca dissociar os aspectos biográficos daqueles que enformam a sua obra, já opinião anteriormente referida e fundamentada por Marcel Proust<sup>2</sup>, que reconhece a obra de um artista como a súpula das várias vertentes.

Uma vez que era necessário um conhecimento mais profundo do artista, fomos ao seu encontro, na perspectiva de conhecermos o seu testemunho pessoal, aglutinador das suas memórias e a da sua própria experiência, para assim podermos concretizar o nosso principal objectivo, que faz parte deste projecto.

Após contacto telefónico e marcado encontro, foi com algum receio que nos dirigimos para o local acordado, o seu actual atelier no Dafundo, pensando como poderia acontecer a aproximação a uma personalidade, de quem se conhecia a obra, mas que se desconhecia pessoalmente.

Os receios desvaneceram-se quando iniciámos com Querubim, uma calorosa conversa, e quando lhe apresentamos o nosso plano de trabalho.

Sentimos da parte do Professor total abertura àquilo que nos propusemos, porque entendeu a seriedade desta pesquisa, tendo-lhe agradado o modo como estava a ser desenvolvida, oferecendo-se para prestar todos os esclarecimentos necessários, sentimos que teríamos da sua parte toda a abertura que poderíamos desejar.

Ao estruturar o plano para a realização da entrevista, pensámos, que seria mais interessante Querubim falar a partir de algumas questões postas oportunamente, de modo a que fosse maior a sua espontaneidade, e também sentimos da sua parte ser

---

<sup>1</sup> BORDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, 4ª. ed. Lisboa, Difel, 2001, p. 283.

<sup>2</sup> TADIE, Jean-Yves, *Marcel Proust La Cathédrale du Temps*, Paris, Découvertes Gallimard Littérature, 2000, p. 16

esse o melhor caminho. Foi posta de lado a gravação das conversas, porque aparentemente poderia ser inibidora da franqueza e da total abertura.

Assim, na entrevista não foram utilizados gravadores ou outros materiais auxiliares para além do papel e do lápis.

No âmbito deste projecto, consultámos previamente, não só todos os elementos do currículo escolar de Querubim Lapa, arquivados na actual Faculdade de Belas Artes, como também documentos aí disponibilizados pelos serviços administrativos e outros que considerámos relevantes. Depois de analisados, foram equacionadas algumas perguntas a serem postas ao artista, no sentido de tentar perceber o seu percurso.

## 7.2. A descoberta do gesto

De seu nome completo Querubim Lapa Almeida, nasce em Portimão em 15 de Dezembro de mil novecentos e vinte e cinco, no número 54 da Rua Infante D. Henrique (vide anexo II).

A singularidade do nome fica-se a dever à vontade do seu padrinho como na altura era hábito do qual Querubim se orgulha, reconhecendo ser especial. Na realidade este nome evoca os Cherub ou Kirubi de origem assíria, que a tradição diz pertencerem aos guardiões que se erguem à porta dos templos e palácios assírios<sup>3</sup>, e cujo significado teológico é o de um anjo da primeira hierarquia que é representado na pintura e escultura por cabeça de criança com asas, o que lhe confere uma certa envergadura histórica.

Na altura do seu nascimento, o pai Francisco João Baptista Almeida, natural da Freguesia e Concelho de Lagôa, estava empregado numa loja de fazendas em

---

<sup>3</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1969, p. 391

Silves, curiosamente a mesma loja de Silves, onde também trabalhava o pai do professor Rocha de Sousa (1938)<sup>4</sup>, como refere Querubim.

A mãe, natural de Boliqueime, Concelho de Loulé, estava em casa e era filha de João Guerreiro de Moura Lapa e de Maria Teixeira Lapa<sup>5</sup>.

Para completar esta tribo familiar, acrescentamos a existência de quatro irmãs, tendo a mais velha nascido antes, em Faro, e as outras já em Lisboa, para onde os pais vêm morar tendo Querubim poucos meses de idade.

O pai estabelecer-se-á em Lisboa, com escritório na Rua da Assunção, possuindo aí uma fábrica de plainites e de suspensórios, no mesmo prédio onde Fernando Pessoa (1888-1935)<sup>6</sup> pela primeira vez encontra Ofélia.

Tem recordações muito fortes do avô materno apesar deste ter morrido muito cedo com a pneumónica, memórias que lhe são transmitidas pela avó, que virá também morar com a família na capital, trazendo para aqui o seu espólio.

João Guerreiro de Moura Lapa natural de Boliqueime, seu avô, era um proprietário, considerado um homem muito culto para a época, que gostava de estar sempre bem informado, vindo todos os meses a Lisboa, para se inteirar das novidades políticas. Nas memórias familiares existem episódios dignos de menção, pois sendo anti-monárquico e anti-clérical aquando da implantação da República, içará a bandeira na Câmara Municipal de Boliqueime e insultará o padre em frente da igreja acenando com a bandeira da República.

A Farmácia era o centro de tertúlias, ponto de reunião por excelência, na época, e que o avô gostava de frequentar, dizendo Querubim ser um local que ainda

---

<sup>4</sup> "Pintor, crítico de arte, professor, investigador e ensaísta, de reconhecida excelência intelectual que marcou gerações de jovens estudantes na Faculdade de Belas Artes", cit., in, FERRÃO, Hugo, "Rocha de Sousa Ser Sem Heterónimos", in, *Arte Teoria* n.º 4, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, p. 73

<sup>5</sup> Dados retirados da certidão de nascimento (vide anexo II)

<sup>6</sup> Fernando Pessoa, escritor, que fez os estudos primários e secundários em Durban, na África do Sul. Em 1903 recebe o Prémio Rainha Vitória, destinado ao melhor ensaio de redacção. Em 1905, já em Lisboa matricula-se no Curso Superior de Letras que frequenta pouco tempo. Passou a partir de 1908, a assegurar a sua subsistência fazendo a correspondência estrangeira, sobretudo inglesa, para casas comerciais. Em 1914, concebe os heterónimos e em 1915, com Mário de Sá-Carneiro e Luís de Montalvor, lançou a revista *Orpheu*, que fez vingar o modernismo. Colaborou nas revistas *Portugal Futurista*, 1917, *Contemporânea*, (1922-1926) que dirigiu com José Pacheco, e *Atena*, 1924-1925, de que foi director com Rui Vaz, etc. A obra poética, em inglês e português, abrange 10 volumes: caracteriza-a um absoluto predomínio da inteligência perante a atrofia da vontade e do sentimento, inteligência que, para melhor exprimir a sua atitude perante a vida, recorreu à multiplicidade dos heterónimos, sendo estes, de facto, não as múltiplas facetas de um poeta dotado de uma compreensão englobante, mas a expressão de uma totalidade fragmentada sob a roupagem de múltiplos estilos personificados. Figura cimeira do modernismo literário, foi um influenciador das gerações de poetas que lhe sucederam

hoje lhe *evoca o passado*, porque ainda mantém no seu interior algumas características físicas desse tempo.

O avô, um homem interessado pela leitura, assinava a *Ilustração Portuguesa*<sup>7</sup> e possuía um espólio literário muito completo, destacando Querubim entre outros, o 2.º *Livro do Orfeu*, a publicação *Águia*<sup>8</sup>, *História do Socialismo Francês* com a descrição da Revolução Francesa, o *Inferno* de Dante ilustrado por Gustave Dorée.

Ao tomar contacto com as obras, Querubim fascinava-se não só com as imagens dos livros e revistas da biblioteca, como com a colecção de daguerreótipos adicionados aos blocos de notas onde o avô desenhava, reconhecendo-lhe Querubim sensibilidade e gosto pelo desenho.

Já em Lisboa, irá mudar frequentemente de casa, em virtude do pai não gostar de morar sempre no mesmo sítio, atribuível provavelmente a um gosto comercial. Assim, começa por habitar no bairro da Picheleira, passando pela Rua Morais Soares, Avenida Almirante Reis, Rua Damasceno Monteiro até finalmente se fixar no Dafundo.

Querubim é uma criança de natureza introvertida e cedo descobre o gosto pelo desenho que pratica com frequência nos seus tempos livres, estando os seus primeiros registos datados da época em que tinha oito anos.

Fará a instrução primária na Escola Primária da Graça, situada na zona das primeiras moradas onde viveu.

Dessa época recorda sobretudo de quando vivia na Rua Damasceno Monteiro e de passar à porta do atelier de Costa Mota Sobrinho, que veio a ser depois seu professor de modelação na Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) e de ver

---

<sup>7</sup> Publicação de grande circulação na época, que *O Século* edita semanalmente a partir de 1906, e que mais tarde terá a intervenção de artistas da geração modernista, «Portugal vivera a guerra, um ano de ditadura de Sidónio (...). A *Ilustração Portuguesa* continuava a publicar-se aos sábados, durante poucos meses dirigida por António Ferro, em tentativa de renovação. Estavam com ele, apregoadamente, “Os Novos de Portugal”, e houve maior número de capas de desenhadores dessa geração, Soares, Barradas, Mily, Stuart, ou ilustrações suas e de Bernardo, Cottinelli, Nobre e Almada (...)», FRANÇA, José-Augusto, in “*A Contemporânea e os Magazines do Seu Tempo*”, cit., in, *Revistas Ideias e Doutrinas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 193

<sup>8</sup> Revista eclética, destinada a diferentes públicos «*tem função aglutinadora de grupos, movimentos, sectores intelectuais, sociais e políticos organizados em torno de objectivos comuns*», que se alonga entre 1910 e 1932 tornando-se a partir de 1912, o órgão da “*Renascença Portuguesa*”, manifestando-

através da porta da oficina uma série de esculturas e objectos que muito o impressionam<sup>9</sup>.

Aos quinze anos e vivendo já no Dafundo, o pai inscreve-o no ano lectivo de 1939-1940, na Escola Industrial Afonso Domingues, com o objectivo de lhe proporcionar a *entrada directa no mundo do trabalho*<sup>10</sup> fazendo a aprendizagem imediata de uma profissão, com ligações directas ao mercado de trabalho, então possível, devido aos currículos em vigor nas Escolas Industriais e Comerciais.

Tem recordações espantosas dessa escola que se situava onde hoje se encontra o pátio de entrada do Museu Nacional do Azulejo, na Madre de Deus. Lembra-se do fascínio que lhe provocava as limas e outras ferramentas que faziam parte do trabalho oficial, desenvolvido na oficina de serralharia, instalada insolitamente no interior de uma capela com as paredes forradas de azulejos. Apercebeu-se então, da atracção que o trabalho oficial sobre ele exercia pelas experimentações realizadas na oficina de serralharia, na sua breve passagem pela escola industrial, fascínio esse que o irá acompanhar nas sucessivas experiências oficinais que farão parte da sua vida.

Estando ainda na Afonso Domingues, visitará, com o pai, o grande acontecimento cultural, que foi a Exposição do Mundo Português, sentindo-se então fortemente impressionado pelas *artes plásticas* e pela *grandiosidade da arquitectura*<sup>11</sup>, que aparentando grande solidez e monumentalidade, não passava na maior parte das construções de *grandes estruturas de ferro amovíveis cobertas de gesso*<sup>12</sup>.

A partir daqui, e com a concordância do pai decidirá frequentar a Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada), tendo sido aconselhado por um professor que lhe reconhece especial aptidão para as artes plásticas<sup>13</sup>. Matriculou-se nessa escola em 1941, como aluno externo, frequentando o curso de habilitação às escolas de Belas Artes<sup>14</sup>, para depois poder enveredar pelos cursos de índole artística.

---

se aí um sentido patriótico e cívico, SEABRA, José Augusto, in “*Revistas e Movimentos Culturais no Primeiro Quarto de Século*”, cit., in “*Revistas Ideias e Doutrinas*”, Lisboa, Livros Horizonte, 2003

<sup>9</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, *Escola António Arroio (1919-1969), Uma Escola Artística Entre Escolas Técnicas*, Lisboa, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2001, tese de mestrado, p. 741

<sup>10</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

<sup>11</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de in op. cit., pp. 737-738 (vide anexo III)

<sup>12</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

<sup>13</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 737 (vide anexo III)

<sup>14</sup> Curso criado pelo Decreto-Lei n.º 20 420 de 20 de Outubro de 31 (vide anexo VIII)

No âmbito da escola, tem as primeiras lições de pintura com o pintor Trindade Chagas<sup>15</sup>, em 1941, professor da Escola António Arroio integrado nos moldes naturalistas, agarrado ainda aos modelos académicos, e utilizando um método pedagógico de difícil afastamento, Querubim refere o seguinte do seu método: «*Não se aprende a pintar, só se aprendem técnicas, seja de pintura, seja de cerâmica. Eu aprendi a mexer nas cores, mais nada*»<sup>16</sup>.

Apercebemo-nos que os valores naturalistas ainda estavam fortemente enraizados nas práticas utilizadas pelos mestres, que usavam as mesmas estratégias passadistas, visando a persistência dos modelos instituídos, a que também correspondia uma autoridade inquestionável ao serviço inequívoco do regime ditatorial em exercício:

*«O culto da técnica tratada como fim em si está inscrito no exercício escolar como resolução de um problema de escola ou de um tema imposto que, criado inteiramente a partir de uma cultura de escola, apenas existe para ser resolvido, frequentemente mediante um enorme trabalho (...)»*<sup>17</sup>

Estes métodos condicionavam e conduziam à produção de obras, executadas vezes sem fim, e que se apresentavam aos olhares, como seres irrealis sem vida, em que a ausência da personalização constituía o aspecto primordial.

Contudo, Querubim considera que os professores que o orientaram apesar dessa aprendizagem *clássica*<sup>18</sup>, o fizeram como profissionais de excelência com especial destaque para Júlio Santos (1906-1969)<sup>19</sup>, Falcão Trigoso (1879-1956)<sup>20</sup> e Lino António, este último não como seu professor, mas como director da escola.

<sup>15</sup> Bernardo Raúl Trindade Chagas, pintor do século XX, discípulo de Veloso Salgado, figurou com pintura na 3ª. Exposição da S.N.B.A. (1903) e seguintes onde obteve a 2ª. medalha, in PAMPLONA, Fernando, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Lisboa, [s.d.]

<sup>16</sup> TOMÁS, Carla, "Sou antes de mais um homem da minha época", cit., in, *Cerâmicas*, Revista Cencal, nº. 20, Caldas da Rainha, 94

<sup>17</sup> BORDIEU, Pierre, in op. cit., p. 265

<sup>18</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

<sup>19</sup> Júlio Santos, pintor, nascido em Lisboa, concluiu em 1931 o curso na Escola de Belas-Artes, onde foi discípulo de Veloso Salgado, enveredou pela carreira do ensino-técnico profissional em várias escolas de Lisboa, sobretudo na Escola de Artes Decorativas de António Arroio. Artista da segunda geração do modernismo português, foi o paisagista que mais longe levou a exploração modernizante dos esquemas naturalistas

<sup>20</sup> João Maria Falcão Trigoso, pintor discípulo de Carlos Reis, Veloso Salgado e Simões de Almeida. Partidário do ar-livrismo foi membro do Grupo Silva Porto, chefiado por Carlos Reis. Fez numerosas exposições individuais e apresentou obras suas nas exposições da S.N.B.A. onde obteve a medalha de honra em 1948. Foi galardoado com o prémio Silva Porto em 1954

No entanto, é a partir desta escola que germinarão as sementes daquilo que será a vivência artística portuguesa, a partir dos anos quarenta, pela mão de Mário Cesariny de Vasconcelos (n.1923)<sup>21</sup>, Vespeira, Fernando de Lemos (n.1926)<sup>22</sup> e Fernando de Azevedo, entre muitos outros, tendo em conta as diferentes propostas apresentadas e que vão quebrar os elos ensarilhadores a que o academismo ortodoxo tinha conduzido a arte portuguesa.

Querubim reconhece a importância que esta escola representou na formação de gerações de artistas que dali saíram e se projectaram no espaço cultural nacional, considerando ainda não lhe ter sido feita justiça, porque ainda não foi contada a sua verdadeira história.

É pois na Escola Industrial de António Arroio (Arte Aplicada) que Querubim irá frequentar o curso preparatório às Belas Artes, curso de cinco anos, que coexistia em paralelo com os cursos profissionais/oficinais onde o ensino de uma profissão era o principal objectivo, dando acesso directo ao mercado de trabalho nas especialidades de cinzelador, pintor decorador, escultor decorador entre outros. O termo *decorador*, elemento integrado nestes cursos, irá ter posteriormente um sentido depreciativo nas artes ditas plásticas.

Esta escola situada na rua Almirante Barroso, era a única frequentada por rapazes e raparigas, em aulas mistas, embora não se pudessem encontrar durante os intervalos, por exigência da época, indo as raparigas para um espaço aparte que era denominado *o galinheiro*.

Os ateliers abriam-se para um espaço interno e comunicavam entre si permitindo um saudável convívio, entre rapazes e raparigas o que tornava esta escola, realmente, um caso singular na formação académica artística.

É nesta escola que Querubim contacta com Júlio Pomar, e com o movimento neo-realista, expondo em 1945 pela primeira vez no Instituto de Cultura Italiana em

---

<sup>21</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, pintor e poeta. Cursou na Escola de Artes Decorativas António Arroio e fez estudos musicais sob a orientação de Fernando Lopes Graça. Em Paris em 1947, visita André Breton e de imediato adere ao surrealismo, tornando-se uma das figuras centrais deste movimento em Portugal

<sup>22</sup> Fernando de Lemos, pintor, cursa Litografia e Pintura na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Em 1950 entra para o Grupo Surrealista de Lisboa. Como designer produziu obra original

conjunto com Pedro Oom (1926-1974)<sup>23</sup> e Júlio Gil, seus companheiros de escola. Segundo Querubim, Oom, então envolvido no movimento neo-realista, foi o seu introdutor na via não académica, que era então a única professada na escola.

Nos últimos anos da Escola António Arroio, que frequenta entre 1941 e 1947, é convidado a colaborar, por indicação do Director Lino António, no atelier do escultor Martins Correia (n.1910-?)<sup>24</sup>, por ser considerado um dos melhores alunos. Aí colabora na modelação de algumas das suas esculturas, aproveitando a continuidade da prática oficial que na escola fazia, com os naturais benefícios que esta prática lhe oferecia.

O seu contacto com Martins Correia revela-se bastante proveitoso e importante na medida em que este, apesar de ser um homem ligado ao SNI e por consequência às realizações do regime, ir-lhe-á possibilitar, apesar disso, a abertura a horizontes técnicos e estéticos. Proporcionar-lhe-á contactos e *tertúlias artísticas*<sup>25</sup> com as mais diversas personalidades de diferentes áreas, de que destacamos, segundo Querubim, os saraus de poesia com a presença de Natália Correia<sup>26</sup>. Este tipo de contactos será gerador de uma grande riqueza intelectual possibilitando uma visão das realidades estéticas apresentadas nessa altura. Com o primeiro salário, do atelier do escultor, aproveitou para viajar, nos anos cinquenta pela primeira vez, em direcção a Paris, cidade que o fascinará para sempre.

### 7.3. O gesto dividido

---

reconhecida a nível internacional. Com posições de extremo rigor, as suas formas partem de uma geometria austera, ganhando uma dinâmica de planos à medida que se desenvolvem

<sup>23</sup> Pintor inicialmente envolvido no movimento neo-realista, amigo e companheiro de Querubim Lapa na Escola António Arroio, participou na 1.<sup>a</sup> *Exposição dos Surrealistas (1949)* e na *XIII Exposição Internacional do Surrealismo (S. Paulo, 1967)*. Poeta, autor do manifesto abjeccionista (1949)

<sup>24</sup> Martins Correia, escultor, que inicia na Casa Pia o estudo das artes plásticas, tendo prosseguido na Escola de Belas-Artes onde veio a ser professor. Preferenciou o retrato e esteve comprometido com a estatuária oficial numa estilização italianizante, aligeirada pelo recurso decorativo à policromia

<sup>25</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in, op. cit., p. 74 (vide anexo III)

<sup>26</sup> Natália Correia, escritora, natural de S. Miguel nascida em 13 de Setembro de 1923. Ainda em criança vem para Lisboa onde faz os seus estudos liceais. Publicou diversos volumes de poesia, teatro, romances, ensaios, crónicas e antologias

Concluindo o curso na António Arroio em 1947<sup>27</sup> (vide anexo II), matricula-se na Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1947 (vide anexo II), no Curso de Escultura onde vem a ser aluno do professor Leopoldo Almeida (1898-1975)<sup>28</sup>. Querubim justifica a escolha do curso de escultura, por necessidade de se relacionar com outras técnicas para além das da pintura, tendo estas sido já exaustivamente exploradas por ele, e por isso, não lhe poderiam trazer nada de novo.

No entanto, a maior parte dos trabalhos que realiza na altura e posteriormente, são muito mais dirigidos à pintura do que à escultura, o que lhe recorda a pergunta que lhe faz um professor seu, Varela Alcobia: «Então você é escultor e só faz pintura, como é isso?»<sup>29</sup>

Reconhece-se que a sua frequência na Escola de Belas Artes de Lisboa, foi numa época conturbada, quando já não era mais possível a denominação da reforma de 1932, cujo *espírito arcaico*<sup>30</sup> mal interpretado e escassamente implementado, tinha corrido para uma via sem saída, conduzida pelo poder dos mestres, apoiados por um regime que teimava em persistir e que não ajudava a inovar a instituição artística.

O seu primeiro ano nesta instituição, não correu da melhor forma, até porque os alunos provenientes da Escola António Arroio eram uma espécie de alvo a abater pelos mestres incontestados, dos quais Querubim destaca o professor de desenho arquitectónico, o arquitecto Cunha Bruto, na altura director da escola, que dificultava a passagem da maior parte dos alunos provenientes de uma *escola de artes decorativas*, como era perjurativamente chamada então e que entretanto o *chumba*<sup>31</sup>. A este tipo de tratamento não eram submetidos os *meninos do liceu*<sup>32</sup>, os quais não tinham uma preparação tão completa como os alunos provenientes da António Arroio, como Querubim afirma, *íamos já com muitos vícios, muitos tiques, difíceis*

<sup>27</sup> Diploma da conclusão do curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes em 7 de Agosto de 1947

<sup>28</sup> Leopoldo de Almeida escultor, estuda na Escola de Belas-Artes de Lisboa onde foi professor de desenho e de Escultura. Participa no primeiro Salão dos Independentes, assim como na decoração do Bristol Club, em conjunto com artistas modernistas. Participou na Exposição do Mundo Português com a estátua Soberania e a intervenção escultórica no Padrão dos Descobrimentos. Escultor de raiz clássica largamente presente nas ruas das principais cidades de Portugal é um caso típico de artista oficial do Estado Novo, tendo largamente beneficiado da encomenda pública

<sup>29</sup> PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 741 (vide anexo III)

<sup>30</sup> SOUSA, Rocha de, "Belas Artes na Universidade de Lisboa: dados para a história secreta do ensino superior artístico", cit. in, *Artes Plásticas*, A.1, N. 7, Lisboa, Jan. 1991, p. 44-47

<sup>31</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit. in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 739 (vide anexo III)

<sup>32</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

de um certo controlo artístico<sup>33</sup>, e na óptica dos mestres, contrastavam com aqueles, que estando numa plataforma límbica, estavam receptivos a todas as incursões académicas classicizantes, provenientes do saber dos mestres supremos.

No entanto, Querubim reconhece, ser na escola conventual de Lisboa, que irá ter acesso a um impressionante espólio documental, pertença da biblioteca, que presume serem restos da biblioteca conventual, onde acederá a livros, cujos conteúdos de desenho arquitectónico, arte grega e Vitruvius, lhe servirão de *uma fonte de informação extraordinária*<sup>34</sup>.

Devido à incompatibilidade sentida com os modelos retrógrados em vigor na escola, e sendo protagonista de alvo a abater, procurará mais a norte, uma escola de maior abertura, já referenciada em capítulo anterior e pedirá a transferência para o Porto, o que vem a acontecer no ano de 1949-1950 (vide anexo II).

Nesta nova escola, tem a possibilidade de contactar com ideias mais abertas que pontificavam na escola do Porto, graças à direcção do arquitecto Carlos Ramos que à frente daquela instituição nortenha, promove actividades, de forma serena, inovadora e subtil, imprimindo uma dinâmica de escola que dificilmente seria alcançada em Lisboa<sup>35</sup>.

