





1863

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Jorge Barradas e seus *Caprichos*,
Conservação e Restauro de um painel**

Adriana Anselmo de Oliveira

Trabalho de Projeto de Mestrado em
Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Jorge Barradas e seus *Caprichos*,
Conservação e Restauro de um painel**

Adriana Anselmo de Oliveira

Trabalho de Projeto

orientado pela Doutora Marta Cunha Monteiro Manso
coorientado pela Conservadora Restauradora Lurdes Esteves

Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea

2016

"Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal"

A. Raczynski

Citado In *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal*. 1998, p. 19

RESUMO

Jorge Barradas (1894-1971) foi um artista e ceramista que fez parte da primeira geração de artistas modernistas portugueses e destacou-se nas décadas de 1940 a 1970 pela inovação na azulejaria portuguesa.

O presente relatório visa documentar a intervenção de conservação e restauro num painel de azulejo deste ceramista. A obra, datada de 1963, e pertencente ao acervo do Museu Nacional do Azulejo, é um painel mural de azulejo decorativo com uma composição floral e que se veio a revelar fazer parte de um conjunto de obras referidas pelo autor como *Caprichos*.

Os azulejos, que se encontravam muito fragmentados, foram objeto de análise pelas técnicas de Espectroscopia de Fluorescência de Raios-X Dispersiva em Energia (EDXRF), de Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios-X Dispersiva em Energia (SEM-EDS) e de Espectroscopia Raman, para a identificação dos materiais presentes na peça de azulejaria policromada.

Neste trabalho, a pesquisa histórica sobre a obra do artista, a prática de intervenção e a investigação analítica foram realizadas em simultâneo. Procurando perceber a origem do painel e sua integração no conjunto da obra do artista. Detectando as principais características dos materiais utilizados na peça. E, ao mesmo tempo, preparando um diagnóstico conducente à intervenção que permita uma futura exposição.

Palavras-chave: Conservação, Restauro, Azulejos, Cerâmica Artística, Jorge Barradas.

ABSTRACT

Jorge Barradas (1894-1971) was an artist and ceramist, from the first generation of Portuguese modernists, well known from 1940 to 1970 for his innovations in modern wall glazed tiles.

The present report aims at registering the interventions of conservation and restoration on a tile panel by this ceramist. The panel, which belongs to the collection of the National Tile Museum in Lisbon, is dated from 1963 and consists of a wall panel of glazed tiles with a decorative floral composition, one of a number of works referred to as *Caprichos* by the artist.

The tiles, very fragmented, were subjected to analysis using energy dispersive X ray fluorescence spectroscopy (EDXRF), scanning electron microscopy with energy dispersive spectroscopy (SEM-EDS) and Raman spectroscopy for material identification of the polychrome tile pieces.

In this project, the historical research on the artist's work, the practice of intervention and the technical research were carried out simultaneously. The objectives were to understand the panel's origin and its integration throughout the artist's whole work, the main characteristics of the materials used in the tiles, and, at the same time, preparing a diagnosis leading to the intervention and permitting future exhibition.

Keywords: Conservation, Restoration, Glaze Tiles, Ceramic Art, Jorge Barradas.

Agradecimentos

Para realização e êxito deste trabalho, muito foi o contributo e a disponibilidade de muitas pessoas que me acompanharam nesta caminhada e a todas agradeço calorosamente. Em primeiro lugar, às minhas orientadoras, Professora Doutora Marta Cunha Monteiro Manso da Faculdade de Belas Artes e à Conservadora Restauradora do Museu Nacional do Azulejo, Lurdes Esteves, pelo apoio, disponibilidade, amabilidade, compreensão, aconselhamento e ensinamentos.

Gostaria de prestar também um agradecimento à diretora do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), Doutora Maria Antónia Aleixo Pinto de Matos e ao Doutor Alexandre Nobre Pais pelo acolhimento que me foi proporcionado. Deram-me a oportunidade de estagiar nesta prestigiosa Instituição, possibilitando novas aprendizagens e abordagens na área da azulejaria. Esta possibilidade permitiu-me também ter uma maior admiração pelo trabalho em azulejaria, passando meses no MNAz observando, aprendendo e praticando a conservação e restauro deste bem artístico e cultural. À Mestra Sofia Caldeira o meu profundo agradecimento por toda a colaboração, atenção, auxílio e instruções, que não só muito me serviram e auxiliaram no trabalho que estava a realizar, como me úteis me serão em futuros trabalhos.

Agradeço também à restante equipa do MNAz pelo bem que me receberam, fazendo-me sentir parte dessa grande família.

Um agradecimento especial ao Professor José Meco, meu mestre na licenciatura, pela orientação na parte histórica, pela sua disponibilidade constante e pelos conselhos sábios e entusiastas.

Também o meu agradecimento a António Valdemar, amigo, crítico apoiante e divulgador da obra de Jorge Barradas (JB) que, além de contribuir com os seus escritos sobre o artista, me concedeu informações esclarecedoras sobre a vida e obra de JB.

Um muito obrigado ao Mestre Denis Rodrigues, químico, pelas tardes despendidas a ajudar-me com orientações, conselhos e muito café.

Agradeço a enorme disponibilidade do Dr. Manuel Costa Cabral por me ter possibilitado acesso a outras obras do artista em estudo.

Agradeço também à Embaixada do Japão, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto de Higiene e Medicina Tropical de Lisboa, Escola Básica do Restelo, Museu Municipal Dr. José Formosinho - Lagos, Museu Nogueira da Silva - Braga, Museu de Ovar, Instituto

dos Museus e da Conservação, D'Orey Azulejos, Galeria São Mamede - Lisboa, Casa Museu Medeiros e Almeida, Fundação Millennium BCP e Hotel Ritz Four Seasons por me terem propiciado informação e contacto com obras de Jorge Barradas de difícil acesso e desconhecidas do público em geral.

A minha gratidão ao Jorge Martins pelo apoio constante da sua parte.

Um agradecimento à Fábrica Viúva Lamego (VL), em especial a Eng.^a Ana Paula Jarego, pela sua amabilidade, informações e apoio que me disponibilizou e, sem os quais, seria impossível deslindar alguns dos segredos das técnicas de trabalho de JB. E, já no final do meu trabalho, a José Manuel Tomás da VL, por todas as informações sobre Jorge Barradas e sobre a VL no tempo em que ele produzia as suas obras e, muito especialmente, um grande e afetuoso agradecimento à artista ceramista Maria Emília Silva Araújo que conheci na VL, ainda em atividade produtiva, e que me transmitiu incansavelmente imensos conhecimentos e informações sobre os métodos de trabalho de JB, com quem ainda privou na VL.

Muitos agradecimentos ao Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação da Universidade Nova de Lisboa (LIBPhys - UNL) e ao Laboratório HERCULES - Évora. Agradeço ao amigo Richard Nicholas por me ter ajudado nas traduções de e para inglês. Muito agradecida também aos amigos turcos Aysun e Mehmet Aygun por me terem aberto a porta ao conhecimento mais profundo do mundo da extraordinária cerâmica e azulejaria Iznik, e também pela informação e envio de artigos e contactos.

Finalmente, uma palavra de gratidão à minha família, especialmente ao meu marido pelo apoio diário, por terem acreditado neste projeto e dado força ao meu entusiasmo. Muito obrigada a Filipe, Lica, Andrea, Marco, André, Maria e Lucas pelo carinho de sempre e a muitos outros amigos pelo apoio.

E finalmente, um agradecimento especial do fundo do meu coração à Graça Carmona e Costa, por me ter ajudado e acreditado em mim, sem sua intervenção este trabalho não seria possível!

E, no último minuto, a amável e generosa entrevista que o Mestre Manuel Cargaleiro me concedeu na VL sobre a obra de JB, pela importância que teve e pelo privilégio que para mim representou, não pode ser agradecida senão com um afetuoso xicoração à moda da minha terra.

Índice

Agradecimentos	IV
Glossário e abreviaturas	VIII
Introdução	1
Capítulo 1 -O painel, o artista e a sua obra	
1.1. Apresentação do painel <i>Capricho</i>	3
1.2. Jorge Barradas e o Modernismo em Portugal	4
1.3. Jorge Barradas ceramista	8
1.4. Contexto Histórico e Artístico dos <i>Caprichos</i>	16
Capítulo 2 -Estado de conservação da peça, diagnóstico e intervenção	
2.1. O painel antes da intervenção.....	27
2.2. Descrição dos procedimentos de intervenção no painel.....	28
2.2.1. Registo fotográfico.....	28
2.2.2. Registo gráfico.....	28
2.2.3. Etiquetagem.....	29
2.2.4. Limpeza do tardo.....	29
2.2.5. Limpeza do vidro	30
2.2.6. Colagem de fragmentos	30
2.2.7. Colagem de vidros	33
2.3. Preenchimento de lacunas de chacota, falhas de vidro e nivelamento.....	36
2.4. Reintegração cromática e proteção final das zonas integradas	38
Capítulo 3 - Caracterização material da obra	
3.1. Caracterização da chacota e do vidro	43
3.2. Identificação dos pigmentos.....	45
3.3. Pigmentos de Jorge Barradas na Fábrica Viúva Lamego.....	46
Conclusão	48
Referências bibliográficas	49
ANEXO I - Levantamento de obras de cerâmica de J. Barradas	An. I 1-92
ANEXO II - MNAz, Ficha de identificação da obra e tratamento	An. II 1-10
ANEXO III - MATRIZ, Ficha de inventário	An. III 1-3
ANEXO IV - Fichas técnicas e de segurança dos produtos utilizados	An. IV 1-7
ANEXO V - Documentos da caracterização material da obra	An. V 1-11
ANEXO VI - Conversa com Manuel Cargaleiro sobre J. Barradas	An. VI 1-7

Glossário e Lista de abreviaturas e siglas utilizadas

EDXRF – Espectroscopia de Fluorescência de Raios-X Dispersiva de Energia

IMC— Instituto dos Museus e da Conservação

LIBPhys — UNL - Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação da Universidade Nova de Lisboa

MNAz — Museu Nacional do Azulejo

Raman — Espectroscopia de Raman

SEM-EDS — Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios-X Dispersiva em Energia

UNL — Universidade Nova de Lisboa

VL — Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego

Alto-relevo¹— Escultura que apresenta um relevo muito saliente sem todavia se destacar do fundo, intermediário entre o baixo-relevo e a **escultura em vulto**. Muitas esculturas impropriamente designadas sob o nome de baixo-relevo são na realidade altos-relevos (ex: Marselhesa de Rude)

Azulejo industrial¹— Designação dada ao azulejo fabricado em grandes séries, com a chacota e a pintura realizados por processos mecânicos.

Azulejo semi-industrial — Designação dada ao azulejo preparado industrialmente com chacota e vidrado já finalizados, mas sem qualquer pintura, que é fornecido para ser utilizado em qualquer outro processo: por exemplo: pintura manual ou por serigrafia ou por qualquer outro processo industrial de estampagem ou pintura.

Azulejo²— Corpo cerâmico, de espessura variável, geralmente quadrado, constituído por uma base argilosa, chacota, decorada e vitrificada numa das faces, destinado essencialmente ao revestimento arquitetónico.

Baixo-relevo¹—Escultura muito utilizada na decoração arquitetónica na qual as figuras não sobressaem no seu volume total, ficando aderentes à superfície a que se aplicam, com relevo menos acentuado que o meio-relevo e o alto-relevo. (p. 52)

Cerâmica relevada — Cerâmica com alguma ou algumas das formas de relevo.

Cerâmica³ — Nome genérico que se aplica todo e qualquer tipo de argila cozida, modelada, vidrada, esmaltada, decorada a fogo lento ou pleno fogo, compreendendo terracota, grés, majólica, faiança e porcelana.

Chacota²— Designa o corpo cerâmico em pasta sujeita apenas a uma cozedura, sem revestimento vítreo. Aplica-se este termo para todos os corpos cerâmicos com exceção da porcelana.

Faiança²— Produto cerâmico obtido através do revestimento da chacota com vidrado estanífero, sobre o qual se executa a decoração em pintura direta, por estampilha ou por estampagem.

Meio-relevo¹ — Escultura em relevo, na qual figuras e objetos se destacam da superfície em metade do seu volume. (p. 235)

ParaloidB72® — É uma resina de uso geral, excelente flexibilidade e transparência. Solúvel em cetónicas, esterres, hidrocarbonetos aromáticos e cloretos. Misturável com etanol, com o qual forma uma solução leitosa, o filme que se forma é contudo completamente transparente.

Renaissance Wax — Cera microcristalina para polimento segundo uma fórmula utilizada pelo Museu Britânico e pelos especialistas de restauração para reavivar as cores, proteger e dar um brilho ligeiramente lustrado.

Teepol® — É um detergente neutro líquido contendo, além de outros ingredientes, tensoativos aniónicos.

Vulto, escultura de¹ — Escultura em pleno relevo, inteiramente destacada, à volta da qual se pode circular. Opõe-se ao relevo. (p. 383)

¹ Silva, Jorge H. Pais da & Calado, Margarida (2005). Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura. Lisboa: Presença

² Museu Nacional do Azulejo et al. (2007). *Cerâmica, Artes Plásticas e Artes Decorativas: normas de inventário*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

³ Domingues, Celestino (2006). Dicionário de Cerâmica. Lisboa: Caleidoscópico

Introdução

Aquando da minha matrícula no Mestrado em Ciências da Conservação Restauro e Produção de Arte Contemporânea da FBA, foi-me solicitado que apresentasse uma carta explicando a minha motivação para frequentar esse curso. Expliquei então que dada a minha formação anterior, Licenciatura em Artes Visuais, no Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Licenciatura em Conservação e Restauro de Revestimentos Arquitetónicos, em Portugal, Escola Superior de Artes Decorativas - Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (ESAD-FRESS), desejava um curso de mestrado que se dedicasse simultaneamente ao aprofundamento dos conhecimentos sobre arte e sua produção e aos conhecimentos científicos necessários para a intervenção prática em conservação e restauro. Foi este equilíbrio que procurei aplicar neste meu trabalho final e no estágio destes dois semestres no Museu Nacional do Azulejo (MNAz), consciente de que estava a assumir um encargo duplo, mas enriquecedor e formador na medida que me parecia justa e adequada às intenções que presidiram ao lançamento deste mestrado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA, ULisboa).

O painel objeto da intervenção que me foi cometida, datado de 1963 e assinado pelo artista ceramista Jorge Barradas, pertence ao acervo do MNAz. Estava aplicado na fachada de uma vivenda no Restello, quando foi submetido ao levantamento em 2014. Excetuando a data e assinatura do autor no canto inferior esquerdo nada mais se sabia sobre esta obra.

Os azulejos precisavam de uma intervenção de conservação e restauro devido a vários problemas estruturais, nomeadamente muitos azulejos fragmentados e múltiplos fragmentos de vidro destacados do corpo do azulejo, a chamada chacota.

A intervenção de conservação e restauro foi realizada no Museu Nacional do Azulejo (MNAz) sob orientação das Conservadoras Restauradoras Lurdes Esteves e Sofia Caldeira durante os meus dois semestres de estágio

Seguiram-se alguns procedimentos que consistiram na inventariação da obra, registo gráfico e fotográfico, ficha de tratamento e conservação e restauro da peça. Durante o processo de intervenção foi realizada uma investigação que permitiu chegar à conclusão que o painel fazia parte de uma série de painéis com tema semelhante, produzidos de 1960 a 1970 e que figuravam em catálogos com o título de *Capricho*, dado pelo autor a muitas pinturas e painéis de azulejos nesta década final da sua vida.

Foi também realizada uma investigação de campo que consistiu no levantamento e estudo das obras de cerâmica e azulejaria do artista tendo em vista consolidar as informações existentes e recolher outras que permitissem um mais completo conhecimento do conjunto da sua obra.

O trabalho foi complementado com métodos analíticos que serviram para estudar e compreender melhor as matérias-primas do painel e as características do processo de criação do artista. Foram

analisados pequenos fragmentos de azulejo e especialmente de vidro utilizando uma abordagem multianalítica que fez uso das técnicas de Espectroscopia de Fluorescência de Raios-X Dispersiva em Energia (EDXRF), Espectroscopia Raman e Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios-X Dispersiva em Energia (SEM-EDS). O estudo material foi realizado no Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação da UNL, sob a orientação da Professora Marta Manso, e no laboratório HERCULES da U. de Évora, com o auxílio do professor Nick Schiavon.

O trabalho apresenta-se dividido em três capítulos. No primeiro capítulo é apresentada a obra em restauro, o que sabemos da restante obra do artista, sobretudo cerâmica, e o contexto histórico em que ela está inserida. Este capítulo é complementado pelo Anexo I que pretende iniciar um levantamento ilustrado de toda a obra cerâmica do artista para melhor compreender seu percurso e outros painéis ligados à obra em restauro, uma vez que a catalogação das peças de cerâmica e de azulejaria de Jorge Barradas não está completada, e muitas não se encontram datadas. Este levantamento, pretendendo continuá-lo no futuro, desenvolver a sua ilustração de forma pensada e sistemática e doá-lo ao MNAz.

Nas últimas semanas antes da entrega do trabalho, foi ainda obtida uma entrevista com o Mestre Manuel Cargaleiro, transcrita no Anexo VI, complementando especialmente este capítulo, mas também o segundo e o terceiro.

O segundo capítulo descreve de forma detalhada e ilustrada as intervenções de conservação e restauro realizadas no painel e os princípios que as orientaram. Também este capítulo é complementado pelos Anexos II e III que constituem as fichas de identificação e intervenção na obra. O Anexo II é a chamada Ficha de Identificação da Obra e Tratamento usada no MNAz que contém além do mapeamento exigido uma ilustração sistemática de cada azulejo com imagem do tardo antes da intervenção, imagem da face após colagens e preenchimentos e imagem após finalização da reintegração cromática. O Anexo III é a Ficha para o Matriz, sistema informático da Direção-Geral do Património Cultural de apoio ao Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.

E, por fim, no terceiro capítulo, procede-se à caracterização material da obra, numa tentativa de melhor compreender as características do painel com os resultados das análises acima referidas, suas conclusões e confrontação com as referências dos pigmentos utilizados na Viúva Lamego e repertoriados no Anexo V.

Capítulo 1 - O painel, o artista e a sua obra

1.1. Apresentação do painel *Capricho*

O painel azulejar assinado pelo artista Jorge Barradas (JB) e datado de 1963, é um de vários semelhantes na forma e na decoração e que o autor referiu como *Capricho*, como mais adiante mostraremos. O painel estava aplicado na fachada de uma vivenda no Bairro do Restelo, Lisboa, quando foi submetido ao levantamento em 2014 e pertence atualmente ao acervo do Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa (Fig.1). O painel é rematado no topo por um arco abatido, tendo 71 cm de largura e 110 cm de altura no eixo central.



Fig. 1: Painel em seu local de origem e no laboratório do MNAz, Jorge Barradas, 1963
Fonte: MNAz e Adriana Oliveira

A decoração, que cobre o painel por inteiro, representa um ramalhete de flores introduzido num vaso que tem um aspeto estranho de cornucópia em posição vertical, prolongando-se em pés ou raízes que mergulham num solo verdejante e parecem brotar de novo da terra com formas espinhosas e eriçadas.

A parte floral é pujante de vitalidade e as suas ramagens, que fazem dominar a cor verde, preenchem todo o painel sem ocultar um fundo turvado, que vai do acinzentado ao castanho esverdeado, e que observado de perto parece uma atmosfera irreal, densa e preenchida por torvelinhos de fumo. Toda a composição e as flores representadas parecem inspiradas nos modelos Iznik (Atasoy et al. 1990) de decoração cerâmica, mas modificados na sua estética e espírito. Parece que uma natureza forte e

resistente está em luta com um ambiente agressivo e surreal que não chega a ser explícito mas paira em todo o painel. Há uma sensação de mistério, de inquietude difícil de definir.

A cornucópia, que não está a cumprir a sua função habitual de despejar sobre nós os frutos e deleites da natureza, assume o aspeto de um tronco que sustenta toda a "árvore da vida", tema comum nas mitologias médio-orientais e nórdicas e nas decorações Iznik. As flores pendentes dos dois lados da cornucópia, uma alcachofra à direita e uma possível calêndula à esquerda, são apresentadas na forma que é habitual nessa arte decorativa, mas tudo é simultaneamente diferente, tudo é reinterpretado.

Ao verde que domina o painel, e que por vezes é clareado com uma mistura de amarelo ou, mais frequentemente, escurecido pelo roxo até ao negrume, acrescenta-se pontualmente, o amarelo e o azul e, dominando o fundo, um branco "sujo" difícil de deslindar.

Na área inferior esquerda da obra encontra-se a assinatura do artista, *JB*, e a datação *1963*.

Em 2014 a equipe do MNAz foi chamada para remover o painel do seu local de origem, já que este corria o risco de ser roubado ou vandalizado por se encontrar numa vivenda devoluta.

Não se sabia nada sobre esta peça, para além do nome do artista e da datação no painel.

Para saber mais sobre o painel e sua história, procedeu-se a uma investigação através de todas as fontes ao alcance: internet, livros, especialistas da azulejaria, pessoas que conheceram ou privaram com o artista, antiquários, fábricas de azulejaria e cerâmica, artigos jornalísticos da época, catálogos de exposições, galerias de arte, e historiadores de arte. Mas antes da obra, o artista.

1.2. Jorge Barradas e o Modernismo em Portugal

O final do século XIX e início do século XX foram tempos muito conturbados em Portugal. A economia estava estagnada e a vida da sociedade assente em ideologias retrógradas. A cultura era largamente afetada ficando dependente das influências do estrangeiro.

Foi esta a época em que nasceu Jorge Nicholson Moore Barradas, em 1894 na cidade de Lisboa, de ascendência escocesa e irlandesa por parte da mãe.

Barradas era um homem discreto, de poucas falas e com tendência a isolar-se. Frequentou o curso técnico da Escola Machado de Castro, mas não chegou a concluir a formação. As suas aptidões naturais no domínio do desenho e o incentivo do médico de família, fizeram com que sua mãe o matriculasse na Escola de Belas-Artes em Lisboa, em 1912, mas o artista abandonou a Escola prematuramente.

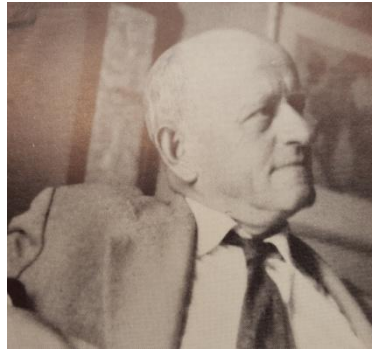


Fig. 2 Jorge Barradas
Fonte: Gulbenkian (2016)

Foi através do desenho satírico que Jorge Barradas começou a colaborar com jornais e revistas. O artista era conhecido entre os mais íntimos como "Barradinhas" e durante o início de sua carreira dedicou-se ao desenho de imprensa, de caricatura e de ilustração (Fig. 3), tendo durante anos colaborado com "O Riso da Victória", que dirigiu conjuntamente com Henrique Roldão, e com a "ABC", entre outros.

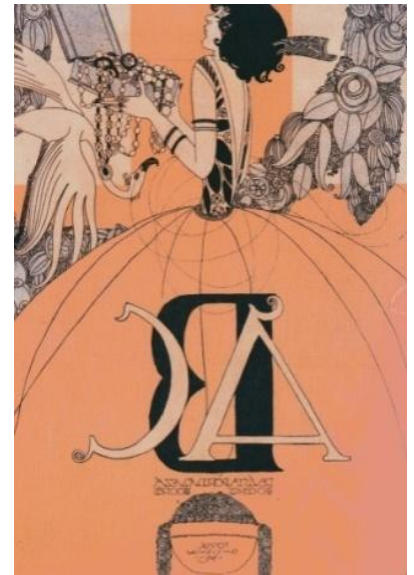


Fig. 3 Trabalhos de ilustração de J. Barradas
Fonte: Rodrigues (1984, p. 25-37)

Durante os anos 1920 dedicou-se principalmente à ilustração e gravura, nas quais se verifica uma grande influência da Arte Nova e, sobretudo, da Arte Deco. Mas o artista também tinha interesse

pela cultura popular e foi através deste interesse que em vários de seus desenhos se dedicou a representar: saloios, lavadeiras, varinas e outros personagens populares que povoam muitos dos seus desenhos.

As técnicas que utilizava para dar vida a seus desenhos eram a litografia, gravura, aguarela, guache e têmpera. Além de personagens populares, Barradas tinha uma adoração por figuras femininas, representadas por cabeças de mulheres com pescoços esguios, olhar meigo e afável, que fazem lembrar as mulheres de Amadeo Modigliani. Esta estética de alongar as figuras femininas era algo muito em voga na época por influência da Arte Nova e da Art Deco.

Em 1915 a Europa passava por uma grave crise política, económica e financeira, além da Grande Guerra Mundial, na qual Portugal também acabaria envolvido, para tentar preservar as suas colónias.

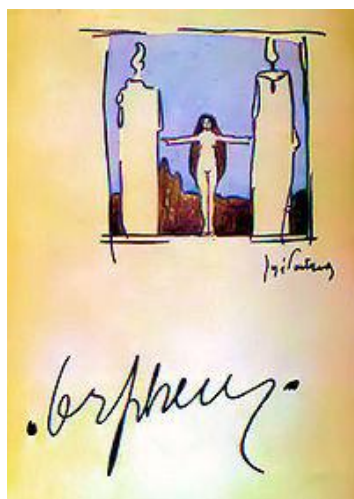


Fig. 4 Revista Orpheu
Fonte: "Mundo Ed." (2016)

Foi neste cenário que nasceu a revista "Orpheu", que mais tarde daria aos seus membros o nome de "Geração de Orpheu". "Orpheu, expressão do movimento modernista, alvor de Portugal Futurista, é também filho da I República, coevo do anticlericalismo, da Grande Guerra, do desencanto da República, do intenso nacionalismo patriótico que leva Pessoa a desejar «melhorar o estado de Portugal»" (Soares 2015).

A Geração Orpheu era um grupo formado por artistas, poetas e intelectuais que criaram uma revista literária com ideias vanguardistas europeias sobre as artes e letras em Portugal. O objetivo era romper com o passado, deixar para trás uma linguagem tradicional ultrapassada e concentrar forças no futuro introduzindo novas linguagens estéticas.

Orpheu é um projeto luso-brasileiro. "O grupo português de Orpheu diz ser de não pertença a toda e qualquer manifestação que não o prazer da arte pela arte, a «consequência do encontro das letras e da pintura», afirmando-se movimento dialético de rutura e desconstrução do passado, pois - ao mesmo tempo que rejeita a evocação saudosista do passado, arroga-se herdeiro do mesmo para, assim, afirmar um modo universalista de ser português" (Soares 2015).

Jorge Barradas não fez parte do grupo Orpheu, mas mantinha amizade com Almada Negreiros e outros artistas e intelectuais da Geração de Orpheu. Eles tiveram grande influência na vida cultural do artista, já que suas ideias foram determinantes na nova linguagem moderna das artes e letras na sociedade portuguesa. É como se na história das artes e da literatura portuguesa houvesse o antes e o depois da Geração de Orpheu. Os artistas e escritores passaram a ter mais liberdade em suas obras fugindo do classicismo antiquado e produzindo obras de autoria própria sem os dogmas ultrapassados da antiga sociedade.



Fig. 5 Jorge Barradas (sentado à esquerda) em convívio com artistas e intelectuais: Diogo de Macedo, António Varela, Fernando Amado, Luís Nunes, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Luís Montalvôr, Agostinho Fernandes, Almada Negreiros, Francisco do Amaral, Dário Martins
Fonte: Valdemar (1984, p. 13)

Na Brasileira do Chiado, costumava Barradas encontrar os seus amigos de prosa e outros artistas e intelectuais. Entre os quais se destaca António Valdemar, jornalista que trabalhou para o Diário de Notícias e que o acompanhou com a sua amizade pelo resto da vida. Em 1925, junto com outros artistas (Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Eduardo Viana, António Soares, Bernardo Marques, José Pacheko) executou pinturas decorativas para a Brasileira do Chiado, com uma composição de saloios, vendedoras de fruta e varinas estilizadas. O conjunto destas intervenções na Brasileira é considerado "o primeiro ato público de reconhecimento do modernismo português" (Valdemar 1985). Nos anos 20-30 participou em exposições nacionais e internacionais e dedica-se principalmente à pintura. Figuras populares e seus ambientes, sobretudo lisboetas, eram os temas preferidos, levando a que Artur Portela, ironizando, o chamasse "Malhõa de 1930".



Fig. 6 JB, Varinas 1930
Fonte: MNACHiado



Fig. 7 JB, Lavadeiras 1938
Fonte: Gulbenkian (2016)

Em 1923, JB desloca-se ao Brasil (Recife, Rio de Janeiro e S. Paulo) e em 1929 vai trabalhar para S. Tomé. Manuel Cargaleiro (2016, p. 1) diz que “esse estágio em São Tomé foi importantíssimo na vida dele. Aliás, ele disse-me que ainda pensou em ficar lá para sempre. Mas porque é que foi importante? Porque mais tarde isso teve uma influência enorme, por que muitos daqueles quadros, daquelas paisagens que ele fez em São Tomé, parecia que já eram estudos para as cerâmicas. Porque aquelas florestas, aquela exuberância da natureza, tão forte, aquilo depois ficou um bocado ligado às obras que ele fez sobretudo na azulejaria”. JB volta a Portugal em 1930 e começa com a cerâmica.



Fig. 8 JB, Máscara 1930
Fonte: Rodrigues (1984, p. 66)



Fig. 9 JB, Paisagem Tropical, S. Tomé 1931
Fonte: Rodrigues (1984, p. 67)

1.3. Jorge Barradas ceramista

Em Maio de 1930, incentivado por Bernardo Marques, Jorge Barradas começou a trabalhar com o barro de forma bastante discreta (Burlamaqui 1996, p. 20).

Na mesma época em que Barradas se dedicava à sua nova arte, Portugal vivia momentos de grandes incertezas na sua vida política. Salazar chegou ao cargo de Presidente do Conselho de Ministros em 1932 e no ano seguinte foi elaborada uma nova Constituição que serviu de suporte ao Estado Novo. Os ideais políticos deste novo regime afetaram imediatamente todos os aspetos da vida em Portugal. Tanto a política e a economia como a cultura sofreram limitações impostas pelo regime salazarista. Na cultura, houve uma enorme repressão de ideias mais liberais, a produção artística mais renovadora ficou quase paralisada e os trabalhos realizados eram feitos sob o olhar atento da censura.

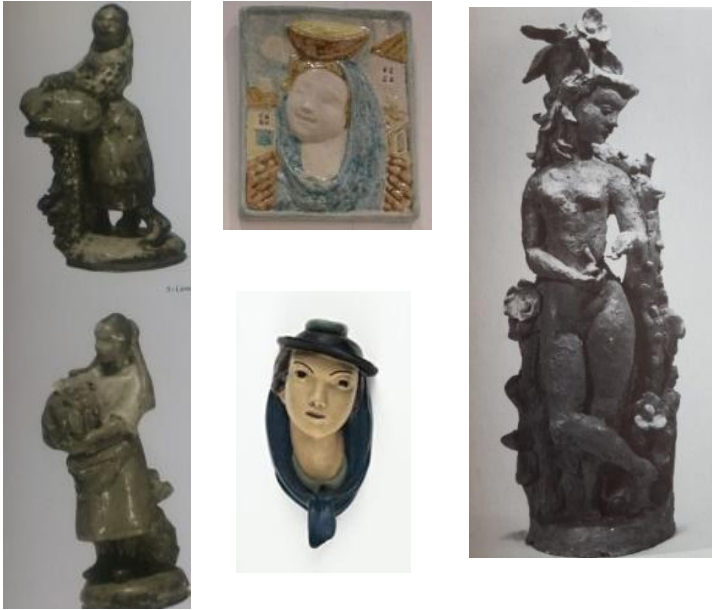


Fig. 10 Esculturas e placas de 1930, -39, -36, - 38
 Fonte: Valdemar (1984, 3)
 Fonte: Museu de Ovar; Gulbenkian (2015)
 Fonte: Rodrigues (1984, p. 83)



Fig. 11 "D. Henrique e a Escola e Sagres", 1941
 Fonte: José Meco

"Datam de 1933 as primeiras tentativas na cerâmica [de JB]. Tomou parte, em 1935, na constituição de uma fábrica (...) Perdeu todas as economias e teve de enfrentar, ainda a responsabilidade de compromissos assumidos " (Valdemar 1985).

De início, os seus trabalhos em cerâmica são sobretudo pequenas esculturas e placas que reproduzem as figuras que antes desenhava (Anexo I 1920-1941). Mas em 1939 faz um grande painel em baixo-relevo para as decorações do pavilhão de Portugal na World`s Fair de Nova Iorque, "D. Henrique e a Escola de Sagres", no que parece ser a sua primeira contribuição para o mercado estatal da época. No mesmo ano o artista ganhou em Portugal o prémio Columbano e passou a ter reconhecimento social e prestígio. Em 1940 há um primeiro silhar de azulejos de figura avulsa para o Instituto Agronómico de Sacavém e no ano seguinte baixos-relevos em pedra na Fonte Luminosa da Alameda D. Afonso Henriques e alguns azulejos no entorno e no jardim (Rodrigues, 1984).

Em 1940, Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas e Comunicações do Governo de Salazar, organizou junto com o arquiteto Cotinelli Telmo a Exposição do Mundo Português, que teve um papel profundamente ideológico na vida nacional e na capital do então chamado Império. A exposição promoveu e trouxe transformações para a capital e um plano de grandes construções oficiais. O objetivo era comemorar a Fundação do Estado Português (1140), a Restauração da Independência (1640) e o Estado Novo. Para esta exposição do Mundo Português, Jorge Barradas contribuiu na decoração dos pavilhões (Aguiar, 1995).

Barradas não suportava a ideia de trabalhar dentro do ambiente fechado do regime e da censura que este impunha às publicações periódicas, lamentava-se, ficava deprimido e fechava-se em si próprio, em casa. (José Meco, comunicação pessoal, 2015).

António Valdemar (1985) refere que em 1943 Bernardo Marques viu alguns dos trabalhos de cerâmica de JB e chamou a atenção de Diogo de Macedo que escreve um artigo sobre o artista na revista *Panorama* (Outubro 1943). Muitos anos depois, em 1967, JB confessa que "o resultado e a repercussão daquela publicação que precedeu a minha primeira mostra de ceramista revestiram-se de tal importância que (...) passou a ser uma constante absorvente, a obediência a uma ordem. Nela empenhei todo o meu cuidado. Nela depus toda a minha fé" (Valdemar, 1985, p. 10).