Querubim ali vai desembarcar, não só pela perspectiva de encontrar a abertura desejada como também conseguir concluir as disciplinas em falta. No entanto, até deixar Lisboa, continuará em actividade, partilhando o atelier no Chiado com António Ayres (1929-?)<sup>36</sup> e Daciano Costa (1930)<sup>37</sup> onde, *pintávamos pouco e conversávamos muito*<sup>38</sup>.

Será nesse mesmo Chiado que Querubim, frequentando o Café Chiado e mais tarde a Brasileira do Chiado, conheceu artistas extraordinários, como *Almada*

<sup>33</sup> Entrevista a Querubim, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., 738 (vide anexo III)

<sup>34</sup> Entrevista a Querubim, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 740 (vide anexo III)

<sup>35</sup> «Devido à acção de Paulino Montês como director da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, que se revelou particularmente negativa, minada por uma estrutura ideológica muito fechada e incapaz de perceber os movimentos que agitavam a massa dos estudantes», cit., in, ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel, in, «A Arquitectura Moderna», in, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, Volume 14, p. 123

<sup>36</sup> António Ayres, pintor, amigo e companheiro do atelier no Chiado de Querubim Lapa. Foi-lhe feita uma exposição de homenagem em 1951 realizada no Ateneu Comercial do Porto em que participaram Querubim Lapa e Lagoa Henriques

<sup>37</sup> Daciano Costa, designer, e professor que se evidencia nos anos sessenta pelo design de interiores realizado no Casino Estoril e Hotel Estoril-Sol, sendo actualmente professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa, e responsável pela formação dos arquitectos de Lisboa partir dos anos oitenta

*Negreiros, o seu amigo Jorge Barradas entre outros onde discutíamos muito as artes plásticas (...) discutíamos os problemas da arte moderna, numa espécie de aprendizagem à margem da escola, visto que nesta as aprendizagens eram feitas à margem dos movimentos vanguardistas, existindo por estes a maior indiferença*<sup>39</sup>.

Vai ser no Porto que conhecerá Lanhas, quando vai ao seu atelier para ir *colorir alçados do seu trabalho*, trabalhos que eram realizados na sequência de pedidos de colaboração dos jovens arquitectos, aos seus colegas pintores e escultores para colorir os desenhos de arquitectura e *povoá-los de sombras*<sup>40</sup>.

É através de Lanhas que Querubim em 1949, tem o seu primeiro contacto com a Arte Abstracta que caracteriza como tendo composições *muito geométricas e de muito fria execução*, embora tivesse apreciado, não se sentiu com a *sensibilidade voltada para isto* percebendo que *o meu caminho era outro* não teve então qualquer apelo pela abstracção<sup>41</sup>.

Regressa então a Lisboa depois de ter concluído esse ano lectivo e aí prosseguirá o Curso Especial de Escultura, que concluirá em 1953.

Nos dois anos seguintes requer matrícula no Curso Superior de Escultura, não tendo concretizado essa realização.

Mais tarde, já em 1977, por decisão sua, e porque burocraticamente tinha necessidade de um diploma que lhe permitisse seguir a carreira docente, sem sobressaltos, uma vez que a falta das habilitações próprias legais para a docência podia trazer, problemas, propõe-se às provas finais do Curso Superior de Pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, o que vem acontecer em Junho de 1978, (vide anexo II) com a classificação de dezanove valores, uma das maiores classificações.

Querubim reconhece que alguns artistas das gerações que o precederam e que se lhe seguiram, abdicaram da aprendizagem na Escola de Belas Artes, por considerarem que aí nada de novo seria aprendido optando por singrar por uma via paralela, como são, de resto, os casos de Barradas e Vespeira cuja permanência na escola se resumirá a poucos meses. No entanto, Querubim optou por organizar a sua

---

<sup>38</sup> MENDES, Carla, Exposição "*Os Artistas os Azulejos e o Chiado*", Armazéns do Chiado, Lisboa, 2003

<sup>39</sup> MENDES, Carla, in op. cit.

<sup>40</sup> Entrevista a Querubim, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 742 (vide anexo III)

<sup>41</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

vida profissional a partir de um diploma, que lhe permitiu uma relativa segurança em termos legais.

De sólida formação no ramo da escultura, e também na área da bidimensionalidade, aspectos que acompanhá-lo-ão de modo duradouro e persistente que ele reconhece como sendo fundamentais para a execução dos registos plásticos.

Importa também referir que a interferência das duas técnicas foi fundamental na construção de um vocabulário formal, de características particulares, que o acesso aos *instrumentos da metamorfose*<sup>42</sup> facilitou.

#### 7.4. O gesto oferecido

Querubim iniciará a sua carreira docente, na escola industrial Machado de Castro, no curso de construção civil, onde ensina, durante um ano, desenho à vista, depois passa, a leccionar na escola de Nuno Gonçalves.

Lino António, em 1954, solicita a sua transferência para a escola António Arroio, porque o conhecia como aluno da escola e *porque sabia que iria ensinar o meu ofício*<sup>43</sup>.

No entanto, aqui a sua entrada não será na área da cerâmica, então ocupada por Manuel Cargaleiro, mas sim nas: *artes gráficas (...) desenho de letra, caligrafia (...)*,<sup>44</sup> ao mesmo tempo que irá colaborar, a convite de Lino António, na execução dos painéis cerâmicos para a Via Sacra de Fátima. Este trabalho despertá-lo-á para a cerâmica, fascinando-o e produzindo sobre si, um apelo que nunca mais o abandonará.

Podemos dizer com segurança que é a partir do acto iniciático dos painéis da Via Sacra, que Querubim se liga à *técnica cerâmica*<sup>45</sup>, iniciando-se aqui a grande ligação entre o homem, potencial criador, e a cerâmica e a conseqüente construção de toda uma poética.

<sup>42</sup> FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 61

<sup>43</sup> TOMÁS, Carla, in op. cit.

<sup>44</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 749 (vide anexo III)

Quando Manuel Cargaleiro, então responsável pelas oficinas de cerâmica, parte para Paris, é ele que será chamado uma vez mais por Lino António, para ficar à frente delas, para só as deixar, quando se reforma, cerca de quarenta anos depois.

Ao assumir a cerâmica, Querubim vai aperceber-se do *carácter artesanal* que na *oficina se pratica*<sup>46</sup>, e pondo em prática ideias inovadoras, inicia um processo de modernização pedagógica, nas suas aulas, cujos métodos começavam a ser prática corrente na Europa, no início dos anos cinquenta.

Assim, irá instituir, pela primeira vez, no programa do trabalho oficial de cerâmica a ideia *bauhausiana* de projecto, porque não *entendia que houvesse uma oficina sem o projecto*<sup>47</sup> como antecedente de qualquer prática. Propõe que seja abandonado o fazer artesanal, como era praticado até então, tendo como objectivo a produção de objectos repetitivos onde primava a ausência de criatividade, afastada ou relegada para segundo plano, instituindo, assim, o desenho de projecto paralelamente com a oficina.

Ele será o responsável pela ideia de projecto, aliada a um profundo conhecimento oficial, numa altura em que em Portugal o Design e o Desenho se confundiam, devido ao facto do Design se traduzir para português, como desenho confundindo-se com este propriamente dito. E é afinal na Escola António Arroio que se começará a falar de Design, muito antes das movimentações que foram feitas para o instituir nas Escolas de Belas Artes<sup>48</sup>.

No âmbito das oficinas, irá inovar instituindo pela primeira vez, uma ficha técnica descritiva, pertença individual de qualquer peça, aí descrevendo todos os materiais técnicos aplicados, temperaturas, pigmentos, e um sem número de informações tendentes a identificar as peças, em todos os seus aspectos, como se tratasse de uma espécie de bilhete de identidade.

A carreira artística e a profissional são dois percursos que Querubim desenvolverá em simultâneo, não havendo dúvidas que o seu trabalho pedagógico, aliado ao labor oficial que paralelamente manterá na Viúva Lamego, foram factores enriquecedores de uma consciência estética, que se desenvolveu na expressividade das suas realizações, referindo-se-lhes o artista em entrevista realizada por Carla

---

<sup>45</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op., cit., p. 749 (vide anexo III)

<sup>46</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 751 (vide anexo III)

<sup>47</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in PAIVA, José Castanheira de, in. op. cit., o. 752 (vide anexo III)

Tomás: «*A António Arroio e a Via Sacra foi para mim um campo de investigação. Aprendi determinadas técnicas para fazer cerâmica e passei a ser eu a executar as minhas maquetas e trabalhos cerâmicos*».

Querubim reflectindo sobre o seu trabalho pedagógico, afirma, que foi *um mau professor*, porque a profissão de *técnico artístico de cerâmica* se sobrepôs àquele, tendo *roubado muitas horas ao ensino* para se dedicar à sua via profissional e artística, nunca tendo *como objectivo seguir os programas* estipulados pelo Ministério. Por outro lado refere, que os seus alunos ganharam com a sua experiência profissional e a sua permanente investigação, afirmando que o professor deve ser *um investigador, deve estudar e ir a museus*. Considera, ainda, que o Design é iniciado nas suas oficinas, na António Arroio, como uma atitude – a necessidade de construção de um projecto que antecede a obra - muito antes de ter sido posta em prática como um caminho metodológico obrigatório a percorrer, princípio que se começou a delinear nos finais dos anos sessenta e se concretizou nos anos setenta.

Podemos efectivamente, afirmar que Querubim Lapa teve a possibilidade de atingir um alto patamar no campo das realizações cerâmicas, graças ao feliz casamento de vários factores que se desenvolveram a partir da sua elevada formação artística, adicionada de uma forte componente técnica que o trabalho oficial lhe proporcionou. Este trabalho foi desenvolvido não só ao nível da maquete e da realização da obra como no manuseamento de todos os materiais cerâmicos, isto é, desde a sua concepção à sua realização.

## 7.5. O gesto criativo

Entra no mundo artístico, quando da primeira mostra já anteriormente referida apresentada, em 1945, no Instituto de Cultura Italiana com os seus colegas de escola.

---

<sup>48</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in PAIVA, José Castanheira de, in. op. cit., p. 762 (vide anexo III)

Podemos dizer, com efeito, que o seu percurso artístico se iniciou nessa data, formado em raízes clássicas de grande solidez, de que logo se autonomiza para entrar no movimento neo-realista, então com maior visibilidade no panorama artístico, e que irá liderar a contestação estética e ao mesmo tempo política perante os folclorismos modernistas ao jeito do Estado Novo.

Apesar de ter exposto desenhos de cariz marcadamente académico, *ainda agarrado a certos cânones clássicos provenientes do ensino*<sup>49</sup> é a partir daqui que envereda por uma primeira fase artística marcada pelo neo-realismo.

É por intermédio dos seus companheiros de escola que se ligará ao neo-realismo, que por sua vez o fará libertar-se dos modelos clássicos absorvidos na sua aprendizagem escolar. Esta ligação fundamentar-se-á mais como numa atitude de contestação, consequência dos primeiros anos de juventude, do que opção política. No entanto, também não o podemos dissociar dos aspectos reivindicativos que o neo-realismo teve entre nós, na medida em que Querubim se considera não só um observador crítico da realidade<sup>50</sup>, como um homem do seu tempo, afirmando «(...). *Para todas as épocas haverá sempre a caricatura e a profundidade de um caminho conquistado, pintura após pintura, desenho após desenho, sempre rentes aos problemas da vida de muitas pessoas*»<sup>51</sup>.

Ainda no primeiro ano das Belas Artes, contacta com os neo-realistas Lima de Freitas (n.1927-1987)<sup>52</sup> e José Dias Coelho (1923-1961)<sup>53</sup>, activo membro do Partido Comunista Português, cujos conhecimentos lhe proporcionarão a sua participação nas Gerais de Artes Plásticas da SNBA, que Querubim justifica como, *um movimento que pretendeu juntar uma vanguarda estética num contexto nacional de compromissos estagnados*<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 745 (vide anexo III)

<sup>50</sup> Entrevista a Querubim, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 746 (vide anexo III)

<sup>51</sup> Documento manuscrito "31 Desenhos Neo-Realistas", (vide anexo III)

<sup>52</sup> Lima de Freitas, pintor e ensaísta, estudou arquitectura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, De 1954 a 1959 residiu em Paris, dedicando-se especialmente à ilustração. Revelado em 1947 na *II Exposição Geral de Artes Plásticas*, SNBA, teve papel importante no movimento neo-realista português, com uma obra de elaborado grafismo, preocupado com o entendimento profundo do quotidiano e em constante atitude crítica e polémica

<sup>53</sup> José Dias Coelho, escultor, desenhador e pintor, frequenta Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Expositor nas exposições gerais de artes plásticas de 1947 a 1956, foi membro activo do Mud Juvenil, Movimento de Unidade Democrático, abandonando a carreira para se dedicar à actividade política na clandestinidade, vindo a ser morto pela PIDE, Polícia Internacional de Defesa do Estado

<sup>54</sup> Documento manuscrito "31 Desenhos Neo-Realistas", (vide anexo III)

E quando expõe também pela primeira vez, em 1949, na IV Exposição Geral de Artes Plásticas, considera que já percorreu um caminho que o afasta do rótulo neo-realista:

*«...eu já não era neo-realista. O meu neo-realismo tinha-se modificado bastante, havia já um lirismo, um sentido poético que já não estava muito de acordo com certos princípios políticos que acompanhavam o neo-realismo».*<sup>55</sup>

É também opinião de Artur Maciel (1900-1977)<sup>56</sup> que refere em artigo publicado aquando do II Salão de Arte Moderna na SNBA: *«Querubim, mais desprendido duma fórmula, conseguiu, pela diafaneidade duns cinzas, a fixação dum ambiente adequado ao motivo»*<sup>57</sup>. E é o mesmo crítico que lhe reconhece na II Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, *«uma tentativa actualizadora...Esse mesmo empenho em Querubim Lapa conduziu-o ao emaranhamento do seu jardim, onde o assomo de figuração humana se debate com sombras de flora, em confusão de passamanaria»*<sup>58</sup>, procura uma linguagem própria, povoada de seres de características específicas.

Podemos assim ver em *As Carqueijeiras* de 1956 (vide ilustr. 13) e até mesmo da série de 1947 *Os Mendigos* (vide ilustr. 12) essa diluição da forma, em desenhos aguarelados, que mostram apesar da temática utilizada, que os seus traços já se afastam de uma certa dureza dos registos neo-realistas, evidenciando já aqui uma via mais poética e mais lírica.

É ainda no Porto em 1949, quando participa numa exposição da Livraria Portugália que tem o *privilégio* de um quadro seu ser comprado por Dórdio Gomes (1890-1976)<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> Entrevista a Querubim cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit. p. 748 (vide anexo III)

<sup>56</sup> Artur Maciel, jornalista, começa a escrever para os jornais aos 15 anos, entrando em 1921 para a redacção do *Século da Noite*. Integralista e monárquico, foi crítico de arte e de teatro no jornal *A Voz*

<sup>57</sup> MACIEL, Artur, "II Salão de Arte Moderna, Exposição na SBNA", in *Colóquio de Artes* n.º 7, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fev. 1960, pp. 37-38 (vide anexo V)

<sup>58</sup> MACIEL, Artur "II Exposição de Artes Plásticas, organizada pela FCG, na F.I.L.", in *Colóquio de Artes*, n.º 17, Lisboa, FCG, Fev. 1962, pp. 37-43 (vide anexo V)

<sup>59</sup> Dórdio Gomes, diplomado pela Esbal, foi professor da Esbap (1933-1960). Expôs pela primeira vez na SNBA em 1913. Participou no I Salão dos Independentes (1930), nos Salões do SPN/SNI onde obteve os prémios Columbano (1938) e António Carneiro (1944), e na I Bienal de S. Paulo (1951). Medalha de Ouro na Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922) e na Exposição Internacional de Paris (1937)

É nas Gerais que começa a ser conhecido pelos arquitectos que, entretanto também ali expõem, dos quais destacamos Chorão Ramalho, Francisco Conceição e Silva<sup>60</sup> e Keil do Amaral.

A sua participação nas Gerais foi fundamental para o seu reconhecimento, o que vem a acontecer, com as encomendas que lhe serão feitas por arquitectos. Alguns deles pertencentes ao grupo neo-realista e participantes na Gerais, inseridos numa prática de renovação da arquitectura portuguesa e empenhados na renovação de uma tradição cerâmica, reconhecendo-lhe qualidades criativas, irão iniciar com Querubim um intercâmbio de esforços nesse sentido, chamando-o a colaborar em projectos que abraçará incondicionalmente, e que lhe irão abrir as portas para a sua plena realização no mundo da cerâmica.

Expõe cerâmica pela primeira vez com Sá Nogueira, e Júlio Pomar na *Loja da Rampa*, tendo sido convidado pelo arquitecto Conceição e Silva, onde apresentou objectos de faiança policroma a lembrarem as cerâmicas de Rafael Bordallo Pinheiro. Como refere Querubim todas as peças cerâmicas, então expostas, serão todas adquiridas.

É seleccionado para participar em 1953 na *II Bienal de Arte Moderna de S. Paulo, patrocinada pelo SNI*, com o objectivo de «(...) documentar, de certo modo, as constantes da evolução da pintura e da escultura portuguesas dos últimos anos»<sup>61</sup> (vide anexo IV), que Querubim refere ter sido a sua última participação em exposições oficiais, devido em parte ao seu posicionamento político, apesar de antes em 1947, ainda aluno da Escola de Belas Artes, ter participado numa exposição no SNI, com a *Rapariga da Alcachofra*.

No entanto, a partir de aproximadamente 1956, toda a sua energia criativa se transfere para a realização cerâmica, pois serão inúmeras as encomendas que irá receber e que em paralelo com a sua actividade docente, lhe preencherão todo o tempo disponível. O que corrobora quando questionado por ocasião da exposição

---

<sup>60</sup> Conceição e Silva, arquitecto, nasce em Lisboa. Em 1942 trabalha com Adelino Nunes e em 45 com José Bastos. Expõe na SNBA em 1946, visita a arquitectura moderna no Porto em 1947, e participa no 1.º Congresso Nacional de arquitectura com uma tese sobre o ensino em Portugal. Formado em 1949, projecta moradias com José Bastos. Em 1952 expõe mobiliário na Loja Jalco, com polémica e sucesso. Em 1970-74 é a época áurea do Atelier Conceição Silva, que constrói notáveis obras turísticas, de equipamentos e escritórios, de habitação, de indústria e de comércio, além de moradias e planos urbanos. Após o 25 de Abril, fixa-se no Rio de Janeiro, tendo sido agraciado pelo Governo Português a título póstumo, em 1987 (Medalha de Mérito Turístico)

<sup>61</sup> Catálogo da *II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, SNI, 1953

Desenho e Pintura 1945-1979, a razão de ser apenas conhecido como ceramista, Querubim responde ter tido nos anos compreendidos entre 56 e 73, «um ritmo de trabalho infernal não se sentindo solicitado a retomar os pincéis e concluindo: *A cerâmica chegava-me como forma de expressão artística*».<sup>62</sup>

Realiza a sua primeira exposição individual de pintura, gravura e cerâmica em 1960, patrocinada pela Gravura, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, inaugurando, assim a Galeria de Arte da Gravura (vide ilustr. 10), com destaque para a acção crescente da Fundação Calouste Gulbenkian, no patrocínio de projectos artísticos onde este se incluiu.

Mas, após o 25 de Abril, devido à escassez de encomendas cerâmicas voltar-se-á de novo para a pintura, não tendo, é certo, abandonado nunca a cerâmica.

A série *Assaltos, Massacres e Conferências de Imprensa*, (vide ilustr. 16) apresentam Querubim num retorno ao espaço académico, Esbal (vide ilustr. 11), e ao espaço da tela com um vocabulário muito mais liberto, tanto nos aspectos formais e cromáticos como no conteúdo, aproximando-se de uma pintura de «um sentido expressionista do real, e da consciência aguda de uma violência cruel e silenciosa que o pintor Francis Bacon igualmente manifestou»<sup>63</sup>.

Apaixonado por Monet, fará, após 1974, uma série de pinturas, sobre os *Nemúfares* (vide ilustr. 17), apresentando uma pintura desfragmentada, com sobreposição de planos, aliada a uma riqueza cromática muito intensa, onde se apercebem as interferências da cerâmica em pintura. Interferências essas que também se podem observar em *Vendendo Luas* (vide ilustr. 14 e 15), podendo distinguir-se a acentuação dos planos e das formas e simplificação das formas pictóricas, aqui compartimentadas numa espécie de molduras, ao jeito dos baixo-relevos, como resultado do seu trabalho com as argilas, que podemos constatar em algumas realizações cerâmicas (vide ilustr. 34 e 39).

Podemos, pois concluir, que a assunção plena dos dois domínios das Artes Plásticas foram determinantes tanto no seu discurso cerâmico como no pictórico.

<sup>62</sup> SOUSA, Rocha de, *Pintura de Querubim, Desenho-Pintura 1945-1979*, Lisboa

<sup>63</sup> HENRIQUES, Paulo, in *Querubim, Obra Cerâmica 1954-1994*, Lisboa, Edição Lisboa Capital Europeia da Cultura 94, 1994

## 7.6. A sublimação do gesto

O seu primeiro contacto com a cerâmica, orientada então por Lino António, foi enquanto aluno na Escola António Arroio, quando fazia a aprendizagem da modelação então ministrada na escola, seguida da vidragem das peças. Gosta assim, do processo de *transformação das cores da textura do material em cru e depois de cozido*<sup>64</sup>.

Na sua passagem pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, destaca que a cerâmica não tinha existência em termos curriculares, existindo apenas como apoio à escultura, não tendo contribuído, assim, de forma alguma para aceder a um patamar mais elevado de conhecimentos, atendendo à sua anterior aprendizagem na António Arroio.

Podemos dizer, com segurança, que Querubim Lapa inicia a sua actividade profissional cerâmica em 1954, na Fábrica Viúva Lamego onde adquiriu muitos dos seus conhecimentos técnicos e onde ainda hoje possui atelier (vide ilustr. 1 a 8).

Jorge Barradas encontrando-se activo na Viúva Lamego desde 45, irá proporcionar a Querubim um ambiente de troca de experiências e de conhecimentos - embora a via barroca seguida por Barradas seja estruturalmente diversa da de Querubim - que irá ser um ponto de partida para o desenvolvimento da técnica cerâmica de que o artista irá ser protagonista. Contudo, Querubim reconhece alguma rigidez em Barradas no que diz respeito às limitações técnicas, praticando apenas a técnica da tinta, raramente recorrendo aos esmaltes.

E neste campo, Querubim irá desenvolver a par da docência, e das encomendas profissionais, múltiplas e variadas experiências no campo infinito da cerâmica. A utilização paradigmática de pigmentos, tintas, óxidos, vidrados, esmaltes, barros e um sem número de elementos que o artista trabalha e mistura, transformando cores e formas, produzirá e trará para a cerâmica, novos modelos e novos materiais que de modo inigualável irão abrir caminho para um espaço de luz e cor que só a cerâmica pode oferecer.

---

<sup>64</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

Será um interveniente global no que diz respeito a todas as fases de realização do projecto. Partindo do desenho, seguirá todas as etapas da realização da obra na oficina, muitas vezes não seguindo à risca o projecto inicial, dando-se, no decorrer da sua execução, alterações para se conseguirem resultados diversos dos inicialmente previstos, o que se constatará nos vários esboços para as portas da *Embaixada de Portugal em Brasília* (vide ilustr. 18 e 19).

Instituirá novas realidades técnicas, fruto do acaso, como aconteceu no desenvolvimento do projecto para o revestimento da *Casa da Sorte*, resultado da sobreposição de opacos sobre transparentes, feito então, não de forma consciente, mas para tentar emendar em segunda cozedura os painéis que não tinham tido bons resultados. Assim, iniciará as sobreposições de vidrados, que virão a ser múltiplas vezes experienciadas nas suas realizações futuras, quer a nível das formas, quer ao nível dos fundos. Esta nova técnica, chamada *craquelé*, passará a ser seguida pelas gerações de artistas vindouros, quando o Professor Ihes transmite as suas experiências.

Considera a cerâmica como uma permanente descoberta, é por isso um *prestidigitador*<sup>65</sup>, aquele que mistura os elementos e que os torna evidentes ao nosso olhar.