Segundo José Meco (1985, p. 87): "A primeira alteração significativa deu-se em 1944, com o início da produção cerâmica de Jorge Barradas (...) dedicou-se igualmente ao azulejo, criando uma obra extensa e aclamada mas demasiado ambígua, abusando dos processos da cerâmica relevada e fazendo uma fusão algo inconsistente da sua anterior obra moderna com uma visão tradicionalista do azulejo português".

Cargaleiro (2016, p. 1) "O final dos anos 40 e início dos 50 foi importantíssimo para a renovação da cerâmica e do azulejo em Portugal. O Jorge Barradas foi uma das figuras mais importantes que surgiu nessa altura. Mas não foi só ele. O que é interessante é que isto resultou de uma coincidência na Europa, que quando em Portugal surgiu esse movimento todo, de interesse pela cerâmica, já estava a acontecer na Europa com o Miró e com o Picasso."

JB tinha perto de cinquenta anos de idade quando começou a dedicar-se quase em exclusivo a essa área artística e se afastou ou reduziu outras áreas nas quais tivera atividade no início de sua carreira.

Em 1945, a convite de Eduardo Leite, Jorge Barradas começou a trabalhar como artista na Fábrica de azulejaria e cerâmica Viúva Lamego. "O Jorge Barradas teve a sorte de ter toda a liberdade na VL, onde ele tinha ateliê ... o Engenheiro Garcia [sócio de E. Leite] lhe deu toda a liberdade para ele fazer o que ele entendesse" (Cargaleiro 2016).

Meco (1990, 5, pp. 9, 13) define: "Na sua grande diversidade, a obra cerâmica de Barradas repartiu-se entre os trabalhos inteiramente moldados e os decorados com pintura, cada um destes tipos expresso através de peças soltas ou de elementos a integrar na arquitetura."

Nos anos 40 começam a surgir os seus grandes painéis de azulejos policromáticos, com toda a riqueza de cores e tons da pintura tradicional sobre telas, mas conservando o brilho vítreo da cerâmica. As composições são clássicas, mitológicas, mas com lampejos de modernismo e Arte Nova. Cargaleiro (2016, p. 1 e 2) considera que "é muito interessante porque o Jorge Barradas tinha uma técnica da pintura. Ele vinha da pintura, era pintor (...) foi um homem que toda obra que ele fez nos primeiros



Fig. 12 *Reis Magos*, MNAZ, 1945
Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 13 Vários 1940
Fonte: Gulbenkian (2016)



Fig. 14 *Apolo e Minerva*. L. Ática
1946. Fonte: Gulbenkian (2016)

15 anos de atividade na cerâmica eu acho fabuloso! Porque foi um criador, um inventor, embora tenha sido sempre bastante influenciado pela história da arte. (...) porque aqui na obra de Jorge Barradas há essa ligação ao passado (...) mas o Jorge Barradas fez uma rutura exatamente com o azul e branco (...) Há duas partes que são muito importantes na vida dele, na obra dele. Uma é a parte artística e a outra é a parte técnica. Do ponto de vista técnico, há tanto, tanto a estudar, sobre o que ele fez, o que ele descobriu. Porque ele fez coisas que são contra todas as regras. (...) aquele período, no fundo, foi o resultado de muita experimentação. Quer dizer, é completamente original.”

Simultaneamente, JB continua a sua produção de pequenas esculturas, potes pintados com figuras lisboetas, ora quase tradicionais, ora com estilizações Art Deco (Anexo I 1941-1950).

“Uma das coisas mais bonitas da obra dele são as figuras, as cabeças que ele fez (...) Aquilo era uma aventura (...) de esmaltes, de pintar, de arriscar (...) não respeitava as regras clássicas (...) e aquilo batia sempre certo. Estava sempre justo, sempre certo. É aí que eu acho que o Jorge Barradas era grande! (Cargaleiro 2016).

O reconhecimento dos seus trabalhos ocorreu a partir de 1949 com o prémio Sebastião de Almeida do SNI. Este prémio representaria o triunfo do artista azulejista e ceramista, mas é agora, a partir de 1950, que a cerâmica relevada vai ser a sua principal imagem de marca na cerâmica e azulejaria portuguesa. É também nesse ano, que Burlamaqui (1996 p. 22) considera que se inicia a terceira e mais brilhante fase do artista e também a de manifestação das suas influências orientalistas e surrealistas. Certamente que sim, mas talvez mais exatamente do seu ecletismo e sincretismo.

Nesse ano elabora um conjunto de painéis para o Banco Português do Atlântico, no Porto, que marcam esse arranque fulgurante.



Este painel em 3 partes está no interior do edifício, unidos ao longo de um corredor, que não permite uma vista de perspectiva, mas que cria uma quase participação e intimidade com os personagens. Ao centro Neptuno, ou melhor Posêidon, mais oriental, olha-nos de cima, de um Olimpo que nos domina, rodeado de uma profusão decorativa que parece a



de um templo indiano e numa pose corporal também mais indiana que helénica. Do lado esquerdo, para lá do oceano, temos uma densa paisagem de floresta tropical (Cargaleiro 2016, p. 2) onde personagens de tempos antigos colhem frutos a caminho da nau que se entrevê ao fundo e, estranhamente, para fugir ao realismo, quem carrega a carga é um europeu. No primeiro plano, vemos manifestamente uma senhora reclinada, mas a indumentária e a pose corporal não são de sinhá, mas sim completamente orientais e até na representação que é costumeira para o Buda sob a árvore de Bodhi. Finalmente, do lado direito, chegamos à terrinha, apresentada com a mesma

delicadeza e carinho que antes as figuras de Lisboa do artista, e até nos cruzamos com o emigrante que parte para o outro lado do mar e se despede da mulher triste e apreensiva, apesar do anjo da guarda que, do alto, parece indicar o caminho a seguir por seu marido.

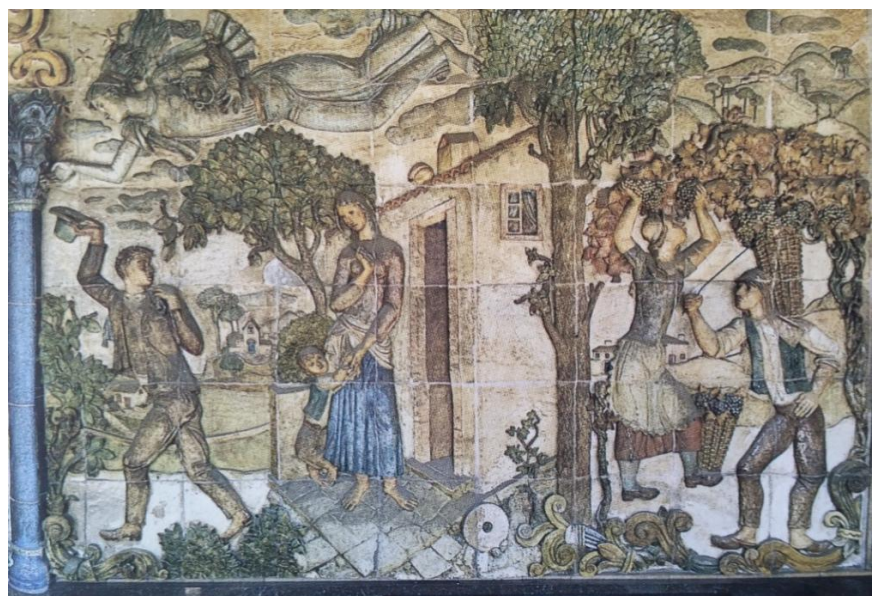


Fig. 15 Painel BPA, Porto 1950
Fonte: Rodrigues (1984 p. 88-89)

Do lado de fora do Banco, cobrindo todos os altos tetos da arcada, JB colocou nove painéis muito belos e decorativos (Anexo I 1950), mas num estilo que se pode encontrar em Londres, mas raramente em Portugal. Talvez uma homenagem aos ingleses do Porto e à ascendência britânica de JB, mas que ele não repete.

No corpo deste meu trabalho só posso fazer pequenos apontamentos sobre a vasta obra do artista. Abaixo vemos alguns detalhes do trabalho realizado para a então Embaixada, hoje Consulado de

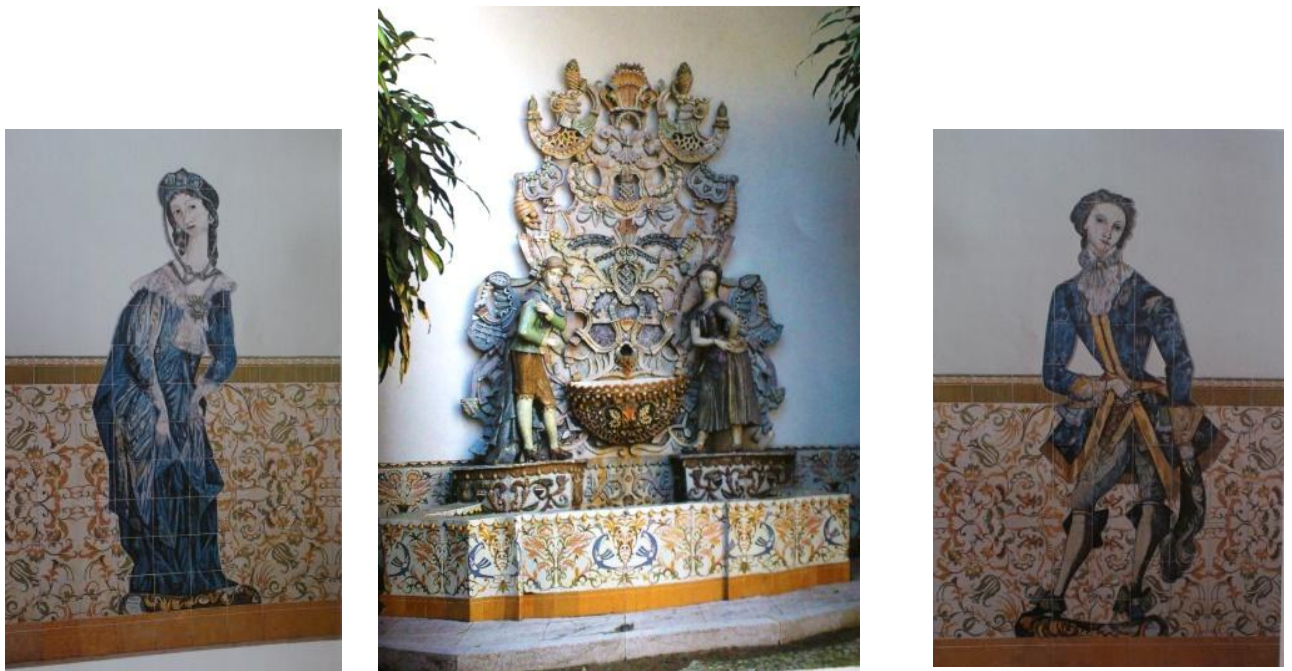


Fig. 16 Fontanário - azulejo padrão - figuras de convite 1958, Embaixada Portugal no RJ, Fonte: (Burlamaqui, 1998)

Portugal no Rio de Janeiro. Não conheço, nem de fotos nem de descrição, o enquadramento arquitetónico deste conjunto cerâmico, o que pode fazer uma grande diferença para uma apreciação. As figuras são extraordinariamente belas e conseguidas e JB dá vazão ao seu amor pela escultura em cerâmica com duas figuras em vulto colocadas sobre uns pedestais com decoração em baixo-relevo. Também as tradicionais figuras de convite em azulejo, na perfeição dos traços, das cores e do movimento, lembrando o painel da Livraria Ática, e no seu recorte mais-que-perfeito, nos espantam pela sua beleza clássica. Mas tudo o resto parece destoar, primeiro que tudo pelas cores e depois pelos padrões, pelas decorações. Note-se que os motivos de decoração de fundo dos silhares e do entorno do tanque são, no conjunto da obra de JB, os que mais se aproximam dos motivos orientais e também Iznik. Tecnicamente tudo parece perfeito. Sobretudo a placa de cerâmica que constitui o fundo do fontanário e a bacia do mesmo decorada em baixo-relevo. A placa vazada, por vezes quase uma renda em alto-relevo, de grande dimensão, é necessariamente uma montagem, o que no entanto não se

apercebe. A obra foi produzida em Portugal e enviada para o Brasil, como nas grandes encomendas do sec. XVIII, e é efetivamente uma proeza técnica. Mas o ecletismo parece-me extravasar e subsiste um estranhamento.

O painel "Vindimas" é a obra mais impressionante, harmoniosa e conseguida desta década de arranque de JB. Talvez por ser destinada a uma casa particular no Restelo, JB não se sentisse submetido a tantos constrangimentos de encomenda e pudesse se exprimir mais livremente.

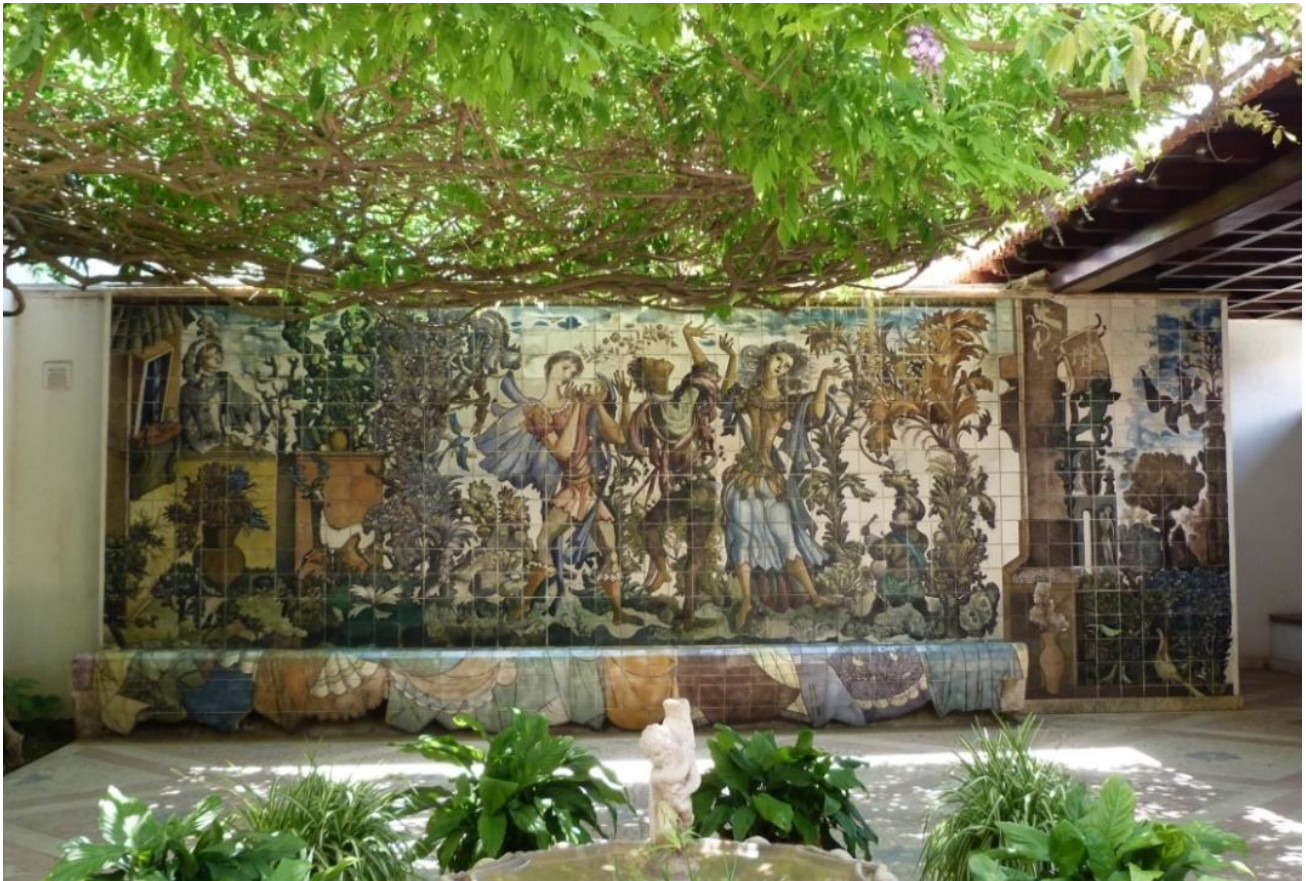


Fig. 17 Vindima, 1955, Embaixada do Japão em Lisboa Fonte: Adriana Oliveira

Na base do painel há um banco corrido, apropriado para um pátio interior, e coberto por panejamentos pintados com cores alegres. Críticos e amigos de JB mencionam a admiração do artista pelos mestres renascentistas, que inspiram aqui uma festa de vindimas, mas não uma festa camponesa, realista, com era a vindima de duas páginas atrás. Os personagens parecem exemplares míticos, representantes de sentimentos de uma antiguidade sonhada. Estão ao ar livre, numa atmosfera luminosa e dançam ao ritmo de um tambor tocado por um anão, que sugere carnaval, liberdade, transgressão. Mas à esquerda há um ambiente doméstico, mais recatado, onde alguém, preso por impedimentos que se adivinham, observa sem participar. E, pela primeira vez, JB, invade a cena com uma vegetação completamente diferente da tropical que vimos antes, não por que seja de outro clima, mas sim de outro mundo, de imaginação, de sonho inquieto. No canto superior esquerdo a vegetação

assume as formas do que virão a ser mais tarde os *Caprichos*. Note-se que o painel está maravilhosamente integrado no ambiente que lhe foi criado expressamente com uma espécie de latada que cobre todo o pátio e prolonga a paisagem da pintura.

Mas à direita, há ainda o que de facto é outro painel, um pouco recuado e como se fosse um prosseguimento da paisagem, mas já outra paisagem. É um painel que Burlamaqui (1996 p. 24) considera que "contrasta vivamente [com o painel central] com os [seus] meios-tons sombrios e tristes", mas é também a primeira vez que JB pinta explicitamente um painel (subordinado) com uma expressão surrealista. Mais propriamente, como adiante desenvolverei, de Arte Metafísica, a progenitora do surrealismo, com a sua "pintura do que não se vê", mas que se sente claramente (Holzhey, 2006). Neste caso, que não posteriormente, até com a utilização expressa da arquitetura e da luz, tão típica dessa corrente. Só que não é o tema central, aparece como um contraponto discreto, mas presente.



Fig. 18 Painel monumental de cerâmica em baixos e altos-relevos 1955
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra Fonte: Biblioteca U Coimbra

Ainda nesta década e entre muitas grandes obras, parece-me de destacar este painel na Biblioteca da Universidade de Coimbra que, creio, não é muito apreciado. De destacar, primeiro pela monumentalidade e pelo papel de destaque na sala de leitura de uma importante instituição cultural, segundo porque é uma peça modernista cheia de classicismos, sem grande arrojo, mas também sem cair no estilo Estado Novo e, finalmente, por que é uma boa expressão da estatuária em cerâmica de que Jorge Barradas é a figura pioneira.

1.4. Contexto Histórico e Artístico dos *Caprichos*

Antes de entrar na apreciação dos painéis de azulejos de JB que caracterizámos como caprichos é necessário, mesmo que superficialmente, caracterizar em que consiste a influência Iznik e seguidamente a influência surrealista na obra de Jorge Barradas.

Iznik é uma pequena cidade da Turquia relativamente perto de Istambul com uma antiga tradição de cerâmica mesmo anterior à chegada dos turcos à região e à constituição do Império Otomano, mas é no sec. XVI, por influência da porcelana chinesa, que ganha uma grande importância e qualidade nos materiais e cores utilizados e nas decorações vegetalista finamente estilizadas (tulipas, jacintos, cravos, romãs, ciprestes, rosas, folhas serrilhadas, alcachofras) e animais, sobretudo aves e até papagaios. No sec. XVII a produção cerâmica de Iznik declinou, mas posteriormente, numa ressurgência no sec. XVIII, outros temas foram acrescentados, nomeadamente padrões marítimos, barcos e peixes. A sua influência chegou até Portugal e é patente nas composições, temas e motivos de muitas das nossas albarradas do sec. XVIII e também em muitas das obras de Jorge Barradas.

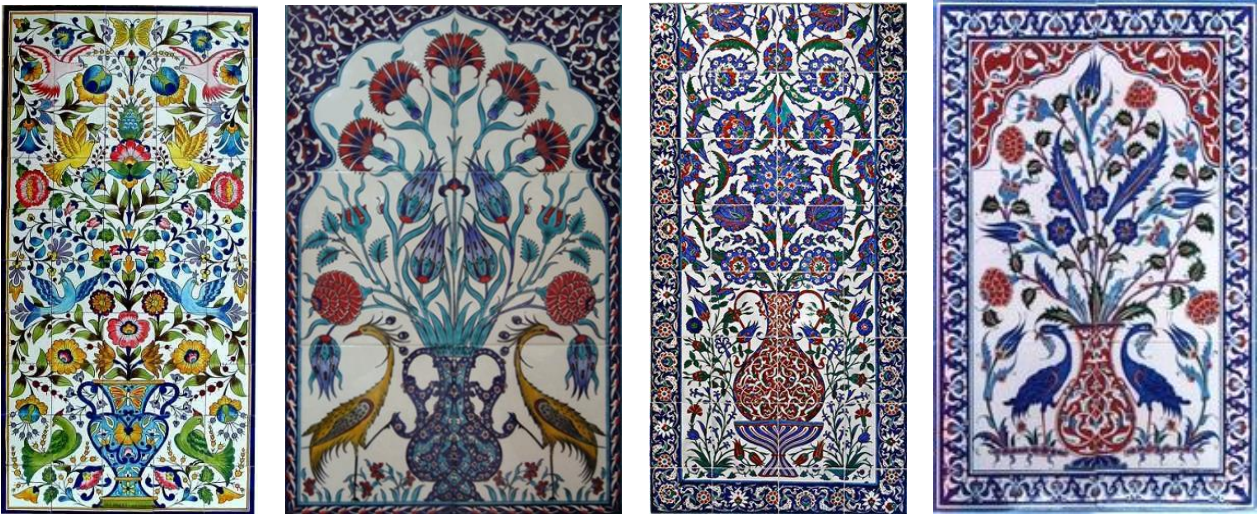




Fig. 19 Página anterior: Quatro painéis Iznik seguidos de três alarradas portuguesas do sec. XVIII

Nesta página: quatro composições florais de Jorge Barradas

Fontes: "Iznik ..." (2016);

"Alarradas..." (2016);

JB imagens: MNAZ e Figs 27, 36 e 31

Como se pode verificar os painéis de JB podiam ter-se inspirado nas alarradas, e até certo ponto foram certamente, mas JB, como veremos, tinha em grande apreço a cerâmica oriental e foi buscar inspiração diretamente a ela.

Em 1960, nos azulejos de JB começam a aparecer composições com estilizações de cravos, jacintos, alcachofras e folhas serrilhadas. Esses elementos são exemplos constantes na arte Iznik.

Barradas realizou em alguns de seus trabalhos em azulejaria uma interpretação daquilo que estudou e da admiração que sentia pela arte do oriente. Pode se dizer que seus *Caprichos* foram um pequeno exemplo dessa apreciação.

Em uma entrevista ao jornal *Novidades* de 22 de Maio de 1967, Jorge Barradas falava do seu encantamento pelas cerâmicas do Oriente: "[a sua] presença na valiosa coleção de arte que Calouste Gulbenkian nos legou numa hora afortunada para todos nós (...). Aqueles que tiveram aventura de ver a extraordinária, a notável exposição da Arte do Oriente Islâmico, devem lembrar-se (por quanto não pode ser esquecida) quanto eram deslumbrantes as espécies oferecidas à nossa contemplação. Não eram somente os cambiantes dos esmaltes empregados (quanta inveja me mordeu ao vê-los) pareciam impossíveis de conseguir alguma vez. Se não estivessem, presentes e eternos. Perante os nossos olhos fascinados e seduzidos pelo seu encantamento. Não era apenas, o geometrismo bem ordenado, a profusão harmoniosa. Era também o magnífico, inventado por artistas beneficiados por um condão poucas vezes concedido."

Em conversa recente com o jornalista António Valdemar, amigo do artista e seu principal biógrafo, pude esclarecer algumas questões sobre o artista e sua obra. A conversa foi focada nas obras em azulejo dos anos 60, já que o painel em estudo foi realizado nessa época.

Questionei se haveria alguma referência sobre a azulejaria do oriente, já que JB havia mencionado o seu encantamento pela azulejaria do oriente e alguns painéis do artista terem certa semelhança com motivos muito utilizados na azulejaria Iznik.

António Valdemar (comunicação pessoal, 2015) refere que, Jorge Barradas, muito antes de começar na pintura em azulejaria, já tinha tido contato com a azulejaria do oriente. Isso aconteceu em 1930 quando Barradas fez uma viagem pela Europa e mais tarde, em 1950, na Itália, para uma encomenda de um baixo-relevo para a Igreja de Santo Eugênio, em Roma. Durante a viagem o artista teve a oportunidade de visitar várias cidades italianas e museus de arte.

António Valdemar ainda mencionou que muito antes dessa viagem a Itália, Jorge Barradas já tinha conhecimento e estudava livros sobre a arte da azulejaria do oriente. Na verdade, nos seus trabalhos existe sim, uma interpretação do artista sobre essa decoração de painéis, mas à sua maneira artística e, se existe já antes, aparece especialmente na maior parte do que chamou *Caprichos*.

Na mesma época em que começou a trabalhar flores estilizadas, Barradas usou esses motivos na composição de obras noutros materiais, tanto no desenho e pintura quanto na cerâmica e azulejaria. Para José Meco, as obras da exposição da Galeria do Diário de Notícias em 1965 serviram como instrumento para expor o estilo florista e estilizado das formas de Barradas na azulejaria.

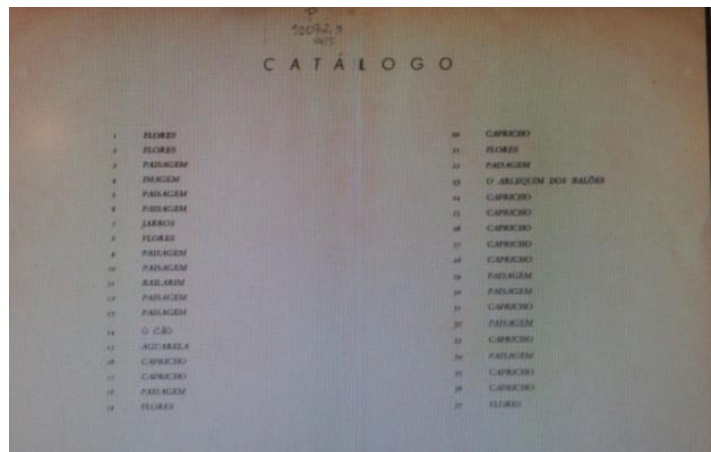
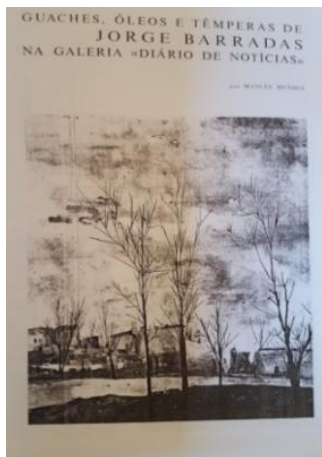


Fig. 20 Capa e interior do catálogo da exposição de 1965, várias obras denominadas: *Capricho* Fonte: Gulbenkian (2016)

Fig. 21 J. Barradas, *Capricho (ou Quermesse)*, Litografia, 1957. Fonte: Rodrigues (1984, p. 76)

Fig. 22 J. Barradas, *Capricho*, Litografia, 1962. Fonte: Museu de Ovar

Ao chegarmos à Exposição de 1965 encontramos o resultado de um processo que se manifestou em 1954, mas que provavelmente já era anterior: a absorção das influências de motivos orientais e a manifestação de sentimentos surrealistas, vejam-se as figuras 21 e 22 acima e, abaixo, as 23, 24 e 25 de outra exposição, em 1970, na Galeria S. Mamede, Lisboa.



Fig. 23 Asas, aguarela 1956
Fonte: *J.Barradas* (1970, 33)



Fig. 24 Ramalhete, desenho 1965
Fonte: *J.Barradas* (1970, 42)

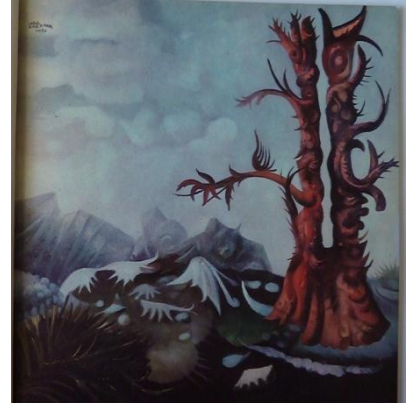


Fig. 25 Árvore Vermelha, óleo 1970
Fonte: *J.Barradas* (1970, 76)

Aquando da Exposição de 1965, Barradas é categórico: "Não se esperava que andasse tão perto do Surrealismo (...) As pessoas não esperavam que me interessasse por essa corrente. Mas, a verdade é que sempre acompanhei, com muito interesse, esse movimento. Armazenei essas impressões e é isso que justifica que, de repente, tudo surja em mim como um raio de sol. Naturalmente, há, aqui, algo que tem a ver com a maturidade técnica. Sem ela, não é possível a expressão plástica" (Burlamaqui, 1996 p. 27). Mas Burlamaqui considera que para um surrealista carecia mais: "faltava [a JB] a inequívoca acidez crítica e a profunda implicação psicológica a que esta arte obriga (...) O Surrealismo, em qualquer das suas correntes, é caracterizado pelo aspeto crítico. Ora, a arte de Jorge Barradas nunca nos mostrou este lado mordaz e contundente (...) é sempre mais conduzido por uma certa bonomia e uma certa condescendência do que propriamente por uma crítica mais incisiva ou corrosiva. Também não nos apresenta qualquer indicação de uma investigação psicológica mais profunda. O universo de Barradas é simples e singelo, algo puro, embora nunca *naïf*."

Eu creio que é justamente esta dualidade que caracteriza JB, ele nunca pretendeu ser um surrealista ou ter outra posição mais demarcada, categórica e indubitável. Daí eu ter considerado, mais atrás, p.11, que se tratava mais de ecletismo e sincretismo e na p.15, que era sim surrealismo em geral, mas mais especificamente a fase inicial, da Arte Metafísica, do que o Surrealismo ativista que se desenvolveu posteriormente. Simplificando e sintetizando: no surrealismo temos à frente dos nossos olhos os relógios de Dali derretendo-se, o tempo desaparecendo; na Pintura Metafísica de De Chirico tudo parece congelar-se num instante sem tempo, pinta-se o que não se vê, o que não é expresso, mas ma-



Fig. 26 *Mistério e melancolia de uma rua*
De Chirico 1914 Fonte: (Holzhey, 2006, p. 38)

nifestamente se sente. Neste quadro de De Chirico não há nada de irreal, do que se costuma chamar surrealista, mas é estranho, inquietante, enigmático. Não é contundente nem corrosivo, mas obriga-nos a pensar que nos estão a querer dizer alguma coisa, e a gostar por essa razão. Há um diálogo de interrogações suspenso na exposição e nos olhares. Os elementos com que se obtém esse efeito podem variar. Aqui é a arquitetura, a luz e a sombra, a(s) perspectiva(s), mas podem ser albarredas ou ramalhetes com espinhos. Creio que era este o caminho que Jorge Barradas procurava nos seus *Caprichos*.

Como já foi mencionado, ao iniciar a intervenção no painel objeto deste estudo não se sabia nada mais sobre ele para além da datação. Na literatura existente também não havia qualquer referência e foi através de pesquisa na Internet que encontrei uma foto de um painel parecido que depois no antiquário (Fig. 29) pude confirmar ser de JB e também datado de 1963.

O investigador e historiador de arte José Meco, não conhecia a existência destes dois painéis de 1963, mas deu-me valiosas pistas para outros e para a existência de uma série denominada *Caprichos*. Eduardo Leite (filho do então proprietário da Fábrica Viúva Lamego) ter-lhe-ia mencionado que nos anos 60 Jorge Barradas criou uma série de painéis em azulejo com motivos florais. Esses painéis, denominados pelo artista como *Caprichos*, tinham um formato rematado em arco, com desenhos unicamente florais ou de meninas com flores. Eduardo Leite não sabia ao certo o número exato de obras desta série de painéis criada pelo artista no seu ateliê na fábrica VL. José Meco só conhecia o paradeiro de um painel em Lagos (Fig. 30) e de outro em Braga (Fig. 27).

Posteriormente, o jornalista e amigo de Jorge Barradas, António Valdemar, confirmou a existência de uma série de painéis, desenhos e pinturas designadas *Caprichos*, acrescentando uma interessante informação: "os *Caprichos* de Barradas são apenas uma referência que o artista adotou dos *Caprichos de Goya*, para o homenagear com as obras que realizou esporadicamente naquela época" (António Valdemar, comunicação pessoal, 2015).



Fig. 27 J. Barradas, série *Caprichos*, 1960
 Fonte: Museu Nogueira da Silva, Braga

O painel desta página, em Braga, de 1960 (Fig. 27), seria portanto, o primeiro azulejo da série *Caprichos*. A obra consiste numa composição de flores estilizadas e entrelaçadas num estilo e motivos muito Iznik, com o habitual casal de pássaros, aqui acompanhado de uns quantos outros, mas com uma folhagem demasiado pontiaguda e eriçada que vai ser a marca distintiva dos *Caprichos* e que surgira pela primeira vez na aguarela da Fig. 23 (Asas, 1956) representando as folhas de um cardo. Mas neste painel a manifestação surrealista está um pouco contida, talvez por conta do local a que se destinava, um bebedouro em local de destaque nos jardins

da Casa Nogueira da Silva. Assim sendo, domina a harmonia do conjunto de vegetação exuberante num painel predominantemente em azul e branco com apontamentos em amarelo. A obra consegue ser expressiva e contemporânea e ao mesmo tempo possui uma certa delicadeza nas formas que parecem remeter aos painéis de alarradas do sec. XVIII. Mas atenção! 1960, há uma inquietação no ar. O pássaro à direita abandona a sua pose cerimonial Iznik e, numa expressão de inquietação, parece escutar um sinal de perigo.

Como dissemos antes, pensava-se de início que a série *Caprichos*, em azulejo, se limitava aos quatro painéis rematados em arco, mas a verdade é que na continuação da investigação se descobriram mais seis painéis em tudo semelhantes, exceto que no formato retangular (Fig. 31 a 36). O primeiro dos quais já de 1960 (Fig. 28), portanto cronologicamente a par do primeiro que já vimos, e do ponto de vista conceptual mais acabadamente surreal e com todos os elementos da série. E embora menos conhecido, seria talvez o verdadeiro primogénito da série, que aliás foi imediatamente seguido por um segundo (Fig. 29) para a Casa Nogueira da Silva, para um lugar de menor evidência, mas marcadamente surrealista nas suas características. Finalmente, três dos painéis retangulares antecedem os painéis em arco.