Na sua oficina estão sempre presentes todos os instrumentos e matérias, as quais manuseia com as suas próprias mãos, pintando ali, cortando acolá, juntando mais adiante, distanciando-se quando é necessário, parando e reflectindo quando as *intuições da mão*<sup>66</sup> hesitam e se interrogam em ordem a fixar os impulsos criativos em formas visíveis (vide ilustr. 3 e 4).

Fala com entusiasmo nos seus contactos com a cerâmica antiga, desde a dos árabes, persas, egípcios, chineses, e todos os povos que de algum modo se relacionaram alquimicamente com a cerâmica, sabendo-se que muitas das peças cerâmicas foram resultado de *acaso*<sup>67</sup>. Como do acaso terá resultado também uma outra “conquista” do Professor, esta podendo ser observada na série *Oráculos*, (vide ilustr. 48), que consiste na metalização da peça cerâmica, técnica que já vinha a ser

<sup>65</sup> FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 122

<sup>66</sup> FOCILLON, Henri, in op. cit., p.117

<sup>67</sup> « Sob a mão de a causalidade é uma forma desconhecida da vida, um encontro entre forças obscuras e um desenho clarividente(...). Porque ele vem de um país onde, longe de serem dissimuladas

procurada há muito e finalmente encontrada. É a sua descoberta da *pedra filosofal* que permite a transformação das argilas, óxidos e vidros em reflexos de metal precioso. Esta técnica, que Querubim descobre, dar-lhe-á uma grande satisfação e até ao momento ainda se encontra reservada no “segredo dos deuses”.

Todas aquelas experiências se irão consubstanciar em revestimentos parietais de edifícios, quer públicos quer privados, pintura sobre azulejo, objectos tridimensionais, peças únicas, séries limitadas de peças, objectos tridimensionais, objectos decorativos, etc.

Mas nem sempre a cerâmica e o ceramista foram reconhecidos pela importância que merecem, lembrando Querubim, que nos anos quarenta, o ceramista era chamado depreciativamente *peniqueiro*, sendo considerada uma especialidade de terceira categoria, o que é de resto evidente no lugar secundário que tomou, quanto à sua participação no grande evento de quarenta.

Querubim representa, para as gerações pós anos quarenta, a revolução azulejar, que era necessária em Portugal. Não só pela sua intervenção pedagógica realizada no âmbito da docência, contribuindo deste modo, para a preparação de gerações de ceramistas que mais cedo ou mais tarde se têm vindo a revelar, assim como na produção de um legado de inestimável valor, tornando-se assim, num paradigma geracional.

Podemos certamente afirmar que é com Querubim que se irá dar o renascimento do azulejo português, ou a ascensão do azulejo à categoria de arte maior, para estar representado em permanência na galeria artística que a urbe nos oferece.

Não poderemos, contudo, deixar de parte o pioneirismo de Jorge Barradas, de quem Querubim considera que a par com Rafael Bordallo Pinheiro, lhe serviram de guias orientadores no seu trabalho.

Não deveremos deixar de referir também, o pioneirismo de Maria Keil, outra das artistas que frequentavam a Viúva Lamego, pela realização múltipla de painéis integrados no espaço urbano, deixando um contributo importante, de que são exemplos paradigmáticos as estações do metropolitano. E a contribuição de Manuel

---

*por uma restauração enganosa as fissuras de uma cerâmica estalada, se sublinham os seus elegantes percursos com um filete de ouro» cit., in, FOCLLON, Henri, in op. cit., p. 122*

Cargaleiro, companheiro de Querubim na oficina da Viúva Lamego (vide ilustr. 9) cuja utilização e concepção do azulejo será mais *restrito*, utilizando-o, como se de uma *pintura se tratasse*.

Em síntese, podemos dizer que cada um deles à sua maneira contribuíram de modo inequívoco para o ambiente que envolveu o início do percurso cerâmico de Querubim. No entanto, este teve a capacidade de absorver os reflexos criativos dos que o precederam e que se consubstanciaram nas relações que estabeleceu com os materiais cerâmicos, revelando uma produção azulejar de características únicas e originais.

### **7.7. A espiritualidade do gesto**

A sua colaboração com os arquitectos será um dos seus principais campos de intervenção, permitindo o renascer do azulejo, que antes era apenas pertença de concepção e de execução dos ceramistas:

*«Durante séculos os revestimentos azulejados foram efectuados quase sempre com concepção e com azulejo dos ceramistas. Há cerca de meio século, porém, os arquitectos, nomeadamente no Brasil e em Portugal, arvoraram-se em paladinos da reabilitação do azulejo invocando-o como material tradicional dos respectivos países...».*<sup>68</sup>

Iniciando-se essa união harmoniosa entre arquitectura e cerâmica com Keil do Amaral e Maria Keil, essa mesma união prosseguirá com Querubim que iniciará uma valiosa relação com a arquitectura quando desenha a convite de Chorão Ramalho, o revestimento cerâmico para o exterior do *Centro Comercial do Restelo*, sendo este considerado seu primeiro grande projecto.

Neste projecto datado de 1954 vai responder às solicitações do arquitecto que lhe pede que conceba uma composição de formas simplificadas, contrariando as formas barrocas de Barradas de que já *existia um certo cansaço*.

Enverederá em seguida, a pedido de Conceição e Silva, para o projecto de revestimento da fachada para a filial dos *Armazéns do Minho*, em Moçâmedes, Angola, que Querubim considera ser um trabalho já em moldes diferentes do anterior, resultando na animação da fachada por azulejos lisos, de onde emergem grandes planos de manchas abstractas, existindo deste trabalho apenas a reprodução que está em anexo, (vide ilustr. 26).

Em 1956, produz os painéis para a *Escola Primária de Campolide*, hoje Escola Querubim Lapa, a pedido do arquitecto Artur Pires Martins (1914-?)<sup>69</sup> então o responsável pelo projecto de arquitectura.

Destes painéis, Querubim relata que quando solicitou à Comissão de Arte e Arqueologia, chefiada então por Raul Lino (1879-1974)<sup>70</sup>, que o painel dos rapazes ficasse no recreio das raparigas e vice-versa, obteve deste uma resposta negativa: *nem pensar nisso, rapazes com rapazes e raparigas com raparigas*.<sup>71</sup>

Estes painéis rectangulares chamados *Os Meninos* e *As Meninas*, inscrevem-se numa linguagem retirada do mundo neo-realista observada na pintura (vide ilustr. 28, 29, 30 e 31), mas, aqui, executada com particularidades que podemos ir buscar à gramática cerâmica, constituídas por pequenos apontamentos inscritos em azulejos isolados que podemos chamar de figura avulsa, e motivos vegetalistas a lembrar alguns painéis de Barradas.

É do mesmo ano a sua realização do pórtico para o estabelecimento *Rampa*, chamado por Conceição e Silva, mostrando, neste exemplo ser possível a integração

---

<sup>68</sup> PEREIRA, José Castel Branco, *Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Editora Estar, 1998

<sup>69</sup> Arquitecto que fez parte do grupo de jovens arquitectos: «A partir dos início da década de 50, também sinal de uma nova burguesia com aspirações a uma "vida moderna" começam a surgir obras de princípios filiados no estilo internacional pela mão dos arquitectos mais jovens, Conceição e Silva, Vítor Palla, Pires Martins (...), que realizarão das mais convictas e criativas moradias modernas num quadro de conjunto ainda dominado pela "feição" internacional, cit., in, TOSTÕES, Ana, in, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª. ed. Porto, Faup Publicações, 1997

<sup>70</sup> Raúl Lino, arquitecto que se formou em Hanôver, regressando a Portugal em 1897. Percorreu todo o país para melhor conhecer a arquitectura típica portuguesa, de que se tornaria o arauto durante toda a vida. Em *A Nossa casa*, 1918, e *Casas Portuguesas*, 1933, defende a coerência dos novos empreendimentos arquitectónicos com a tradição nacional. Dedicou-se também ao desenho de interiores e de mobiliário, às artes gráficas decorativas e à cenografia. Foi membro-fundador da Academia Nacional de Belas Artes e director dos Monumentos Nacionais

da cerâmica na arquitectura. Enunciará a partir daqui claramente um registo novo apresentando já uma autonomização no seu discurso pictórico, longe da linguagem neo-realista.

Em 1957, participará com cinco baixos-relevos para o Pavilhão de Portugal em Lausanne, patrocinado pelo Fundo de Fomento de Exportação, um organismo não governamental. As placas cerâmicas modeladas em baixo-relevo sobre azulejo liso, apresentam-se com as formas estilizadas, representando os produtos que Portugal oferecia então para exportação. Um destes painéis encontra-se actualmente no Museu da Madre de Deus, aquele que representa a *sereia enlatada* (vide ilust. 32).

Iniciar-se-á a partir daqui o seu caminhar a passos largos para o que o artista considera ser o *ponto mais alto da sua obra* que se anuncia com os painéis da *Mexicana* e do *Casino Estoril*.

Em 1958 o baixo-relevo *O Sol* (vide ilust. 33) executado para a Exposição Internacional de Bruxelas, vem mostrar a utilização de uma gramática específica, que quanto aos aspectos estruturais e formais, revela o início do percurso, em que a coabitação plena da escultura na pintura e vice-versa, da pintura na escultura se irá tornar progressivamente visível.

É esse mesmo “sol radiado” que vemos de novo aparecer quando faz em 1959 o revestimento para uma coluna estrutural no *Hotel Ritz*, o primeiro espaço hoteleiro de luxo do país, que Querubim reveste com recurso a placas modeladas baixo-relevadas.

O painel para o *Aeroporto das Lages* nos Açores, em 1960, resultado de um concurso ganho no ano do nascimento do seu filho Pedro, é um projecto que considera gratificante, uma espécie de “homenagem” à maternidade.

Esta obra ganha em concurso público, em que participaram alguns artistas que viram os seus projectos serem recusados, porque as suas composições não se adequavam ao espaço a que se destinavam, com especial destaque para o projecto de Rolando Sá Nogueira (1921)<sup>72</sup> e Bartolomeu Cid dos Santos (n. 1931)<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Entrevista a Querubim Lapa, cit., in, PAIVA, José Castanheira de, in op. cit., p. 765 (vide anexo III)

<sup>72</sup> Rolando Sá Nogueira, pintor e desenhador. Frequentou os cursos de Arquitectura e Pintura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Em 1962-1964 realizou estudos de pintura na Slade School em Londres. Tem-se dedicado à pintura, à gravura e à tapeçaria.

<sup>73</sup> Bartolomeu Cid dos Santos, gravador estudou pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e Gravura na Slade School de Londres, onde é professor desde 1961. Simpatizante do neo-realismo, deve o seu triunfo no estrangeiro às suas qualidades de gravador

respectivamente. Um com tema do voo e queda de Ícaro, e o outro com a representação de um acidente de aviação, o que era considerado muito perturbador a ser inserido num aeroporto.

A fachada e o interior da *Casa da Sorte*, em 1959, será um dos projectos em que o artista considera que atingiu os objectivos máximos, no que respeita à total integração do revestimento na arquitectura, neste caso pombalina. Este projecto, que correu mal no início, como atrás se disse, obteve os resultados que ainda hoje se podem visualizar, tendo sido apresentado como trabalho final para obtenção da licenciatura no Curso de Artes Plásticas-Pintura em 1978 (vide anexo II).

É no desenvolvimento do painel para a *Loja das Meias* em 1960 que Querubim iniciará conscientemente as sobreposições de vidrados, e que virão a ser múltiplas vezes experiênciadas nas suas realizações futuras, quer ao nível das formas, quer ao nível dos fundos.

*O Sol Ardente* o baixo-relevo executado para a pastelaria *A Mexicana* e que cobre a parede do fundo da sala, tem como motivo central sol que estende os seus raios sobre a composição, constituindo-se o todo com algumas superfícies relevadas, que contrastam com as superfícies planas texturadas, resultado da aplicação das sobreposições esmálticas. Apresenta-se esta obra como uma síntese pictórica e escultórica, com a utilização de uma gramática de elementos formais muito própria, que também poderemos observar no único alto-relevo executado para o *Casino Estoril*, este com destaque para uma maior acentuação de planos, que a técnica permitiu.

O painel do *Casino* será o único alto-relevo que fará, atribuindo o artista, alguma responsabilidade, por isso a problemas de cariz técnico, de que ressalta os que dizem respeito aos coeficientes de dilatação dos materiais em presença, que por serem diferentes, trazem uma maior problematização técnica, que nem sempre a fábrica foi capaz de resolver.

Outros projectos de revestimento se seguirão de que destacamos a realização das placas cerâmicas para o *Hotel do Mar* em Sesimbra, muitas delas hoje desaparecidas, apenas restando aquelas que se encontram chumbadas na parede.

A diluição da forma está patente nestes trabalhos em que os *escorridos*, *craquelés*, propositados ou não, frutos do tal *acaso*, vêm adicionar às formas uma riqueza discursiva ainda não atingida anteriormente (vide ilustr. 41).

Continuará a explorar a placa de pequenas dimensões, em trabalhos posteriores, destacando-se a mulher como elemento figurativo de eleição, mas aliada a aspectos metamórficos, que podemos observar nas várias representações da mulher, como por exemplo na *Mulher-Sol* entre outras (vide ilustr. 51). A máscara continuará a ser explorada em múltiplas realizações, mas atribuímos especial destaque para a placa relevada, feita à semelhança do rosto humano, numa provável evocação clássica do teatro grego (vide ilustr. 49).

Em 1969, os baixo-relevos para o *Palácio da Justiça*, resultado de uma encomenda oficial, integrar-se-ão num projecto mais vasto em que participam Jorge Barradas e Júlio Resende. Inseridos no edifício, estes painéis embora não se apresentem como uma unidade por não ser unitária a sua concepção, resultam num todo que conferem uma unicidade ao espaço arquitectónico. Assiste-se, ao regresso de Querubim, à figuração e ao baixo-relevo sobre fundo de azulejo trabalhado, com recurso às potencialidades das sobreposições, mas neste caso feito com moderação.

Os painéis cerâmicos para a Clínica do Restelo depois denominada Hospital S. Francisco Xavier, que hoje não podemos aceder visualmente na sua totalidade<sup>74</sup>, são constituídos por dois painéis: os *Cinco Sentidos* e *Noite e Dia*. Apresentam-se no seu conjunto, no que respeita aos aspectos formais e cromáticos, como uma síntese do trabalho realizado até então, com relevância para o baixo-relevo e para os efeitos que as sobreposições de vidrados mostram, o que de resto também é visível em algumas obras anteriores de que *O Sol Ardente* é exemplar.

Os dois painéis para *Brasília* (vide anexo 20) assim como o painel do *Banco de Portugal* vêm evidenciar a evolução discursiva de Querubim, abandonando totalmente os motivos figurativos, e restringindo-se apenas ao módulo quadrangular oferecido pela placa cerâmica. Abrindo um parêntesis, destacaremos em jeito de curiosidade, a utilização em cautelas de jogo, dada à composição feita para os painéis de Brasília, transpondo-se para uma pequena dimensão, uma composição azulejar de grandes dimensões (vide ilustr. 21).

---

<sup>74</sup> Por ter sido tapado, por uma espécie de anexo, que tem a finalidade de servir como gabinete de apoio à administração hospitalar.

É a partir daqui, que Querubim atinge um novo patamar de desenvolvimento, sentindo-se que neste momento a integração cerâmica deixou de fazer parte dos seus objectivos, tendo libertado o registo cerâmico dessa preocupação.

A sua cerâmica passa a ganhar um valor autónomo em relação à arquitectura, e é esse aspecto que podemos visualizar em pelo menos duas das suas mais recentes obras. A primeira corresponde ao projecto para a fachada da escola *António Arroio* e a segunda a uma das suas últimas grandes obras, a estação da *Bela Vista* do Metropolitano de Lisboa.

Neste momento do seu percurso, o artista vem ao encontro de novas formas e de uma via que procura a essência dos registos, evidenciando a poética dos materiais, através da depuração formal e cromática com recurso à simplificação.

Actualmente Querubim Lapa continua em franca actividade, que não foi perturbada pela sua aposentação da carreira docente, tendo actualmente em curso a realização do revestimento para uma cozinha, uma *divagação* como o artista refere, mas que demonstra a sua grande vitalidade e o seu grande apego à vida.

São sucessivas etapas que Querubim vai percorrendo, deixando em cada uma delas marcas profundas que evidenciam todo um percurso paradigmático, reflexo de vivências genuínas, mostrando que a *vida é forma e a forma é o modo de ser da vida*<sup>75</sup>, e sendo-nos legadas, devem ser preservadas, porque são pertença das memórias e do imaginário colectivo de um povo.

---

<sup>75</sup> FOCILLON, Henri, in op. cit., p. 12

## 8. MISTICISMO PURIFICADOR

*“Embora as minhas coisas estejam agarradas ao  
passado são de hoje, da época que eu vivo”  
Querubim Lapa<sup>1</sup>*

### 8.1. A gestualidade mitológica

*“Na arte só há uma maneira: ver, ver. Olhei dez mil  
quadros, vi mil, estudei cem e compreendi dez”  
José-Augusto França<sup>2</sup>*

Para fazermos a leitura da obra cerâmica de Querubim, foi nossa intenção a abordagem a todos níveis vivenciais da sua personalidade em ordem à descodificação e identificação dos elementos que constituem o cerne principal de toda a sua obra. Foi assim ultrapassada a reflexão *«intertextual»* considerada *como o retículo de referências a textos ou a grupos de textos anteriores*<sup>3</sup>, visando uma aproximação à história, à cultura e à arte, mencionada nos capítulos anteriores.

Assim na análise feita, foram encontradas mensagens a partir de uma interpretação, mais pessoal, por isso, subjectiva, própria de um espectador fruidor, no entanto, consideramos a existência de outras interpretações possíveis.

Destacámos inicialmente para o núcleo de obras a analisar, o período compreendido entre 1954-1974 (vide anexo II). Mas o mesmo foi posteriormente alargado uma vez que poderíamos correr o risco de tornarmos incompleta essa leitura, sob pena de não alcançarmos os aspectos mais paradigmáticos da obra de Querubim, que pelo seu valor poético e estrutural ajudar-nos-iam na compreensão da sua linguagem.

Não pretendemos fazer a leitura da sua obra cerâmica com recurso a juízos de valor que comportem as intenções do artista, ou as suas relações com a sociedade,

<sup>1</sup> Entrevista com Querubim Lapa (vide anexo I)

<sup>2</sup> FRANÇA, José- Augusto, entrevista, in, “*Diário de Notícias*”, Lisboa, 28 de Março, 2004 (vide anexo IX)

<sup>3</sup> CALABRESE, Omar, *Como se Lê Uma Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1993, p. 39

embora consideremos estes aspectos relevantes para um melhor entendimento do seu trabalho.

Outrossim, na análise do fenómeno artístico na descodificação dos códigos implícitos e explícitos, valores estéticos, mensagens iconográficas, ordenação de linhas, texturas, formas e cores apresentadas e representadas no espaço visual. Com particular incidência na descodificação iconográfica ou tentativa de *explicação de verdadeiros «potenciais» significativos*, que em linguagem pictórica necessita de referentes reconhecíveis o que nem sempre acontece.

Partindo do princípio de que a obra plástica é um *fenómeno de significação e de comunicação*<sup>4</sup>, a obra de Querubim revela-nos uma linguagem simbólica própria de características únicas, pertença do seu espaço cultural vivenciado.

Essa linguagem é determinada pelos aspectos discursivos que apresenta, socorrendo-se não só da Pintura e da Escultura como também tem por suporte a própria Arquitectura. É uma triologia que está implícita na sua obra, apresentando esta, contudo, um discurso dicotómico muito forte entre o *acrescentar* e o *retirar*, como pólos opostos que se atraem e que são a essência dos valores pictóricos e escultóricos.

E desde já devemos ter presente que se a *obra de arte é medida do espaço, é forma, e é isso o que se deve desde logo considerar*<sup>5</sup>, então para a compreendermos devemos encarar os seus registos formais em toda a sua plenitude.

Em termos de análise discursiva, ela será feita não só em função da *identificação e decifração do significado simbólico* em atitude panofskyana, mas também numa *análise estrutural*<sup>6</sup>, considerando aqui a obra como uma estrutura comunicativa entre o artista criador de formas e o fruidor delas. Entendendo-se que a descodificação e interpretação da linguagem artística deverá fazer parte da análise das *particularidades formais e técnicas*<sup>7</sup> que a obra apresenta.

Podemos então dizer, que todo o percurso artístico de Querubim se norteou pela aproximação inequívoca aos valores contemporâneos, podendo fazer-se uma leitura das suas realizações artísticas à luz dessa mesma contemporaneidade, não nos

<sup>4</sup> CALABRESE, Omar, in op. cit., p. 9-11

<sup>5</sup> FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 12

<sup>6</sup> CALABRESE, Omar, in op. cit., p. 98

esquecendo que o indivíduo que é portador da sua época, assume também o seu passado, a que os aspectos cromossomáticos não podem ser alheios.

Os aspectos discursivos da sua essência narrativa inscrevem-se numa explicação histórica, que nos remetem para um passado que podemos nomear arqueológico e mitológico mostrando-o como um artista preocupado com as suas raízes históricas e com a sua posição no cosmos.

As últimas obras que apresenta revelam um retorno a aspectos arqueológicos, inicialmente explorados, e a uma procura de pureza formal e cromática conseguida através da depuração das formas e cores, procurando uma nova poética, e um novo caminho para percorrer.

Tendo tido uma formação clássica de cariz tradicionalista, a sua *praxis* inicial tem muito dessa formação clássica que podemos ver nas suas primeiras pinturas já inseridas no espírito neo-realista. (vide ilust. 12,13 e 14).

Querubim, a partir dos anos 50 rompe com os valores tradicionalistas, assume a modernidade e insere-se no seio dos movimentos vanguardistas, criando uma expressão própria em que o meio material específico – a cerâmica, se tornará o *medium*<sup>8</sup>, ou o meio facilitador dos impulsos criativos, em que a obra é criada, recriada, e reproduzida. Assim, podemos dizer que, irá iniciar a exploração de um vocabulário neo-realista, que rapidamente deixa para procurar uma gramática que gira entre o surrealizante e o abstracto, e que finalmente procurará atingir uma depuração formal, mas não cromática, enveredando por uma estética de contornos abstraccionistas que podemos ver em algumas das suas obras mais recentes.

A sua obra partirá da atribuição de valores simbólicos de significados mitológicos, assumindo aspectos que nos reenviam para um passado de memórias longínquas, conduzindo-nos ainda a um universo de contornos mágicos, que é afinal um dos objectivos da obra plástica.

Também uma das permissas fundamentais para o entendimento da cerâmica e do fenómeno artístico é aquela que tem a ver com os dois caminhos que são necessários percorrer para que a união do artístico e do técnico, ou o recurso de uma técnica para a criação de uma simbólica seja feita de modo harmonioso.

---

<sup>7</sup> DORFLES, Gillo, *O Devir das Artes*, Lisboa, Editora Arcádia, 1988, p. 82

<sup>8</sup> DORFLES, Gillo, in op. cit., p. 54

Deste modo, Querubim antes de enveredar pela Cerâmica adquire uma sólida formação artística, graças à sua passagem pela Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) e em seguida a Escola Superior de Belas Artes.

Tanto a Escola António Arroio em Lisboa, como a Escola Soares dos Reis no Porto vão ser importantes, porque foram as grandes responsáveis pela formação de gerações, onde se inclui Querubim, inculcando-lhes uma consciência artística não dissociada de uma experiência técnica, base afinal do verdadeiro sucesso do indivíduo, nessa dicotomia do saber artístico e do saber técnico.

Podemos dizer que a iniciação de Querubim no mundo alquímico da cerâmica se fará através dos painéis da Via Sacra de Fátima.

É o rito iniciático dos candidatos escolhidos por uma vontade suprema, a entrar no mundo mágico das cores, formas, texturas e brilhos. O iniciado irá contactar com um universo paradigmático, reconhecendo nele especificidades e capacidades criativas e propondo-se à criação de seres, texturas e formas, com vida própria unidos como um todo no espaço visual.

E assim Querubim entra num mundo mágico onde lhe é possível manipular os três estados fundamentais da matéria: a terra, a água e o ar, adicionados do fogo, sendo este o agente facilitador da transformação matéria, actuando, e purificando os elementos mátericos em presença.

Na primeira realização a que é chamado a participar, o painel do *Centro Comercial do Restelo* (vide ilust. 24), Querubim, insere-se no programa arquitectónico, desenvolvendo uma estrutura modular que depois organizará em padrões diversos, como era outro dos objectivos do programa estabelecido, que tinha como limites a execução de uma composição geometrizada e contenção da paleta cromática reduzida aos ocres e castanhos.