Fig. 28 Em leiloeira, 1960
Fonte: Cabral & Moncada



Fig. 29 Casa Nogueira Silva, 1962
Fonte: Museu Nogueira da Silva



Fig. 30 Desconhecido, 1962
Fonte: Valdemar (1984, 37)

Estas três obras retangulares (Figs. 28, 29 e 30) e as seguintes três em arco (Figs. 31, 32 e 33) são as obras centrais dos *Caprichos*, caracterizam-se todas elas pela vegetação exuberante, estranha, torturada pelo ambiente circundante, como o cardo da primeira aguarela de 1956, mas não de forma tão simplista e explícita. Aqui é mais complexo, há flores, há uma composição floral mais Iznik, com os seus típicos cravos, jacintos e alcachofras, mas não as de comer, as silvestres com flores eriçadas de picos. Espinhos e picos que se multiplicam e se retorcem nas flores, nas pontas das folhas, nas sementes, ou até vindos de parte alguma como no “Ramalhete” da Fig. 24.



Fig. 31 Capricho, MNAz, 1963
Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 32 Capricho, D'Orey Azulejos, 1963
Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 33 Capricho, Museu Lagos, 1964
Fonte: C.M.Lagos

Variam as bases, os arranjos, as dominâncias de tons, os fundos esfumados, e no painel da Fig. 30 encontram-se também aves num arranjo mais desarticulado, menos minuciosamente pintado e mais invocativamente surreal. Infelizmente não consegui obter uma foto a cores deste painel, tão diferente de todos os outros no estilo de pintura.

Mas o que as une, mais do que tudo o que foi descrito aqui e na descrição inicial da p. 3-4 é o ambiente tenso, de luta, de angústia, de ameaça latente, sempre conseguido de forma forte e intensa.



Fig. 34 Desconhecido, 1964
Fonte: Valdemar (1984, 39)



Fig. 35 Particular, 1965
Fonte: Biblioteca MNAz



Fig. 36 Millennium BCP, 1969
Fonte: J.Barradas (1972, 57)

Isso percebe-se ainda mais quando começa a dissipar-se. Nos três últimos painéis deste conjunto de nove os *Caprichos* aligeiram-se. Na Fig. 34, ainda experimentando o tema Metafísico da arquitetura, das sombras e da perspectiva. Na Fig. 35, com uma jarra mais formal, com o seu naperon e uma vegetação mais disciplinada no seu bailado e, finalmente, em 1969, na Fig. 36, o céu desanuviou e brilha azul sobre um *Capricho* ainda torturado, mas agora resplandecente e visitado por inúmeras aves.

Os *Caprichos* parecem-me corresponder a tensões que são estruturais em Jorge Barradas, entre uma arte para agradar e uma arte para se exprimir que encontra vazão em obras mais particulares e que representam também o reflexo de um período específico da história, a década de 1960, carregada de angústia, que leva artistas de todas as artes e de todo o mundo a sentirem a necessidade de a exprimir de diferentes formas nas suas obras. É a década do paroxismo da ameaça nuclear, da crise dos mísseis de Cuba (1962) e, em Portugal, do início da guerra colonial (1961), mas também de Maio de 68 em Paris e da Primavera Marcelista (1968).

França (1991, p. 164) menciona essa fase do artista: "Em 1965, numa inesperada exposição, Jorge Barradas lançou-se, porém, numa nova aventura, certamente menor pela força das circunstâncias, mas que revela neste artista *daté*, dos anos 20 e depois dos anos 40, uma sincera necessidade de renovação, um tanto ingénua nos seus limites estéticos, mas que se abria a um vago sonho de beleza

surreal onde brotavam estranhas flores lembradas da sua viagem a São Tomé, trinta e tantos anos atrás. Muitos dos trinta e sete quadros então mostrados intitulavam-se *Capricho* e assim o próprio artista septuagenário classificava, com humor, a fase final da sua obra."

Na pag. 19 citámos Eduardo Leite que referia a existência de painéis denominados *Caprichos* rematados em arco e com motivos florais ou de "meninas com flores". Pois bem, "O Tocador de Viola"⁴ de 1969 (Fig. 37) é o primeiro desta subsérie de *Caprichos* de figuras com flores. O elemento que se



Fig. 37 "O Tocador de Viola", 1969
Fonte: Banco Millennium BCP

mantém e que os liga aos anteriores é a vegetação ainda algo surrealista, mas que agora se limita a enquadrar uma figura central, no estilo maneirista clássico tão caro a Jorge Barradas, com todo o painel arrumado num denso conjunto barroco. Este painel é em tudo um precursor das "Quatro Estações" que lhe vão suceder no ano seguinte.

A obra "As quatro estações" (Fig. 38) foi terminada já no ano de 1970, um ano antes do artista falecer. Durante a investigação sobre painéis de Jorge Barradas, foi possível encontrar no sítio de uma casa de leilões fotos dos painéis das "Quatro Estações", parecidos na forma, mas com figuras femininas e masculinas como elemento central, rodeado de uma vegetação de estilo *Caprichos*.

Ao contactar com a casa de leilões me informaram que os painéis não se encontravam mais no estabelecimento e que teriam sido vendidos em 2014.

A série de quatro painéis apresenta graciosas figuras trajadas de acordo com o tema do painel. É preciso mencionar que a figura feminina sempre esteve presente nas obras de Jorge Barradas desde o início de sua carreira como artista, bem como as figuras de pares. Já o tema da natureza, só passou a estar presente nas obras do artista depois que este, em 1930, retornou de uma última temporada nos trópicos, em S. Tomé.

É a partir de meados dos anos 1950 que o artista começou a produzir obras em que a natureza, de uma forma ou outra, está mais presente. O artista deixa então de parte a inocência do início de sua carreira, com formas mais graciosas, para um trabalho de linguagem mais conceitual.

⁴ O "Tocador de viola" é referido na lista de obras de JB no catálogo da Galeria S. Mamede, *Jorge Barradas Cerâmicas* (1972), mas sem foto. Só no final do trabalho, o Banco Millennium BCP, nos forneceu uma foto deste painel em sua posse.

Um desenho com certo toque de mistério, mas, ao mesmo tempo vivo, solto, expressivo. A beleza feminina no estilo pastoril de JB, parece remeter para outros tempos de harmonia com uma natureza que não deixa de estar tocada por um surrealismo, já muito mitigado.



Fig. 38 "As quatro estações", Particular, 1970
 Fonte: Cabral & Moncada Leilões

No ano anterior, 1969, JB tinha feito para os refeitórios da Fundação Calouste Gulbenkian dois dos seus mais belos painéis, por alguns considerada a melhor obra sua do último período (Fig. 39).

A ligação aos *Caprichos* é citada e patente na forma dos arcos interiores, com figuras centrais como nas 4 estações, mas em baixos-relevos, rodeados de elementos vegetalistas quase só simbólicos. Por fora dos arcos, em toda a altura do painel, que cobre uma parede de alto a baixo, uma rica decoração também em baixo-relevo, com motivos Iznik, como o barco, o mar, o peixe, graciosas aves e elementos vegetais, cobrindo o painel e tudo belamente composto. O ambiente e a tensão dos *Caprichos* já não está presente, mas a sua estética, não somente em desenho e pintura, mas também na azulejaria, acompanharam o artista nessa década final da sua vida.



Fig. 39 Dois painéis na Fundação Calouste Gulbenkian (Refeitório dos funcionários), 1969
Fonte: Adriana Oliveira

Em 1967 o artista foi convidado a dar uma palestra na Fundação Calouste Gulbenkian denominada: "A cerâmica não é uma arte menor". Neste evento, o artista falou sobre a sua atividade na área da cerâmica discursou e defendeu a cerâmica exaltando seu valor histórico e referencial na História e no meio artístico cultural.

"É me grato verificar que não fiquei só, que ao erguer a bandeira ela não é, apenas, minha. Agora sei, porque é um facto, que muitos estão presentes e outros se virão a juntar ainda, erguendo a uma maior altura essa bandeira que também é deles e que eu defendi com todas as minhas espadas." Barradas (Diário de Notícias, 1967)

Apesar de se ter dedicado à ilustração, pintura e artes decorativas, foi somente na cerâmica que o artista conseguiu alcançar estabilidade financeira e reconhecimento público. Barradas dedicou-se à arte da cerâmica até falecer em 1971. O seu vasto trabalho no domínio da cerâmica corresponde a muito mais de metade da sua produção artística. Jorge Barradas desenvolveu, ousou e experimentou novas soluções estéticas que contribuíram para a renovação da arte da azulejaria e cerâmica moderna portuguesa. No catálogo da exposição de obras do artista na Galeria São Mamede, em 1984, escreveu Valdemar (1984, p. 5): "Pode, portanto, considerar-se, neste domínio, pela prioridade da intervenção assumida e a vasta obra que legou, o fundador de uma escola, restituindo à cerâmica portuguesa a dignidade e o prestígio dos tempos áureos. O seu exemplo conduziu muitos elementos da sua geração e despertou o entusiasmo de um núcleo de jovens que são hoje nomes consagrados. Por tudo isto, Jorge Barradas afirmou-se não apenas como precursor da modernidade, mas também como mestre da cerâmica e de ceramistas".

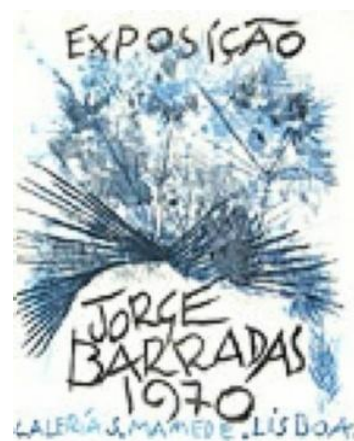


Fig. 40 Última Exposição em vida

Capítulo 2 - Estado de conservação da peça, diagnóstico e intervenção

2.1. O painel antes da intervenção



Figs. 41 Painel de Jorge Barradas em seu local de origem
Fonte: MNAz, 2014

Durante a remoção do painel e devido à elevada aderência à argamassa de assentamento, ocorreu o destacamento de uma quantidade significativa de vidro e a fraturação de um grande número de azulejos. Em uma observação mais cuidadosa, verificou-se ainda que partes do vidro remanescente apresentava fraca aderência à chacota. Os azulejos de remate eram os que se encontravam em melhor estado de conservação. Foi possível através de uma observação detalhada verificar e afirmar que o painel não havia passado por nenhuma intervenção anterior.



Fig. 42 Início do processo de montagem
Fonte: Adriana Oliveira

2.2. Descrição dos procedimentos de intervenção no painel

A intervenção tinha por objetivo devolver ao painel as características do seu estado anterior e estabilizar a estrutura da obra, salvaguardando a leitura desta enquanto objeto artístico e museológico. Para tanto procedeu-se ao conjunto de operações que seguidamente se descrevem.

2.2.1. Registo fotográfico (Figs. 43). A primeira etapa do trabalho foi realizar um registo fotográfico da peça, que serve como um documento de memória e documentação de todo o processo a que a obra esteve sujeita antes, durante e depois da intervenção. O registo foi o mais exaustivo possível, sempre com fotografias gerais e de pormenor. O registo fotográfico acompanha toda a intervenção de conservação e restauro, nos passos iniciais já ilustrados e em todas as subsequentes etapas.



Figs.:43 Imagens do painel de azulejos com a face nobre e tardoz,
após a primeira montagem de todos os fragmentos
Fonte: Adriana Oliveira

2.2.2. Registo gráfico (Fig. 44). Identifica o estado de conservação de cada azulejo e consistiu no mapeamento de fraturas, lacunas e falhas de vidro antes da intervenção. Foram mapeados todos os danos existentes e registadas todas as patologias verificadas, auxiliando assim a proposta de subseqüente intervenção. Havia muitas fraturas em grande parte do painel (em 29 dos 40 azulejos), algumas lacunas e mais de uma centena de pequenos pedaços de vidro destacados da chacota. O mapeamento, registo gráfico e fotográfico de cada azulejo encontra-se com todos os detalhes no ANEXO II p. 4-9.

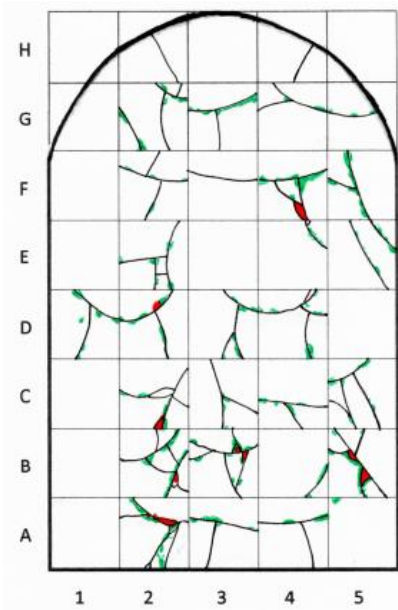


Fig. 44 Fraturas (preto), vidro (verde), lacunas (vermelho)

Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 45 Detalhe de azulejo com etiqueta

Fonte: Adriana Oliveira

2.2.3. Etiquetagem (Fig. 45). Esta operação consiste na identificação alfanumérica de cada unidade referente ao seu posicionamento no painel, segundo dois eixos: o vertical, alfabético, por ordem ascendente, e o horizontal, numérico, da esquerda para a direita. O objetivo é auxiliar a localização de cada azulejo no conjunto durante as intervenções. Foram usadas etiquetas autocolantes brancas como marcador.

Neste campo está também contemplada a localização dos fragmentos de vidro. De início eles estavam todos juntos numa caixa. Só depois da montagem e de completado o puzzle de localização de cada fragmento é que eles foram colocados em envelopes com indicação da etiqueta correspondente a cada azulejo.

2.2.4. Limpeza do tardoz (Figs. 46) Esta foi uma das primeiras intervenções diretas no painel. A limpeza mecânica do tardoz foi realizada manualmente com espátulas e bisturis de forma a remover todas as argamassas antigas.



Fig. 46 Detalhe do tardoz de azulejo e limpeza mecânica de fragmento

Fonte: Adriana Oliveira

Esta remoção é feita em bancada e com o bisturi ou a espátula raspando a argamassa que se encontra agregada ao tardo. Este trabalho revelou-se difícil pela fragilidade e formato dos azulejos e fragmentos, bem como pelo facto de muitos pedaços de vidro ameaçarem destacar-se.

Terminada a remoção de argamassa, procedeu-se à limpeza dos bordos dos azulejos e das fraturas.

Os azulejos passaram seguidamente por uma limpeza com uma solução de água destilada +Etanol, em partes iguais, e algumas gotas de detergente neutro, Teepol®, com o auxílio de uma escova de dentes.

2.2.5. Limpeza do vidro (face nobre) (Fig. 47). Com o objetivo de remover as sujidades aderentes resultantes da exposição ao ambiente exterior a que o painel este sujeito, foi realizada a limpeza da camada vítrea com a mesma solução usada em 2.2.4.



Fig. 47 Detalhe de limpeza de azulejo
Fonte: Adriana Oliveira

A limpeza também foi feita com auxílio de cotonetes embebidas em acetona e uma escova de dentes de cerda macia para eliminar os vestígios de sujidades mais aderentes.

2.2.6. Colagem dos fragmentos (Fig. 48). Esta operação tem o objetivo de reconstituir a forma do azulejo e, ao mesmo tempo, contribuir para sua estabilidade física. Para este procedimento foi utilizada a resina acrílica Paraloid B72® a 45% em acetona (ver documentação dos dois produtos no Anexo IV). Foi aplicada com auxílio de um pincel nas superfícies de fratura, efetuando-se em seguida a ligação das partes. Antes da colagem, fizeram-se ensaios de junção entre fragmentos para verificar a união. "Os azulejos que estiverem quebrados ou que venham a quebrar durante as operações de arranque, limpeza ou montagem, deverão ser reparados e reconstituídos com todos os pedaços originais, por mais pequenos que sejam, usando para o efeito cola própria para aplicação a frio" (Santos Simões, 2001, p. 271).



Fig. 48 Detalhes de azulejo fragmentado e colagem de fragmentos de azulejo
Fonte: Adriana Oliveira

No caso dos azulejos com mais de dois fragmentos, a colagem teve de ser faseada e de acordo com o planeamento da ordem de união. As diferentes partes são unidas e ajustadas até obter o correto nivelamento do vidro.

Este procedimento foi refeito várias vezes, por haver peças com lacunas, fraturas e falhas de vidrados, que dificultavam a colagem e a união nas áreas de encaixe.

Após passar a Paraloid B72® deve -se pressionar os fragmentos colados para que a peça não se movimente, respeitando o tempo de secagem.

Nalguns casos, quando há pequenos desníveis entre as junções de vidro ou entre os fragmentos, a adesão das partes pode ser dificultada por uma qualquer movimentação e é necessário um maior cuidado para que não se descole antes da adesão total.

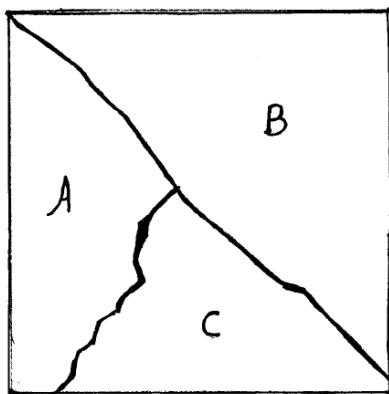


Fig. 49 Detalhe de plano de colagem com poucos fragmentos
Fonte: Adriana Oliveira

Em *Essentials in the Care and Conservation of Historical Ceramic Objects* (Oakley & Kamal 2002, p. 63), refere-se a forma como se deve fazer a união dos fragmentos para a colagem.

A ordem de junção dos fragmentos do azulejo da Fig. 49 nunca pode deixar para último o C. É sempre preferível deixar para último o que mais facilmente se une aos outros, neste caso o B.

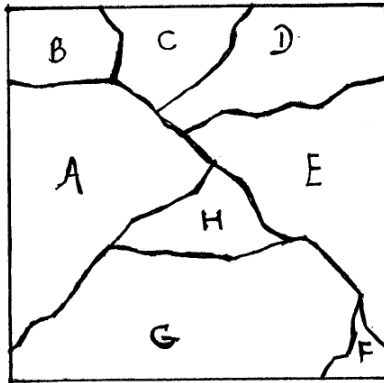


Fig. 50 Detalhe de plano de colagem com vários fragmentos
Fonte: Adriana Oliveira

Para as colagens mais complexas o princípio é o mesmo. Na Fig. 50 os fragmentos podem ser separados em três grupos: A + B + C & D + E & H + G + F. Cada grupo é montado como uma unidade e estas três são finalmente coladas em conjunto (Oakley & Kamal 2002, p. 64).



Fig. 51 Detalhe de colagem de fragmento de azulejo
Fonte: Adriana Oliveira

Para auxiliar a fase da secagem e evitar desníveis ou movimentações entre fragmentos, utilizou-se fita-cola colocada atravessada sobre a linha de fratura.

As peças coladas foram depois imobilizadas numa caixa de areia de forma a manter a linha de fratura horizontal, beneficiando da força de gravidade e de uma igual eficácia de adesão.

Após as colagens, o excesso de resina nas linhas de fraturas foi removido com bisturi e cotonete embebida em acetona.



Fig. 52 Detalhe das peças imobilizadas na caixa de areia após colagem
Fonte: Adriana Oliveira

Nos casos em que foi necessário proceder à **descolagem** (Fig. 53), foi utilizada acetona para dissolver o Paraloid B72®. Os fragmentos são desprendidos por meio de aplicação de pachos de algodão molhados em acetona sobre as zonas de fratura. Nas descolagens mais resistentes, as peças foram acondicionadas isoladamente em sacos de plásticos com os pachos embebidos em acetona durante o tempo necessário à descolagem.

Após a ação da acetona na área de colagem, a cola fica viscosa, permitindo assim a separação das peças coladas.



Fig. 53 Detalhes do processo de descolagem de fragmentos
Fonte: Adriana Oliveira

Em seguida, procedeu-se à limpeza das superfícies de fratura com o auxílio de bisturi, escova, algodão e cotonete embebida em acetona.

2.2.7. Colagem de vidrados (Figs. 54-57). O procedimento mais complexo e mais moroso de toda a intervenção no painel foi a colagem de vidrados. Pode-se dizer que 60% do trabalho realizado no painel teve a ver com a colagem de vidrados.



Fig. 54 Detalhe de mesa de trabalho durante os ensaios de colagem de vidrados
Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 55 Conjunto de vidrados desordenados
Fonte: Adriana Oliveira

Era previsível que não fosse possível encontrar todos os fragmentos de vidro já que uma parte se perdeu durante o levantamento do painel do local de origem. Quando um azulejo é quebrado, algumas perdas de vidro são quase inevitáveis.

Os vidrados são normalmente recolocados nos seus locais após a colagem dos fragmentos do suporte cerâmico, embora a técnica possa variar dada a complexidade da montagem. É a pré-montagem que define os procedimentos a seguir. Em alguns casos não se conseguia montar os fragmentos integralmente sem antes encontrar os locais de correspondência dos vidrados. Para atingir este objetivo, o reconhecimento de formato e pintura foram essenciais.

Surgiram também algumas dificuldades devido à fragilidade dos vidrados no manuseamento e nos ensaios de combinação. A maioria dos fragmentos de vidro correspondia às linhas de rutura da chacota, tendo por isso sido colados após a colagem dos fragmentos do suporte cerâmico. Pequenos desníveis na chacota, quase sempre impercetíveis ao olhar, revelaram-se um problema. Alguns vidrados não encaixavam, ou ficavam elevados relativamente à superfície do azulejo, levando à descolagem e nova colagem de fragmentos. Os fragmentos de vidro eram tão miúdos que somente com o auxílio de uma pinça era possível manuseá-los. Outro problema era a fragilidade de alguns vidrados que ao serem manuseados se partiam antes mesmo da sua colagem. O que tornava o trabalho mais lento e complexo devido à multiplicação de fragmentos. Os vidrados variavam em tamanhos, mas eram em geral muito pequenos e raramente excediam os 5 milímetros.

A colagem foi feita com Paraloid B72® e acetona a cerca de 30%, numa consistência mais diluída que é ajustável à fixação de cada vidro por forma a nivelar as superfícies vidradas do azulejo. Para este procedimento, a utilização de pinças foi muito importante.



Fig. 56 Detalhe de vidrados organizados para colagem

Acertar na correta diluição da cola era o problema. Por vezes ocorria o fragmento de vidro afundar um pouco após a secagem. Neste caso era necessário remover o vidro, colocar mais um pouco de Paraloid B72®, esperar que secasse um pouco, e só depois recolocar o fragmento de vidro ao nível da restante superfície do azulejo.



Figs. 57 Detalhes do processo de colagem de vidrados
Fonte: Adriana Oliveira

O objetivo destes procedimentos era que as colagens ficassem o mais niveladas possível com o vidrado geral do azulejo.

2.3. Preenchimento de lacunas de chacota, falhas de vidrado e nivelamento

Para o preenchimento de lacunas são utilizados materiais à base de gesso ou derivados de resinas e acrílico.

Esta etapa, consiste em preencher os espaços vazios correspondentes a lacunas de chacota e falhas de vidrado. Pretendeu-se respeitar os limites das lacunas tendo em atenção o nível do vidrado do azulejo, para que, esta ação não provoque abrasão sobre a camada vítrea do painel.

Para este procedimento foram utilizados dois tipos de materiais comuns nas operações de restauro no MNAz: a Aguaplast Cima® para o preenchimento de falhas de vidrado e o pó de gesso para o preenchimento de lacunas da chacota.

A Aguaplast® é uma pasta de fácil aplicação, flexível, e com aderência a suportes porosos como a chacota do azulejo e outras cerâmicas, mas só é usada para preenchimentos pouco profundos, como é o caso das falhas de vidrado, devido à retração e fendilhação na secagem.

O gesso foi usado para a reconstituição das lacunas faltantes no suporte. Foram utilizadas ceras de dentista para, com os fragmentos já colados, dotar a lacuna de uma base e permitir assim que o gesso seja nela vertido. Esta ação é realizada de maneira simples, o pó de gesso é misturado com água na proporção 5:3, mistura-se bem até o gesso começar a ganhar presa e verte-se na lacuna. Com a secagem, forma-se uma massa que endurece em cerca de dez minutos, solidificando em perfeita integração com o entorno da chacota. Seguidamente procede-se ao nivelamento.

Nas operações com os dois materiais referidos, utilizou-se o bisturi e pequenos papéis de lixa de água para o desbaste do material em excesso, até se atingir o perfeito nivelamento. Esta ação é feita de forma cuidada para evitar danos de abrasão na camada vítrea.



Fig. 58 Detalhes do processo de preenchimento: com gesso ou com Aguaplast.
Fonte: Adriana Oliveira

Nesta fase, ainda faltava colocar e colar todos os vidrados que pertenciam à zona de preenchimento em causa, e que não podiam ter sido colocados antes por falta de suporte. Para tanto, era necessário escavar com o bisturi no gesso já endurecido um espaço no lugar certo para cada um dos fragmentos de vidro a colar, conforme se pode ver na Fig. 59, abaixo. Finalmente, e se necessário, estas pequenas áreas ainda são retocadas com Aguaplast.



Fig. 59 Espaços escavados no preenchimento para colagem de fragmentos de vidro

Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 60 Detalhe geral do painel já com preenchimentos

Fonte: Adriana Oliveira

2.4. Reintegração cromática e proteção final das zonas integradas

Após a secagem dos preenchimentos seguiu-se a reintegração cromática (Figs. 61-64). Esta fase tem por objetivo devolver uma imagem harmoniosa ao painel com características estéticas semelhantes ao seu estado original.

Em Oakley & Kamal (2002, p. 92) é mencionado o procedimento de reintegração cromática: "Antes de iniciar a reintegração cromática, é importante decidir exatamente o tipo de resultado que se pretende obter. Se não se pretende disfarçar totalmente os preenchimentos, mas apenas torná-los menos óbvios, eles podem ser retocadas com uma cor que se aproxime do fundo em geral e que seja ligeiramente mais clara. Mas se se pretende um resultado menos patente, é necessário começar por pintar com uma cor que se aproxime tanto quanto possível da cor de base original da peça, e só quando esta estiver perfeita podem ser acrescentados os eventuais efeitos decorativos. Embora, em teoria, o processo pareça bastante fácil, na prática, pode ser enervantemente difícil."



Fig. 61: Reintegração cromática
Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 62: Detalhe de preenchimento com cor de base neutra antes da reintegração cromática das zonas de perda
Fonte: Adriana Oliveira

A observação da Fig. 62 permite mencionar aqui a excepcional dificuldade que constituiu a "cor de base" do painel. Como se pode verificar toda a superfície superior deste azulejo está preenchida por pequenas circunvoluções efetuadas num branco "sujo" de fundo que se sobrepõe ao branco do vidro. Observando todos os azulejos ampliados no Anexo II (p. 5 a 9) pode-se constatar que estas cir-

cunvoluções estão presentes em quase todos os azulejos e cobrem todo o fundo do painel. O fundo branco não é diretamente o vidro semi-industrial, embora este possa aparecer, mas sim um branco (possivelmente o “branco opaco” referido na Lista da VL, Anexo V, p. 7; Ana Paula Jarego, comunicação pessoal, 2016) polvilhado com um pigmento escuro com o auxílio de um coador. Ao fazer circular uma ponta embotada, redonda, de um cabo de pincel (neste caso com 2 mm de diâmetro) por esse branco sujo obter-se-iam as circunvalações que se constituem, à distância, numa nuvem esfumada de fundo. Tanto a artista ceramista Maria Emília Araújo como o Mestre Manuel Cargaleiro me exemplificaram esta técnica na VL, tendo este último informado que originalmente fora ele que a passara a JB e que este por vezes aproveitava diferentes restos de pigmentos, misturava-os com pó de cerâmica e usava o resultado para produzir estes efeitos. No azulejo D5 (Anexo II, p. 8), que por alguma razão, não está inteiramente coberto por esta base, consegue-se ver no fundo o vidro semi-industrial, muito mais “branco neve” e brilhante. Também se consegue ver num ou noutro azulejo que a pintura com cor foi aplicada sobre as circunvoluções já secas ou já queimadas, não as afetando ou modificando, enquanto noutras zonas, as circunvoluções parecem efetuadas posteriormente, adaptando-se na sua forma às zonas já preenchidas anteriormente por outra cor ou pelo seu antecipado desenho.

Nas outras obras de JB referenciadas no Anexo I pode-se constatar que este efeito aparece pela primeira vez claramente em 1958, no painel San Jorge (Anexo I, 1958) e depois em muitos dos painéis com arranjos florais, para criar o fundo esfumado.

Neste caso, as dificuldades para a reintegração cromática são mais que “enervantemente difíceis” como diziam Oakley & Kamal, foram desesperantes e quase impossíveis de superar totalmente.

Para a realização da integração cromática, a técnica escolhida foi a de restauro “a frio”, que é efetuada “através do uso de materiais sintéticos e tintas comerciais para colmatar falhas de vidro” (Esteves & Mimoso 2014, p. 2). A técnica de reintegração cromática usada foi a chamada “mimética”, procurando restabelecer integralmente a leitura da obra através da aplicação de cor e da aproximação aos traços do artista na pintura original.

As tintas acrílicas foram os materiais utilizados na reintegração cromática. Nas áreas em que faltavam referências exatas, a reintegração cromática foi realizada de acordo com documentação fotográfica da obra, quando esta ainda se encontrava em seu local de origem. Antes da reintegração cromática, foi preparado um tom de base neutro, para depois chegar à cor pretendida.

“No MNAz a abordagem ao restauro é em geral pautada pela reintegração estilística das partes em falta, para que o painel possa ser fruído como um todo. Embora fora do seu contexto arquitetónico original (para o qual pode ou não, ter sido concebido) pretende-se que adquira a aparência mais pró-

xima da que teria na época em que foi originalmente integrado"(Esteves & Mimoso 2014, p. 2). Ou seja, devem prevalecer sempre os valores figurativos, reintegrar as partes faltantes para restituir a unidade e a continuidade formal da obra tal como era na origem.

Sobre o restauro museológico, Fabbri & Guidotti (1998, p. 78) fazem as seguintes considerações:

"No entanto, deve-se ter em conta o facto de os museus terem primeiro que tudo uma função didática, pelo que o restaurador pode ser confrontado com a exigência de as partes em falta no documento original serem refeitas. Estes refazimentos, comumente chamados de [re]integração, podem-se referir tanto à forma como à decoração, monocromática ou policromática, do objeto.

É claro que qualquer trabalho de integração é sempre um procedimento realizado com base em suposições mais ou menos justificadas, por essa razão é importante garantir que, seja como for, as soluções encontradas estão de acordo com a ética da conservação e restauro.

Na prática, as integrações terão de cumprir uma regra muito precisa: serem perfeitamente perceptíveis e reconhecíveis, mas continuando de qualquer forma subordinadas às partes originais."

Este mesmo conceito é seguido no MNAz e mencionado por Esteves & Mimoso (2014, p. 7) "Finalmente há que acrescentar que todas as intervenções de reintegração realizadas no Museu são facilmente reconhecíveis em observação visual a curta distância e também retratáveis."

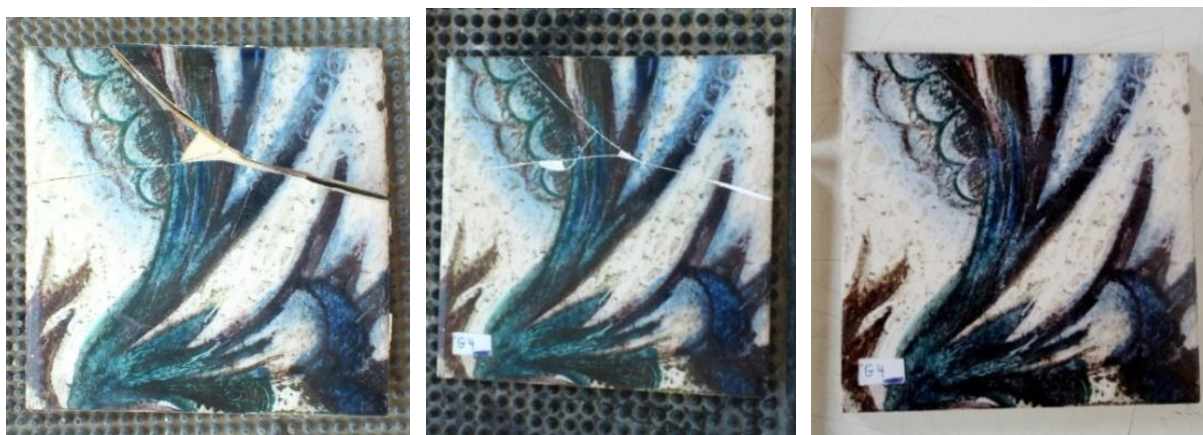


Fig. 63 Detalhes depois da colagem, do preenchimento e da reintegração cromática Fonte: Adriana Oliveira



Fig. 64 Detalhes depois da colagem, do preenchimento e da reintegração cromática Fonte: Adriana Oliveira

A reintegração cromática foi finalizada com a aplicação de uma cera de proteção (Renaissance Wax), em primeiro lugar como proteção das áreas intervencionadas e, em segundo lugar, para as igualar ao brilho do vidro.

Uma transcrição de Esteves & Mimoso (2014, p. 7) finaliza este capítulo e esclarece os princípios seguidos no MNAz na conservação e restauro museológico: "Um painel exposto com lacunas facilmente percebíveis à distância de visualização, mesmo se reconstruídas volumetricamente mas sem reintegração cromática, incomoda os visitantes e é considerado por alguns como decorrente de uma falta de empenho do próprio museu. É com base nesta perspectiva resultante da dificuldade na recon-



Fig. 65 Ateliê de JB Fonte: Galeria S. Mamede

trução mental das áreas em falta demonstrada por um grande número de visitantes, que o Museu pauta as suas opções de restauro."

Finalmente, uma foto de 1965 mostra-nos o artista a finalizar uma obra que sabemos ter essa data. O artista trabalha sobre um painel que parece meio acabado. Como seria a técnica? Só no final do trabalho me dei conta de uma observação de Burlama-

qui (1996, p. 26), que na elaboração do seu livro ainda teve a possibilidade de falar com os operários da VL que trabalharam com JB. Cito: "Trabalhou sempre utilizando a mesma técnica, cozendo a baixa temperatura, servindo-se sempre do mesmo banho e da paleta de cores da Fábrica Viúva Lamego, e misturando este ou aquele vidro para conseguir determinados efeitos. Todos os retoques e detalhes eram acrescentados depois da cozedura, sobre o vidro, pela mesma técnica da pintura sobre porcelana, pela qual o pigmento de cor é aplicado juntamente com um elemento aglutinante e de função adesiva (goma arábica, essência de terebintina). Na queima de retoque estes elementos são eliminados e o pigmento de cor é absorvido e fixado pelo vidro, outra vez em estado viscoso pela ação do calor."