Os efeitos compositivos deste painel desenvolvidos em repetição, reenviam-nos para a geometrização espacial, característica das culturas árabes, que os alicatados de origem mudéjar, foram as primeiras peças cerâmicas a entrar em solo português, são exemplares, evocando-nos um passado arqueológico de que a cerâmica é detentora.

A composição, assim realizada, privilegia a *arrumação dos elementos plásticos*<sup>9</sup> neste caso, curvas e contra-curvas, que se organizam em ritmos ondulantes a lembrar as ondas do mar, sobre o suporte azulejar, que neste caso, é o módulo quadrado (vide ilustr. 25).

Os também efeitos cromáticos com recurso aos ocres e verdes, são as chamadas cores da terra, a que se aliam os ritmos ondulantes das curvas, remetendo-nos para a ideia de mar ou água, o que nos parece ser coerente devido à situação do Centro perto do mar e por pertencer a um bairro cuja origem entronca na ideia de um passado marítimo.

O painel para os *Armazéns do Minho*, em Moçâmedes (vide ilustr. 26), será segundo Querubim quanto aos seus aspectos formais uma obra de transição. Sobre uma fachada coberta de azulejos de padrão, várias composições evidenciam-se do fundo, introduzindo deste modo, relações formais diferentes da obra anterior. As formas começam a autonomizar-se, destacando-se do fundo, iniciando-se um percurso de representação organizado de metamorfose em metamorfose ao encontro de um discurso próprio e que em breve se evidenciará.

Os painéis para a *Escola de Campolide*, revelam já as primeiras tentativas de autonomização do gesto, no entanto ainda se mostra muito agarrado a uma gramática neo-realista, como atrás se disse.

Tanto no painel das *Meninas* como o dos *Meninos*, o artista recorre à construção de um espaço, com recurso a formas, que nos remetem para um passado mitológico.

No painel dos *Meninos* (vide ilustr. 31) podemos observar a evocação de um mito nacional a *caravela* eternamente ligada à ideia do Mar Português, e um *sol*, elemento recorrente nos trabalhos posteriores. Este surge envolto numa esfera, provável alusão à universalidade dessa fonte de energia, lida em paralelo com a universalidade dos nacionalismos então vigentes.

O fundo está animado por pequenas formas *avulsas*, que se desenvolvem nos dois painéis, e as figuras assentes sobre fundos de valores cromáticos contrastantes estão definidas por um traço de contorno mais forte. Elementos vegetalista e

---

<sup>9</sup> SOUSA, Rocha, BATISTA, Helder, *Para Uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas*, Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d]

marinhos, distribuem-se por todo o espaço visual como que numa evocação aos valores harmónicos da Natureza, assim como nos apresenta uma sociedade ideal ao gosto do Estado Novo.

A *Loja da Rampa*, do mesmo ano (vide ilustr. 27) apresentou-se como o ponto de viragem da expressão plástica do artista, não só pela sua integração plena na arquitectura, como pela concepção de formas independentes dos registos anteriores.

Realce para o hibridismo dos seus registos, apontando já para a construção de um mundo de seres irreais que se escondem em máscaras, ou a necessidade de ocultação, em face de transformações, como se tratassem de preservar as crisálidas no seu interior, num gesto de *simbolismo oculto*<sup>10</sup> e ao mesmo tempo único. Por outro lado, também podemos ver nos canjirões e jarras (vide ilustr. 22 e 23) ao mesmo tempo apresentadas, um convite à entrada dentro de um mundo mágico de formas e máscaras, que funcionam como arquétipos constantemente renovados que a produção de Bordallo Pinheiro também acaba por evocar.

## 8.2. A construção de uma linguagem

Podemos dizer que o artista procurará na fantasia das formas que executa, uma linguagem sua, que nós apelidamos de fantástica e mágica, criada a partir de formas reais e imaginárias do mundo envolvente, num caminho que se vai metamorfoseando no espaço, à medida que o tempo avança.

O *Sol*, que realiza em 1958 para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Bruxelas, poderá ser considerado como a primeira grande inflexão do seu discurso (vide ilustr. 33).

Este baixo-relevo constituído por placas relevadas, de volumes simplificados e valores cromáticos muito ricos de cores de terra, e ocres, lembra por um lado os elementos constituintes da argila, e por outro evoca um sol, cujo brilho no Sul é muito mais intenso do que o do Norte.

---

<sup>10</sup> DORFLES, Gillo, op. cit., p. 47

Este registo a que Querubim Lapa muitas vezes recorrerá, inscreve-se numa leitura plena de simbologia, remetendo-nos o sol como diz Jung: *o sol é um símbolo da fonte da vida e da totalidade do homem*<sup>11</sup>.

Este *Sol*, organiza-se a partir de uma grande zona central metamorfoseada num rosto híbrido e prolongado por placas baixo-relevadas, mostrando valores cromáticos quentes, próximos da representação atribuível ao astro que rege a vida terrena, apresentando-se como símbolo de um país da Europa do sul. Este sol constituir-se-á, com um valor formal susceptível de inúmeras leituras, sendo estas dependentes do fruidor da obra.

O revestimento da *coluna no Ritz* (vide ilustr. 34) apresenta-se com uma série de peças cerâmicas baixo-relevadas onde se inscrevem elementos com especial destaque para o sol, o jarro, os motivos vegetalistas, os animais e os peixes.

Aqui o discurso narrativo apresenta já uma marca do seu actor-autor, porque é de um espectáculo que se trata, com representações múltiplas e dicotómicas. A peça propõe-nos uma evocação de uma civilização de contornos orientalistas, a que a egípcia não é alheia, aqui patente não só na sua leitura que tanto pode ser feita na vertical como na horizontal, como nos valores cromáticos que apresenta, com particular realce para o azul turquesa, considerado um ex-libris da cultura egípcia. Por outro lado, a narrativa pode-nos levar a um certo imaginário de raiz folclórica nacional, que o púcaro ou jarro e as aves e peixes podem evocar.

Na peça domina ainda uma verticalidade, que é acentuada na sua zona frontal através dos elementos vegetalistas, a que se sobrepõem, o sol, o jarro, aves e peixes.

Nesta obra povoada de seres a que atribuímos significados específicos, descobre-se assim, significações que têm alguma coisa de inesperado, remetendo-nos para um imaginário histórico e mitológico, que enquadram num país de características rurais, onde o sol representa mais uma vez um valor cimeiro, mas aqui tornado *forma fantástica*, livre da sujeição dos *modelos da natureza*<sup>12</sup>.

A *Casa da Sorte*, será outra das realizações do Mestre inscritas no grupo das que se integram na arquitectura.

<sup>11</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1969, p. 428

<sup>12</sup> FOCILLON, Henri, op. cit., p. 18

Aqui os valores cromáticos centrados nos azuis verdes e brancos, pretendem a sua inclusão na parede, anulando-se a ideia do revestimento cerâmico. Regista-se a superfície do fundo que pela primeira vez aparece texturada (vide ilustr. 35).

A composição realizada no exterior, está povoada de elementos vegetalistas e salpicada de algarismos, inscritos em motivos soltos, fazem o enchimento do painel exterior que contrastará com o que se encontra no interior da loja. Aqui a utilização de cerâmica baixo-relevada, e o registo de formas constituem-se como tendo uma vida própria, aliadas a valores cromáticos de grande contraste, linguagem explorada entretanto por Querubim.

O painel do *aeroporto das Lages* (vide ilustr. 36) apresenta-se num nível de representação figurativa, um pouco diversa do caminho que o artista já tinha encetado, apesar de se manter aqui a mesma linha técnica da realização da Rua Ivens, no que se refere à fachada exterior.

Naquela realização assistimos a uma simplificação formal, sobre fundo abstracto, onde são exploradas todas as possibilidades técnicas dos materiais, com relevância para as sobreposições de esmaltes opacos sobre vidrados transparentes.

As figuras recortadas sobre fundo azul texturado, representam um grande bloco figurativo, na linha da realização dos painéis de *Campolide*. Aqui o *Sol* assume uma forma totalmente nova em relação às anteriores e diferente das que se lhe seguirão, mostrando que a *entropia a que a linguagem artística está sujeita*<sup>13</sup>, ou as mutações rápidas que a arte experimenta, é um fenómeno em permanente mudança, fazendo-nos questionar sobre os valores estéticos emergentes das obras a cada momento que se vai fazendo a sua história.

Os aspectos discursivos do painel do aeroporto dominam a superfície, no sentido da sua horizontalidade, integrando-se na sua estrutura arquitectónica, composta por dois níveis, um nível térreo e uma galeria superior.

A procura de um mundo diferente é a leitura que está implícita neste painel, não só pela evocação da maternidade, como o nascimento para um futuro melhor, que a emigração poderá ser um objectivo, indo ao encontro de um dos sonhos dos povos insulares, o da procura de elevação do seu nível de vida.

---

<sup>13</sup> DORFLES, Gillo, op. cit., p. 94

No *Sol Ardente* na Mexicana, em Lisboa, (vide ilustr. 37 e 38) encontramos de novo o sol como elemento dominante de uma arquitectura delimitada pelo espaço ocupado pelo painel no interior da loja. Mantêm-se aqui os valores cromáticos anteriormente registados, com evidência nos contrastes de quentes e frios, definidos pelo uso dos ocre e dos azuis.

O espaço está ocupado por um grande sol raiado, constituído também por placas relevadas, e regista-se aí para contrastar, uma grande massa vertical de onde emergem superfícies sulcadas por linhas que fazem a união entre o plano do chão e o plano do tecto. Todo o espaço está povoado por pequenos registos avulsos de azulejos relevados, sobre um fundo, onde se inscrevem valores cromáticos, que conferem ao local alguma magia, como resultado de sobreposições de técnicas diversificadas. Esta magia identifica-se com o carácter iniciático que um local de convívio como um café pode apresentar.

O painel do *Casino Estoril* (vide ilustr. 39 e 40) mostra a representação de um mundo misterioso e mágico, reforçado pelos tons frios que as formas mostram, em fundo de valores cromáticos quentes.

As formas híbridas lembram de novo as máscaras, evocando as tragédias gregas, dispõem-se horizontalmente, impondo volumes compactos, que forçam a um movimento ascendente quando é feita a sua leitura da esquerda para a direita, exprimindo aqui, a ideia de movimento, através de massas estáticas em oposição às massas dinâmicas<sup>14</sup>.

Os baixo-relevos para o *Palácio da Justiça*, em Lisboa, mostram registos alusivos ao magistério da justiça, destacando-se a preocupação na identificação da oposição inscrita nas representações que podem significar o Bem e o Mal, e que são visíveis nas formas que observamos nos painéis (vide ilustr. 42). No painel *O Castigo*, existe uma vincada horizontalidade protagonizada pela espada da justiça a marcar uma direcção muito definida e que intersecta as representações humanas, consubstanciando-se a representação na vitória do Bem sobre o Mal.

No baixo-relevo do *Palácio da Justiça* em Vagos, (vide ilustr. 43), o Bem e o Mal encontram-se em posições antagónicas envolvidas em grandes massas formais separadas por um eixo central, pronunciando ainda mais a sua separação.

---

<sup>14</sup> SOUSA, Rocha, BATISTA, Helder, in op. cit., p. 117

Ao considerarmos os aspectos evolutivos da obra de Querubim temos de nos deter infalivelmente na produção dos painéis para o *Hotel do Mar* em Sesimbra.

A assunção da técnica das sobreposições de vidrados terá atingido um valor máximo de realização pela multiplicidade de produção executada por Querubim Lapa. Ele próprio considera que em Sesimbra, os valores cromáticos apresentados nas placas cerâmicas atingiram um patamar nunca igualado, sobrepondo-se aos temas, supondo-se que será a partir deste nível de exploração técnica, que o artista procurará um outro rumo para as suas realizações posteriores.

Este projecto realizado em colaboração com o arquitecto Conceição e Silva, vem demonstrar o desenvolvimento e investigação das técnicas até às últimas conseqüências, e que se vão consubstanciar, na qualidade cromática apresentada nas placas cerâmicas então realizadas. Vai ser utilizada uma gramática formal mais diluída, abandonando a construção de figuras híbridas e procurando motivos simplificados, alguns com recurso ao rosto de mulher, animais e motivos vegetalistas.

A *Mulher Caracol*, (vide ilustr. 52 e 53) e muitas outras representações da mulher (vide ilustr. 51) serão, assim como a representação do sol, formas recorrentes que o artista metamorfoseia e que apresentará sucessivamente reinventadas, tendo como referentes os seus conhecimentos mitológicos e arqueológicos. Profundos conhecimentos que Querubim estuda e investiga nas suas visitas frequentes a Museus e Exposições, onde se apresentam uma multiplicidade de exemplares das Civilizações que trabalharam o barro e os vidrados.

O caracol, como elemento da Natureza, encontra-se associado no sistema hieroglífico egípcio à espiral microcós mica na sua acção sobre a matéria<sup>15</sup>, intuição hoje com tendência a ser ratificada pela ciência morfológica, contém em si uma espiral que representa formas cósmicas em movimento, podendo assumir vários significados, de que realçamos um *convite em penetrar no interior do universo até à sua intimidade*<sup>16</sup>. Estes elementos que associados às representações do artista, nos transportam para o mundo das suas matérias, tanto no que diz respeito ao seu trabalho oficial, como implícito está o *convite* para entrarmos no seu mundo de magia, onde giram formas que se vão transformando à medida que o tempo passa.

<sup>15</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, in op. cit., p. 128

<sup>16</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, in op. cit., p. 205-206

Destaque também para os painéis dos *Cinco Sentidos* (vide ilustr. 44) e *A Noite e o Dia* do Hospital S. Francisco Xavier. *A Noite e o Dia* apresenta-se como uma oposição, que o artista gosta de incluir nas suas realizações, e que aqui estão exacerbados não só pela temática como pela oposição cromática que a composição regista, entre os frios azuis e os quentes vermelhos e ocres.

Os *Cinco Sentidos*, é uma composição de referência onde Querubim sintetiza muitos dos aspectos que já vinha a realizar, quer no que respeita aos elementos compositivos constituídos por formas híbridas, quer no que respeita aos valores cromáticos que aqui surgem, como consequência natural do seu percurso investigador. *A Noite* em oposição ao *Dia* será reforçada através dos contrastes de cores quentes e frias.

Pensamos que as realizações posteriores mostram a evolução de Querubim para uma linguagem que se vai a pouco e pouco desprendendo dos seus registos baixo-relevados, povoados de seres irreais e fantásticos e começa a dirigir-se para um nível em que irá ser privilegiada a simplificação formal, o que de resto começa a ser enunciado nas portas para a *Embaixada de Portugal em Brasília* (vide ilustr. 20).

### 8.3. A transfiguração do gesto

*A arte começa com a transmutação e prossegue pela metamorfose*<sup>17</sup>, e assumidos estes aspectos, a arte renovar-se-á transfigurando-se como o desenrolar do tempo, desenrolando-se também o gesto na procura incessante da sua verdade.

Nesta fase nova e diferente do seu trabalho, agora que foram deixadas as formas barrocas que Querubim trabalhou de forma inexecedível, entrará numa fase em que os aspectos escultóricos anteriormente resolvidos se transfigurarão em pictóricos, assumindo plenamente a sua bidimensionalidade.

---

<sup>17</sup> FOCILLON, Henri, in op. cit., 117

Os painéis para a *Embaixada de Portugal em Brasília*, são o reflexo da assunção plena das técnicas cerâmicas, em que os valores cromáticos se apresentam com vibrações *tímbricas*<sup>18</sup>, ou seja, a cor na sua vertente mais pura, assumindo-se como tal e com a concorrência do brilho e textura dos materiais presentes na obra, em oposição ao valor *tonal*.

Por outro lado estas composições, para o projecto de *Brasília*, exprimem um dinamismo, que contraria os *traçados ordenadores*<sup>19</sup> do *medium* utilizado, que contém em si por um lado, a ideia da cruz simples e primordial, onde está registada a orientação da superfície reforçada pelo encontro entre os dois mundos o material e o espiritual, que acaba por ser um aspecto subjacente em qualquer obra cerâmica, desde que orientada sobre a expressão geométrica que é o quadrado.

Dando continuidade ao trabalho de *Brasília*, aparecem-nos os azulejos para o *Banco de Portugal*, em placas das mesmas dimensões (20cm x 20cm). Podendo-se ver o desenvolvimento das formas em superfícies mais extensas, ressaltando aqui níveis cromáticos mais vibrantes, resultado de contrastes quente e frios, a que se junta o alinhamento de formas, a sugerir um percurso de entrada num espaço, que para alguns será uma espécie de “santuário” inserido no espaço vivencial de uma urbe.

A depuração formal começa a ser experimentada com algumas das suas últimas realizações, de que destacamos a fachada da *Escola António Arroio* (vide ilustr. 46) e a Estação de *Metropolitano da Bela Vista* (vide ilustr. 45).

Nestas realizações as formas ganham autonomia e começam a evidenciar-se do espaço em que se inserem, podendo aqui dizer-se, que a obra se dissocia da arquitectura, ao ganhar vida própria e autonomia.

Na *António Arroio*, as formas surgem no espaço da fachada, simulando uma explosão de formas e cores, que não respeitando o reticulado do azulejo, se alongam no espaço, conferindo uma vibração, que o fruidor, mesmo aquele que é desatento, não pode deixar de reparar. Aqui são experimentados os enchaquetados, não à maneira que a tradição nos ensinou, mas pelos efeitos compositivos e valores cromáticos apresentados pelas próprias formas.

<sup>18</sup> DORFLES, Giulio, in op. cit., 95

<sup>19</sup> SOUSA, Rocha, BATISTA, Helder, in op. cit., p. 14

Na Estação de *Metropolitano da Bela Vista*, uma das suas últimas obras de grande envergadura, são sintetizados muitos aspectos que o seu percurso evidenciava, após a realização de *Brasília*. Os painéis desta Estação constituem-se num delírio de formas e cores que envolvem o utente no seu percurso de entrada e saída da mesma, sublinhando o caminho que ele deve percorrer. Assim, a horizontalidade e a verticalidade das superfícies, indicam as direcções, através da explicitação das linhas de contorno formais, conferindo, em suma, um dinamismo único a toda a composição.

Os fundos praticamente lisos contrastam com as formas, tornando-as ainda mais expressivas e evidentes, o que de resto também se pode observar no painel da *Escola António Arroio*. No entanto, os valores cromáticos, aí utilizados, apresentam muito maior cintilação que os da *Estação*, pelo que pensamos dever-se ao facto de não só ser ali a utilização abundante das cores primárias no seu grau de saturação mais puro, como também da sua integração em fachada exterior, tornando-as muito mais luminosas do que os valores utilizados no espaço interior da mesma.

Consideramos também importante fazer alusão alguns pequenos painéis baseados em aspectos arqueológicos que mostram um regresso às origens visíveis nas placas de enchaquetados com alusões a imaginários mitológicos (vide ilustr. 50). São exemplares a série *Os Espelhos de Narciso* (vide ilustr. 47), revelando-nos um retorno a aspectos compositivos que reflectem a influência mudejár, mas que na sua essência evidenciam a dicotomia entre duas forças opostas, dos quais podemos destacar, *Mal e Bem, Terra e Mar, Vida e Morte, Noite e Dia, Construção e Desconstrução, Pintura e Escultura*, estes aspectos que Querubim nos tem apresentado nas suas realizações e reflectem a sua personalidade de observador, atento e desperto para tudo o que o rodeia.

Apesar de investigar exaustivamente, procurando documentar-se e reconhecer novos materiais e novas técnicas conducentes a novas experiências, é um observador curioso, atento, e profundamente interessado com o que o rodeia. E sendo um homem extremamente preocupado com as suas origens e o seu passado histórico, é sobretudo um *homem do seu tempo* quando cria, manipula e realiza as formas que imagina, fazendo-o de acordo com o seu pensamento, o seu espaço e o seu tempo.

É um metamorfoseador, que vai criando universos diversos povoados de seres que se movem no espaço e no tempo e que vão evoluindo ao sabor da história. Universos esses que se apresentam aos nossos olhos num cíclico movimento criativo, que passa por um momento de contornos classicizantes, apresentado nas suas primeiras obras, para depois se definir em contornos *barrocos* que as suas realizações dos anos sessenta mostram, voltando a uma via *apolínea* apresentada nas suas últimas realizações.

Podemos concluir que toda a obra de Querubim, ou toda a sua intenção discursiva, se norteou na afirmação de valores simbólicos por uma procura incessante de fundamentos, quer ao nível da história, quer ao nível do seu imaginário, que reverteram para um imaginário não só individual como colectivo e universal

## CONCLUSÃO

Na investigação sobre o artista e na pesquisa de documentação específica, cedo nos apercebemos que as fontes sobre o homem, o artista e a sua obra eram escassas, encontrando-se algumas nos arquivos do Museu Nacional do Azulejo e Fundação Calouste Gulbenkian, em menor número nos centros de recursos da Casa da Cerca em Almada e Escola Secundária Artística António Arroio e quase nada na Biblioteca Nacional e Museu de Arte Contemporânea.

O maior núcleo de informação foi encontrado em três dossiers no arquivo do Museu do Azulejo, contendo informações fragmentadas e não classificadas, existindo também um arquivo fotográfico (avulso) das obras inventariadas aí existentes, um catálogo do autor de 2001 publicado pela Inapa, bem como o catálogo de 1994, Lisboa Capital Europeia da Cultura, da Electa.

Na pesquisa feita no arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian achámos além dos títulos acima referidos, algumas fontes documentais importantes de que destacamos, artigos críticos e catálogos de exposições, alguns deles reservados e outros que, estando em processo de digitalização se encontravam inacessíveis.

Quanto aos outros arquivos museológicos explorados pouco ou nada foi encontrado, nem no Museu de Arte Contemporânea onde apenas havia uma magra pasta com três documentos já conhecidos, nem na Biblioteca Nacional onde a quase ausência de títulos sobre o artista é a realidade.

Verificámos assim, que o tratamento dado à obra de Querubim, se traduz na pobreza das fontes dos locais, onde poderíamos encontra-las, e efectivamente é raro. O que faz afluir ao pensamento e tornadas verdadeiras, as palavras de José Almada Negreiros, já referenciadas, mas que nunca é demais reafirmar, porque pensamos, que se mantêm actuais: *a palavra mais desconsiderada, desprestigiada e falida em Portugal é a palavra artista.*

Verificamos que continuamos um país mesquinho, que se esquece daqueles que se evidenciam neste marasmo cultural e que merecem o nosso reconhecimento.

De facto, os artistas em Portugal não são reconhecidos, e as suas obras nem sempre alcançam visibilidade. Trazendo esta presunção para a realidade de Querubim, foi por nós largamente experienciada com a constatação do desconhecimento total do artista, quando muitas vezes fomos confrontados com as questões: - *quem é Querubim Lapa? Que género de artista é? O que é que faz? e Já morreu?*

Foi assim que, com alguma dificuldade, mas com persistência e afinco continuámos o trabalho a que nos propusemos, referindo os passos que a seguir enunciamos.

Metodologicamente iniciámos a investigação indo ao encontro da documentação que fosse possível obter sobre Querubim Lapa, para com toda a informação tratada e classificada, equacionar os aspectos considerados relevantes para o conhecimento da envolvente vivencial do artista, e da sua obra, considerando da maior importância fazermos entrevistas com o próprio.

Começámos a nossa pesquisa pelo Centro de Recursos do Museu Nacional do Azulejo, onde encontrámos documentação que nos permitiu fazer o levantamento da sua obra cerâmica, através do qual balizámos o período a analisar, partindo para a recolha exaustiva das informações referentes às obras realizadas nesse espaço de tempo.

Foram também recolhidos dados, baseados em entrevistas publicadas, que nos proporcionaram o conhecimento de aspectos da sua vida académica, profissional e artística, e que nos levaram ao encontro do seu espaço académico e mais tarde local de docência, a actual Escola Secundária Artística António Arroio, onde consultámos alguma documentação no Centro de Recursos. Fizemos também uma incursão na Fábrica Viúva Lamego, local do seu atelier cerâmico, onde recolhemos elementos que nos permitiram a construção da sua realidade, enquanto aluno e mais tarde como professor, no seu espaço intelectual, no seu conceber artístico e profissional. Conversamos com o Professor José Meco, historiador e especialista da Azulejaria Portuguesa, com alguns artigos publicados sobre Querubim Lapa, que nos forneceu algumas pistas que nos ajudaram à compreensão do artista.

Apercebemo-nos na documentação encontrada, de aspectos da sua vida que não

vinham mencionados, parecendo-nos que estes poderiam ser relevantes para a compreensão da sua vida, do seu percurso artístico e da visibilidade e legibilidade da sua obra cerâmica, questões essas que procurámos abordar aquando do encontro pessoal com o artista.

Necessitámos ainda fazer um enquadramento do ensino e da aprendizagem da cerâmica no período que antecedeu a formação de Querubim Lapa, o que nos levou a fazer uma reflexão sobre as Academias e as reformas do ensino.

Constatámos que a Academia poderá ter sido a responsável pelo retardamento do pensamento moderno, aliada a uma periferia cultural que esta zona da Península Ibérica sempre evidenciou, e que dificultou a diferenciação de conceitos entre o fazer artístico e o fazer industrial, desde os finais do século XIX até ao princípio de XX. Sucederam-se-lhe reestruturações reformistas, a maior parte delas tendo sempre por princípio (imposto) a exiguidade dos orçamentos, comprometendo todo e qualquer ensino, vindo a ter consequências desastrosas para a instituição escolar portuguesa.

Será a partir do Norte que em finais de XIX se dará um maior desenvolvimento industrial, força da maior concentração de indústrias e de riqueza, fruto do regresso dos emigrados no Brasil, não sendo por acaso que o ressurgimento do azulejo acontece primeiro no norte e só depois se estende para o sul. Por outro lado a sobrevivência da cerâmica, tanto na sua vertente utilitária como na artística, dá-se através da prática nas oficinas fabris que aqui e ali vão medievalmente preservando uma tradição, como a Fábrica do Rato, e mais tarde a Fábrica das Caldas da Rainha foram de certo modo preservadoras e continuadoras de um fazer cerâmico que a escola junto da fábrica proporcionou, interligando-se o fazer artístico, artesanal e técnico numa harmonia nunca até então conseguida.

Reconhecemos o papel das outras fábricas na continuidade tecnológica e até mesmo mecénica de que realçamos: a das *Devezas*, *Carvalhinho*, *Constância* e *Viúva Lamego*, com os principais núcleos de preservação de uma técnica, uns formando técnicos para o ensino e outras oferecendo as suas oficinas aos artistas.

Certificámo-nos de ter faltado quase sempre iniciativa estatal em promover um correcto ensino tecnológico, apesar dessa tentativa ter tido o seu ponto áureo a

partir de 1948 na dita reforma do ensino técnico, sobretudo naquela que diz respeito às Escolas de Artes Decorativas de Lisboa e do Porto, respectivamente a Escola António Arroio e a Escola Soares dos Reis.

A massificação e a pouca diferenciação do ensino a todos os níveis implicou a inevitável redução da prática oficial nos currículos disciplinares, redução essa presidida por eventuais motivos economicistas, quando se refere ao custo exorbitante do aluno no ensino técnico e profissional e trazendo inúmeros prejuízos a todo o tecido social e até mesmo com repercussões no ensino regular.

O trabalho oficial, embora conotado negativamente não deve ser desprezado, pelo contrário, deve ser bem avaliado, quando se trata sobretudo de uma via artística, em que o fazer técnico e o artístico se complementam, correndo-se sérios riscos de não se avançar quando estes dois aspectos não se observarem.

Confirmámos que Querubim Lapa sentiu desde muito cedo o apelo pelo fazer gestual proporcionado pela força transmitida pelo Desenho e simultaneamente uma herança adquirida por via familiar devido à influência do avô, o que veio a marcar profundamente todo o seu percurso artístico.

À medida que o tempo corre, o seu percurso vai-se delineando nos primeiros anos na Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada), local propiciador de experiências e cimentador de conhecimentos, de onde saiu uma geração brilhante de técnicos e artistas que marcaram e influenciaram as artes plásticas portuguesas. A sua formação de raiz clássica acompanha-o e acentua-se, na sua passagem pelas escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto no Curso de Escultura, aqui numa aparente contradição que leva um dos seus professores a chamar-lhe a atenção para a ambiguidade do seu percurso, entre a pintura e a escultura.

É dentro do espírito reivindicador fruto dos seus primeiros anos de juventude que inaugurará o seu fazer artístico, no campo da pintura, ligando-se a uma certa expressividade plástica então em actividade, o neo-realismo. No entanto, quando se apresenta nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, já se encontra em fase de emancipação deste movimento.

Considerámos o despertar de Querubim para a cerâmica, resultante de uma fase iniciática, visível na sua colaboração nos painéis da Via Sacra, proporcionando

simultaneamente a construção de uma carreira artística e docente na Escola António Arroio. Vai ser afirmada aquela vocação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas onde conhecerá arquitectos que reconhecendo-lhe capacidades plásticas lhe vão proporcionar um conjunto de encomendas, levando-o a encetar uma profícua colaboração na Fábrica Viúva Lamego.

Será inovador e renovador da cerâmica, não ao jeito de Jorge Barradas, mas construindo uma gramática própria, que desenvolve nos anos sessenta e tem a sua expressão máxima em obras como a *Mexicana* ou o *Casino Estoril*, passando pelas múltiplas realizações de conteúdos transfigurados que faz para o *Hotel do Mar*, em Sesimbra, materializadas em placas cerâmicas. A assunção plena nos domínios da escultura e da pintura foram determinantes e enriquecedores no seu discurso artístico e na sua prática cerâmica, possibilitando a construção dessa linguagem da qual já dera os primeiros sinais com o *Sol* realizado (em 58) para a Exposição de Bruxelas, apresentando indícios de grande força e pujança estética que mais tarde as realizações dos baixo-relevos vão evidenciar, mostrando a sua faceta escultórica.

Identificámos a introdução de novas realidades nas suas obras, graças à descoberta de diferentes técnicas, conseguidas pela mistura de pigmentos óxidos e vidrados, obtendo efeitos que poetizam formas e registos, nunca até então experienciados por algum ceramista. Tornando-se num instaurador de práticas de raiz no longínquo oriente, a sua relação com a arquitectura e com os arquitectos foi um dos maiores contributos para o enriquecimento dos valores patrimoniais e arquitecturais, primeiro numa relação integradora da cerâmica e depois na sua autonomização da arquitectura.

Tentámos circunscrever o seu imaginário, faseando a sua obra cerâmica em grandes núcleos. Assim, numa primeira fase, deparámo-nos com a sua preocupação na tradição cerâmica, para em seguida, nos anos sessenta, enveredar por um mundo mágico e fantástico, ao criar seres com vida própria, assumindo aqui a modernidade através da concepção e da criação de formas, cujo valor signíco se centra em significados mitológicos, reenviando-nos para um passado a que não é alheia a formação do próprio artista. As suas últimas obras, sobretudo as que se reportam

aos anos 80, entrando em ruptura com os aspectos discursivos evidenciados até então, mostrando agora uma depuração formal do espaço visual numa via de geometrização que de novo voltam a evocar as raízes mouriscas e orientalistas, que os enchaquetados exemplificam e a ausência de figuração é primado. Querubim vai assim passando por uma série de estados evolutivos, em ordem a uma ascensão purificadora formal e cromática que as suas últimas obras deixam ver, referindo-nos aqui, à estação do *Metropolitano da Bela Vista* e à fachada da *Escola Secundária Artística António Arroio*.

Apercebemo-nos do seu contributo, inovador no âmbito pedagógico, artístico, tecnológico e científico pela maneira como manipula os elementos, descobrindo e surpreendendo-se com os efeitos obtidos. Partilha as experiências com os seus alunos, sendo também um inovador ao instituir um processo de modernização pedagógica com base no desenho prévio, a introduzir no projecto oficial, contrariando a tradição que estava associada à ausência de uma metodologia projectual na concepção das peças, privilegiando-se o fazer repetitivo sem projecto prévio.

Equacionámos a problemática da cerâmica através da obra de Querubim Lapa, pretendendo esta dissertação evitar o esquecimento do artista e da sua obra. Para isso contribuiu a recolha do seu testemunho pessoal, reunindo todas as informações possíveis e toda a documentação existente sobre o artista, desde as entrevistas dadas, uma fazendo parte integrante de uma tese de mestrado e outras inseridas em publicações periódicas e artigos, artigos críticos, catálogos de exposições, folhetos, ilustrações, incluindo-se uma pequena parte do espólio fotográfico de Querubim, do qual se fez a digitalização.

Julgamos ser necessário que se criem condições através da abertura de ateliers e de oficinas bem equipadas a funcionar junto às escolas secundárias e profissionais de nível intermédio, de modo a pôderem incentivar o gosto pela produção cerâmica através do fazer, produzindo técnicos e artistas que através de uma prática oficial consigam desenvolver cada vez mais e melhor uma via artística e técnica.

A nossa contribuição para o estudo da personalidade e obra de Querubim Lapa, foi no sentido de preservar a memória de um artista que consideramos ser figura

ímpar na arte e cultura portuguesas, memórias não raras vezes esquecidas pela maioria dos seus contemporâneos.

Após o levantamento do seu habitat sócio-cultural, tentámos, desde o primeiro momento a partir desse conhecimento, estruturar um universo que permitisse perceber o seu imaginário e entender a sua obra nas suas várias dimensões. Temos consciência de ter feito uma pesquisa da sua envolvente sociológica, a sua integração e o seu posicionamento em face dos movimentos artísticos para em seguida atingirmos a visibilidade e legibilidade da sua obra cerâmica.

Procurámos exaustivamente obter o maior número de fontes documentais que pudessem ajudar à compreensão da vida e obra, às quais se juntaram documentos e fotografias do do seu espólio pessoal.

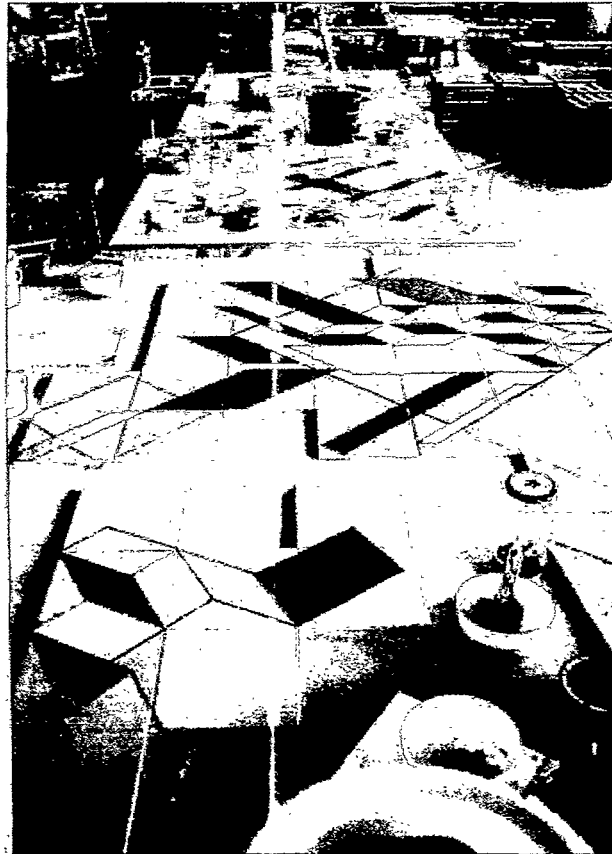
Pensamos que esta pesquisa poderá abrir caminho a outras iniciativas, servindo de ponto de partida para algumas reflexões nomeadamente no que diz respeito à periodização da sua obra cerâmica a partir dos anos oitenta e que não esteve no âmbito deste trabalho, a que acrescentamos a sua obra pictórica, de gravura e outras intervenções que protagonizou.

Acreditamos deste modo, que estes contributos ajudarão a construir uma sociedade mais aberta e disponível para aceitar e valorizar, projectando a imagem dos seus operadores plásticos e as suas especificidades, como é o caso de Querubim Lapa.

## ILUSTRAÇÕES



*1. O artista no seu atelier na Vila Lamego, anos 90*



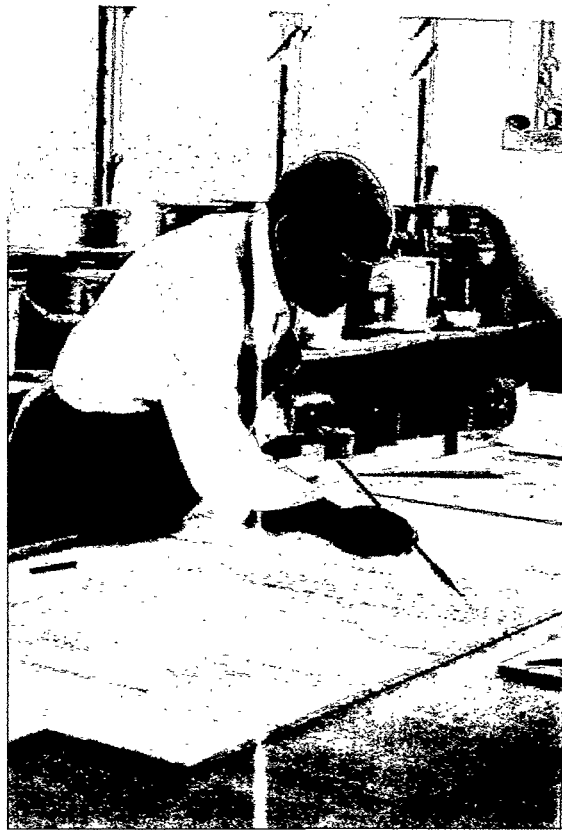
*2. Atelier do artista na Viúva Lamego*



*3. O artista no seu atelier em processo de criação*



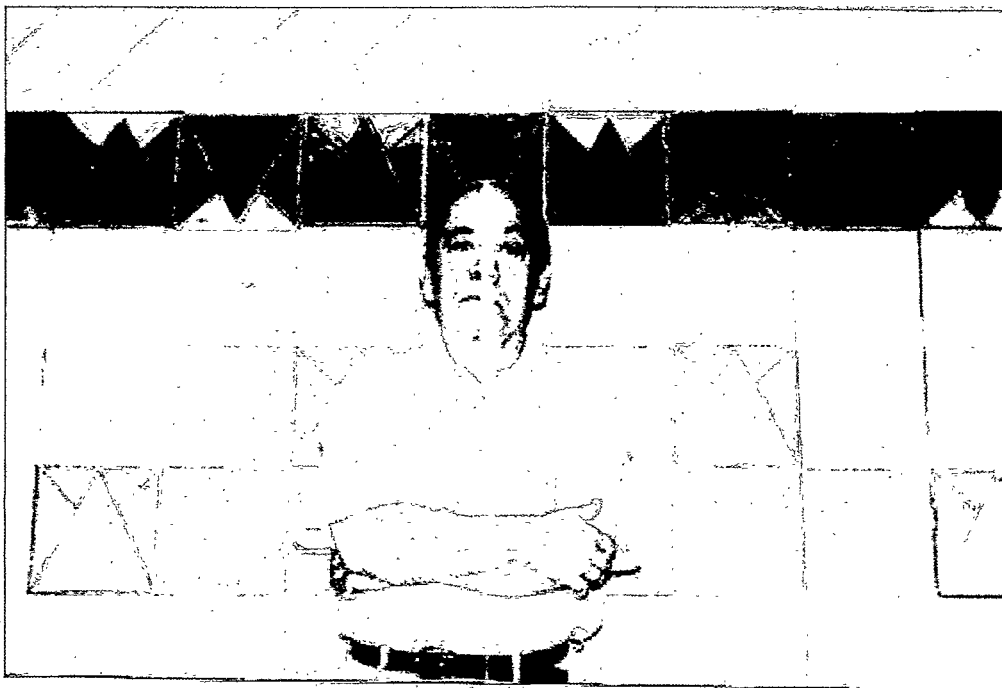
*4. Misturas matéricas, atelier Viúva Lamego anos 90*



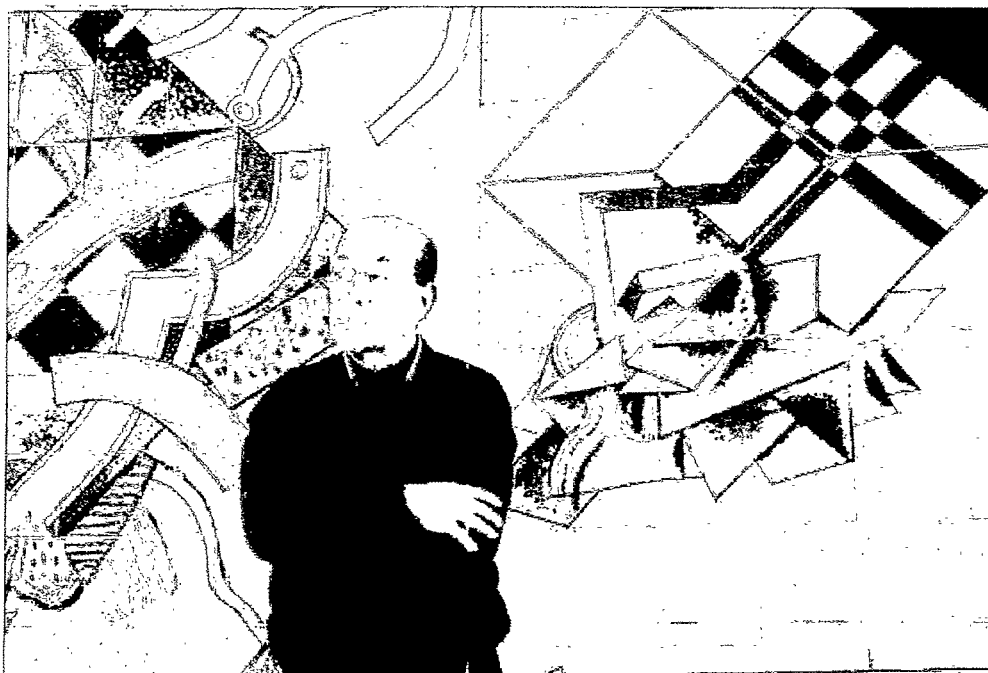
*5. O artista a trabalhar no seu atelier, anos 90*



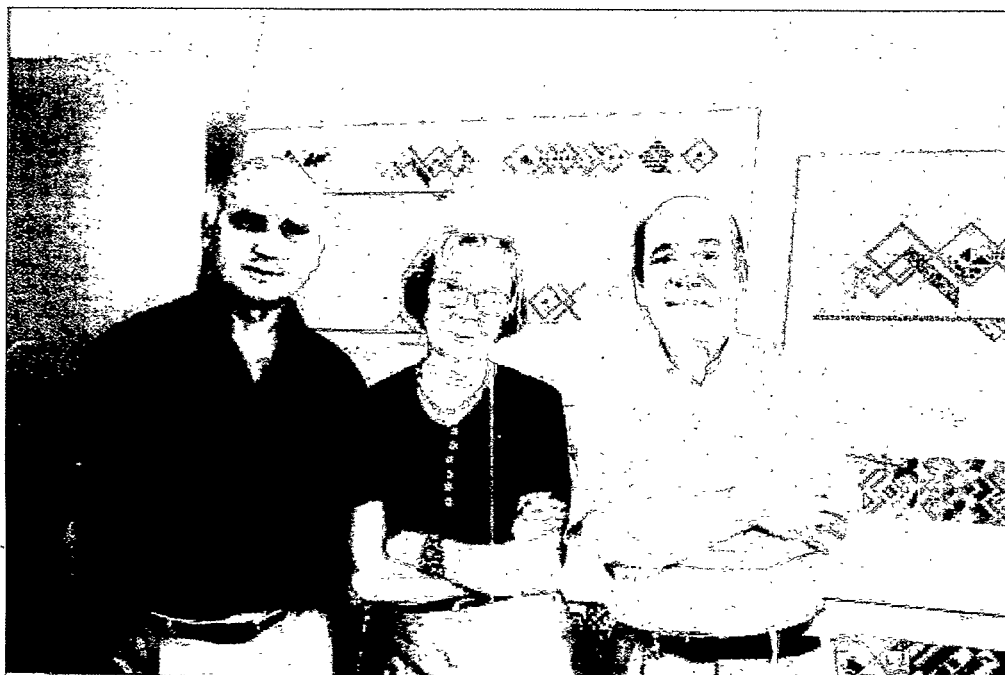
*6. O artista no seu atelier*



*7. O artista diante da obra*



*8. O artista diante da obra*



*9. Querubim Lapa, Maria Keil e Manuel Cargaleiro, na Viúva Lamego, anos 90*



10. Querubim Lapa, Dr. Azeredo Perdigão, Conceição e Silva  
1960-Inauguração da exposição 1ª Exposição individual na «Gravura»



11. Querubim Lapa, Sommer Ribeiro, Martins Correia  
1979-Exposição de Querubim na Esbal



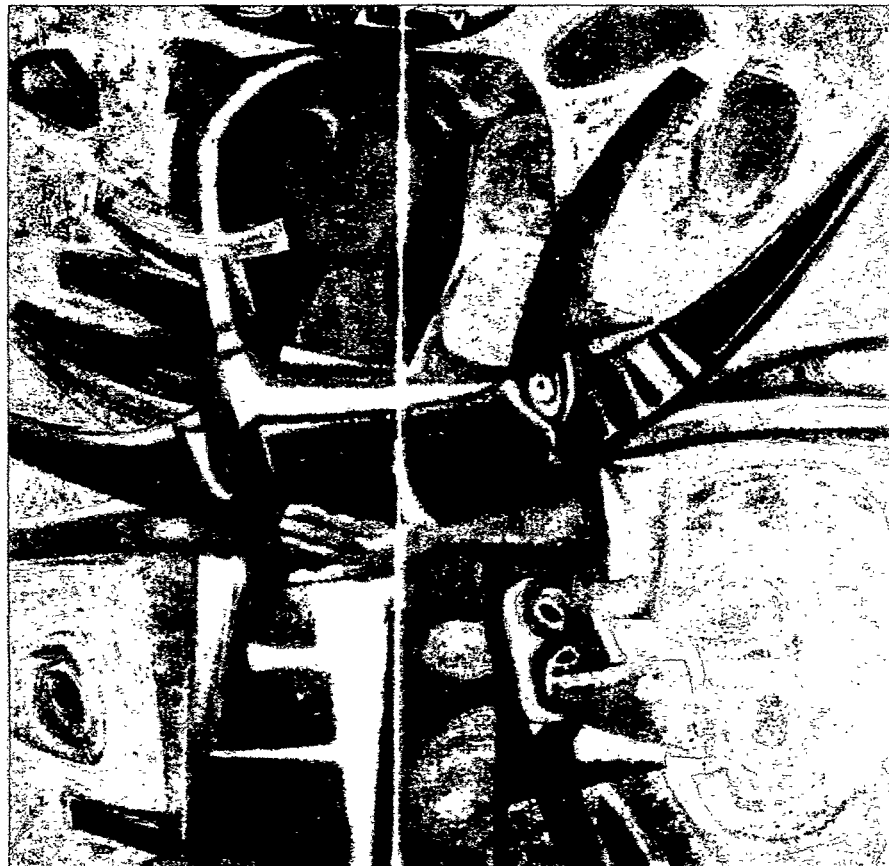
12. "Série Mendigos", 1947



13. "As Carquejeiras", 1956



14. "Vendendo Luas", 1958



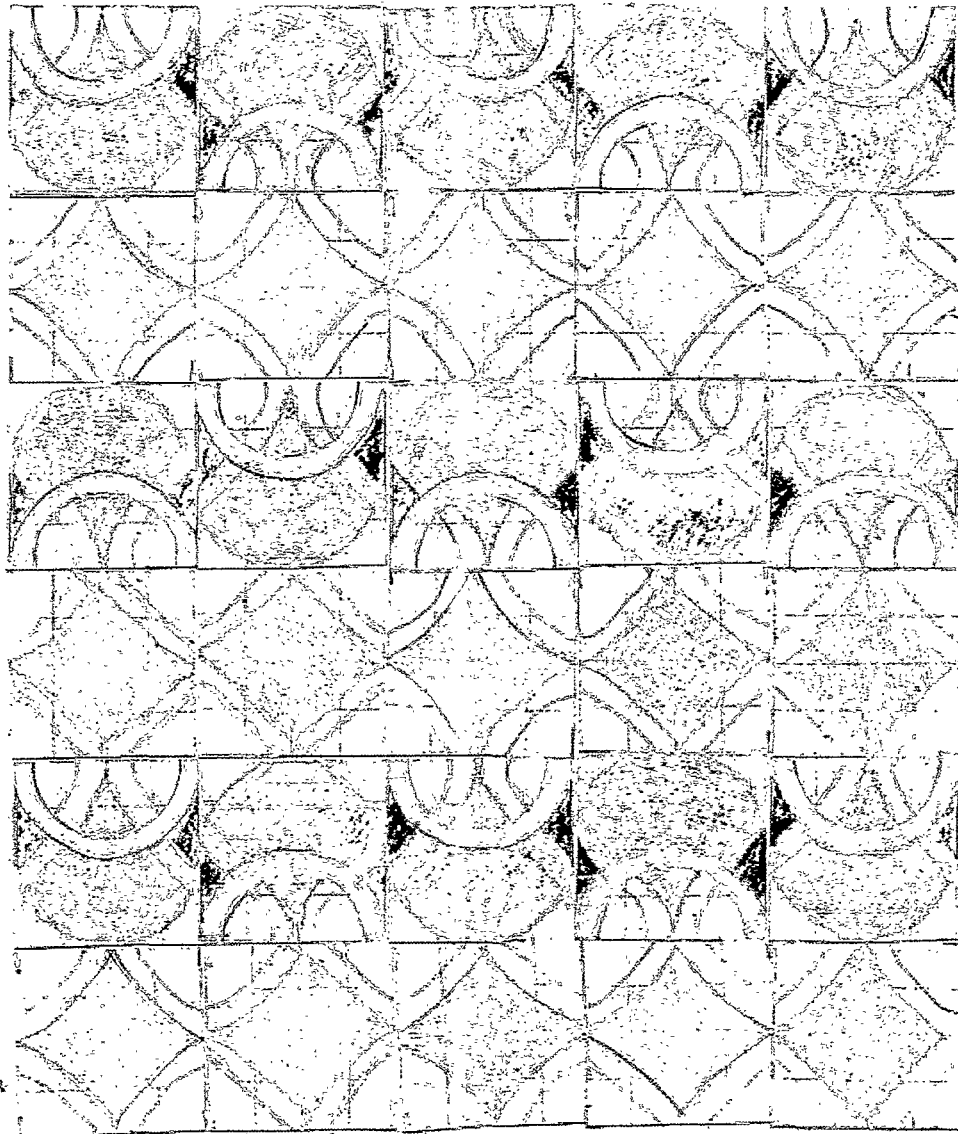
15. "Vendendo Luas", Coleção Bonança



16. Pintura de Querubim Lapa anos 70 e 80  
Série "Os Massacres"

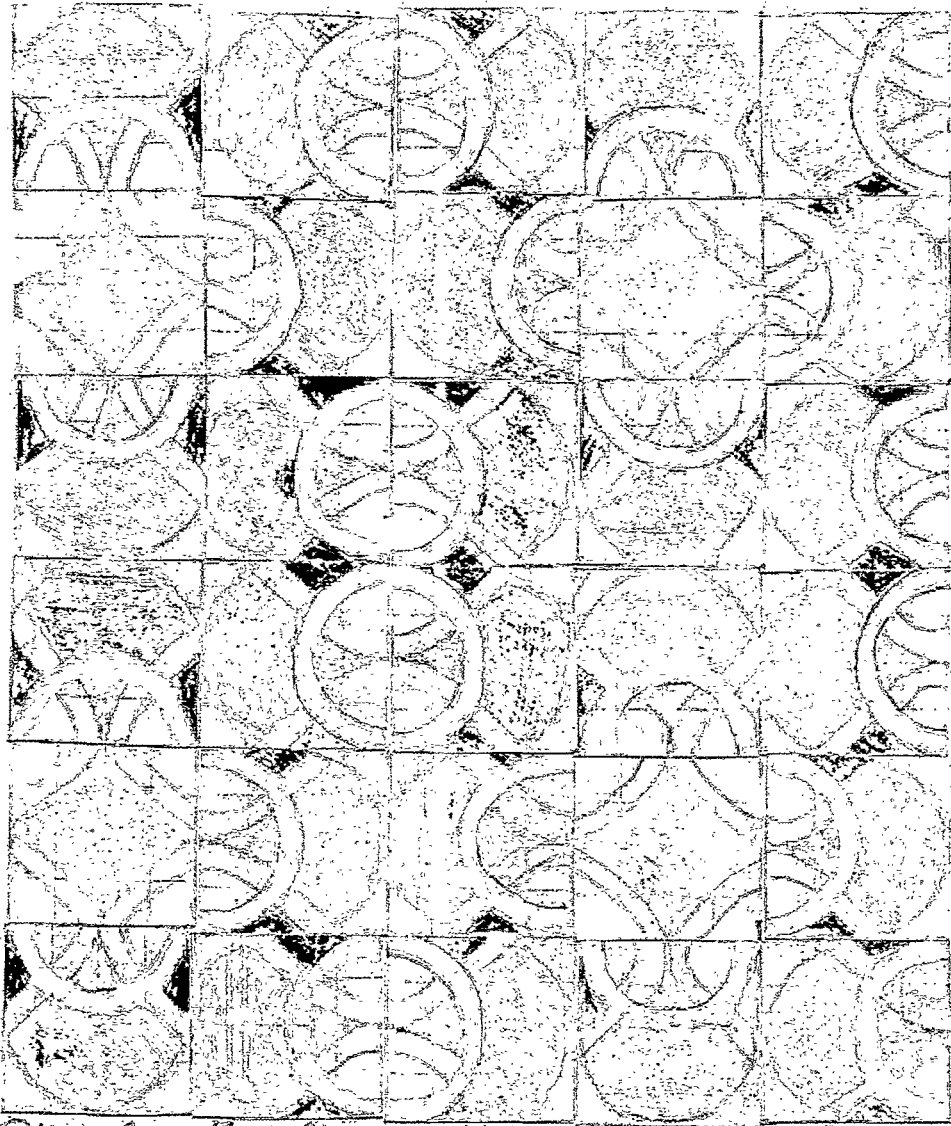


17. Pintura de Querubim Lapa, anos 70 e 80  
Série os "Nenúfares"



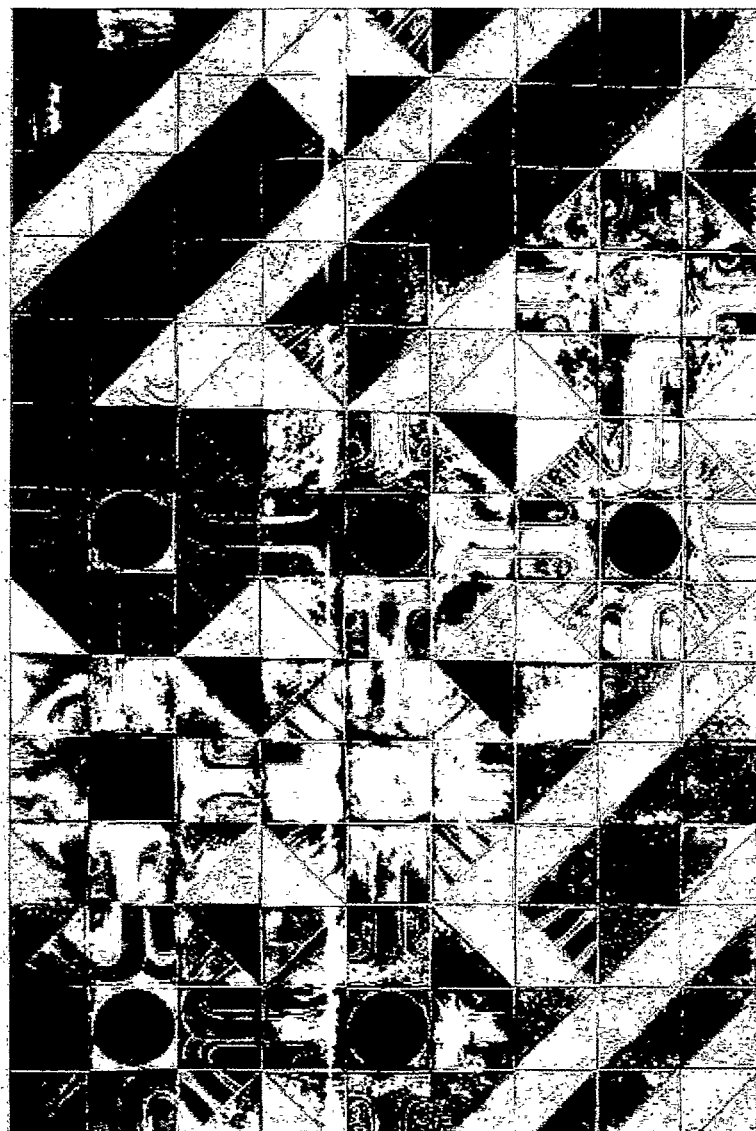
OLIVEIRA - BRASIL

18. Esboço - Portas para Brasília

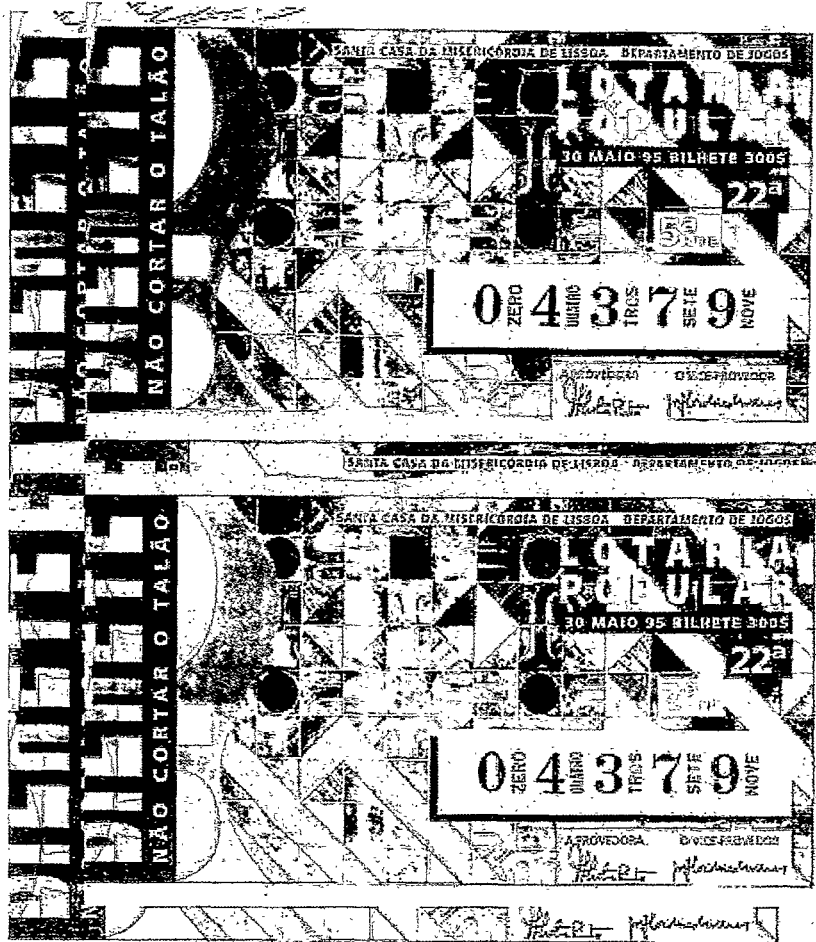


*Arquiteto - Brasília*

19. Esboço - Portas para Brasília



*20. Painel de Brasília  
Faiança Polícroma, 1976  
Colecção do Museu Nacional do Azulejo*



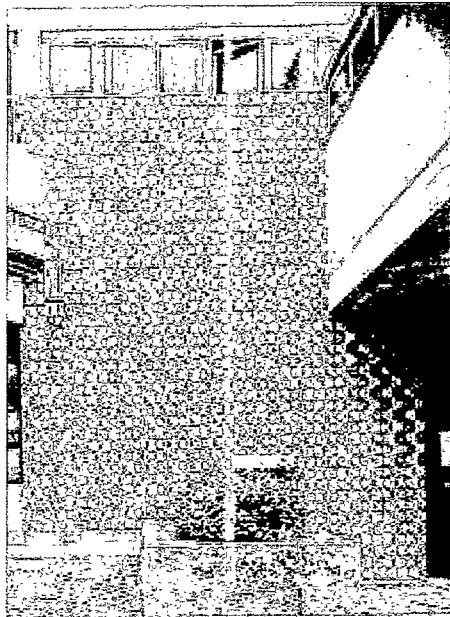
21. Cautela da lotaria popular



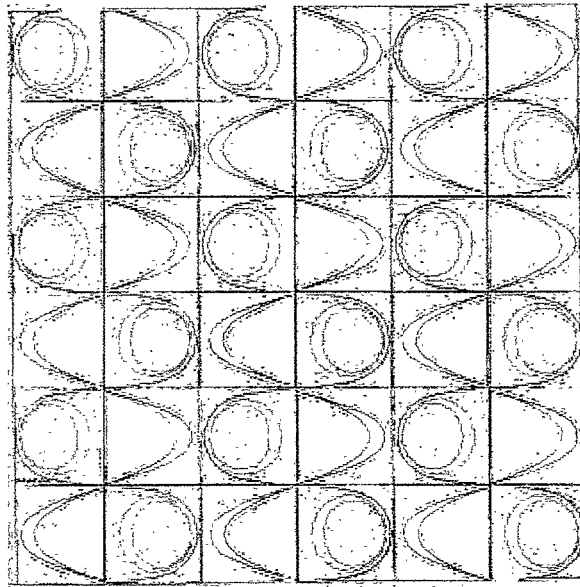
22. Canjirão antropomórfico  
Faiança policroma, 1956



23. Canjirão antropomórfico,  
Faiança policroma, 1956



*24. Painel de azulejos, 1954  
Centro Comercial do Restelo*



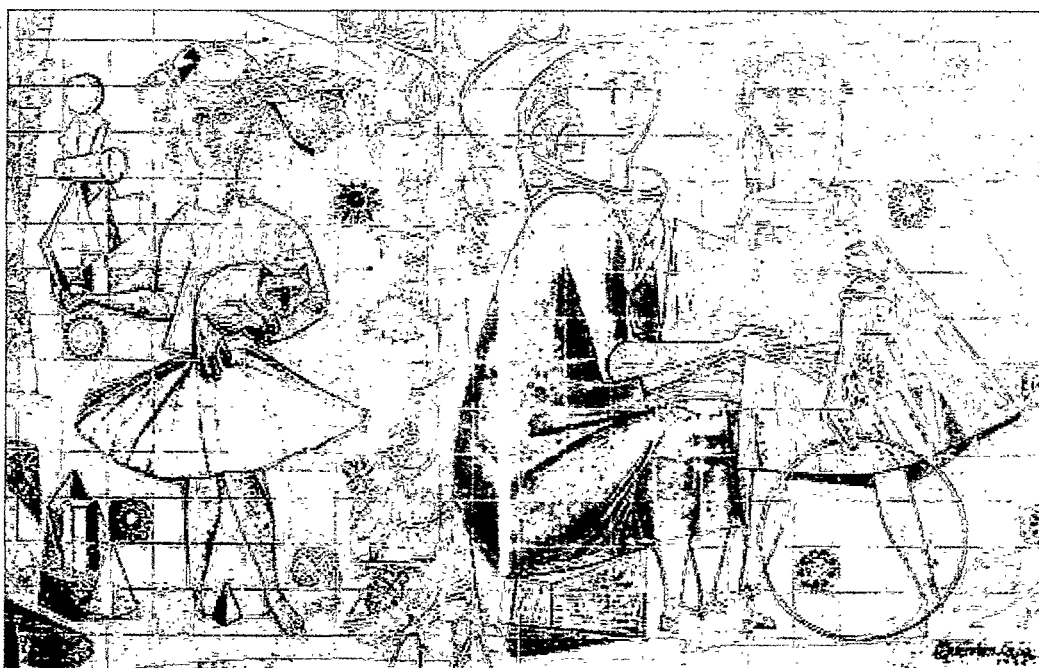
*25. Painel de azulejos de padrão, 1954  
Centro Comercial do Restelo*



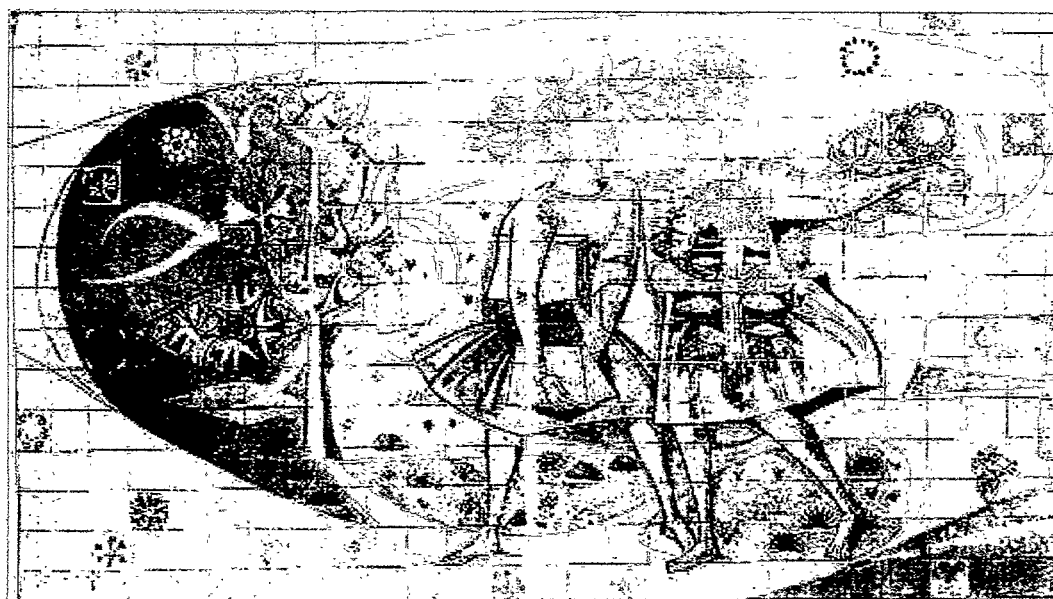
*26. Fachada dos Armazéns do Minho em Moçâmedes, 1955*



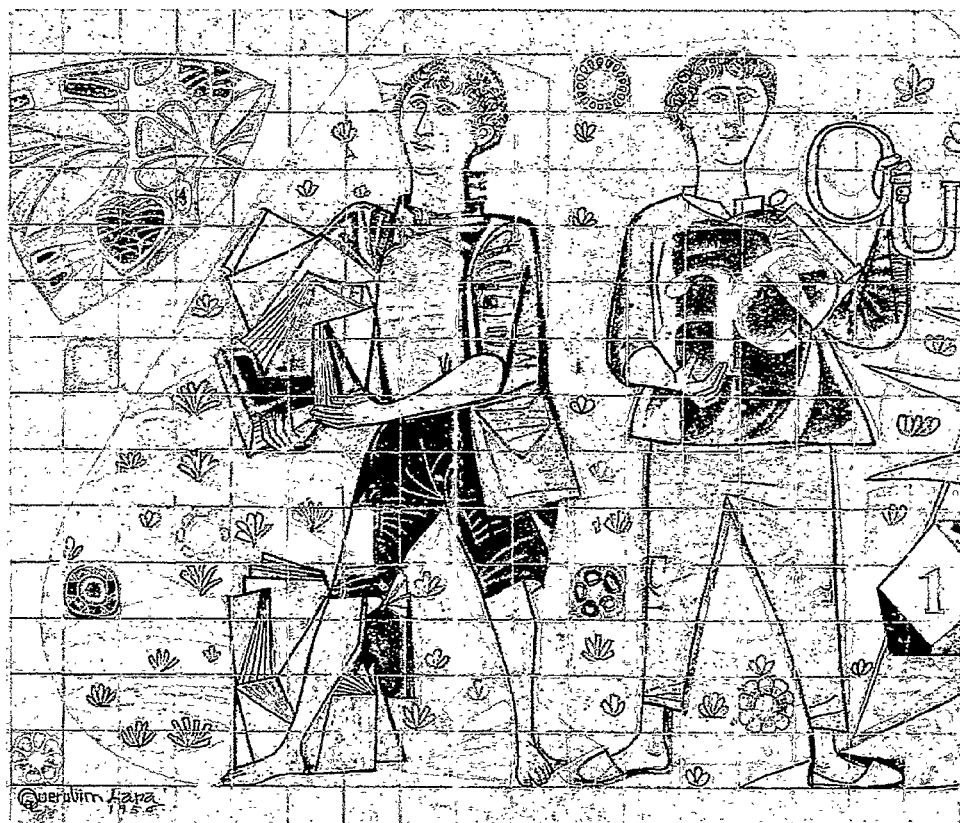
*27. Loja Rampa - Pórtico revestido de azulejos, 1956  
Faiança policroma*



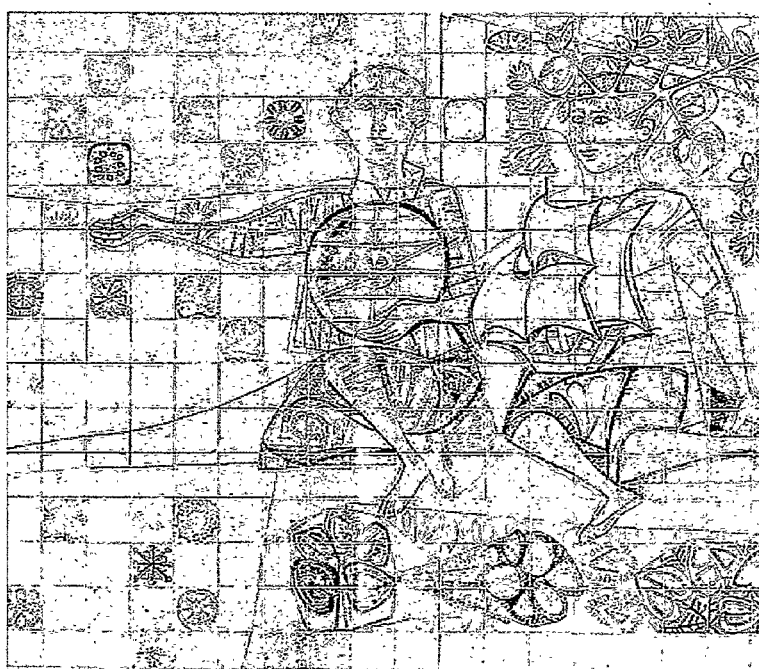
28. Painel Meninas- Escola primária de Campolide, 1956 (pormenor)



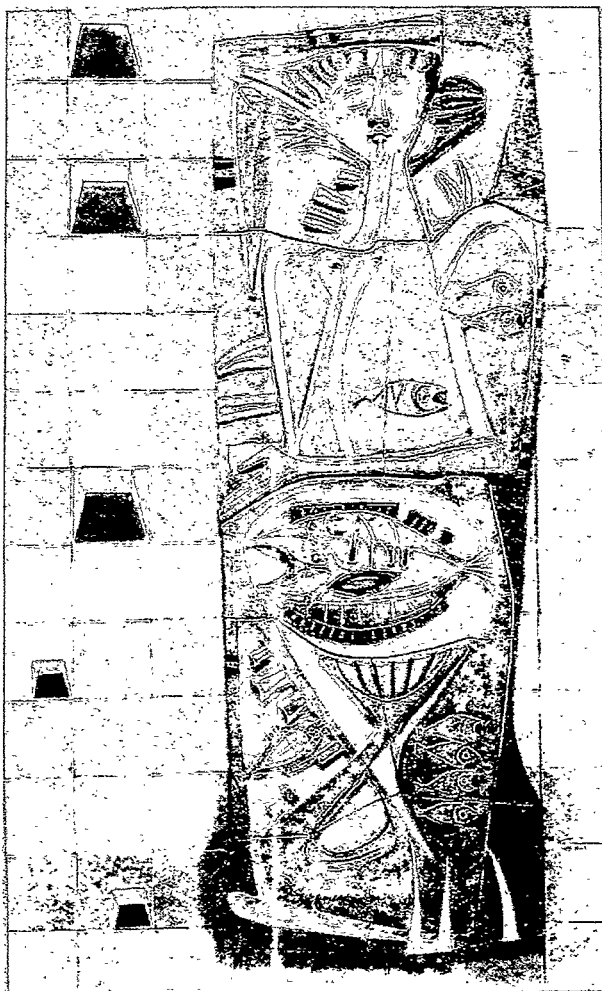
29. Painel Meninas- Escola primária de Campololide, 1956 (pormenor)



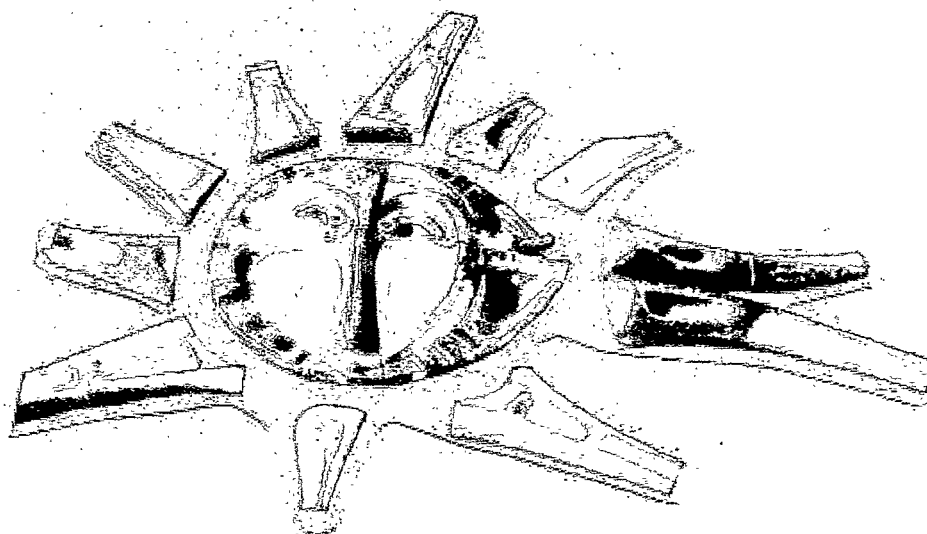
30. Painel dos Meninos- Escola primária de Campolide, 1956



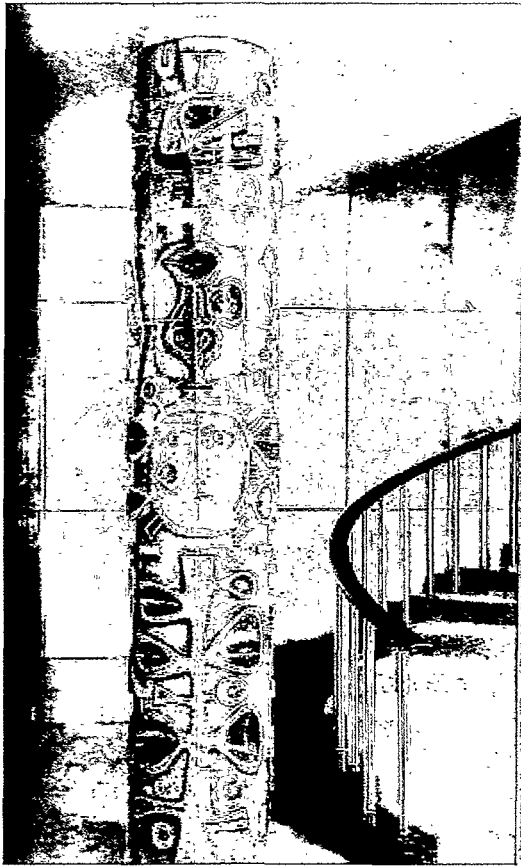
31. Painel dos Meninos- Escola primária de Campolide, 1956 (pormenor)



32. *Pavilhão de Portugal em Lausanne, Suíça, 1957*



33. *Baixo-relevo O Sol, Pavilhão de Portugal em Bruxelas, 1958*



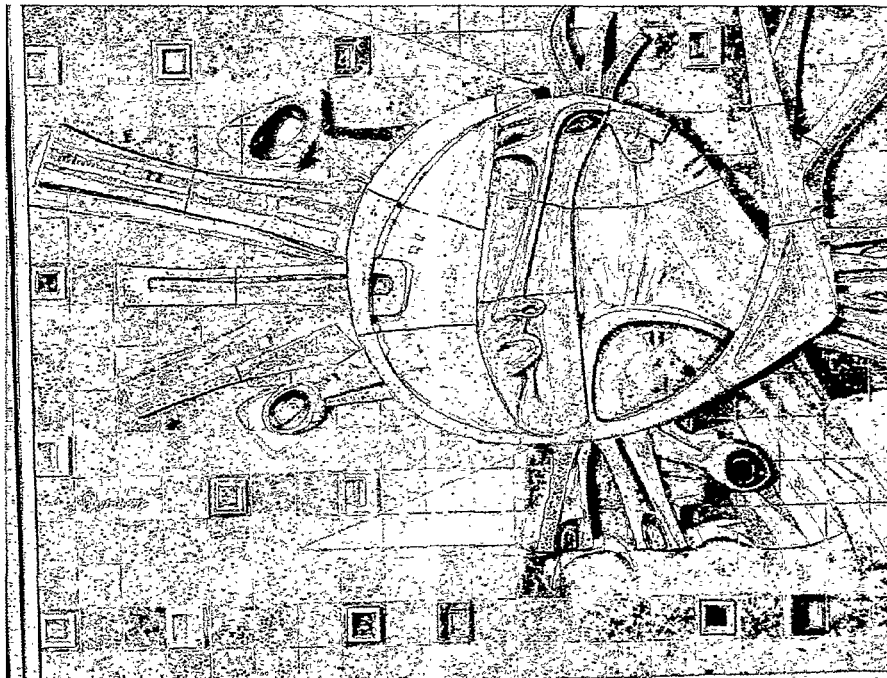
34. Coluna do Hotel Ritz, Lisboa, 1959



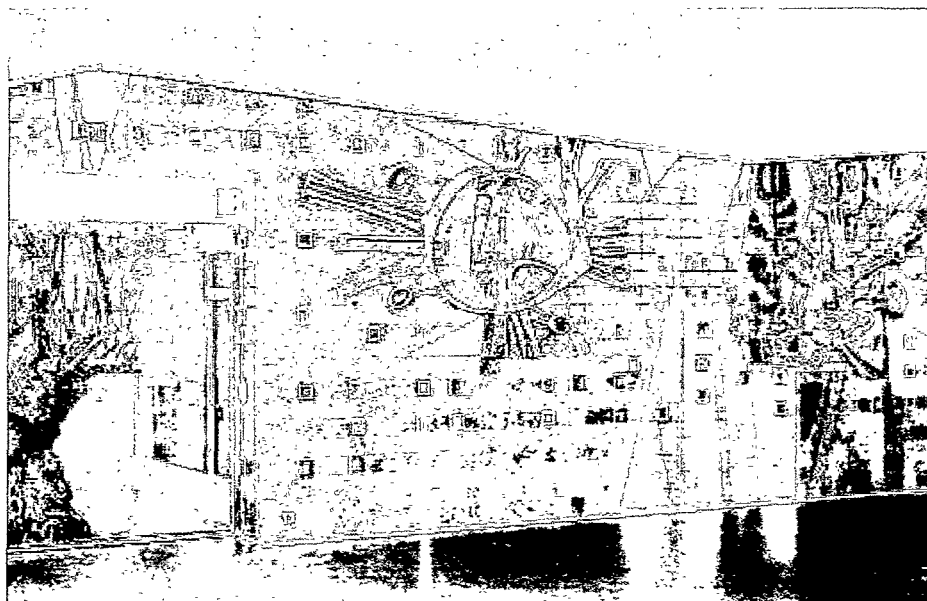
35. Fachada da Casa da Sorte, Rua Ivens, Lisboa, 1959



*36. Painel de azulejos para o aeroporto das Lages, Açores, 1961*



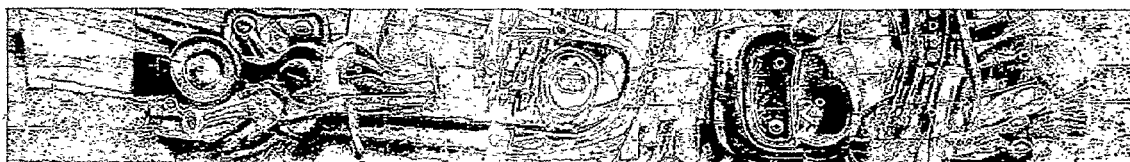
*37. Baixo-relevo da Mexicana-Sol Ardente, 1962*



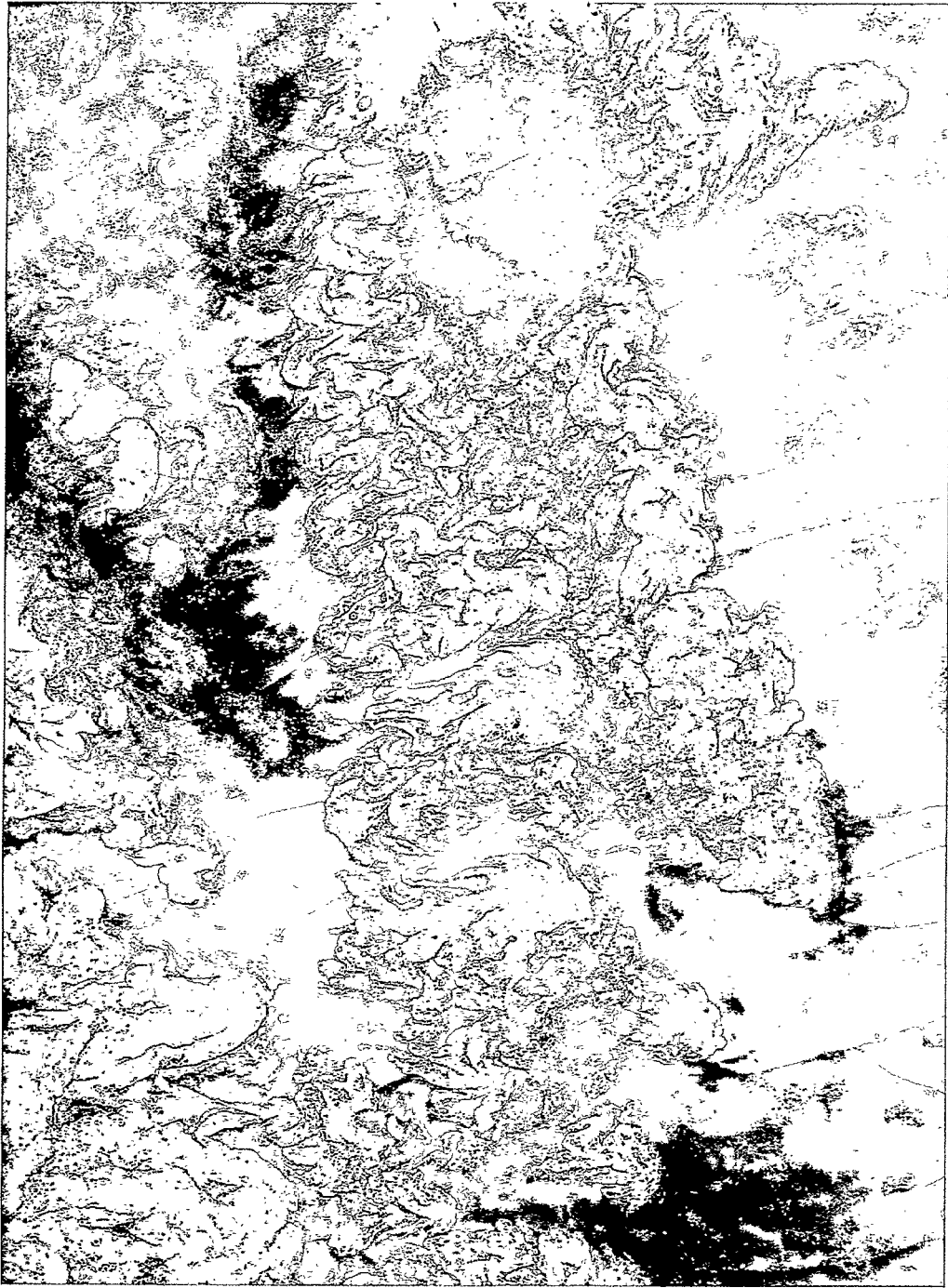
38. Baixo-relevo da Mexicana (perspectiva da sala)



39. Alto relevo Casino Estoril, 1967 (pormenor)



40. Perspectiva geral do alto-relevo do Casino Estoril



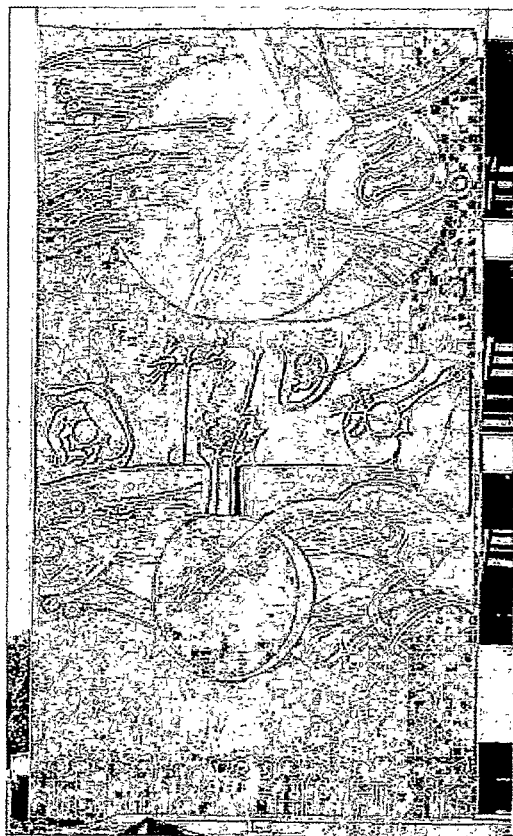
*41. Placa do Hotel do Mar, 1963 (craquelés e escorridos)*



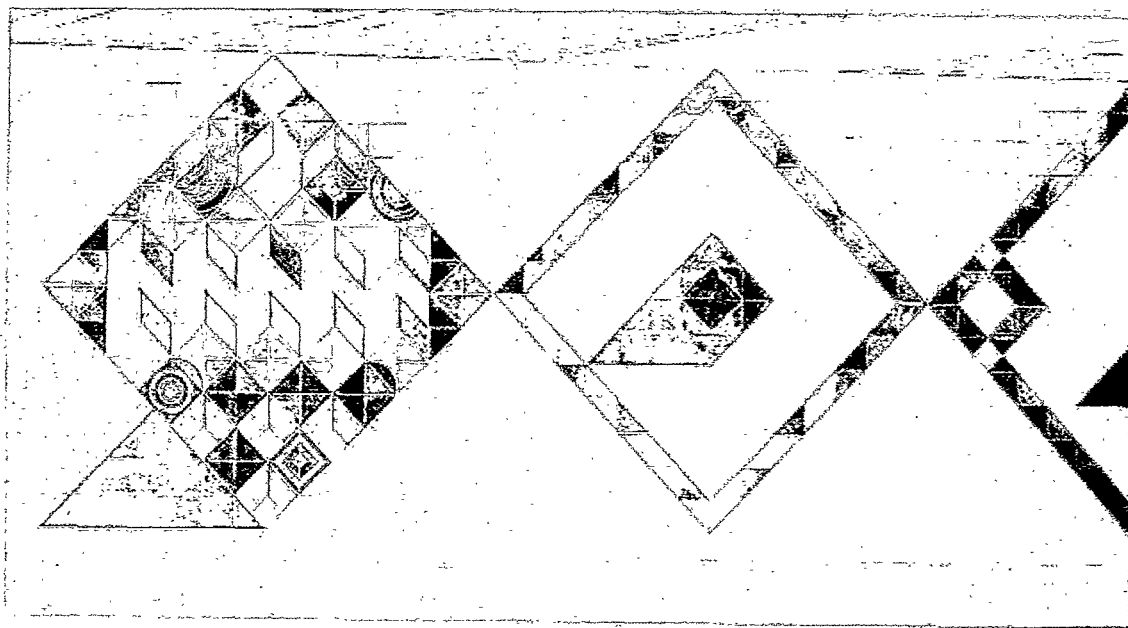
*42. Palácio da Justiça em Lisboa, 1969*



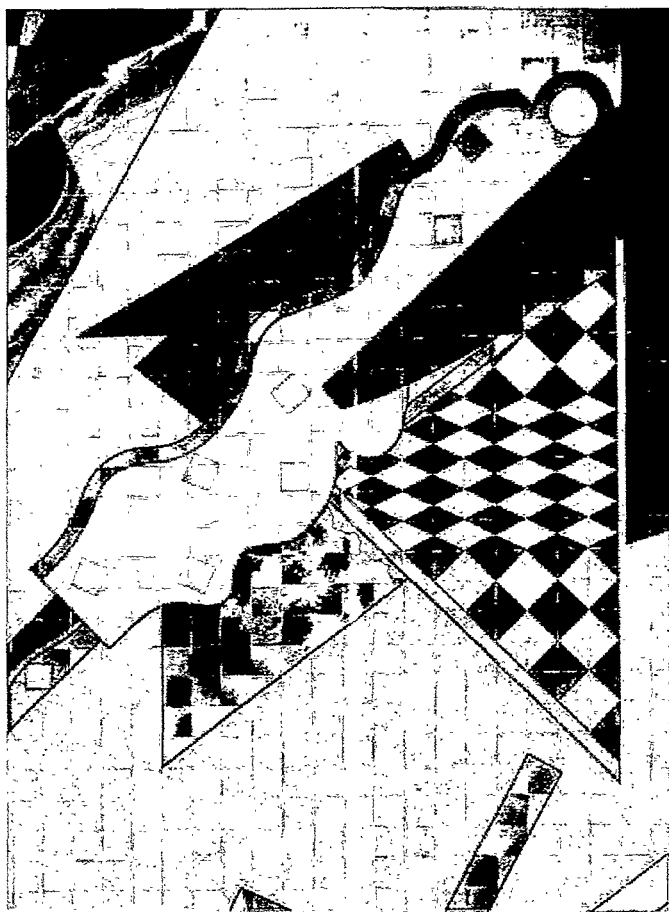
*43. Palácio da Justiça em Vagos, 1971*



44. *Os Cinco Sentidos*, 1973  
Hospital S. Francisco Xavier



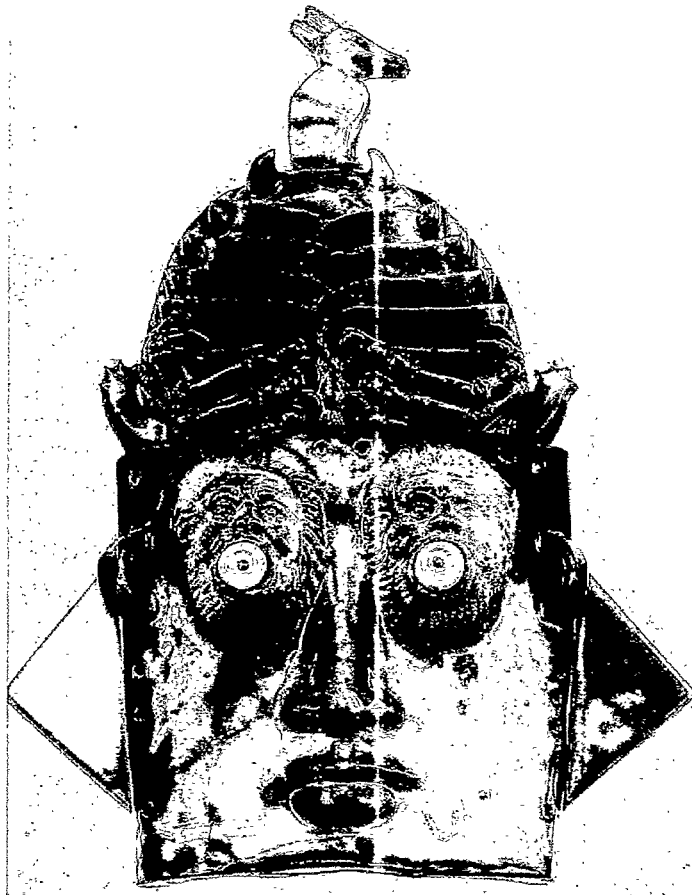
45. *Azulejos de Aresta- Estação da Bela Vista*, 1996  
Metropolitano de Lisboa



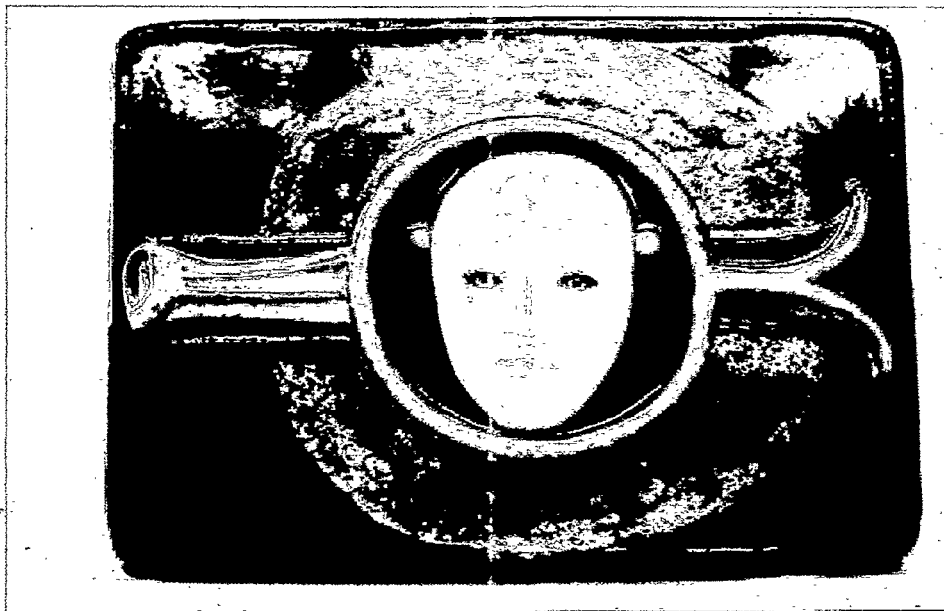
46. Painel de azulejos-Escola António Arroio, 1999



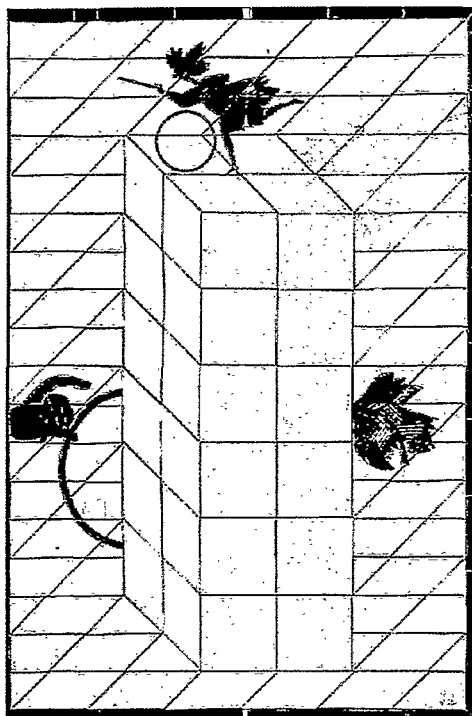
47. Os sete espelhos de Narciso  
Contrários, 1993



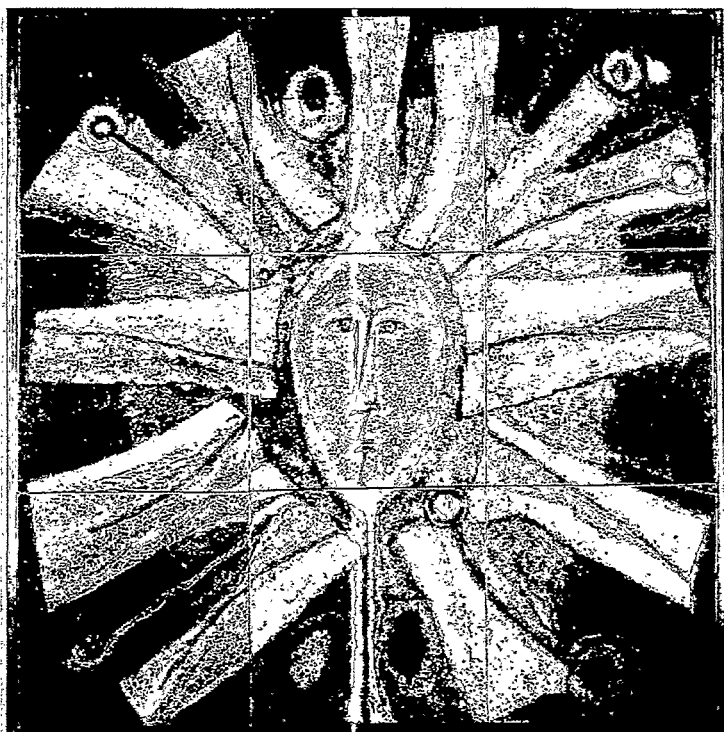
48. *Oráculo-Máscara recortada com reflexos metálicos, 1992*



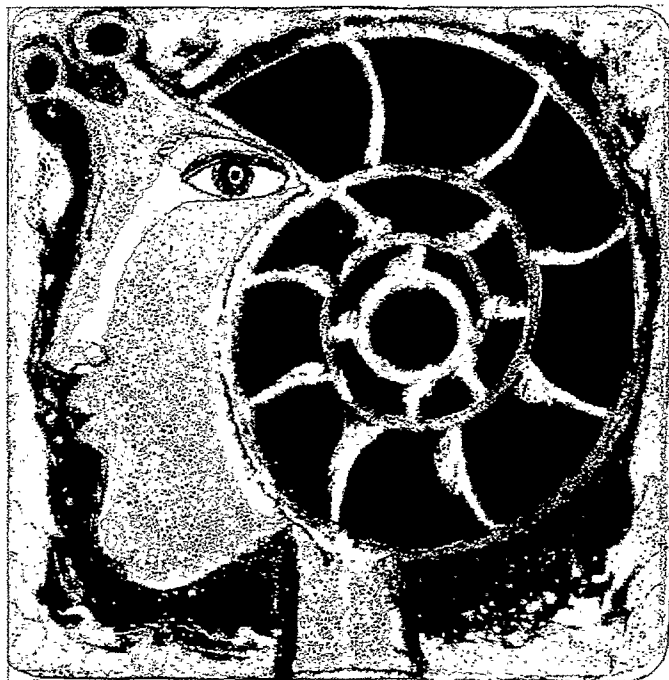
49. *Placa relevada com máscara  
Faiança policroma, 1987*



*50. Menina com arco, 1991  
Painel de azulejos enchaquetados*



*51. Mulher-Sol, 1963  
Faiança policroma*



52. Placa-Mulher-Caracol, 1970  
*Faiança policroma*



53. Querubim Lapa e placa com a Mulher-Caracol  
(data?)

## **BIBLIOGRAFIA**

### **FONTES DOCUMENTAIS**

**Arquivo dos Serviços Académicos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**

**Arquivo dos Serviços Académicos da Reitoria da Universidade de Lisboa**

**Arquivo do Departamento de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian**

**Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea**

**Arquivo do Museu Nacional do Azulejo**

**Arquivo da Casa da Cerca - Almada**

**Centro de Recursos da Escola Secundária António Arroio**

### **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ACCIAIUOLI, Margarida Brito,

- "*A Exposição de 1940 ideias, críticas e vivências*", in, *Colóquio de Artes* n.º 87, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971

- "Quarenta anos depois", in, *Colóquio de Artes* n.º 94, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

"*Actas do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, Lisboa, 1948, Conclusões e Votos*", in, *Colóquio de Artes* n.º 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

ALDEMIRA, Luís Varela, *Um Ano Trágico em Lisboa, 1836*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1937

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, 3.ª ed., Porto, Lello Editores, 2002

AMARAL, Francisco Keil do, "*A Formação dos Arquitectos*", in, *Colóquio de Artes* n.º 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março, 1981

AZEVEDO, Fernando de, "*O Neorealismo na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas em 1947*", in, *Colóquio de Artes* n.º 48, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

BISMUTH, Serge, *L' Enfance de L' Art ou L' Agnomie de L' Art Moderne*, Ouverture Philosophique, L' Harmattan, 2001

BORDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, 4.ª ed., Lisboa, Difel, Memória e Sociedade, 2001

CALADO, Margarida, "*O Risco Inadiável*" *O Caderno do Desenho, Jubileu do Professor Lagoa Henriques*, Lisboa, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1988

CORBUSIER, *Princípios de Urbanismo, (La Carta de Atenas)*, Barcelona, 1975

CARVALHO, Rómulo de, *História do Ensino em Portugal, desde a Fundação da Nacionalidade até ao fim do Regime de Salazar-Caetano*, 3ª. ed., Lisboa, 1985

COSTA, Luíz Xavier da, "Quadro Histórico das Instituições Académicas Portuguesas", *Apresentado pelo Vogal Efectivo da Academia, in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, I*, Lisboa, 1932

COSTA, Mário Alberto Nunes, *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, MCMXC

CUNHAL, Álvaro, *A Arte, O Artista e a Sociedade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1996

-Dicionário Enciclopédico, *Koogan Larousse, Selecções*, Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1978

-*Estatutos da Sociedade de Instrução do Porto*, Porto, Tipografia Elzeviriana, 1883

FERRÃO, Hugo, "Rocha de Sousa Ser Sem Heterónimos" in, *Arte Teoria* n.º 4, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2003

FRANÇA, José-Augusto,

-*A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, Vol. II

-*A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 3ª. ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1991

-*"A Contemporânea e os Magazines do seu Tempo"*, in, *Revistas Ideias e Doutrinas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003

-*"Quinhentos Folhetins"*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, Vol. 1

-*"O eléctrico já está a regressar a algumas cidades europeias"*, in, *Diário de Notícias*, 28 de Março de 2004

-*"Notas do Colóquio Sobre a Cultura nos anos 40"*, in, *Colóquio de Artes* n.º 53, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

-*"Vinte Anos de Uma Revista de Arte"*, in, *Colóquio de Artes*, n.º 88, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991

-*"Sobre os Anos 50 Portugueses"*, in, *Colóquio de Artes*, n.º 96, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

FURTADO, Tadeu, *Apontamentos para a História da Academia Portuense de Belas Artes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1896

GOMES, Joaquim Ferreira, *Estudos para a História da Educação no Século XIX*, Coimbra, Livraria Almedina, 1980

GONÇALVES, António Manuel, *Centenário do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, MCMLXXXIX,

GONÇALVES, Rui Mário,

-*As Artes Plásticas a lenta emergência da modernidade*, in, *Portugal Contemporâneo* (direç. Carlos Reis), Lisboa, 1990, Vol. VI

- História da Arte em Portugal, de 1945 à actualidade*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, Vol. 13
- Pintura e Escultura em Portugal -1940-1980*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Série Artes Visuais, n.º. 44, 1983
- “*Aspectos da Arte Moderna Portuguesa*” in, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1972, Vol. 10

HOLSTEIN, Alexandre de Sousa, *Observações Sobre o Actual Estado das Artes em Portugal*, Lisboa, 1875

LEPIERRE, Charles, *Boletim do Trabalho Industrial*, n.º 78, 2ª. ed. anotada, Lisboa, 1912

LIPOVTSKY, *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio de Água, 1989

*Livro Verde da Universidade de Coimbra: cartulário do século XV*, leitura, revisão e prefácio de António Gomes da Rocha Madahil, Universidade de Coimbra, 1940

MACEDO, Diogo de, *A arte Moderna*, Lisboa, SNI, 1946

MACIEL, Artur,

-“*II Salão de Arte Moderna*” Exposição na SNBA, in, *Colóquio de Artes*, n.º. 7, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian 1960

-“*II Exposição de Artes Plásticas*”, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, in, *Colóquio de Artes*, n.º. 17, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962

-“*As Artes ao Serviço da Nação» Panorama e Índice de Uma Época*”, in, *Colóquio de Artes* n.º. 42, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967

MÂLE, Emile, *L' Art Religieux du XVII Siècle, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1984

MARQUES, A. H. de Oliveira,

-*História de Portugal*, 7ª. ed., Lisboa, Palas Editores, 1977, Vol. I

-*História de Portugal*, 2ª. ed., Lisboa, Palas Editores, 1981, Vol. III

MENDES, Manuel, “*Dois Séculos de Modelo Vivo, 1765-1965*”, in, *Colóquio de Artes* n.º. 39, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966

MOREIRA, Isabel M. Martins, *Galerias de Arte e o Seu Público*, Lisboa, Instituto Português do Ensino à Distância, 1985

MONTEZ, Arq. Paulino, *Do Ensino de Belas Artes em Portugal Através dos Séculos*, Lisboa, MCMLX

O', Jorge Ramos do, *Os Anos de Ferro, O Dispositivo Cultural, durante a “Política do Espírito” 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999

-*O Grande Livro dos Portugueses*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990

PAES, Sellés, “*A Gravura Contemporânea em Portugal*”, in *Colóquio de Artes* n.º. 3, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1959

PATRÍCIO, Manuel Ferreira, “*A instrução pública: os limites de uma reforma*”, in, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol III

PERDIGÃO, José de Azeredo,

-*"Primeiro Colóquio"*, in, *Colóquio de Artes*, n.º 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1959

-*I Relatório do Presidente* (Julho de 55 a Dezembro 59), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961

-*VI Relatório do Presidente* (1 de Janeiro de 72 a 31 de Dezembro de 74), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974

PEREIRA, J. F., *Cultura Artística Portuguesa, Época Clássica*, Lisboa, 1999

PEVSNER, Nikolaus, *Os Pioneiros do Design Moderno*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1975

PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas, 1901-1959*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982

QUEIRÓS, Amílcar de Barros, *Da Sociedade Promotora de Belas Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas Artes 1860-1951*, Exposição Documental, Lisboa, 1951

REIS, António,

-*Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. III

-*Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. IV

-*Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, Vol. V

-*Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. VI

RIBEIRO, Rogério, *Exposição de Desenho e de Pintura*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2000

SALAZAR, Oliveira,

- *Discursos 1928-1934*, 5ª. ed. revista, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1961, Vol. I

- *Discursos e Notas Políticas 1938-1943*, 2ª. ed., Coimbra, Coimbra Editora, Lda., s.d., Vol. III

- *Discursos e Notas Políticas 1951-1958*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda., 1959, Vol. V

- *Discursos e Notas Políticas, 1959-1966*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda. 1967, Vol. VI

SEABRA, José Augusto, *"Revistas e Movimentos Culturais no Primeiro Quarto de Século"*, in, *Revistas Ideias e Doutrinas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003

SENA, Jorge de, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946

SERRÃO, Joaquim Veríssimo,

-*História de Portugal, (1640-1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, Vol. V

-*História de Portugal, (1750-1807)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, Vol. VI

- *História de Portugal (1807-1832)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1983, Vol. VII,

-*História de Portugal, (1851-1890)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1986, Vol. IX

-*História de Portugal, (1910-1926)*, 2ª. ed. Lisboa, Editorial Verbo, 1990, Vol. XII

SILVA, Isabel Alarcão e, *"Modernidade e tradição nos cartazes de propaganda política do Estado Novo"*, in, *Portugal Contemporâneo*, (direcc. Carlos Reis), Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. VI

SILVA, Raquel Henriques da, "*O Salão de Outono e a 1.ª Geração do Modernismo*", in, *Roteiro do Centro de Arte Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

SOARES, Mário, *Portugal Amordaçado: Depoimento sobre os anos do fascismo*, Lisboa, Arcádia, 1974

SOUSA, Rocha de,

- "*Belas Artes na Universidade de Lisboa: dados para a história secreta do ensino superior artístico*", 1990, in, *Artes Plásticas*, Lisboa, n.º 7, 1991
- "*Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses 20 Anos de Presença*", in, *Colóquio de Artes* n.º 29, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976
- "*Um Pintor que se Reafirma*", in, *Colóquio de Artes* n.º 35, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

TADIE, Jean-Yves, *Marcel Proust La Cathédrale du Temps*, Paris, Découvertes Gallimard Littérature, 2000

TAVARES, Cristina de Azevedo, *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1999. Dissertação de Doutoramento em História da Arte

TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, 2.ª ed., Porto, FAUP Publicações, 1997

VASCONCELOS, Joaquim de,

- *A Reforma do Ensino das Bellas-Artes, II Analyse da segunda parte do Relatório Oficial*, Porto, 1878
- *A Reforma de Bellas-Artes, (Analyse do Relatório da Comissão Oficial nomeada em 10 de Novembro de 1875)*, Porto, 1877

VITERBO, Sousa,

- *L' Enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, Exposition Universelle de 1900, Lisbonne, 1900
- *Artes e Artistas em Portugal, Contribuições Para a História das Artes Industriais Portuguesas*, Lisboa, Livraria Ferin, 1920

## CATÁLOGOS

- *As Artes ao Serviço da Nação, 40º Aniversário da Revolução Nacional*, (pref. C. Moreira Baptista) Lisboa, SNI, 1966

- *Exposição dos Prémios SNI* (pref. C. Moreira Baptista), Lisboa, SNI, 1966

- *Almada Galeria Municipal de Arte, Outra Forma Outra Função*, Almada, Câmara Municipal de Almada, Março, 1989

- Almada Galeria Municipal de Arte, *A Aula de Desenho I, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*, Almada, Câmara Municipal de Almada, Janeiro, 1989
- Anos 60 anos de ruptura arquitectura portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994
- Anos 60 anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Livros Horizonte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994
- A Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja, Câmara Municipal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Municipal de Beja, 1992, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1993
- Escola Superior de Belas Artes do Porto, *IX Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Porto, 1960
- Exposição Districtal de Aveiro, 1882, Relíquias da Arte Nacional*, Aveiro, Grémio Moderno, 1883
- 1ª Exposição de Caricaturas dos Humoristas Portugueses*, Lisboa, 1912
- Fundação Calouste Gulbenkian,
  - III Exposição de Artes Plásticas – Artistas Premiados nas I e II Exposições de Artes Plásticas*, Lisboa, 1986
  - Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Lisboa, 1982, Vols. 1, 2
  - Roteiro do Centro de Arte Moderna*, Lisboa, 1985
- ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos Porto, 1947-1952, compilado por Cassiano Barbosa, Porto, Edições Asa, Novembro 1972
- Os Pioneiros da Arte Moderna Portuguesa: exposição evocativa dedicada ao Congresso Internacional AICA na SNBA*, pref. Rui Mário Gonçalves, Lisboa 1976
- Origens de Uma Escola (1780-1980), Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Porto, Junho 1980
- Walter Gropius, Projectos e Construções, 1906-1969*, Porto, Cooperativa Árvore, Dezembro 1974, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro 1975

## **PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS**

- Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, I*, Lisboa, 1932
- Boletim 1 da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, Lisboa, MCMLIX
- Boletim 5 da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, Lisboa, MCMLXIII

## **LEGISLAÇÃO: FONTES OFICIAIS**

- DECRETO-LEI n.º 146. D. G. 2 de Julho de 1880
- DECRETO-LEI n.º 258. D.G. 15 de Novembro 1901
- DECRETO-LEI n.º 124. D.G. 29 de Maio de 1911

DECRETO-LEI nº. 637. D.G. 9 de Julho de 1914  
DECRETO-LEI nº. 2.609-E. D.G. I Série. 179. (16-09-04)  
DECRETO-LEI nº. 5.029. D.G. I Série. 263. (18-12-05)  
DECRETO-LEI nº. 13. 247. D.G. I Série. 47. (27-02-26)  
DECRETO-LEI nº. 20.420. D.G. I Série. 83. (31-10-21)  
DECRETO-LEI nº. 21.662. D.G. I Série. 214. (32-09-12)  
DECRETO-LEI nº. 37.028. D.G. I Série. 198. (48-08-25)  
DECRETO-LEI nº. 37.029. D.G. Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial, de 25 de Agosto de 1948  
DECRETO-LEI nº. 41.363. D.G. I Série. 258. (57-11-14)  
DECRETO-LEI nº. 38/83. D.G. I Série. 126. (83-06-01)  
DECRETO-LEI nº. 836/84. D.G. I Série. 251. (84-10-29)

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AAVV,

- A Arte no Metro*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995
- A Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o Ensino Técnico, Profissional e Artístico em Portugal*, Porto, 1985
- Notas sobre Portugal*, Lisboa, 1908, Vol. I

*A Fábrica da Vista Alegre: apêndice ao livro do seu centenário 1824-1924*, Fábrica da Vista Alegre, 1924

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel, A Arquitectura Moderna, in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, Vol. 14

ARRUDA, Luísa,

- "Formas Hispânicas. Azulejaria Portuguesa dos Séculos XV e XVI,"*
- "Azulejaria nos séculos XIX e XX", in, História de Arte Portuguesa (dir. de Paulo Pereira),* Lisboa, Vol. 2

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

CALABRESE,

- A Linguagem da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1986
- Como se Lê Uma Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1993

CALADO, Rafael Salinas,

- "Evolução do azulejo em Portugal do Século XV ao Século XX",* Brasil, Maio 1978
- 5 Séculos do Azulejo em Portugal*, Lisboa, Correios e Telecomunicações de Portugal, 1986

- Antecedentes Históricos da Faiança Portuguesa*, in, “*Cerâmicas*”, n.º 1, A.I., Caldas da Rainha, 1988
- *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Estar Editora, 1998
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor S.A., 1969
- CORREIA, Virgílio,
- *Oleiros e pintores de louça e azulejo, de Lisboa: olarias (Anjos)*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1918
- *Oleiros Quinhentistas de Lisboa*, (separata da «Águia», Vol. XV. pag. 128), Porto, 1919
- *Azulejos*, Coimbra, 1956
- DORFLES, Gillo, *O Devir das Artes*, Lisboa, Editora Arcádia, 1979
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001
- HENRIQUES, Paulo, *Querubim, Obra Cerâmica 1954-1994*, Edição Lisboa Capital Europeia da Cultura 94, 1994
- LAPA, Querubim, *Cerâmicas*, Edições Inapa, 2001
- LOUREIRO, José Carlos, *O Azulejo possibilidade da sua integração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, 1962
- MECO, José,
- *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1989
- “*Os Painéis de azulejos da Embaixada de Portugal em Brasília e a obra de Querubim Lapa*”, in, *Artes Plásticas*, n.º 1, A. 1, Lisboa, 1990
- NEVES, José Accursio das, *Noções Históricas e Administrativas Sobre a Produção e Manufatura das Sedas em Portugal e Particularmente Sobre A Real Fábrica do Subúrbio do Rato e Suas Annexas*, Lisboa, na Imprensa Régia, Anno 1827
- O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, Edições Inapa, 2000
- ORTIGÃO, Ramalho,
- *A Arte Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943,
- *A Fábrica das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1957
- PAIVA, José Castanheira de, *Escola António Arroio (1919-1969), Uma Escola Artística Entre Escolas Técnicas*, Lisboa, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, 2001. Tese de mestrado
- PAMPLONA, Fernando, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Lisboa, s.d.
- PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- PEREIRA, José Castel Branco,
- *Maria Keil, Azulejos*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989

- Arte: Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995
- *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa, 1995
- *Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Editora Estar, 1998
- PINHEIRO, Rafael Bordallo, "*Pontos nos ii*", Exposição Universal de Paris, Pavilhão Português do Quai D' Orsay, Paris, 1889
- QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, Lisboa, Editorial Presença, 1987 (organização apresentação notas e adenda iconográfica à edição de 1907 por José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto)
- RODRIGUES, António,
- *Jorge Barradas*, Lisboa, INCM, 1985
- *Maria Keil Azulejos*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1989
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa, 1970, Vol. III
- SAPORITI, Teresa, *Azulejaria de Luís Ferreira o "Ferreira das Tabuletas" Um Pintor de Lisboa*, Lisboa, 1993
- SEQUEIRA, G. de Matos, *Depois do Terramoto, Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, Coimbra, 1933, Vol. IV
- SILVA, Jorge Vidal Correia da,
- *Potencialidades Expressivas da Pintura Cerâmica, Sumário Pormenorizado da Lição de Síntese*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2001
- *Relatório da Disciplina Cerâmica II do 4.º Grupo-Pintura Integrada*, Universidade de Belas Artes, 2001
- SIMÕES, J. M. Santos,
- *Corpus da Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965
- *Estudos de Azulejaria*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001
- Simpósio Internacional de Cerâmica*, Alcobça 87, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1987
- SOARES, Mário O., *Técnicas de Decoração em Azulejo*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1983
- SOUSA, Rocha de, BATISTA Helder, *Para Uma Didáctica Introdutória às Artes Plásticas*, Fundação Calouste Gulbenkian/subsidiada, s.d.
- TOMÁS, Carla, Querubim Lapa, "*Sou...um homem da minha época*", in, "*Cerâmicas*", Revista Cencal, n.º. 20, Caldas da Rainha,, 1994
- TOUSSAINT, Michel, "*A Reintegração do Azulejo em Portugal por volta da década de 50*", in, *Arquitectos* n.º. 176-177, Lisboa, 1977

VASCONCELOS, Joaquim de,

- *Cerâmica Portuguesa*, Série II, Porto, 1884
- *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, Porto, 1891
- "*A cerâmica portuguesa e a sua aplicação decorativa*", introdução a Pedro Prostes, in, *Indústria Cerâmica*, Lisboa, 1907

VELOSO, António José Barros, ALMASQUÉ, Isabel, *Azulejos de Fachada em Lisboa*, in, *Revista Municipal*, Lisboa, 3, 4, 5/6, 1983; 7, 8/9/10, 1984; 11, 1985

## CATÁLOGOS ESPECÍFICOS

- Azulejos, Cinco Séculos do Azulejo em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- Catálogo Special de la Section Portugaise a L' Expositio Universelle de Paris*, Paris, 1878
- Catálogo da *Cerâmica Portuguesa*, organizada por ordem da Exma. Câmara por Joaquim de Vasconcelos, Porto MCMIX
- Cerâmica Decorativa Moderna Portuguesa*, Lisboa, Exposição Integrada no 1.º Simpósio Internacional Sobre Azulejaria, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1971
- II Bienal do Museu de Arte Moderna S. Paulo*, SNI, 1953
- XI Bienal de São Paulo*, S. Paulo, 1971
- III Exposição de Artes Plásticas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI*, Lisboa, Palácio Foz, Maio 1949
- 2.ª Exposição do Estúdio-Escola Cerâmica*, Lisboa, Casa Quintão, Rua Ivens, 1954
- III Exposição de Cerâmica Moderna*, SNI, 1952
- IV Exposição Cerâmica Moderna*, SNI, Lisboa, Palácio Foz, 1954
- V Exposição de Cerâmica Moderna*, SNI, 1957
- 5.ª Exposição de Cerâmica ou Olaria*, Porto, Sociedade de Instrução do Porto, 1882
- I Exposição Geral de Artes Plásticas*, SNBA, Lisboa, 1946
- V Exposição Geral de Artes Plásticas*, SNBA, Lisboa, 1950
- VII Exposição Geral de Artes Plásticas*, SNBA, Lisboa, 1953
- X Exposição Geral de Artes Plásticas*, SNBA, Lisboa, 1956
- Exposição Europália*, Lisboa, Europália 91
- Jorge Barradas, Faianças de Arte*, Lisboa, Estúdio SNI, 1945
- Manuel Cargaleiro, Cerâmicas, 1950-1999*, Fundação Manuel Cargaleiro, 1999
- Mitologias Locais*, pref. Rocha de Sousa, Lisboa, SNBA, 1977
- Móveis Maria Keil e Manuel Guimarães*, Lisboa, Pórtico, 1955
- Os Artistas os Azulejos e o Chiado*, Armazéns do Chiado, Lisboa, 2003
- Pintura de Querubim, Desenho-Pintura 1945-1979*, Lisboa
- Querubim Lapa: Pinturas, anos 70 e 80*, Lisboa, Galeria Valbom, 2003

-*Waves of Influence: cinco séculos do azulejo português* (coord. Isabel Alves), Metropolitano de Lisboa, EP New York: Snug Harbor Cultural Center, 1995

## **DOCUMENTOS NÃO PUBLICADOS**

### **Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa**

MONTEIRO, Pardal, *Memória Descritiva*, in, processo n.º 36008/47, Lisboa

### **Arquivo do Museu Nacional do Azulejo:**

Dossier 40

Dossier 41

Dossier 42

### **Centro de Recursos da Escola Secundária de António Arroio:**

LISBOA, Maria Helena, *Escola António Arroio: Ontem e Hoje, António Arroio e o Ensino Artístico*, Lisboa, 2000

-*Escola António Arroio, Ontem e Hoje*, [s.d.]