Tem-se, portanto, a confirmação de uma segunda passagem pelo forno, "queima de retoque", que em determinadas zonas do painel, em determinadas condições, em determinadas exposições exteriores, podem justificar uma fragilidade da adesão do vidro à chacota, problema que tanto afetou o painel em intervenção. Também refere: "misturando este ou aquele vidro para conseguir determinados efeitos", que pode ser aquilo que chamei na p. 39 a "cor de base" e que me levantou tantos problemas, e que também se pode constatar, nas fotos do Anexo I, que se repete em muitos painéis.

Capítulo 3 – Caracterização material da obra

Neste estudo, a composição dos materiais utilizados na produção da obra (pigmentos, vidro e chacota) foram estudadas por métodos de análise não destrutivos. Foram para isso analisados fragmentos soltos de diferentes áreas do painel (Fig. 66).

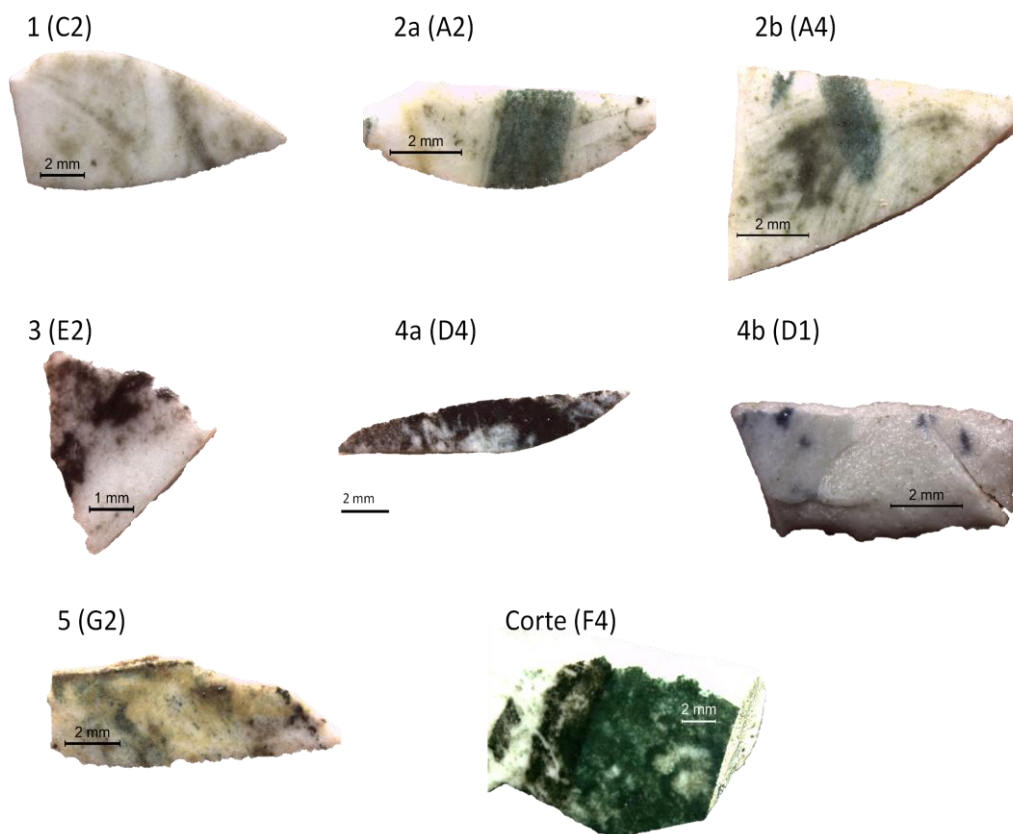


Fig. 66 Fotografia dos fragmentos observados à lupa binocular. Entre parênteses indicam-se as referências dos respectivos azulejos de proveniência.

Procedeu-se à microanálise por Espectroscopia de Fluorescência de Raios-X Dispersiva de Energia (EDXRF) e por Espectroscopia de Raman. Ambas as técnicas são não destrutivas e foram aplicadas diretamente nos fragmentos. A espectroscopia **EDXRF** permite identificar, numa fração de segundos, os elementos químicos com número atômico (Z) superior ao do magnésio ($Z=12$), através da detecção da radiação X característica emitida pelos átomos da amostra quando são irradiados por uma fonte de raios-X. (Stuart 2007, p. 234)

Em *Analytical Techniques in Materials Conservation*, 4.3. *Raman spectroscopy*, Stuart (2007, p. 136) menciona que a espectroscopia **Raman** permite identificar compostos orgânicos e inorgânicos em fase amorfa ou cristalina. Esta informação é obtida através da detecção da radiação dispersa de forma inelástica (com variação de energia) pela amostra quando nela se faz incidir um feixe de radiação monocromática infravermelha, visível ou ultravioleta. A energia da radiação dispersa pode ser medida através do seu número de onda (inverso do comprimento de onda) que é característico para cada composto permitindo assim a sua identificação por comparação com bases de dados. A obtenção de um espectro Raman característico dos compostos presentes nas amostras é um processo por vezes moroso e que nem sempre é conseguido, devido muitas vezes à ocorrência de fenómenos de fluorescência que perturbam a leitura das bandas Raman.

Foram ainda realizadas análises por Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios-X Dispersiva em Energia (SEM-EDS). Esta técnica, à semelhança da espectroscopia por EDXRF, é elementar, mas permite a identificação de átomos mais leves, com número atômico igual ou superior ao do carbono ($Z=6$), através da detecção da radiação-X característica resultante da interação de um feixe de elétrons com a amostra (Stuart 2007, 3.8. *Scanning electron microscopy*, p. 91). A técnica de SEM-EDS possui uma resolução espacial muito mais elevada que a de EDXRF permitindo, neste estudo, o mapeamento dos elementos químicos num corte transversal e, assim sendo, contribuindo para a caracterização da chacota e do vidrado, bem como possibilitando inferir a sua metodologia de produção.

3.1. Caracterização da chacota e do vidrado

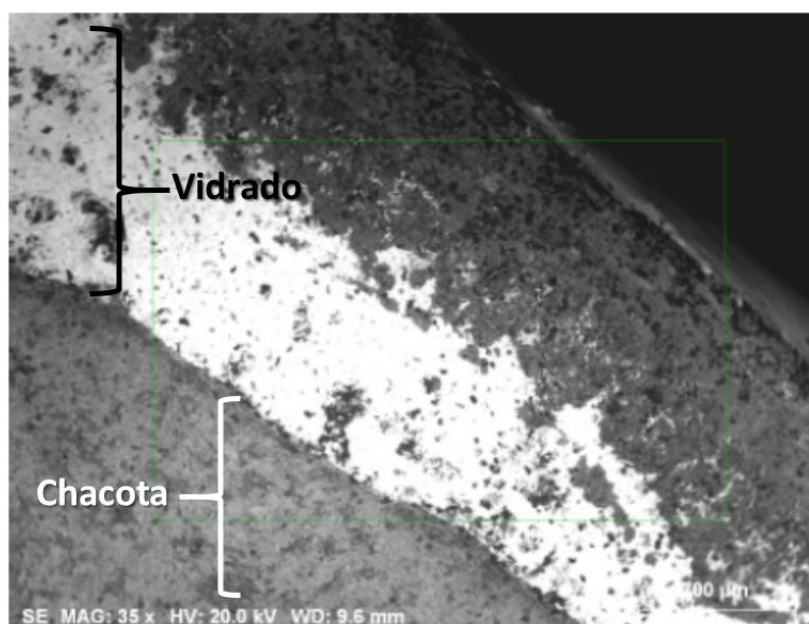


Fig. 67 Imagem de corte transversal obtida por SEM (fragmento «corte»)

Na Fig. 67 pode observar-se a imagem de um corte transversal de um azulejo (fragmento «corte») obtida por um microscópio eletrónico de varrimento (SEM). Nas imagens de SEM as zonas mais claras indicam a presença de elementos de elevado número atómico enquanto as mais escuras, correspondem à presença de elementos de baixo número atómico.

Na imagem do corte transversal obtida por SEM (Fig. 67), a interface entre o vidro e a chacota é bem visível, surgindo o vidro bastante mais claro devido ao seu teor em chumbo, como se pode ver na Fig. 68. Uma interface bem definida é característica da existência de pelo menos duas cozeduras do azulejo, uma para a base cerâmica e outra para o vidro (Molera 2001).

A zona mais escura, abaixo do vidro corresponde à chacota.

A distribuição dos elementos químicos na chacota e no vidro, obtida por SEM-EDS, é apresentada na Fig. 68.

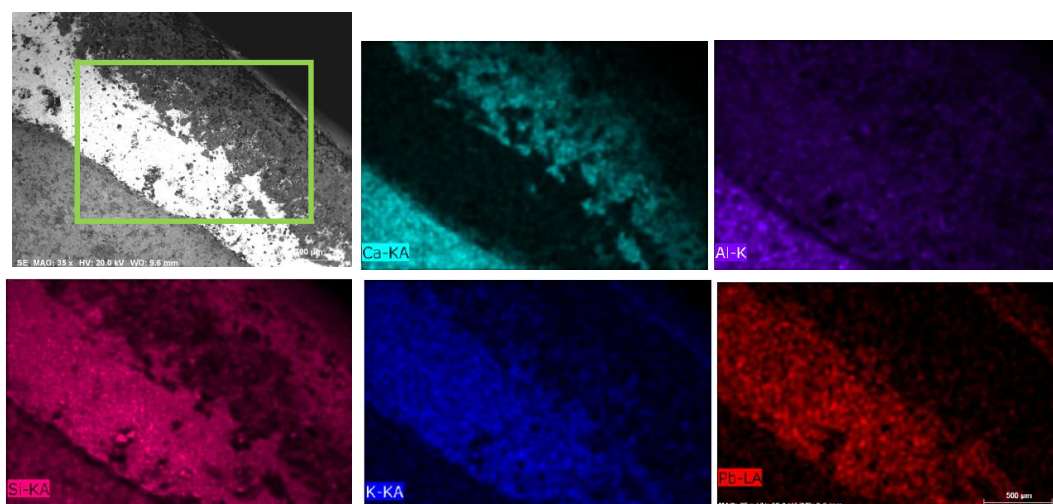


Fig. 68 Mapeamento de K, Ca, Si, Al e Pb obtido por SEM-EDS num corte transversal de um azulejo

Podemos observar que os elementos maioritários na chacota são o cálcio (Ca) e o alumínio (Al), enquanto no vidro encontramos maioritariamente potássio (K), silício (Si) e chumbo (Pb). O chumbo, o potássio e o silício estão normalmente presentes na forma de óxidos.

O dióxido de silício (SiO_2) aumenta a resistência do vidro aos agentes químicos, sendo também importante para o controle da temperatura de fusão do vidro (CENCAL 2001, p. 20).

O óxido de potássio contribui para a subida da dilatação dos vidros e é importante na modificação da rede estrutural (CENCAL 2001, p. 21).

O óxido de chumbo (PbO) serve para desenvolver melhor as cores e dar ao vidro alta fusibilidade, brilho e densidade, e combate a desvitrificação (CENCAL 2001, p. 21).

Os resultados obtidos por EDXRF (Anexo V, p. 4-6) indicam ainda a presença de zircônio (Zr) no vidro que contribui para o aumento da resistência à abrasão e ao ataque químico (CENCAL 2001, p. 23).

A espectroscopia Raman revelou também (Anexo V, p. 3) a presença de quartzo na matriz vítrea e de calcite (CaCO_3) na chacota (Bell et al., 1997)

3.2. Identificação dos Pigmentos

A identificação dos pigmentos foi efetuada tendo em conta os elementos químicos principais encontrados em cada cor (azul, verde, amarelos e castanho) pela técnica de EDXRF seguida da identificação do composto químico pela técnica Raman.

Os resultados representativos das análises encontram-se na Tabela 1. Nesta tabela apresentam-se os elementos característicos de cada pigmentos obtidos por EDXRF em cada cor e sempre que possível a sua confirmação pela técnica de espectroscopia Raman.

Foram identificados os pigmentos: verde de crómio, azul de cobalto e amarelo de Nápoles. A presença deste último pigmento indica que a cozedura terá sido feita a baixa temperatura ($<1000^\circ\text{C}$) (Colomban & Sagon & Faurel 2001).

Foi também identificado um castanho de manganês. O pigmento constituinte da cor castanha não foi identificado pela espectroscopia Raman. No entanto o mapeamento obtido por EDXRF indica que este será um castanho de manganês (Fig. 69).

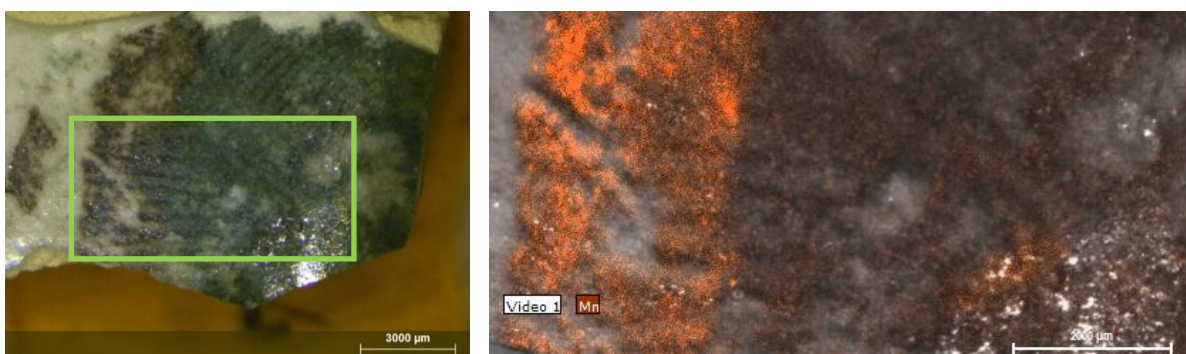


Fig. 69: Mapeamento do Mn obtido por EDXRF

Tabela 1: Resultados obtidos nos fragmentos analisados por Espectroscopia de EDXRF e Raman para os pigmentos. A interpretação dos resultados obtidos por espectroscopia Raman foi feita através de consulta bibliográfica (Burgio et al. 2000, p. 1492-1495, 1518) (Stuart, 2007, p. 141-145, 242).

Cor	EDXRF	Bandas Raman (cm ⁻¹)	Pigmentos
Azul	Al, Co	191, 515	Azul de cobalto (CoO · Al ₂ O ₃)
Verde	Cr	298, 345, 552, 611	Verde de crómio (Cr ₂ O ₃ · 2 H ₂ O)
Amarelo	Pb, Sb	141, 201, 300, 334, 450, 511	Amarelo de Nápoles (Pb ₂ Sb ₂ O ₇)
Castanho	Mn	-	Castanho de manganês (MnO ₂)

3.3. Pigmentos de Jorge Barradas na Fábrica Viúva Lamego

As cores encontradas nas análises do painel podem também ser confrontadas com as cores utilizadas na época em que o artista dispunha de ateliê na Fábrica Viúva Lamego e sob as quais obteve-se documentação fornecida pela própria fábrica. Esta documentação encontra-se no Anexo V p. 7-11 e pode ser complementada com uma análise visual direta dos azulejos e das suas imagens no Anexo II.

Ao examinar as fichas de pigmentos da VL há que ter presente a citação que reproduzi na p. 41 (Burlamaqui, 1996 p. 26) que confirma que JB trabalhava com a paleta de cores da VL. Além disso, vê-se nas fichas (Anexo V) que há diferentes variedades de uma mesma cor, (p.ex. amarelo de Nápoles, mas também amarelo mudejar) e misturas de pigmentos para criar outra cor (azul, manganês e encarnado para "roxo de pintar" Anexo V p. 10)

No Anexo V p.7 referem-se "brancos" e "transparentes" com zarcão (tetróxido de chumbo, Pb₃O₄), mais areia de Coina, com sílica (SiO₂) e quartzo, e óxido estanho (SnO) no "branco opaco", que como referimos na p. 39 era possivelmente o pigmento base do "branco sujo" usado como uma decoração de cobertura sobre o vidro branco e a par da restante decoração como se fosse o seu pano de fundo. Como o óxido de estanho entra apenas com 3% neste pigmento (p. 7 Anexo V) os exames por EDXRF e por SEM-EDS não detetaram a presença deste elemento.

Tenha-se em atenção no entanto o que ficou dito na p. 39 sobre outras misturas no "branco opaco" resultando no "branco sujo", como lhe chamámos. Esses outros pigmentos, como foi referido na VL, poderiam ser manganês (Mn) ou dicromato de zinco - verde zinco (ZnCrO₄). Mas só o manganês foi constatado nas análises por EDXRF (Anexo V). O verde zinco não aparece nas análises. O manganês está presente em todos os resultados das análises., mas não é possível distinguir se especificamente na mistura do "branco sujo" ou se migrou de zonas onde foi usado o "roxo de pintar", que contém manganês (ver abaixo).

Por sua vez, Mestre Manuel Cargaleiro (ver Anexo VI), ao explicar as misturas utilizadas para produzir o “branco sujo”, referiu-o espontaneamente como “esverdeado”.

O conjunto de todas estas observações leva-me a crer, como também sugerido pela Eng. Ana Paula Jarego, que o tom escuro poderia ser atribuído ao manganês constatado nas análises, e que seria o polvilho aplicado com um coador, como descrito pelo Mestre Cargaleiro. Já o tom “esverdeado” ou “verde seco” é mais provavelmente atribuível ao verde *veridian*, constatado nas análises, e possivelmente presente na mistura de “diferentes restos de pigmentos” referida pelo Mestre (p. 39).

No Anexo V p. 8 certifica-se um amarelo feito a partir de PbO e Sb_2O_3 , obtendo-se o pigmento amarelo de Nápoles referido acima.

No Anexo V p. 9 referem-se verdes, sob a designação, “verde padrão”, que corresponde ao verde de crómio ou verde *veridian* (Cruz, 2008, p. 107), nas designações em inglês e noutras línguas, e que é o óxido de crómio di-hidratado ($Cr_2O_3 \cdot 2H_2O$) confirmado nas análises. Este é aliás o pigmento dominante em todo o painel. Muitas vezes mesclado com traços amarelos para dar uma impressão de mancha verde mais clara.

No Anexo V p. 10 refere-se um “roxo de pintar”, mistura de azul, manganês e encarnado. Um exame visual detalhado dos azulejos parece permitir afirmar que o que de início se descreveu como castanho é efetivamente este roxo de pintar que, conforme a mistura, umas vezes tende para o vermelho, outras, com o aumento do manganês, tende quase para o preto. É claro que o manganês/castanho está sempre presente na mistura e no resultado das análises, mas é difícil encontrar uma pincelada puramente castanha.

No Anexo V p. 11 (azul cobalto). Também aqui se verifica que um “azul corrente antigo”, além do óxido de cobalto, comporta “calcinado e moído com 1,5% de manganês”, que parece resultar nuns traços quase negros que encontramos em alguns azulejos. Enquanto as poucas pinceladas claramente azuis e algo transparentes seriam feitas com o “azul inglês + transparente” referido no Anexo V p.9.

A combinação dos resultados das análises espectroscópicas com a análise visual e com os dados dos fabricantes dos pigmentos revela-se um procedimento útil e frutuoso.

Conclusão

Este relatório é um trabalho escolar e a conclusão, para além das conclusões parciais já apresentadas em cada capítulo, deve também retirar lições escolares.

O trabalho realizado procurou respeitar as normas éticas pelas quais se deve reger uma obra de intervenção e restauro. Os materiais originais foram preservados e os materiais adicionados respeitaram o conceito de compatibilidade e reversibilidade. Foi assim possível alcançar os objetivos que eram a intervenção na peça de forma a garantir a sua perenidade, bem como reconstituir a possibilidade de leitura estética da obra.

Sob o ponto de vista escolar e de formação, a aquisição de conhecimentos e experiência no domínio da conservação e restauro, de azulejaria, foi inestimável e de grande utilidade, para além de ter tido a sorte de me calhar um caso de excecional dificuldade, mas rico em ensinamentos.

O estudo da obra de cerâmica de Jorge Barradas e, especificamente, de uma parte da sua obra quase desconhecida, os *Caprichos*, creio que foi, apesar das insuficiências, uma pequena contribuição para o estudo e compreensão de um artista importante na moderna azulejaria portuguesa. O levantamento e base de dados iniciada para obras em cerâmica e azulejaria de Jorge Barradas poderão ser de grande importância para futuros estudiosos e pesquisadores servindo de orientação para estudos da área de artes, cerâmica e azulejaria. Se puder completá-la, como tenciono, com uma documentação mais detalhada e uma ilustração em alta resolução, creio que poderia ser o esboço de uma nova forma de criação de acervo documental de património artístico que poderia ter múltiplas utilizações culturais e didáticas e de especial interesse no domínio da arte contemporânea, tão frequentemente efémera.

A utilização da metodologia científica para a caracterização material da obra com o auxílio das técnicas de microscopia ótica, EDXRF, Raman e SEM-EDS foi sem dúvida útil e proveitosa de um ponto de vista escolar e de prática concreta que é absolutamente necessária a um conservador restaurador. No entanto, para o trabalho em causa e para a maioria dos casos relativamente triviais de conservação e restauro a utilidade direta é limitada e senti a falta de conhecimento de outras tecnologias complementares, mais simples, mas necessárias em 90% dos casos. Por exemplo, na minha experiência ainda reduzida (3 casos) de conservação e restauro de azulejaria, o levantamento de azulejos foi sempre o problema mais básico e crítico. Tecnologias mais avançadas para detetar previamente obstáculos ao levantamento e outras tecnologias que permitam um levantamento seguro deveriam ser objeto de estudo e ensino.

De igual forma senti a falta de conhecimentos e experiência mais profunda de produção (nomeadamente de azulejaria), que é uma das componentes deste mestrado e para a qual não havia nem ensino nem estágios orientados nesse sentido.

Tudo somado, termino este trabalho com grande otimismo e grandes expectativas.

Referências bibliográficas ou URL

(Estilo Bibliográfico APA, 6ª edição, adaptado pela U. de Aveiro, nas referências no texto e na bibliografia final)

Aguiar, José (1995). *O tratamento de azulejos em obras de reabilitação, contributos para um vídeo*. Évora: Universidade de Évora. CENFIC.

Albarradas, azulejos imagens (2016). Disponível em:

https://www.google.com/search?lr=&newwindow=1&hl=en&biw=1269&bih=615&tbn=isch&sa=1&q=Albarradas+azulejos&oq=Albarradas+azulejos&gs_l=img.12...9316.17675.0.19883.19.18.0.1.1.0.170.1593.12j4.16.0...0...1c.1.64.img..2.10.893...0j0i30j0i24.ILpqr9URsbk

Almeida, Shari Carneiro (2011). *Caracterização Material e Conservação e Restauro de um Painel de Azulejos do Séc. XVII do Ecomuseu do Seixal, Portugal*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa

APA 6th, citar e referenciar: estilo bibliográfico (2015). Universidade de Aveiro. Disponível em:

<http://www.ua.pt/sbidm/biblioteca/PageText.aspx?id=12012>

Argan, Giulio Carlo (2004). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras

Atasoy, N. & Raby, J. & Petsopoulos, Y. (1990). *IZNIK, La poterie en Turquie Ottomane*. Alexandria: Chêne.

Bauer, A. J. R. (2015). *Portable Raman Spectroscopy in Archaeology and art*. Chemilogix. Disponível em:

[http://www.tsi.com/uploadedFiles/_Site_Root/Products/Literature/Application_Notes/Portable_Raman_Archaeology_Art_US_RAMAN-004-US-web%20\(3\).pdf](http://www.tsi.com/uploadedFiles/_Site_Root/Products/Literature/Application_Notes/Portable_Raman_Archaeology_Art_US_RAMAN-004-US-web%20(3).pdf)

Baldini, Isis Elias (2002). *Conservação e Restauro de obras de Arte em Suporte de Papel* (Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo). Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjG3Y-ojKjNAhVJdR4KHfXZBVsqFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27151%2Ftde-14032014-164411%2Fpublico%2FIsisBaldiniElias.pdf&usq=AFQjCNEzVT0kZISYjul2ZPQX9xBzidykjg&sig2=OuvJbZnhildP_eNU2P0njQ

Bell, Ian M. & Clark, Robin J. H. & Gibbs, Peter J: (1997). Raman spectroscopic library of natural and synthetic pigments (pre- AD 1850). *Spectrochimica Acta Part A* 53. 2159 -2179

Burgio, Lucia & Clark, Robin & J., H. (2000). *Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation*. London: Department of Chemistry, Christopher Ingold Laboratories, University College

Burlamaqui, Suraya (1996). *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, placas e relevos*. Lisboa: Quetzal.

Burlamaqui, Suraya (1998). Azulejos de Jorge Barradas no Brasil. *Oceanos. Azulejos Portugal e Brasil* N° 36/37 Out 1998/Mar 1999. Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Buys, Susan & Oakley, Victoria (2003). *The conservation and restoration of ceramics*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Calado, Rafael S. & Mangucci, António C. & Pinto, Luís F. & Ferreira, Paula (1998). *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal: The tile in the architecture in Portugal*. Lisboa: Estar. (Edição bilingue português/inglês)

Calza, C. & Anjos, M. J. & Brancaglioni Jr., A. & Souza, S.M. & Lima, A. T. & Lopes, T. R. (2007). *Fluorescência de Raio X Aplicada à Arqueometria*. Laboratório de Instrumentação Nuclear-COPPE/UFRJ, Instituto de Física-UERJ, Museu Nacional-UF Rio de Janeiro

Cargaleiro, Manuel (2016). *Entrevista em vídeo sobre Jorge Barradas e a sua obra*. Lisboa: Ateliê na Viúva Lamego, por Adriana Oliveira. Em Anexo VI.

CENCAL (2001). Textos de Seminário do Centro de Formação Profissional da Indústria Cerâmica. Caldas da Rainha Cerâmicas e Pinturas, Jorge Barradas (1952). *Novidades, Agosto 17*

Coentro, Susana Xavier (2010). *Estudos da Camada Pictórica na Azulejaria portuguesa do Século XVII*. (Dissertação de Mestrado, Departamento de Conservação e Restauro, Universidade Nova de Lisboa)

Colomban, Ph. & Sagon, G. & Faurel, X. (2001). Differentiation of antique ceramics from the Raman spectra of their coloured glazes and paintings. *Journal of Raman Spectroscopy*. 33, 351-360

Cruz, António João (2008). *Entre a tradição e a modernidade: os pigmentos ao dispor dos artistas e o conhecimento sobre esses materiais em Portugal no início do século XX*. Tomar. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc>

=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiPisHal6PMAhVHHxoKHeOUBHcQFggmMAE&url=http%3A%2F%2Frevistas.rcaap.pt%2Fecr%2Farticle%2Fdownload%2F3168%2F2556&usq=AFQjCNF85gboBJdj72eLYC0YrnrKgtEGNA&sig2=7-c09IeD3rhOD9L6AxOlzA

D'Alge, Carlos (2004). *A experiência futurista*. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwipoQelKjNAhUMXR4KHcMJD3MQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fvcv.instituto-camoes.pt%2Fconhecer%2Fbiblioteca-digital-camoes%2Festudos-literarios-critica-literaria%2F24-24%2Ffile.html&usq=AFQjCNHz1iM5uttUkDdaUIZjctiC-ExqvQ&sig2=Ut2uAgoWkOqprEf--q_LXw

Domingues, M. Celestino (2006). *Dicionário de Cerâmica*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

D'Orey Azulejos (2015). Disponível em: <http://doreyfiles.pt/wp/>

Durbin, Lesley (2015) *Architectural Tiles, Conservation and Restoration*. London: Routledge

Esteves, Lurdes & Mimoso, João M. (2014). A abordagem Estilística no Restauro Museológico de Azulejos. In: *Atas do Congresso "De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e Prática do Restauro no Espaço Ibero-Americano"*, Lisboa: LNEC Novembro 2014.

Esteves, Lurdes (2003). A Pintura e a Escultura de Jorge Barradas. *Azulejo8 (11)*, 95-110.

Fabbri, Bruni & Guidotti, Carmen R. (1998). *Il Restauro Della Ceramica. Fiesole*. Florença: Nardini.

França, José Augusto (1991). *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand.

França, José Augusto. (2004). *História da Arte em Portugal. O Modernismo*. Lisboa: Presença.

Gulbenkian, Fundação Calouste (1982). *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Jorge Barradas (2015). Disponível em: <http://gulbenkian.pt/cam/artist/jorge-barradas/>

Gulbenkian, Fundação Calouste (2016) Lisboa: FCG Espaço multimídia. Biblioteca de arte.

Gratuze, Bernard *et al.* (1996). De l'origine du cobalt: du verre à la céramique. *Revue d'Archéologie* 20, 77-94.

Guilherme, A. & Coroado, J. & Carvalho, M. L. (2009). Chemical and mineralogical characterization on glazes of ceramics from Coimbra (Portugal) from the sixteenth to nineteenth centuries. *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 395, 2051-2059.

Henriques, Paulo (2012). *Jorge Barradas no Museu Nogueira da Silva*. Braga: Universidade do Minho.

Holzhey, Magdalena (2006). *De Chirico*. Köln: Taschen

Iznik, tiles imagens (2016). Disponível em: https://www.google.com/search?lr=&newwindow=1&hl=en&biw=1269&bih=615&tbm=isch&sa=1&q=iznik+tiles&oq=IZNIK+tiles&gs_l=img..1.0.016j0i3012j0i5i3012.50902.52555.0.55308.5.5.0.0.0.100.473.4j1.5.0....0...1c.1.64.img..0.5.472.3X6fPN2Y3e4

Jorge Barradas expõe guaches, óleos, temperas (1965). Lisboa: Galeria Diário de Notícias.

Jorge Barradas, 1917-1970, Pinturas e desenhos (1970). Lisboa: Galeria S. Mamede.

Jorge Barradas. O homem e a forma (1971). *Vida Mundial*, Julho 9, p. 49

Jorge Barradas, Cerâmicas (1972). Lisboa: Galeria S. Mamede.

Jorge Barradas, Desenhos e cerâmicas (1977). Lisboa: Galeria S. Mamede.

Kock, Lesotlho (2009). *Raman spectroscopic studies of the under glaze pigments of porcelain shards of archaeological origins*. Pretoria: Faculty of Natural and Agricultural Sciences of the University of Pretoria.

Lima, Augusta (2005). *Characterization and conservation of glass and ceramics*. (Internship report of degree in Conservation and Restoration. Lisboa: UNL)

Macarrón, Ana & González, Ana (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

Mântua, Ana A. & Melo, Carla & Pires, Isabel & Monteiro, João P. & Esteves, Lurdes & Henriques, Paulo & Campos, Teresa (2007). *Cerâmica, Artes Plásticas e Artes Decorativas. Normas de inventário*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Marques, Oliveira A. (2009). *Breve História de Portugal*. Barcarena: Presença

Martinón-Torres, M. & Rehren, Th. (1998). *Ceramic materials in fire assay practices: a case study of 16th-century laboratory equipment*. London: Central Research Fund of the Academic Trust Funds Committee.

Matteini, Mauro & Moles, Arcangelo (2001). *La química en la restauración*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

- Meco, José (1985). *Azulejaria Portuguesa. Coleção Património Português*. Lisboa: Bertrand.
- Meco, José (1989). *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Meco, José. (1990). Jorge Barradas. *Revista Artes Plásticas*, Novembro, n.º5, , 9-13.
- Mendes, Manuel & Novais, Mário & Castelo-Branco (1962). *Jorge Barradas*. Lisboa: Altis
- Molera, Judit & Vendrell-Saz, Mario & Pérez-Arantegui, Josefina (2001). Chemical and Textural Characterization of Tin Glazes in Islamic Ceramics from Eastern Spain. *Journal of Archaeological Science* 28, 331-340
- Mundo Educação (2016). *Revista Orpheu n° 1*. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com/literatura/modernismo-portugal.htm>
- Natário, Celeste (2008). A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. *Universidade do Porto. Revista Estudos Filosóficos n° 1 /2008* versão eletrônica - ISSN 2177-2967. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art9_rev1.pdf
- Navarro, M. Pilar (1997). *A Decoração de Cerâmica*. Lisboa: Estampa
- Oakley, Victoria & Jain, Kamal (2002). *Essentials in the Care and Conservation of Historical Ceramic Objects*. London: Archetype Publications.
- Oliveira, Adriana (2010). *Athos Bulcão e a Moderna Azulejaria Brasileira* (Monografia de Licenciatura em Artes Visuais. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.)
- Marques, Oliveira A. (2009). *Breve História de Portugal*. Barcarena: Presença
- Padilha, Real (2005). Microanalytical characterization of surface decoration in majólica pottery. *Analytica Chimica Acta* 535, 201-211
- Pigments through the ages* (2016) Disponível em: Colors of art: <http://www.webexhibits.org/pigments/>
 Pigment catalog: <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/pigments.html>
 Intro to the greens: <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/greens.html>
 Viridian: <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/viridian.html>
- Príncipe, César (1992). Exposição de Jorge Barradas. *Jornal de Notícias*. Dezembro 15
- Rhodes, Daniel (1973) 2ª Ed.. *Clay and Glazes for the Potter.*, London: A & C Black.
- Rodrigues, António (1984). *Jorge Barradas. Coleção arte e artista*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Sandalinas, C. & Moreno, S. & Gil, A. (2006). Experimental confirmation by Raman Spectroscopy of a Pb-Sn-Sb triple oxide yellow pigment in sixteenth-century Italian Pottery. *Journal of Raman Spectroscopy*. 37, 1146-1153.
- Satir, Secil (2007). *A Current Evaluation of the Traditional Iznik Tiles and Ceramics*. Istanbul: Technical University-Faculty of Architecture-Department of Industrial Product Design.
- Silva, Jorge H. Pais da & Calado, Margarida (2005). *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Presença
- Simões, J. M. dos Santos (2001). *Estudos de Azulejaria*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Smith, Ray (2006). *Manual Prático do Artista, Equipamento, materiais, procedimentos, técnicas*, Porto: Civilização
- Soares, Manuela Goucha (2015). Furacão Orpheu. Fernando Pessoa e a revista que abanou Portugal. *Expresso* 23.Março 2015 Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/furacao-orpheu-fernando-pessoa-e-a-revista-que-abanou-portugal=f916373>
- Stuart, Barbara (2007). *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, England: John Wiley & Sons
- Tite, M. S. (2009). The production technology of italian majolica: a reassessment. *Journal of Archaeological Science*. Vol. 36. 10, 2065-2080.
- Valdemar, António (1984). *Jorge Barradas. Cerâmica e desenhos para cerâmica*. Lisboa: Galeria S. Mamede
- Valdemar, António (1985). *Jorge Barradas*. Lisboa: Galeria S. Mamede.
- Viñas, Salvador Muñoz (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis