

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A arte pública e a construção do lugar.
A presença do azulejo (1970-2013)**

Inês Alexandra Figueiredo Pereira da Silva Leitão

Tese orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão
e pela Prof.^a Doutora Manuela Carvalho, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro

2016

Resumo

Quando percorremos a cidade de automóvel ou de transportes públicos, o nosso olhar é preenchido por borrões de cores ritmadas e luminosas. Se optarmos por uma caminhada, apercebemo-nos que a cidade é revestida de azulejos que se diluem na dinâmica da paisagem.

Na verdade, nas últimas décadas do século XX, a arte tem vindo a trabalhar o espaço público no sentido da requalificação e regeneração urbana e do compromisso social, sendo o azulejo um meio privilegiado de acção. A presente dissertação, com o título *A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013)*, tem como objectivo estudar o azulejo contemporâneo enquanto elemento de arte pública e construtor de lugares, circunscrevendo-se ao espaço da cidade de Lisboa e a um período cronológico que começa na década de 1970 e se prolonga até à actualidade.

Estrutura-se em duas grandes partes, a primeira das quais incidindo sobre a definição dos conceitos centrais que servem de base à investigação, tendo em conta o nosso objecto de estudo, o azulejo. Propõe-se assim, uma análise crítica às teorias existentes acerca da arte pública e uma reflexão sobre os desafios impostos a esta prática artística por parte dos “novos espaços públicos”. Estes são locais de circulação, que derivam das mobilidades urbanas recentes, e transformam a paisagem da cidade. Neste sentido, procura-se explicar o conceito de construção do lugar, através das definições de espaço e lugar, e por fim, demonstrar como o azulejo, no contexto nacional, pode ter essa função.

Na segunda parte, que resulta da análise e interpretação dos conceitos da primeira parte, analisar-se-á o papel do azulejo na requalificação e regeneração urbana, que se manifesta, sobretudo, com a sua aplicação nos “novos espaços públicos” através da “nova” abordagem de alguns artistas à obra cerâmica, a partir da década de 1970.

Palavras-Chaves: Azulejo; Arte pública; Construção do lugar; “Novos espaços públicos”; Contemporaneidade

Abstract

As we travel in the city by car or by public transportation, our attention is filled with a blur of rhythmic and shining colours. If we opt for a walk, we realise that the city is covered with *azulejos* that are diluted in the landscape dynamics.

In fact, in last decades of 20th century, art has been working with the public space towards urban revitalization and social commitment, being the *azulejo* a privileged means of action. The present dissertation entitled *A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013)*, has as its main goal the study of contemporary *azulejo* used as public art and as a constructor of places, from the 1970s until nowadays.

Divided into two main parts, the first of which focusing on discussing the key concepts that serve as a basis for the research, taking into account the subject of study, the *azulejo*. Therefore, what is proposed is a critical analysis of the existing theories about public art and a clarification of the challenges imposed to it by the “new public spaces”. These are place of traffic, arising from recent urban mobility, and transforming the city landscape. Regarding that, we propose to explain the concept of constructor of place, through, space and place definitions in order to demonstrate how the *azulejo* can have a function as a constructor of place, in the national context.

In the second part, which results from the analysis and interpretation of the concepts from the first part, there will be reading of the *azulejo*'s role in urban revitalization, manifested especially with its application in the “new public spaces” through the new approach to ceramic artwork by particular artists, concerning Lisbon's city space starting in the 1970s.

Keywords: *Azulejo* (tile); Public art; Construction of place; “New public spaces”; Contemporaneity



"[Lisboa] a cidade que se reflecte"
(Pires 2001)

Índice

Abreviaturas e siglas	9
Agradecimentos	10
Introdução	13
Arte pública e azulejo contemporâneo: o estado da arte	15
Metodologia	22
Parte I Da arte pública à construção do lugar. Uma mudança de paradigma	25
1. Arte Pública	26
1.1. Para uma possível definição: questões sobre o conceito de Arte Pública e a sua ligação à construção do lugar	26
1.2. Os desafios da Arte Pública face aos “novos espaços públicos”	30
2. A construção do lugar: a passagem do espaço ao lugar	34
3. O azulejo como parte integrante de projectos de arte pública que têm em consideração a construção do lugar	40
Parte II A reconfiguração da paisagem urbana através do azulejo	44
1. Espaços de Trânsito	46
1.1. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian	51
1.2. Muro na Rua da Mãe d’Água	56
1.3. Muros na Avenida Infante Santo	59
1.4. Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98	63
1.5. Pavilhão de Portugal	67
1.6. Oceanário de Lisboa	70
1.6.1. Fachada oeste do Edifício Administrativo	71
1.6.2. Fachada do Edifício do Mar	75
1.7. Viaduto na Avenida Infante Santo	78
1.8. Muros no Ascensor da Bica	81
2. Espaços de Espera	86
2.1. Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa	93
2.2. Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa	96

2.3. Estação Parque do Metropolitano de Lisboa	101
2.4. Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa	107
2.5. Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa	111
2.6. Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa	115
2.7. Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa	120
2.8. Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa	123
2.9. Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa	127
2.10. Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço	134
3. Espaços de Lazer	138
3.1. <i>Jardim da Água</i>	138
Síntese Final	144
Bibliografia	151
Índice de Imagens	166
Anexos	171

Abreviaturas e Siglas

AMLAF – Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico

AFML – Arquivo Fotográfico do Metropolitano de Lisboa

CML – Câmara Municipal de Lisboa

DGPC – Direção Geral do Património Cultural

Expo '98 – Exposição Internacional de Lisboa 1998

IHRU – Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana

Lisboa '94 – Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994

ML – Metropolitano de Lisboa

MNAz – Museu Nacional do Azulejo

MUHNAC – Museu Nacional de História Natural e da Ciência

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico

Cód. Ref. – Código de Referência

Coord. – Coordenação

Dir. – Direcção

Fig.(s) – Figura(s)

Ed. – Edição

Inv. – Inventário

Org. – Organização

Pág.(s) – Páginas(s)

s.l. – Sem local [de edição]

Vol. – Volume

NOTA: A presente dissertação está escrita segundo as regras do antigo acordo ortográfico de 1900.

Créditos das imagens: Todas as fotografias são da nossa autoria, excepto as que apresentam os créditos especificados, e foram devidamente autorizadas para a presente dissertação.

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado contou com o contributo de algumas pessoas, às quais gostaria de apresentar um profundo agradecimento.

Em primeiro lugar, aos meus orientadores Professor Doutor Vítor Serrão e Prof.^a Doutora Manuela Carvalho, que desde o início acolheram este projecto de investigação com interesse, partilhando o seu conhecimento científico com pertinentes sugestões, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Saliento ainda a disponibilidade e o apoio ao longo destes três anos de viagens por alguns dos “novos espaços públicos”.

Gostaria, também, de expressar um particular agradecimento a todos os autores que tão amavelmente partilharam connosco os seus processos criativos, relativos aos casos de estudo, com conversas e cedência de algumas imagens e respectivos textos, contribuindo de um forma fulcral para o desenvolvimento da investigação – Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro, Françoise Schein, Ivan Chermayeff e Toni Cumella Vendrell.

Esta dissertação contou com um importante trabalho de campo, que foi enriquecido por sessões fotográficas a algumas estações do Metropolitano de Lisboa, no contexto das quais destacamos a ajuda de Ana Costa, que agilizou o processo burocrático, todos os funcionários e seguranças das diversas estações que inúmeras vezes foram ter connosco com interessantes questões, contando algumas histórias quotidianas daqueles espaços, assim como Pedro Lopes, que nos cedeu algumas das fotografias antigas do Metropolitano. Agradecemos também a visita ao espólio do Museu Nacional do Azulejo feita pela técnica de inventário Teresa Henriques, salientando ainda o contributo do Dr. João Pedro Monteiro que partilhou algumas imagens pertinentes referentes aos nossos estudos de caso. Para a consulta do espólio do artista Eduardo Nery, que se encontrava sob a alçada do IHRU-SIPA (e actualmente é tutelado pela DGPC), contámos com a ajuda do Dr. João Nuno Reis e da Dra. Paula Figueiredo. Por último, nas visitas ao herbário LISU do Jardim Botânico (MUHNAC) fomos amavelmente acolhidas pela Professora Doutora Ana Isabel Correia e pela técnica de herbário LISU Alexandra Lucas, que partilharam connosco um pouco do «universo» das algas.

Um agradecimento especial às minhas colegas do grupo Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL), Inês Aguiar, Lúcia Marinho e Patrícia Nóbrega, por ajudarem a desvendar alguns problemas que a investigação colocava, em particular

a Ana Almeida e a Rosário Salema de Carvalho que, através das suas perspectivas científicas, tanto contribuíram para a presente dissertação com inúmeras conversas e uma disponibilidade incansável com que sempre acolheram as minhas dúvidas. Obrigada a todas, pelo apoio e amizade!

Aos meus colegas de mestrado, pela solidariedade vivida e «dramas» partilhados, nomeadamente à Sofia, à Lília e às minhas duas «companheiras académicas» de longa data, Ana Venâncio e Ana Rita.

Aos amigos que sempre tiveram uma palavra de apreço e de estímulo Pedro, Vanda, Vítor, Zé e, em particular, ao companheiro de muitas lutas, João Lázaro.

À minha família por todo o carinho que só eles sabem dar, avós Celeste, Domingos, Leitão e Susete, e ao meu tio Carlos. E, por último, às três pessoas que dias a fio viajaram comigo por este itinerário azulejar, dando-me amparo nos momentos adversos e possibilitando que esta «aventura» fosse possível: ao André e aos meus pais, Fernanda e Jorge, obrigada por Tudo!

Introdução

A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013) tem como principal objectivo esclarecer de que forma o azulejo contemporâneo, enquanto elemento de arte pública, pode possibilitar a construção do lugar. Este tema inscreve-se num período cronológico que remonta à década de 1970, data que, em Portugal, corresponde a uma mudança de paradigma na produção azulejar contemporânea no contexto do entendimento da arte pública como meio de atribuir identidade ao espaço, e prolonga-se até à actualidade.

No entanto, e apesar de alguns artistas terem continuado a entender o azulejo como elemento decorativo, mesmo em intervenções públicas, a verdade é que este tinha começado a ser trabalhado enquanto arte pública desde a década de 1950. Maria Keil (1914-2012) foi uma das artistas que mais se destacou neste contexto devido à sua perspectiva em relação às intervenções na esfera pública, entendendo que estas não se cingem a estar no espaço, mas devem integrá-lo, de modo a contribuir para a sua requalificação. O seu trabalho para as primeiras estações do Metropolitano de Lisboa é disso exemplo. Tendo em conta que eram espaços de circulação, Maria Keil compreende que “a maioria das pessoas não vê as paredes mas sentem-nas” (Rodrigues 1989, 34), razão pela qual propunha a criação de um revestimento para ser apreendido em movimento, explorando a percepção sensorial dos utentes do Metropolitano. Apesar da sua intenção funcional de trabalhar a arte no espaço público, “(...) a obra, [de Maria Keil], ainda está muito relacionada com a exploração das especificidades arquitectónicas, faltando-lhe trabalhar a vivência do espaço (...)”, algo que acontecerá só na década de 1970, quando azulejo começa a ser trabalhado sob a prática da construção do lugar – que entendemos como uma prática baseada no estudo e consideração das especificidades, memórias, vivências e comunidade que usufrui de um determinado sítio (Leitão 2015, 62).

O projecto de João Abel Manta (n. 1928) para o muro de suporte de terras (1970¹-1982), localizado junto de uma via rápida, na Avenida Calouste Gulbenkian (Lisboa²), marca o início desta nova abordagem do azulejo enquanto elemento de arte

¹ Os autores dividem-se sobre o ano da encomenda da obra, uns referindo 1970 (Meco 1992 [1985], 90; Meco 1989a [1986], 250; Burlamaqui 1996, 133; Henriques 2000, 85) e outros 1971 (Pinto 1994, 50; Almeida 2009a, 58). Não tendo conseguido localizar o projecto, optámos por indicar a primeira data.

² Foi encomendado no âmbito da abertura de novas vias de acesso à cidade de Lisboa, em 1970, a pedido da Câmara Municipal de Lisboa, regressaremos mais tarde a esta obra de João Abel Manta.

pública e, implicitamente, da nossa dissertação.

A cronologia definida prende-se com a própria definição de arte pública que, no final da década de 1960, se modifica e começa a ser entendida como uma proposta de requalificação ou regeneração do espaço público, que envolve a comunidade³. Esta “nova” percepção da arte está associada ao surgimento de algumas práticas artísticas⁴ que começam a valorizar o espaço e os seus fruidores. Mas está também relacionada com o debate em torno do espaço, e consequentemente do lugar, por parte de alguns teóricos⁵ que, nos finais da década de 1960, defendiam que “o espaço é socialmente produzido” através das vivências quotidianas dos cidadãos (Lefebvre 2008, 26-33).

A escolha deste tema surgiu após a leitura do livro *A construção do Lugar pela arte contemporânea*, de Marta Traquino (2010), que mostra como a arte contemporânea pode revitalizar o espaço urbano através da “experiência do lugar”, proporcionando-nos uma viagem mental pela cidade de Lisboa, onde constatámos que muitos dos seus “vazios urbanos”⁶ estão revestidos a azulejos. Esta percepção levou-nos a questionar a forma como a tradição azulejar tem sido concebida nas últimas décadas. Será que os autores das intervenções cerâmicas trabalham estes espaços tendo em conta a sua vivência, com o fim da requalificação e regeneração urbana? Será que o azulejo, devido à relação simbiótica que estabelece com o suporte arquitectónico, pode possibilitar a construção do lugar?

Com a intenção de responder a estas perguntas decidimos não nos cingir a determinados artistas, e respectivos trabalhos, ou a práticas artísticas específicas, mas aos revestimentos cerâmicos contemporâneos que visam preencher o território de vivências. Para tal, optámos por reunir uma amostra significativa de intervenções de arte pública, mas circunscrevendo a investigação à cidade de Lisboa devido ao conjunto considerável de obras públicas existentes na capital, comparativamente aos outros

³ Entre os teóricos que defendem esta definição de arte pública destacamos Suzanne Lacy (1996a), Lucy R. Lippard (1997), Malcolm Miles (1997), Rosalyn Deutsche (1998) e Nicolas Whybrow (2011); assim como alguns artistas que também têm reflectido acerca deste assunto, como, entre outros, Ilya Kabakov (2004), Krzysztof Wodiczko (2004) ou Vito Acconci (2004). Este assunto será retomado na primeira parte desta dissertação.

⁴ Entre as quais destacamos a *performance*, instalação, intervenções de *site-specific* e *earthworks*.

⁵ Nomeadamente Michel Foucault (1994 [1967]), Henri Lefebvre (2008 [1974]) ou Michel de Certeau (2002 [1980]).

⁶ Como veremos mais adiante, esta concepção de “espaço vazio” foi proposta por Michel de Certeau (2002 [1980]) como definição dos espaços desabitados. Posteriormente Francesco Careri (2013, 30-51) também refere este termo introduzindo o conceito de “arquitectura vazia” como definição dos “novos espaços públicos” – locais resultantes das mobilidades urbanas como estações de transportes públicos ou vias-rápidas.

concelhos do país⁷; e às campanhas de arte pública promovidas na capital portuguesa, onde se destacam as iniciativas de requalificação urbana propostas pela Câmara Municipal de Lisboa e pelo Metropolitano de Lisboa, e os grandes eventos culturais. Nestes últimos acontecimentos de cariz internacional, tivemos uma particular atenção para os que tinham como objectivo recuperar ou regenerar os espaços públicos da cidade e incluíssem intervenções em azulejo, resumindo a nossa escolha à Lisboa ‘94, e à Expo ‘98.

A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013) propõe assim, uma nova abordagem quer ao estudo do azulejo, através de uma perspectiva analítica baseada nas questões que a arte pública levanta; quer à arte pública, desafiando-a a ser repensada através da prática do azulejo.

Arte pública e azulejo contemporâneo: o estado da arte

Nos últimos anos, a arte pública tem sido objecto de estudos múltiplos que contemplam diversas formas de abordagem. Para a nossa dissertação é importante analisar os autores para quem a arte pública não se caracteriza por estar no espaço público, mas sim por intervir na vivência deste, tendo em conta os seus usufruidores. Deste modo, destacamos Suzanne Lacy (1996a) que defende um *new genre public art* (“novo género da arte pública”) no qual a comunidade deve ser um ente participativo e construtor da obra, pois só junto das comunidades se consegue perceber as necessidades do espaço de intervenção. Para outros autores, esta participação não tem de implicar que o cidadão tenha um papel participativo na sua idealização, mas que se relacione com a obra, nem que seja de uma forma inconsciente. Para que isso aconteça, quando o artista idealiza a intervenção, tem de ter em consideração a recepção da proposta artística pelos habitantes do espaço em que se inscreve. Como veremos no capítulo 1 dedicado à arte pública, entre estes merecem especial referência os estudos de Malcolm Miles (1997), Antoni Remesar (2011) e Nicolas Whybrow (2011) que questionam a função da arte na cidade, defendendo que esta é fundamental para a regeneração urbana através de intervenções que exploram a memória, a paisagem e a comunidade do espaço a ser trabalhado; Lucy R. Lippard (1997) que para além de corroborar esta perspectiva,

⁷ Chegou-se a esta conclusão após um levantamento das obras existentes. Todavia, e apesar da limitação geográfica plenamente assumida, sempre que seja pertinente referir-se-ão revestimentos cerâmicos de outros locais do país.

sustenta que as intervenções artísticas, não só trabalhem o espaço físico, mas também têm de ter em conta a cultura, a história e a memória do local; e de Rosalyn Deutsche (1998) ao analisar os problemas sociais e o carácter utilitário destas intervenções públicas, considera que estas deveriam denunciar algumas das políticas urbanas que põem em causa a esfera pública. Outros autores que também têm contribuído para este debate sobre a arte pública são Sara Selwood (1995), esta faz uma análise crítica acerca desta prática artística, com o objectivo de aferir o seu impacto na vivência do espaço; assim como, Nick Kaye (2000) e Miwon Kwon (2002) que exploram a importância da prática do *site-specific* para a arte pública.

O “novo” entendimento da arte pública, referido anteriormente, resulta da diferente percepção em relação ao espaço, que começa a ser analisado sob uma perspectiva social, no sentido em que não é apenas físico e mental, mas é vivido. Henri Lefebvre (2008 [1974]), no seu livro, de referência para os novos estudos urbanos, *La Production de l'Espace*, é o primeiro teórico a referir-se ao espaço como “uma produção social”, propondo que este devia ser observado sob a “prática espacial” (*le perçu*) entendida como a percepção do espaço socialmente produzido e reproduzido pela sociedade; a “representação do espaço” (*le conçu*) definida como a concepção das relações de produção do espaço; e os “espaços de representação” (*le vécu*) que é a experiência vivida do espaço (Lefebvre 2008 [1974], 22-33). No entanto, já anteriormente Michel Foucault (1994 [1967⁸]) tinha questionado a definição de espaço, salientando a sua sociabilidade que, segundo o autor, derivava das relações que o cidadão estabelecia com o próprio território.

Paralelamente a Lefebvre, outros autores também influenciaram os actuais estudos sobre a cidade, entre os quais, destacamos: Max Weber que entendia que a cidade era um suporte do comércio e dos negócios, aspectos que derivam da evolução das sociedades urbanas medievais e renascentistas; por sua vez, Georg Simmel entende que a cidade contemporânea assenta numa nova sociedade que deriva da velocidade quotidiana, onde existe a “compressão do tempo-espaço”, e das relações sociais e económicas; e, por último, Walter Benjamin que considera a própria cidade como um “repositório do passado”, que

⁸ O artigo que consultámos de Michel Foucault, intitulado *Des espaces autres* e inserido no livro *Dits et Écrits (1954-1988)*, é uma compilação de textos deste autor editados entre 1954-1988, e tem como nota que este texto resultou de uma conferência, *Cercle d'études architecturales*, a 14 de Março de 1967 (Foucault 1994 [1967], 752).

pode possibilitar a reinvenção desta e da vida dos seus habitantes (Parker 2008, 9-19).

Mais tarde, uma série de teóricos irão explorar o espaço, tendo como base as perspectivas de Foucault e Lefebvre, entre os quais destacamos Michel de Certeau (2002 [1980]) ao analisar de uma forma crítica a vivência do quotidiano, considerando que o “espaço é um lugar praticado” através do caminhar, que por sua vez é uma prática estética, e Edward Soja (2007 [1996]) que propõe a existência de um “terceiro espaço” (*thirdspace*), definido como a dimensão real e imaginada da cidade.

Ainda no seguimento dos estudos mencionados, Marc Augé (2005 [1992]) publica, em 1992, a obra *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, onde explora o conceito de “não-lugar” (*non-lieux*). O autor analisa a vivência do espaço e do tempo na contemporaneidade, sob três pontos de vista: “superabundância de acontecimentos”, “superabundância espacial” e “individualização das referências” (Augé 2005 [1992], 37-38). Neste sentido, sugere que a época actual seja designada de “super-modernidade”, sendo caracterizada por rápidas transformações e pela proliferação de “não-lugares” – espaços anónimos, desprovidos de vivências e memórias (Augé 2005 [1992], 11-38, 65-96). Estes locais surgem com o aparecimento das mobilidades urbanas recentes que, segundo o autor, são uma consequência desta sociedade “super-moderna”. Curiosamente, e como refere o próprio Augé, na década de 1980, Michel de Certeau já tinha referido este termo “não-lugar” (*non-lieu*), mas definindo-o como um local de passagem (Certeau 2002 [1980], 102-103). Tendo em conta o nosso objecto de estudo e os seus locais de intervenção, consideramos o conceito de “novos espaços públicos”, referido por alguns teóricos, como Peter Merriman (2004), mais apropriado para a nossa perspectiva de estudo. Autores como Marc Augé (2005 [1992]), Tim Cresswell (2006) e João Pedro Regatão (2010) também mencionam este termo, mas sendo entendido apenas como uma expressão sinónima do conceito de “não-lugar”. Destacamos ainda os trabalhos de Iain Borden (2004; 2006), que apesar de não mencionar o termo “novos espaços públicos”, defende que estes locais também podem proporcionar sociabilidade.

As ideias defendidas por estes autores são exploradas de forma crítica em 2010 por Marta Traquino, uma autora de referência para a nossa investigação, no livro *A construção do Lugar pela arte contemporânea* (2010), que resulta da sua dissertação de mestrado. Nesta obra, a autora analisa a experiência do lugar através da arte

contemporânea, explicando como esta pode possibilitar a construção do mesmo, entendendo-a como o trabalhar das vivências, memórias e experiências de um determinado espaço atribuindo-lhe habitabilidade.

No campo da arte pública e, principalmente, no contexto internacional, não existem muitos autores a referir o azulejo enquanto material privilegiado para intervir no espaço público, porque não há uma memória secular de aplicação deste material. Contudo, Marianne Ström (1994), no seu livro *Metro-Art et Metro-Poles*, faz referência aos azulejos do Metropolitano de Lisboa como elemento de arte pública, e, na sequência da Junction '96⁹ (Metropolitano de Lisboa 1996), houve alguns autores, como Suzanne Lacy (1996b, 234-244), a fazer tal relação devido à iniciativa ocorrer em Lisboa e ter como fim discutir sobre a arte nos transportes públicos.

No contexto nacional, também são poucos os estudos de arte pública que analisam o azulejo sob esta perspectiva. José Pedro Regatão (2010), no seu livro *Arte Pública e os Novos Desafios* das intervenções no Espaço Urbano, que resulta da sua dissertação de mestrado, onde procura definir o conceito de arte pública e as suas variantes de intervenção, refere o azulejo como uma categoria da *Arte Pública integrada na Arquitectura*, reduzindo-o a uma prática decorativa – algo que tem vindo a mudar ao longo das últimas décadas do século XX (Regatão 2010, 105-108). Por outro lado, Joana Guedes (2012), na sua dissertação de mestrado, entende o azulejo contemporâneo de uma outra perspectiva. A autora explora o conceito de arte pública como prática de requalificar os espaços urbanos, propondo para o seu projecto artístico individual um revestimento cerâmico para a estação de comboios de Aqualva-Cacém.

No seguimento desta linha de pensamento, Victor Correia (2013), no seu livro *Arte pública: seu significado e função*, menciona que no contexto nacional a arte pública não se limitou à estatuária, manifestando-se também através do azulejo (Correia 2013, 57-58). O autor refere, ainda, que este material ganhou um novo entendimento, pois não está na paisagem urbana, mas faz parte dela. Em 2014, Mário Caeiro (2014) publicou um livro acerca das intervenções artísticas na cidade, no qual faz uma súmula de todas as categorias e sub-categorias em que a arte pública se pode desdobrar. No que diz respeito ao azulejo, o autor tem uma visão mais aprofundada,

⁹ Junction foram um conjunto de conferências dedicadas à *Arte e os Transportes Públicos*, iniciadas no Reino Unido em 1992.

entendendo-o como meio de atribuir identidade ao espaço, optando por dividir em dois momentos a sua integração na esfera pública. Um primeiro dedicado ao *Azulejo narrativo / ornamental*, onde este material cerâmico se apropria da arquitetura atribuindo-lhe uma diferente leitura (Caeiro 2014, 71); e um segundo enquadrado nas *obras para uma memória da cidade*, na sub-categoria das *ambientalidades*, onde o azulejo funciona como elemento integrante da paisagem (Caeiro 2014, 291-292).

No que diz respeito à história da azulejaria contemporânea, esta começou a ser feita nas últimas décadas do século XX, sendo José Meco (1992 [1985]; 1989a [1986]) um dos principais estudiosos a referi-la em livros de carácter genérico como *Azulejaria Portuguesa* (1985) e *O Azulejo em Portugal* (1986). O autor faz uma breve apresentação crítica ao azulejo da segunda metade do século XX, destacando o revestimento de João Abel Manta para o muro de suporte de terras, localizado na Avenida Calouste Gulbenkian, como “o polémico gigantesco painel de ladrilhos rectangulares, (...) que revela na concepção, bem como na realização, completamente fragmentada, dos motivos abstractos, um corte radical com as tradições seculares da azulejaria portuguesa” (Meco 1992 [1985], 90) ou “uma das realizações mais polémicas do azulejo português moderno e também das mais negativas, na total fragmentação dos motivos e na agressividade das cores” (Meco 1989a [1986], 250). Estes dois comentários, relativos à obra de João Abel Manta, permitem algumas reflexões. Comprovam, antes de mais, a mudança de paradigma que tem vindo a ser referida ao longo desta introdução. Ou seja, o azulejo “corta com as tradições azulejares” na forma em que é concebido, não se limitando a articular-se com a arquitectura, mas sim com toda a vivência do espaço. Por outro lado, percebe-se que, para se trabalhar este tipo de intervenções artísticas, não nos podemos limitar a uma análise exclusiva do azulejo, mas devemos encetar uma leitura global da obra enquanto arte pública que propõe a construção do lugar.

Após a edição destes primeiros livros, e até aos dias de hoje, muito se tem escrito em relação ao azulejo contemporâneo nos mais variados contextos – estudos, catálogos de exposições, publicações periódicas e teses. No entanto, embora haja um vasto número de referências bibliográficas, a maioria destes trabalhos limita-se a elencar os principais revestimentos cerâmicos contemporâneos fazendo uma breve análise das obras, razão pela qual mencionamos de seguida apenas as publicações que

considerámos mais pertinentes para o desenvolvimento da nossa dissertação.

A revista *Cerâmicas – Revista Trimestral Artística, Técnica, Industrial e Artesanal*, que surge em 1989, é responsável pela divulgação da azulejaria contemporânea, através de artigos acerca das obras e dos seus autores (Costa 1988, 13-35; Nery 1991; Tomás 1993a, 60-69; Tomás 1993b, 26-33; Tomás 1994, 32-39; Tomás 1995, 44-47). Neste sentido, o próprio Metropolitano de Lisboa desempenha um papel fundamental, a partir da década de 1990, ao promover o uso do azulejo na paisagem urbana, nomeadamente nas suas estações, mas também ao publicar um conjunto de monografias alusivas ao entendimento do azulejo contemporâneo enquanto elemento de arte pública, tais como, a *Arte: Metropolitano de Lisboa* de João Castelo-Branco Pereira (1995); o *Metro: A Arte que Lisboa não viu* (Trigo 1996), catálogo da exposição patente no Mosteiro dos Jerónimos; e o texto de Paulo Henriques (2001, 118-205) *Arte no Metropolitano de Lisboa*. Esta entidade tem vindo ainda a editar pequenos livros referentes a algumas das suas estações e às intervenções artísticas que elas integram (Resende 1992; Botelho e Cabral 1994; Botelho e Cabral 1996; Botelho e Cabral 1997; Henriques e Mântua 2007).

O Museu Nacional do Azulejo, como entidade divulgadora do azulejo em Portugal, tem sido um dos principais impulsionadores do estudo da produção azulejar a partir da segunda metade do século XX, quer através de publicações de carácter mais geral, como *As Colecções do Museu Nacional do Azulejo* (Cordeiro 1995) e o *Museu Nacional do Azulejo: Roteiro* (Henriques 2003c), quer também através de catálogos de exposições de âmbito alargado, de que são exemplo *Arte del Azulejo en Portugal del siglo XVI al siglo XX: tan vasta libertad en tan estrecha regla / A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX: tão vasta liberdade em tão estreita regra* (Henriques 2005), exposição realizada em Salamanca, em parceria com a Presidência da República Portuguesa, por ocasião da Cimeira Ibero-Americana, ou *Tapices cerámicos de Portugal: el azulejo del siglo XVI al siglo XX / Tapetes cerâmicos de Portugal: o azulejo do século XVI ao século XX* (Mântua e Monteiro 2007), exposição realizada em Madrid, em 2007. De forma mais específica, tem promovido exposições retrospectivas de artistas que trabalham com o azulejo e editado os respectivos catálogos, como é o caso de *Maria Keil: Azulejos* (Pereira 1989), *Júlio Resende: Obras Cerâmicas* (Henriques 1998) e *Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral (1961-2003)* (Henriques 2003a).

Por ocasião da exposição *O Azulejo em Portugal no século XX* (Rodrigues 2000), realizada em 2000 pelo MNAz em parceria com a Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, editou-se um catálogo que aborda de uma maneira aprofundada toda a produção cerâmica do século XX, partindo das diferentes épocas em que este período se divide e destacando os seus principais protagonistas. Este catálogo representa um dos estudos de referência para a azulejaria contemporânea.

Não se pode ainda deixar de mencionar o texto de Luísa Arruda (1995), dedicado à *Azulejaria nos Séculos XIX e XX*, onde a autora fez uma breve retrospectiva do azulejo do século XX. Por sua vez, Suraya Burlamaqui (1996) enumera e analisa os principais revestimentos cerâmicos contemporâneos no seu livro *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos*.

No âmbito da Expo '98, é editado o livro *Arte Urbana / Urban Art* (Oliveira 1998), com o objectivo de documentar os projectos de arte pública feitos para este evento. Nesta exposição internacional, o azulejo afirmou-se como um dos protagonistas, estando presente em diversas obras públicas, muitas das quais constituem casos de estudo a desenvolver no âmbito da presente dissertação.

O artista Eduardo Nery (2007) também deu o seu contributo, do ponto de vista teórico, ao estudo da azulejaria contemporânea, através do livro *A Apreciação estética do azulejo*, onde reflecte acerca da cerâmica e das diferentes possibilidades de integração na arquitectura e no espaço público.

Em 2009, Ana Almeida (2009a) refere, na sua tese de mestrado, que só se pode integrar na categoria da arte pública os revestimento cerâmico que têm em conta o usufruto do cidadão (Almeida 2009a, 25-29). Em 2011 publica *Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar, Arte Pública na EPAL* (Almeida 2011), um livro relativo ao trabalho deste artista para EPAL, onde explora melhor esta questão através da análise da obra do artista, que é uma referência tanto para o azulejo como para a arte pública nacional.

É interessante constatar que, apesar de existirem estudos dedicados à arte pública e ao azulejo contemporâneo, continua a faltar uma análise mais aprofundada sobre a relação entre as duas áreas. É, pois, neste âmbito que a nossa dissertação se insere, esperando que, através de uma leitura integrada e paralela relativa à articulação do azulejo com a arte pública, se possa perceber de que forma este material cerâmico possibilita a vivência do lugar.

Metodologia

Uma vez que a presente dissertação tem dois temas centrais, o azulejo e a arte pública, optámos por orientar a nossa investigação em duas fases, uma de definição dos conceitos principais (arte pública, espaço público e construção do lugar); e outra de identificação e análise dos casos a serem estudados.

A primeira fase, que tem expressão na primeira parte da dissertação, iniciou-se com uma exaustiva e demorada pesquisa e leitura bibliográfica relativa à arte pública, ao espaço público e ao azulejo contemporâneo. As obras seleccionadas são provenientes de diversas áreas de estudo ou conhecimento, como a antropologia, arquitectura, filosofia, história / crítica da arte contemporânea, geografia humana e sociologia. Este processo, que durou cerca de um ano, permitiu-nos definir os conceitos principais da nossa dissertação e determinar a abordagem que pretendemos dar ao azulejo dentro da prática da arte pública como construção do lugar.

No seguimento deste processo, iniciámos a segunda fase da nossa investigação, que consistiu na identificação e análise dos casos de estudo, partindo da interpretação dos resultados da primeira fase, e cujos resultados constituem a parte II do presente texto. Assim, e tomando por base a bibliografia existente acerca da azulejaria contemporânea (englobando monografias, publicações periódicas e catálogos de exposição), procurou-se perceber que intervenções deste género prevêm a construção do lugar. Neste contexto, definimos vinte casos de estudo, que se enquadram em três tipologias diferentes dentro dos “novos espaços públicos”: espaços de trânsito, espaços de espera e espaços de lazer.

Esta identificação foi complementada com um trabalho de campo e a observação das obras cerâmicas *in situ*, através das práticas de andar e de viajar, que incluíam o registo escrito, fotográfico e filmico. Esta acção permitiu-nos analisar de uma forma crítica o comportamento do espaço onde as intervenções cerâmicas, que pretendíamos estudar estavam inseridas, aferindo se estas fomentavam a vivência desses locais ou não. Este trabalho prático foi baseado na perspectiva de Michel de Certeau que propõe a experiência de caminhar como um processo de apropriação e leitura da cidade, o que permite observar as “experiências quotidianas nos espaços vividos” (Certeau 2002 [1980], 97-102). Apesar da nossa prática de observação ter sido feita, na sua maioria a pé, em algumas das obras, que foram concebidas para serem

percepcionadas pelos automobilistas, houve a necessidade de percorrer o espaço também de carro, de modo a apreender o território a alta-velocidade. Por outro lado, esta parte prática da investigação permitiu-nos traçar, de uma forma inconsciente, um itinerário da cidade de Lisboa através de alguns dos seus “novos espaços públicos”. Este «roteiro» deriva da nossa leitura da cidade, propondo, sobretudo a quem lê a presente dissertação, um percurso alternativo por esta¹⁰. É preciso ter em conta que, apesar de nos interessar a vivência do espaço e a dinâmica que a obra pública tem com a comunidade, não foi nosso objectivo analisar nesta dissertação, os públicos ou a recepção dos públicos, o que justifica a opção pela prática da observação em vez de inquéritos à população. Paralelamente às observações, fizemos uma análise exaustiva dos casos de estudo através de vários tipos de fontes, como projectos, estudos, plantas, monografias, publicações periódicas, catálogos de exposições, fotografias, entre outros. Recorremos ainda, aos registos das observações, a entrevistas aos artistas, ao espólio do MNAz, ao Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico e ao Arquivo Fotográfico do Metropolitano de Lisboa. A análise conjunta e comparativa das diversas fontes permitiu-nos documentar os contextos *in situ* e sustentar as escolhas efectuadas.

Para atingir tais objectivos, dividimos a presente dissertação em duas partes. Na primeira, intitulada *Da arte pública à construção do lugar. Uma mudança de paradigma*, pretende-se fazer uma abordagem aos conceitos de arte pública e de espaço público, tendo em atenção a prática do azulejo. Questiona-se assim, no primeiro capítulo, a definição de arte pública, através do estudo das várias práticas artísticas que congrega e da sua relação com o espaço, abordando-se ainda o surgimento dos “novos espaços públicos”, que derivam das mobilidades urbanas recentes, e que impõem pertinentes desafios à arte. No segundo capítulo, propõe-se reflectir sobre o conceito de construção do lugar, através das noções de espaço e lugar. Por fim, introduzem-se as questões colocadas pelo azulejo, enquanto elemento de arte pública, analisando de uma forma crítica a mudança de paradigma que ocorreu na década de 1970 e explora-se a forma como o azulejo pode ser um meio privilegiado,

¹⁰ Esta criação de uma rota alternativa na cidade de Lisboa, de forma inconsciente, assemelha-se às cartografias psicogeográficas propostas por Guy Debord que previam que um grupo de cidadãos andassem à “deriva”, ou seja, em vez de seguirem um percurso definido, deixavam os seus instintos ou o próprio meio urbano os guiar. Debord tencionava que este processo possibilitasse combater a alienação da “realidade espectacular” que a sociedade vivia, assim como, salientar a cidade como um espaço livre e dos seus habitantes (Debord 1991).

no contexto nacional, para ser trabalhado segundo a prática da construção do lugar.

Na segunda parte, intitulada *A reconfiguração da paisagem urbana através do azulejo*, e que resulta da análise e interpretação dos conceitos explorados na primeira parte, esclarece-se como o azulejo é um dos protagonistas da requalificação e regeneração urbana, sendo aplicado sobretudo nos “novos espaços públicos”. Procura-se fazer uma leitura crítica e global dos vinte casos de estudo (definidos ao longo do nosso trabalho), que se dividem em três tipologias, que resultam nos três capítulos desta parte: *Espaços de trânsito*, *Espaços de espera* e *Espaços de lazer*.

Gostaríamos ainda de salientar que, no decorrer desta investigação, e resultante desta, submetemos alguns artigos para colóquios internacionais (Leitão 2015; Leitão 2016) e fomos convidados a participar em duas conferências, *Colóquio da Azulejaria na Região Centro* e *AzLab#11 O Azulejo na Cultura Urbana*, e num seminário de História da Arte.

Parte 1 | Da arte pública à construção do lugar.

Uma mudança de paradigma.

As diversas definições de arte pública, que se reflectem nas posições divergentes dos autores que têm vindo a discutir estas questões, levou-nos a propor a nossa definição de arte pública derivada, por um lado, de algumas reflexões em torno deste assunto e, por outro, considerando quer “os novos espaços públicos” e a sua ligação à construção do lugar, quer o objecto de estudo desta dissertação (o azulejo). No capítulo 2 analisamos este último conceito que, ao longo das últimas décadas, tem sido uma prática fundamental para a requalificação urbana e que é central no contexto da presente dissertação. Por fim, no capítulo 3 apresentamos uma breve perspectiva sobre a aplicabilidade dos conceitos anteriormente discutidos ao caso do azulejo, entendido enquanto arte pública e como agente da construção do lugar, uma vez que é este o nosso objecto de estudo.

1. Arte pública

1.1. Para uma possível definição: questões sobre o conceito de arte pública e a sua ligação à construção do lugar¹¹

Desde a década de 1960 que o espaço público começou a ser entendido como um local privilegiado, face aos espaços institucionais (como museus e galerias), para acolher as “obras de arte” devido às suas potencialidades que permitiam um maior “estímulo à criação artística”, possibilitando aos artistas uma maior liberdade para desenvolverem os seus trabalhos a nível conceptual, contextual, metodológico e material (Regatão 2010, 68; Guedes 2012, 18). A expansão da arte para o espaço exterior, através de práticas como a *performance*, instalação, intervenções de *site-specific* e *earthworks*¹², permitiu a sua introdução “(...) [n]o tecido social e [n]a vida quotidiana (...)” das cidades e dos seus habitantes (Traquino 2010, 74). Este novo entendimento surge da negação da “escultura do pedestal”¹³ que a arte minimalista¹⁴ defendia, sugerindo a integração da obra no espaço, perspectiva que propunha ao observador uma experiência de “movimentação [...] e a hipótese de uma experiência da fisicalidade do [próprio] espaço” (Traquino 2010, 76). A relação entre observador-espaço-obra que a arte minimalista proporciona estará na origem do conceito de *site-specific*, referente às propostas artísticas concebidas para um determinado lugar, onde este e os seus observadores fazem parte da própria obra de arte. Para alguns autores (Kaye 2000; Kwon 2002) esta prática artística foi um dos principais factores que influenciou a mudança de abordagem à arte pública, devido às questões que levanta em relação à valorização do espaço público¹⁵ (Regatão 2010, 62-63). No entanto, e como relembram Marta Traquino (2010, 73-78) e Catarina Aleluia

¹¹ Uma parte do texto que a seguir escrevemos foi publicado no artigo intitulado *A estação de São Sebastião e a construção do lugar na obra de Maria Keil* nas actas do congresso *GlazeArch2015 – International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage* (Leitão 2015, 57-72).

¹² São intervenções artísticas concebidas directamente na paisagem natural, utilizando materiais do próprio ecossistema do local a ser trabalhado. Estas propostas inserem-se na *land art*, ou *earth art*, um movimento artístico relacionado com preocupações ambientais e ecológicas, que surge na década de 1960 nos Estados Unidos da América (Smithson 2010, 877-881).

¹³ Escultura do pedestal, como o próprio nome indica, refere-se às esculturas que estão colocadas sobre uma base, o pedestal ou plinto, que lhes possibilita a elevação do chão e a atribuição de monumentalidade e visibilidade face aos outros elementos em seu redor (Regatão 2010, 38-40).

¹⁴ Movimento artístico que surge na década de 1960 nos Estados Unidos da América. A arte minimalista explora, nas suas obras, materiais industriais de formas simples e geométricas, com um número reduzido de elementos e cores (Gablik 2006, 212-229).

¹⁵ As primeiras propostas de *site-specific* foram feitas para espaços institucionais, e só posteriormente é que se expandiram para o espaço público (Kwon 2002, 11-31).

(2012, 28), algumas das vanguardas artísticas do início do século XX, entre as quais o surrealismo¹⁶ e dadaísmo¹⁷, também influenciaram esta “nova” abordagem ao espaço, como elemento integrante da própria obra de arte, assim como a arte conceptual¹⁸, o letrismo, o situacionismo¹⁹ e o movimento Fluxus²⁰. Este último colectivo também trabalhou, paralelamente à arte minimalista, e sob influência dos “concertos experimentais” de John Cage (1912-1992) e dos *happenings* de Allan Kaprow (1927-2006), o conceito de *site-specific* nas suas propostas artísticas, explorando o papel do observador e a experiência do espaço através da apropriação de objectos, materiais e acções do quotidiano que possibilitassem “diluir as fronteiras entre a arte e a vida” (Goldberg 2007, 155-174).

A par destas vanguardas artísticas, nos finais da década de 1960, o debate em torno da redefinição do conceito de espaço proposto por alguns teóricos, nomeadamente Michel Foucault (1994 [1967]), Henri Lefebvre (2008 [1974]) e Michel de Certeau (2002 [1980]), também influenciou a maneira como a arte veio a trabalhar o espaço público, com o intuito da requalificação urbana e do compromisso social. Estes autores defendiam que o espaço devia ser analisado sob uma perspectiva social devido à sua vivência, que deriva das experiências quotidianas que os cidadãos têm no / com o território. Esta «nova» dimensão espacial, também mudou a forma de «olhar» e pensar a cidade como criação social, entendendo o próprio habitante como um dos seus «elementos» construtores preenchendo-a de memórias e vivências (regressaremos mais tarde a esta questão).

A função que o espaço e o observador começam a desempenhar será fundamental para o debate em torno do conceito de arte pública. A emancipação do espectador, que passa a ser convocado a fazer parte da obra de arte, tal como do espaço, fazem com

¹⁶ Com o objetivo de explorar o inconsciente, e baseado nas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, o surrealismo é um movimento artístico e literário que surge na década de 1920 em Paris (Breton 2010, 447-453, 457-463; Goldberg 2007, 95-121).

¹⁷ Movimento artístico que surge em reposta ao flagelo da Primeira Grande Guerra Mundial. Foi fundado em Zurique, em 1916, onde um grande número de intelectuais se abrigavam da guerra. Esta corrente baseia-se no acaso e no absurdo — até o próprio nome *dada*, surge de um episódio ocasional tendo um significado absurdo, cavalo de madeira. Para estes artistas a lógica e a razão tinham conduzido à guerra, por isso era necessário acordar o público da sua complacência burguesa e obrigá-lo a sair do quadro convencional de pensamento (Ball 2010, 250-251; Duchamp 2010, 252-257; Goldberg 2007, 61-93).

¹⁸ Com o objectivo de questionar o processo criativo, a arte conceptual surge na década de 1960 nos Estados Unidos da América. Esta valoriza e considera a idealização da obra de arte o processo mais importante da criação artística face à sua execução e concretização final (Sol LeWitt 2010, 846-849, 849-851; Smith 2006, 222-235).

¹⁹ Movimento artístico e político que surgiu no final da década de 1950, que previa a diluição entre as fronteiras da arte e da vida (Debord 2010, 701-707).

²⁰ Movimento internacional de arte que surgiu na década 1960, e incluía artistas plásticos, escritores, cineastas e músicos. Os trabalhos experimentais do Fluxus, à semelhança dos *dadas*, pretendiam suscitar questões sociais e políticas (Goldberg 2007, 164-167, 174).

que a arte no espaço público seja concebida sob esta mesma perspectiva – intervenções pensadas para um determinado local público, onde os artistas exploram as suas características e dinâmicas com o objectivo de integrarem a obra na paisagem envolvente (“espaço”), tendo em conta o usufruto dos seus habitantes (“espectadores”). No entanto, já no século XIX, o poeta Charles Baudelaire (2006 [1863]), no seu livro *Le Peintre de la Vie moderne*, propunha, como elementos de criação artística, as experiências e vivências quotidianas, curiosidade que Walter Benjamin (2003 [1972], 228-387) também salientou na sua obra *Das Passagen-Werk*.

Na actualidade, não podemos considerar que haja uma definição concreta para arte pública, devido às diversas abordagens, discursos e práticas de que tem sido objecto. Contudo, a maioria dos teóricos e artistas consideram que a arte pública não se limita a estar no espaço público, ideia que era defendida até à segunda metade do século XX, mas é convocada a intervir na sua reconfiguração e na produção de novos significados, tendo em conta o usufruto dos cidadãos e de maneira a cooperar na valorização das identidades urbanas. O nosso entendimento de arte pública, no âmbito da presente investigação, está ancorado nas abordagens de seis autores já referidos na introdução, nomeadamente Malcolm Miles (1997), Antoni Remesar (2011) e Nicolas Whybrow (2011) ao considerarem esta prática artística como um elemento essencial para o melhoramento urbano; por sua vez, Lucy R. Lippard (1997) que destaca a importância da atribuição do sentido de lugar ao projecto; Rosalyn Deutsche (1998) ao defender o carácter utilitário e social deste meio de intervenções; e, por último, Suzanne Lacy (1996a) com o seu já referido conceito de *new genre public art*, que prevê a participação do usufruidor no projecto público. Estas quatro perspectivas espelham a diversidade de opiniões que existem em torno do conceito de arte pública, ao mesmo tempo que demonstram que, apesar das diferenças, todos os autores interpretam esta prática como um meio de qualificação da esfera pública, através de intervenções que estejam intimamente relacionadas com o espaço e a sua comunidade.

Considerando que nos interessa abordar, no âmbito da presente dissertação, os trabalhos de arte pública que integram a prática da construção do lugar, optámos por não nos cingir a uma determinada definição de arte pública ou a uma prática artística específica, mas sim a um entendimento abrangente em relação ao conceito de arte pública que definimos como **todas as intervenções artísticas idealizadas para um espaço público específico, que visam envolver os cidadãos que usufruem do respectivo local, de modo a**

atribuir-lhe um sentido de lugar, possibilitando a sua requalificação ou regeneração.

Neste sentido, interessa-nos ter em conta “a arte pública [que] desvela e revela um lugar, faz parte do quotidiano dos seus utentes, e simultaneamente produz como que uma suspensão desse mesmo quotidiano, transforma o espaço público em espaço real, povoado e diversificado, suprime um espaço inicialmente vazio para o tornar transformável e habitável. A presença da obra de arte no espaço público convida o espectador a imaginar como se pode dispor esse espaço, na situação que tem pela frente face a um local e a uma dada obra de arte, e como se podem mudar as distâncias vividas no espaço público” (Correia 2013, 31).

Em Portugal, durante grande parte do século XX, a arte pública esteve ligada ao regime do Estado Novo – estando restringida à estatuária comemorativa, associada a um gosto historicista de valores nacionalistas (Regatão 2010, 52-53). Só no último quartel do século XX começam a emergir projectos de arte pública ligados à nova percepção de espaço, associados, na sua maioria, às artes performativas²¹ e aos grandes eventos culturais²². Contudo, apenas na década de 1990, com a com a Lisboa ‘94 e a Expo ‘98 é que a implementação da prática da arte pública, que visa a requalificação e regeneração dos espaços urbanos, se inicia em Portugal – numa primeira fase a nível municipal e posteriormente a nível nacional (Lopes 2007, 93). Nestes dois acontecimentos internacionais ficou delineado, pelas respectivas direcções, que as intervenções artísticas, mesmo as de cariz efémero, deveriam ultrapassar o âmbito festivo funcionando como um meio de desenvolvimento e requalificação da cidade de Lisboa (nomeadamente as áreas dos dois eventos); e reaproximar a cidade dos seus habitantes e comunidade, cabendo aos artistas questionarem “o valor social da sua obra e o lugar que esta ocupa dentro de uma lógica espacial” (Pinto 1998a, 13). Apesar destas intenções, “(...) os projectos de arte pública que têm aparecido em Portugal na última década acusam semelhantes distâncias entre pressupostos teóricos e a prática, (...) [sentindo-se] alguma ausência do compromisso com a responsabilidade social dos projectos de arte para o espaço público”²³ (Traquino 2010,

²¹ Destacamos as intervenções do grupo ACRE e a Arte da Capital Portuguesa, criadas pelo crítico Ernesto de Sousa “sob o nome «Alternativa Zero» que questionavam os conceitos de arte e espaço público, no âmbito nacional (Lopes 2007, 92-93).

²² Como as festas da cidade de Lisboa (início dos anos noventa); Lisboa Capital do Nada (2001); Porto Capital Europeia da Cultura / Porto ‘2001 (2001); Em Trânsito, Lisboa (2004); Guimarães Capital Europeia da Cultura / Guimarães ‘2012 (2012); o festival Walk&Talk, Açores (início 2011); WOOL – Festival de Arte Urbana da Covilhã (início 2011); Muro – Festival de Arte Urbana LX, Lisboa (2016); Loures Arte Pública (2016); BragArt – Festival de Street Art, Braga (2016); entre outros.

²³ Marta Traquino faz esta observação após uma análise às intervenções artísticas elaboradas no âmbito da Expo ‘98 e de Lisboa Capital do Nada, em 2001.

131). Todavia, também existem intervenções artísticas nacionais que contribuem para a humanização da paisagem urbana, indo ao encontro desta “nova arte pública”²⁴ que é responsável por revitalizar as zonas urbanas e melhorar o quotidiano dos seus habitantes.

1.2. Os desafios da arte pública face aos “novos espaços públicos”

O espaço público é, por norma, definido como um local público de livre acesso, onde o quotidiano e as relações dos cidadãos acontecem (Correira 2013, 13). Todavia, este conceito de “local público” não é aplicável a todos os espaços. Veja-se o caso das estações de metro, que são públicas mas não têm um acesso livre; os centros comerciais, que são espaços privados mas de livre acessibilidade; e, por fim, um passeio, uma praça, um jardim, uma igreja, um café, entre outros locais, que são considerados espaços públicos ou semipúblicos devido ao uso e usufruto colectivo, em vez da sua acessibilidade. Por sua vez, o teórico Malcolm Miles também questiona a “(...) categorização binária do espaço urbano, como público ou privado [que] ignora os espaços transicionais [como as varandas ou os pátios partilhados] que podem ter influências nos padrões de socialização” (Miles 2001).

Neste sentido, entende-se que, à semelhança do conceito de arte pública, a definição de espaço público também seja ambígua. Contudo, na contemporaneidade, a maioria dos teóricos defende que o espaço público não se pode cingir a uma definição jurídica, mas sim à dinâmica da própria cidade e ao comportamento dos seus habitantes (Rasteiro 2008, 32). Ou seja, o espaço público é definido pela sua função sócio-cultural, como afirma Lucy R. Lippard “(...) os «verdadeiros espaços públicos» não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade, têm de ser projectados para desencadear a «vida social»” (Lippard, citada em Regatão 2010, 27-28). Por outro lado, a proposta de redefinição de espaço elaborada pelo teórico urbano Henri Lefebvre irá sustentar a tese de que o espaço público é definido pelas suas vivências e memórias, passadas ou presentes, que o cidadão experienciou ou experiencia em determinado espaço (Lefebvre 2008 [1974], 26-33) (assunto que retomaremos mais tarde). Assim, o espaço público é um local “socialmente produzido” através de construções e apropriações mentais que resultam da prática quotidiana dos cidadãos, tal como refere José Guimarães Abreu, para quem “(...) «público» é onde o cidadão «se sente em

²⁴ É uma expressão utilizada por alguns autores, como Nicolas Whybrow (Whybrow 2011, 22), para se referirem ao novo paradigma da arte pública, que não se cinge a estar no espaço público mas é convocada a fazer parte deste.

sua casa» e aquilo que ele «considera, em parte, como seu» (...)” (Abreu 2001, 98).

O espaço público pode assim ser considerado como um local de fruição colectiva constituído por lugares. São estes que criam memórias e o sentido de apropriação do espaço por parte dos cidadãos, ou seja: “o espaço público não é aí abstracto, mas povoado de diversos lugares habitados onde coexistem passado e presente num complexo de referências” (Traquino 2010, 157).

Contudo, a expansão urbana, iniciada no século XIX, veio pôr em causa o espaço público da cidade, ameaçando “o seu papel enquanto palco primeiro das relações entre os cidadãos” (Rasteiro 2008, 37). O surgimento dos “novos espaços públicos”, associados ao aparecimento das novas mobilidades urbanas, como os automóveis ou os meios de transporte (comboio, metro, avião, barco), provocaram uma das maiores transformações da cidade, implicando, aparentemente, a perda da sua singularidade como lugar de fruição e testemunho histórico (Maderuelo 2001, 27). Isto deve-se ao facto destes locais (auto-estradas, pontes, viadutos, túneis, estações de transportes urbanos ou subterrâneos) estarem associados “a um sistema de circulação que funcionam com grande rapidez e automatismo”, o que impossibilita a mediação humana (Regatão 2010, 28-29). Lefebvre também chama à atenção para esta questão, considerando que a proliferação excessiva destes locais de tráfego, em vez de estar a “produzir uma mais-valia”, está a suprimir o espaço público face ao mercantilizado (Lefebvre 2008 [1974], 358-359). Existe, assim, uma subversão do conceito de espaço público, causada pelo contínuo movimento destes locais, que impedem uma sociabilidade do espaço. Tal como já referimos na *Introdução*, Marc Augé (2005 [1992]) definiu-os como “não-lugares” – sendo espaços anónimos, desprovidos de vivências e memórias²⁵, onde os cidadãos são espectadores de um espaço do qual não fazem parte. É interessante que, anos depois, o mesmo autor admite que estes locais têm um carácter híbrido. Ou seja, podem ser considerados lugares devido ao seu usufruto quotidiano (“when identities, relationships and a story can be made out”), e “não-lugares” porque existem sempre alguns destes espaços onde não é possível criar vivências devido à constante movimentação (Augé 2000, 8-9).

Assim, e tendo em conta que muitos destes locais fazem parte do quotidiano dos cidadãos, será que se pode continuar a defini-los como locais anónimos e onde os

²⁵ “(...) não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança. Não deixa espaço também à história (...). Nele reinam a actualidade e a urgência do momento presente.” (Augé 2005 [1992], 87).

transeuntes perdem a identidade temporariamente?

Peter Merriman afirma que “não existe uma forma pura de «não-lugares»”, tendo qualquer espaço a capacidade de proporcionar aos seus transeuntes emoções, quer sejam positivas ou negativas, o que possibilita a atribuição de vivências a estes locais (Merriman 2004). Outros autores, como Giulio Carlo Argan (1984), Marianne Ström (1990), Malcolm Miles (1997) e Marta Lima (2007), consideram que a passagem quotidiana por estes locais possibilita a sua apropriação por parte dos transeuntes, que de uma maneira inconsciente criam os seus percursos e atribuem identidade ao espaço. Como refere Argan, “se vou a correr para o comboio que parte, apreciarei a racionalidade do percurso, a comodidade dos serviços, a facilidade de acesso aos vagões das plataformas em nível; mas não terei tempo de avaliar a qualidade estética da arquitectura. Pode acontecer que eu pense nisso mais tarde, na calma da cabine do comboio. Então, talvez as imagens que impressionaram a minha retina enquanto corria, e que a memória fez voltar à minha mente, me recordem que a estação era arquitecturalmente excelente e que foi pena não ter podido vê-la melhor. Não tenho nenhuma dificuldade em admitir que o arquitecto estudou e projectou simultaneamente a função e a forma da estação; mas essa estação, ou a percebo, ou julgo, ou vivo no seu dinamismo funcional, ou a contemplo. (...) O seu significado, portanto, está relacionado ao espaço urbano, é um ponto de referência que me permite estabelecer a minha posição no contexto” (Argan, citado em Lima 2007).

Por outro lado, Iain Borden considera que há uma visão redutora em relação aos “novos espaços públicos”, nomeadamente os espaços de trânsito, propondo que o acto de conduzir pode provocar diferentes sensações que permitem a formação de um contexto social nesta acção – “(...) social relations from the movement of traffic and the behavioural patterns which this movement involves. There are, therefore, cultural politics at work in car traffic, but to be fully disclosed they have to be encountered through the actual act of driving” (Borden 2006, 19-20). O autor vai defender a sua perspectiva através do livro *On the Road*, de Peter Schindler, onde foi demonstrado, através de uma experiência em três países diferentes (Alemanha, China e Itália), que a condução possibilita definir as características culturais mais significativas de um determinado país (Borden 2006, 19).

Deste modo, os “novos espaços públicos” não vieram despontar a decadência da cidade, mas propor uma «nova» organização e vivência que desafiam os seus usufruidores a experienciarem a cidade de uma outra maneira. Esta alteração irá

convocar algumas disciplinas, como as artes plásticas, arquitectura, *design* e sociologia, a trabalharem em conjunto com o urbanismo de modo a reestruturar e a estimular estas vivências possibilitadas quer pela passagem quotidiana, quer por quem passa pela primeira vez no local. Neste sentido, a arte adopta o papel de mediadora entre os cidadãos e o espaço público assumindo-se como “(...) obra com qualidade ambiental que ajuda a recriar ou a potenciar as características físicas e significativas do lugar no qual se implantam” (Caeiro 2014, 291), de modo a transformar o espaço num lugar.

Em Portugal, o azulejo tem vindo a responder aos desafios que os “novos espaços públicos” colocam à arte contemporânea, “humanizando” parte da paisagem urbana – o que outrora eram espaço verdes e foram transformados em equipamentos cinzentos, hoje são metamorfoseados pelos azulejos que atribuem luminosidade e cor a estes locais. No entanto, para devolver a “vida” a estes sítios, os intervenientes não se podem cingir a aplicar azulejos coloridos nas superfícies parietais²⁶. Pelo contrário, é necessário analisar as especificidades do local (como a sua história, características, mobilidades, dinâmicas e transeuntes), pois só assim é possível conceber um revestimento cerâmico que responda às exigências do sítio, permitindo que a intervenção se dilua no espaço, e consequentemente, no quotidiano – atribuindo identidade ao espaço. Para tal, a arte pública tem de ser trabalhada segundo a prática da construção do lugar.

²⁶ Caso isso aconteça em vez de reabilitar, estes estão a degradar a zona.

2. A construção do lugar: a passagem do espaço ao lugar

A construção do lugar, como o próprio nome indica, prevê a transformação do espaço em lugar, através de intervenções artísticas que se integram na paisagem urbana de modo a simularem uma existência “ancestral” (Kabakov 2004, 178). Estas atribuem, assim, significado ao local, explorando as memórias e vivências do mesmo.

Como já referimos na *Introdução*, no final da década de 1960, a definição de espaço, tal como a de arte pública, começou a ser questionada por alguns teóricos, como refere Michel Foucault, em 1967, “(...) l’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. (...) L’espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l’érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l’intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l’intérieur d’un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l’intérieur d’un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables” (Foucault 1994 [1967], 752, 754-755). O autor defende que “não vivemos num espaço vazio, mas dentro de um conjunto de relações”, em que o “espaço heterotópico” é constituído pelo seu passado e pelas relações sociais que aí se estabelecem, assim como, a própria interação entre a história do local e os seus habitantes. A perspectiva de Foucault vai ao encontro da ideia de “espaço vivido” defendida por Henri Lefebvre, já explicitada na *Introdução*. Este ponto de vista, foi um importante contributo para as teorias urbanas contemporâneas, pois, como refere Katznelson, Lefebvre considerava que “the city is an arrangement of objects in space; urbanism a way of life” (Katznelson, citado em Parker 2008, 22), ou seja, o urbanismo, é um dos factores que, influencia a própria produção do espaço, tornando-o homogéneo ou heterogéneo. Se o planeamento de uma cidade tiver em conta as especificidades dos seus locais, este permite a construção de espaços singulares e funcionais, mas para que isso aconteça os responsáveis pelos projectos ou pela encomenda, têm de ter esta intenção.

Assim, a cidade é construída através das relações que os seus habitantes estabelecem com ela, seja a nível económico ou histórico. Esta interacção entre os cidadãos e a cidade permite ao espaço ser experienciado e, conseqüentemente, vivido. No entanto, e como os teóricos do espaço, na senda de Lefebvre, defendiam, o espaço contemporâneo é

trabalhado, sobretudo, numa perspectiva capitalista que visa produzir locais similares que permitam a privatização dos locais públicos, transformando-os em sítios de consumo, em vez de uso. Como referimos anteriormente, se o espaço público é aquele que permite o usufruto colectivo, independentemente da sua acessibilidade, esta intenção pode ser contornada através do estímulo das vivências desses locais. No fundo “(...) a relação do nosso corpo com o espaço, sobretudo o estímulo à sua percepção, a arte proporciona o questionar de aspectos qualitativos e heterogêneos do espaço em contraponto com a tendência quantitativa e intencionalmente homogênea da sua produção” (Traquino 2010, 51). Ou seja, a arte se for concebida com o intuito do melhoramento urbano, e sob a prática da construção do lugar, pode possibilitar a atribuição de vivência ao espaço.

Se o espaço é uma extensão indefinida onde ocorrem relações físicas, psíquicas e sociais, por sua vez, “os lugares destacam-se do Espaço enquanto superfície pela incidência de marca humana através do tempo. Podemos, então dizer, que o Lugar é constituído pela adição de memória ao espaço [, ou seja,] (...) [o] lugar emerge do espaço pela sua vivência e memória inscrita” (Traquino 2010, 57). Michel de Certeau também fez esta distinção definindo lugar como “fragmentar and inward-turning histories, pasts that others are not allowed to read, accumulated times that can be unfolded but like stories held in reserve, remaining in an enigmatic state, symbolizations encysted in the pain or pleasure of the body” e espaço como “lugar praticado” (Certeau 2002 [1980], 110; 117). Contudo, e como sugere Tim Cresswell, esta ideia de lugar não se confunde com o espaço social ou vivido, defendido por Henri Lefebvre (Tim Cresswell 2008, 14). O espaço vivido é referente à vivência do indivíduo num determinado local. No entanto, esta experiência, só por si, não atribui memória ou identidade ao sítio, mas é o sentido de lugar que faz com que estas vivências sejam inscritas no respectivo espaço. Como refere Kent C. Ryden, o sentido de lugar “resulta gradualmente e inconscientemente do habitar uma paisagem ao longo do tempo, tornando-se familiar com as suas propriedades físicas, fazendo ocorrer história dentro dos seus confins” (Ryden, citado em Traquino 2010, 60). Neste sentido, a prática da construção do lugar pretende trabalhar a “experiência, memória e identidade” dos espaços vividos de maneira a criar um vínculo entre estes e os seus habitantes. Como propõe Marta Traquino, “(...) a abordagem ao lugar surge quando a observação do ‘espaço vivido’ foca aspectos mais subjectivos e singulares que podem não ser evidentes na aparência superficial das materialidades e mobilidades urbanas. (...) Como

tal, ‘experiência’, ‘memória’ e ‘identidade’ constituem directrizes chave na investigação artística sobre o ‘lugar’ (...)” (Traquino 2012, 1).

Esta prática é abordada por Marta Traquino (2010) na perspectiva de transformar o espaço num lugar habitado. Para que isto aconteça é necessário que a proposta artística convide os seus usufruidores a apropriarem-se do espaço, implicando que estes interajam directamente com a obra ou integrem o próprio processo de construção ou idealização da intervenção artística. Na nossa perspectiva, e face aos nossos casos de estudo, consideramos que a construção do lugar para além de habitabilidade, também pode atribuir vivência ao espaço, sugerindo que esta prática possa ser trabalhada sob estas duas perspectivas. Ao longo da nossa investigação e incursões aos respectivos locais de estudo, apercebemo-nos que há diversos artistas que pensam o espaço sob o prisma da construção do lugar com o objectivo de estimularem as memórias, experiências e identidade do sítio de modo a possibilitarem a criação de um vínculo ou uma sensação de «bem-estar» entre o espaço e os seus fruidores. Esta abordagem, por parte dos artistas ou arquitectos, convida o indivíduo a envolver-se no espaço, em vez de se apropriar deste, proporcionando apenas a sua vivência. Com base nestes testemunhos, entendemos que o propósito desta prática artística, potenciar a transformação de um local num lugar habitado ou vivido, depende da intenção dos seus intervenientes.



Fig. 1 e 2 | Fernanda Fragateiro, *Jardim das Ondas*, Parque das Nações, 1998 [cima]

Fig. 3 | Fernanda Fragateiro, *Jardim da Água*, Parque das Nações, 1998 [baixo]

Para exemplificar esta diferença recorremos a duas obras da artista Fernanda Fragateiro (n. 1962) inseridas no mesmo espaço, o *Jardim da Água* (1998), e

trabalhadas segundo a prática da construção do lugar. O *Jardim das Ondas* (1998), um *earthworks* constituído por um jardim completamente relvado com terreno irregular, com “(...) rigorosas curvas de nível, simulando o oceano, com o fazer e desfazer das ondas” (Freitas 1998, 111), propõe aos seus usufruidores um sentido de pertença do espaço convocando-os a participar neste. Por sua vez, o *Jardim da Água*²⁷ (1998), lago artificial possível de atravessar, apesar de ser um local lúdico e de grande sociabilidade, não proporciona que o passeante se aproprie do sítio, mas que se envolva neste de uma forma inconsciente, através da percepção sensorial que a intervenção artística potencia. Isto é, na primeira proposta artística Fernanda Fragateiro intencionou transformar o espaço num lugar habitado e no segundo *Jardim* num lugar vivido.

Alguns teóricos, nomeadamente, Walter Benjamin (2003 [1972]), Michel de Certeau (2002 [1980]) e Francesco Careri (2013) vêem o “(...) caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e *preenchida de significados*, antes que projetada e *preenchida por coisas*” (Careri 2013, 32). Isto é, a percepção que um indivíduo tem ao percorrer um determinado local possibilita a transformação do espaço em lugar, devido à sua própria leitura do território e à criação de um vínculo entre o espaço e o transeunte²⁸. Iain Borden reforça este entendimento, considerando que a prática de caminhar é um dos factores que constrói e define os espaços, esclarecendo que uma escadaria não é assim designada só pela sua arquitectura, mas também pela forma como é experienciada. Ou seja, o que define uma escadaria é a sua estrutura arquitectónica e o movimento que o acto de andar produz ao longo deste local (Borden 2004, 16). Esta perspectiva demonstra que os locais de passagem, apesar da sua circulação quotidiana, não são desprovidos de memórias ou histórias, como corrobora Benjamin “(...) and in no other way can one deal with the arcades – structures in which we relive, as in a dream, the life of our parents and grandparents, as the embryo in the womb relives the life of animals” (Benjamin 2003 [1972], 106). Neste sentido, a arte pública, trabalhada sob a prática da construção do lugar, irá explorar as peculiaridades do sítio, atribuindo-lhe identidade, interpelando o passeante que, de uma

²⁷ Regressaremos mais tarde a esta obra de Fernanda Fragateiro.

²⁸ Esta ideia vai ao encontro da prática da deriva, sugerida por Guy Debord, que consiste na apropriação de espaços da cidade através de um percurso não definido, andar ao acaso, ou como sugere Walter Benjamin, posteriormente a este conceito de Debord, *flanar*.

forma consciente, ou não, começa a criar um elo de ligação com o local – “(...) realizando uma caminhada, um percurso a pé pelo monte, e se o experienciamos com o nosso corpo, o percebemos com os cinco sentidos, já descrevemos a paisagem falando «daquele» monte. (...) A paisagem vivida torna-se Lugar” (Traquino 2010, 57).

Em relação à mobilidade automóvel, e apesar das suas restrições, pode igualmente possibilitar aos automobilistas que vivenciem o percurso. Para isso, é necessário que haja uma percepção e leitura do espaço, mesmo que a alta-velocidade, levando o automobilista a criar as suas próprias relações com os diferentes sítios das cidades e mesmo mapear os seus próprios percursos mentais, que são desenvolvidos através das suas afinidades com os respectivos locais, o que só é possível se estes locais forem concebidos com esta mesma intenção, sendo a arte, uma vez mais, fundamental para estabelecer este vínculo afectivo com o território, trabalhando as suas especificidades. Nestes casos concretos, as propostas artísticas devem ser idealizadas para ser recepcionadas em movimentos, de modo a permitir aos automobilistas uma percepção e leitura do espaço. Como refere Peter Merriman em relação aos espaços de trânsito, a preocupação por parte dos arquitectos ou artistas em criarem pontos referenciais nestes sítios, com o objectivo de funcionarem como “meeting places”, associa-se com esta perspectiva de possibilitar a vivência dos locais (Merriman 2004, 151). No entanto, Iain Borden não considera esta perspectiva linear, defendendo que o próprio acto de conduzir desponta várias sensações, devido às diferentes velocidades que o espaço é percorrido e à própria mudança da paisagem, o que permite ao automobilista relacionar-se com estes locais. Como o autor refere, os percursos quotidianos para o trabalho ou os acontecimentos experienciados ao longo de uma viagem integram a vida social do condutor, o que proporciona a vivência urbana através da sua “memória corporal” (*body memory*²⁹) (Borden 2006, 8-9). Deste modo, a arte irá estimular estas experiências quotidianas, possibilitando que o automobilista crie um vínculo com o percurso e o respectivo espaço.

Sob esta perspectiva, a arte pública, que visa a construção do lugar, é um importante meio de requalificação urbana na contemporaneidade. Como afirmou Guy Debord “the future of art tis not artistic, but urban”, e, mais tarde, Henri Lefebvre

²⁹ “All of this enables the driver not just to get around the city but to produce themselves as a metropolitan resident - as someone who not only knows the city, but knows how to personally live in an urban manner. The culture here is the challenge of the city to the self, and hence the ability of the driver not just to survive but to thrive within it” (Borden 2006, 10).

“the art of living in the city as a work of art” (Whybrow 2011, 15). Neste sentido, esta prática é fundamental para intervir nos locais de mobilidade urbana, onde o azulejo, no contexto português, tem sido um dos seus protagonistas, de modo a melhorar a própria vida da cidade.

3. O azulejo como parte integrante de projectos de arte pública que têm em consideração a construção do lugar

No contexto português, o azulejo tem sido um dos materiais usados nos trabalhos de cariz público que visam a requalificação e regeneração da urbe. Este material cerâmico faz parte do imaginário cidadão desde o século XIX, mas só na segunda metade do século XX passou a ser entendido enquanto elemento de arte pública devido a uma série de factores que propiciaram uma maior colaboração entre artistas, decoradores e arquitectos, num período em que surgiu um maior número de encomendas, sendo estes convocados a realizar projectos onde podiam “criar um ambiente inspirado na «síntese das artes»” (Almeida 2015, 222). O contexto mencionado deve-se à renovação da cerâmica de autor em Portugal; ao surgimento de equipamentos urbanos como estações de transportes públicos, viadutos, entre outros; e à afirmação do Movimento Moderno Internacional em Arquitectura, no final da década de 1940, que, tendo como base as directrizes da Carta de Atenas (1933), fomentava um racionalismo e funcionalismo arquitectónico e urbanístico, com a colaboração entre os arquitectos e artistas plásticos (Almeida 2009, 25-29; Henriques 2011, 27-28).

A reafirmação do azulejo em território nacional, em meados do século XX, relaciona-se com uma geração de arquitectos e artistas que, sob a influência brasileira³⁰, reinterpretou a articulação dos revestimentos cerâmicos com os suportes arquitectónicos, atribuindo uma nova faceta ao azulejo – mais dinâmico e provido de diferentes vertentes de aplicação, nomeadamente em projectos de arte pública (Henriques 2000, 70-82). Como testemunhou o arquitecto Francisco Keil do Amaral, que pertenceu a essa geração renovadora, “olhávamos o azulejo como curiosidade dum passado morto e não ocorria à imaginação dos arquitectos portugueses que pudessem prestar-se à valorização da arquitectura moderna. Essa ideia, porém, seduziu os Brasileiros, que logo a exploraram com êxito, num momento em que as suas obras chamavam as atenções do mundo (...). E nós, que as não soubemos explorar, passámos a copiar os Brasileiros!” (Amaral 1969, 171). A colaboração entre o arquitecto Francisco Conceição Silva (1922-1982) e o artista Querubim Lapa na Loja Rampa (1956) e na Casa da Sorte (1963), ambas em Lisboa; ou as primeiras estações do Metropolitano de Lisboa (1959), com projecto arquitectónico da

³⁰ O III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, realizado em Lisboa, no ano de 1953, contou com uma mostra documental da arquitectura contemporânea brasileira, onde se evidenciava o recurso à integração do azulejo nos equipamentos arquitectónicos.



Fig. 4 | Querubim Lapa, Lisboa, Casa da Sorte, 1963 [© Ana Almeida]

autoria de Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e intervenção artística de Maria Keil, exemplificam esta perspectiva moderna de articulação do azulejo com a arquitectura³¹.

Embora o azulejo seja entendido, desde a década de 1950, por alguns autores, como elemento de arte pública e tenha o intuito de contribuir para o melhoramento urbano, só no início dos anos de 1970 é que este material cerâmico passa a incorporar uma dimensão social, que se inscreve no conceito de construção do lugar, ou seja, de transformação do espaço num sítio com significado para comunidade. Como refere Paulo Henriques, para distinguir a forma como o azulejo começa a ser trabalhado a partir da década de 1970, dando como exemplo a obra do artista Eduardo Nery influenciada pela *op art*, “a ideia de significado perdido pelo azulejo pelo desaparecimento do painel subjaz às suas construções que propõe agora, exactamente a partir da associação intencional desses mesmos azulejos, uma outra estrutura de sentido, veiculada pelo artista mas deixada aberta à leitura e ao uso pelo espectador” (Henriques 2000, 149). Isto relaciona-se com o término da influência do Movimento Moderno Internacional em Arquitectura e a maneira como alguns autores começam a trabalhar a arte no espaço público, através das suas vivências, influenciados pelas novas perspectivas em relação ao conceito de arte e espaço público. Neste sentido, consideramos que o projecto de João Abel Manta para o muro de suporte de terras (1970-1982), na Avenida Calouste

³¹ O Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo (1955-1960), em Lisboa, da autoria dos arquitectos Alberto José Pessoa (1919-1985), Hernâni Gandra (1914-1988) e João Abel Manta (n. 1928), que integra painéis cerâmicos de Maria Keil (1914-2012), Carlos Botelho (1899-1982), Alice Jorge (1924-2008) com Júlio Pomar (n. 1926) e Rolando Sá Nogueira (1921-2002), tem vindo a ser apontado como um exemplo da colaboração entre arquitectos e artistas, mas estudos recentes mostram que essa relação não foi tão efectiva como se pensava. Agradecemos esta informação à Ana Almeida, cuja a tese de doutoramento, dedicada a esta época, se encontra em fase de finalização.



Fig. 5 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982

Gulbenkian (Lisboa), marca o início desta abordagem – motivo pelo qual esta obra é o nosso primeiro estudo de caso. Tendo em conta as características e dinâmicas do espaço envolvente, uma via rápida, o artista propõe um revestimento cerâmico para ser percebido em movimento e que se diluí com a paisagem.

No contexto nacional, e como referimos anteriormente, o azulejo tem-se destacado como um material pertinente para intervir em locais transitórios, devido ao seu significado sócio-cultural, como memória colectiva nacional e identitária da arte portuguesa. Por outro lado, a sua capacidade reflectora relaciona-se com a própria mobilidade destes sítios, de modo a criar perspectivas ambíguas e espaços ilusórios que possibilitam uma maior envolvimento do transeunte com o local através da experiência sensorial que é provocada. Se “(...) pensar é experimentar (...)” (Merleau-Ponty 1992, 14), este estímulo dos sentidos é necessário para que o transeunte ou o automobilista se relacionem com o espaço, potencializando a construção do lugar. Em todo o caso, este envolvimento entre o indivíduo e o espaço é difícil de aferir devido à dificuldade em perceber a recepção da obra por parte das «pessoas» que, na maioria das vezes, é apreendida inconscientemente.

A capacidade reflectora do azulejo permite, ainda, uma envolvimento física e visual do indivíduo com o espaço, podendo ele próprio integrar-se através do seu reflexo no revestimento cerâmico – consoante a iluminação (atmosférica ou artificial), e o posicionamento do cidadão – questionando os próprios limites do suporte arquitectónico. Marta Traquino sugere que “(...) a arquitectura [pode funcionar] enquanto dispositivo de vivências, tanto ao nível do seu habitar como do processo da sua construção, mediador de relações e problemáticas entre «memória» e «identidade» (individual e colectiva)” (Traquino 2012, 3). Na nossa perspectiva, o azulejo, devido à relação intrínseca que

mantém com a arquitectura, pode potencializá-la para tal. Contudo, para isto se concretizar, as intervenções azulejares têm de ser trabalhadas no contexto da prática da construção do lugar evocando, assim, as especificidades do local.

Desde os anos de 1970, o azulejo tem sido um dos principais intervenientes na estética do quotidiano cidadão, através da sua recorrente aplicação em equipamentos urbanos, com o intuito de lhes atribuir vivência e estreitar a sua relação com os cidadãos que os usufruem. Esta ideia é reforçada pelo facto de que, na actualidade, os artistas não utilizam apenas o material cerâmico mas também o seu referente nas intervenções no espaço público, como acontece, entre outros, com os trabalhos de Add Fuel, *aka* Diogo Machado³² (n. 1980). Apesar de ter intervenções em azulejo, este artista recorre essencialmente ao imaginário do graffiti, e em particular à técnica do *stencil*, para reinterpretar os motivos da tradição azulejar através de elementos da cultura urbana, banda desenhada e videojogos. Na sua intervenção *JÁ FOI UMA CASA PORTUGUESA*³³ (2014), para uma casa devoluta em Cascais, Add Fuel, tendo em conta as características do espaço – uma zona junto ao mar –, criou um padrão composto por um imaginário marinho através da sua linguagem urbana com o objectivo de requalificar o edifício e, consequentemente, a paisagem daquele local.



Fig. 6 | Add Fuel, *JÁ FOI UMA CASA PORTUGUESA*, Cascais, 2014 [© Rui Gaiola]

³² Existem outros artistas que exploram o referente do azulejo nas suas obras em espaço público, entre os quais, destacamos os projectos: *Recuperarte* de Maria D' Almeida, *Preencher Vazios* de Joana Abreu (n. 1992), *Kneaded Memory – (memória amassada)* de Dalila Gonçalves (n. 1982). O artista brasileiro Fábio Carvalho (n. 1978) também cita a tradição azulejar nas suas intervenções artísticas.

³³ Na actualidade, esta obra já não existe devido à demolição da casa este ano.

Parte II | A reconfiguração da paisagem urbana através do azulejo

No contexto nacional, o azulejo é um material frequentemente aplicado nos designados “novos espaços públicos”, nomeadamente nos espaços de trânsito, espera e lazer. Esta sugestão de classificar o espaço público, ou os “novos espaços públicos”, por tipologias não é original. No entanto, optámos por não nos cingir às já existentes, com o objectivo de responder às questões específicas que o azulejo coloca. Os primeiros, espaços de trânsito, definimos como locais de transição que ligam diferentes zonas entre si e estão associados a um movimento efémero, que pode ser, ou não, renovado diariamente. As auto-estradas, vias-rápidas, viadutos e locais de circulação pedonal (como escadarias, troços de ruas, avenidas, ruas ou calçadas), são exemplos desta tipologia de espaço. Por sua vez, consideramos que os espaços de espera equivalem a locais híbridos constituídos por áreas que são, simultaneamente, de paragem e de circulação pedonal, e que se relacionam entre si. Esta duplicidade e, como tal, ambiguidade, resulta da permeabilidade dos espaços, que não apresentam uma separação física entre as zonas de espera e de mobilidade. Neste sentido, incluem-se nesta tipologia de espaços as estações ou terminais de transportes que, por serem locais de partida ou de chegada, implicam movimento mas também pausas e momentos de espera. E por último, os espaços de lazer são locais recreativos que têm a capacidade de proporcionar, aos seus usufruidores, momentos de repouso ou distração, convidando-os a permanecer, a envolver-se e a interagir com eles, como é o caso dos jardins, parques e miradouros.

Tendo estes locais uma determinada “lógica funcional e organização”, as intervenções artísticas devem ir ao encontro das suas dinâmicas, de modo a integrarem-se plenamente e não apenas como um elemento acessório ao espaço (Traquino 2010, 125-126). Neste sentido, o azulejo é o material ideal para este género de trabalhos públicos, em território nacional, devido à sua cumplicidade com os cidadãos, que advém dos cinco séculos de uso ininterrupto (Almeida 2009a, 28-29). A partir do momento que o azulejo faz parte do quotidiano dos portugueses, estando aplicado nos mais diversos espaços, não despontará estranheza, pelo contrário, é aprendido inconscientemente e de forma espontânea.

Nesta segunda parte da dissertação propomos uma análise de cada um dos vinte casos de estudo, organizados em função destas três tipologias de espaços, procurando

perceber de que forma constroem o lugar. Para elaborar esta análise recorreremos à metodologia descrita na introdução, que é transversal a todos os casos de estudo, e sustentada na documentação remanescente, no testemunho dos artistas e nas observações da obra *in situ* (Certeau 2002 [1980]).

1. Espaços de Trânsito

Como referimos, os espaços de trânsito são locais de circulação que ligam diferentes zonas entre si. Neste sentido, e tendo em conta que muitos destes locais fazem parte do quotidiano da população, a questão que se coloca é a seguinte: de que forma a sua utilização pode provocar bem-estar e proporcionar ao fruidor o sentido de lugar? Diversos autores têm defendido que a arte tem a função de mediadora entre os cidadãos e o espaço público, através de intervenções artísticas integradas na paisagem urbana que pretendem criar um possível envolvimento entre o respectivo local e os seus habitantes. Para tal, como explicámos anteriormente, é preciso trabalhar o espaço sob o ponto de vista da prática da construção do lugar, que prevê o estudo das especificidades, memórias, vivências e da comunidade que usufrui de um determinado sítio.

Para esta tipologia de espaços definimos um *corpus* de oito revestimentos cerâmicos:

1) no muro de suporte de terras na Avenida Calouste Gulbenkian (1970-1982), de João Abel Manta; 2) no muro da rua da Mãe d'Água (1993-1994), de Luís Camacho; 3) nos muros de uma das escadarias na Avenida Infante Santo (1993-1994), de Eduardo Nery; 4) no viaduto nessa mesma Avenida (2000-2001), de Eduardo Nery; 5) no viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e na rotunda Expo 98 (1998), de Pedro Cabrita Reis; 6) na fachada do Pavilhão de Portugal (1995-1998), de Álvaro Siza Vieira; 7) no Oceanário de Lisboa, na fachada oeste do Edifício Administrativo (1996-1998), de Ivan Chermayeff e na fachada do Edifício do Mar (2011), de Toni Cumella Vendrell; e, por último, 8) *Vai Vem*, nos muros contíguos no Ascensor da Bica (2013), de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros.

A maioria destas intervenções públicas resulta de iniciativas de requalificação urbana da cidade de Lisboa, propostas pela própria Câmara Municipal ou inseridas em grandes eventos culturais. Na verdade, metade dos casos de estudo afectos aos espaços de trânsito estão associados a estas iniciativas, concretamente à Lisboa '94 e à Expo '98. A década de 1990 representou, para a capital portuguesa, um período de implementação da prática da arte pública através destes dois eventos que tinham entre os seus objectivos fomentar a requalificação e regeneração dos espaços urbanos articulando a arte com a cidade.

Antes de prosseguir, importa fazer um breve enquadramento da Lisboa '94 e da Expo '98, de maneira a esclarecer a importância que estes dois eventos tiveram para a arte pública nacional e a azulejaria contemporânea. No panorama da arte pública, a Lisboa '94

representou um marco importante, pois dispunha de um departamento específico para a promoção de intervenções urbanas, que tinham como objectivo regenerar os espaços urbanos e “revitalizar o tecido sociocultural da cidade”³⁴ (Caeiro 2014, 129). Esta perspectiva de abordagem ao espaço potenciou uma maior implementação do conceito de arte pública como meio de desenvolvimento e requalificação da urbe em Portugal – este género artístico ainda estava muito associado a uma definição de arte que se cinge a estar no espaço público. Como afirma Isabel Carlos, “quando uma obra de arte se limita a inscrever-se num espaço não é de facto uma obra de arte pública, tornando-se antes – relembramos – numa operação de cenografia ou maquilhagem de espaço urbano” (Carlos 1994, 12).

Neste sentido, o projecto principal do Departamento de Intervenção Urbana, denominou-se *A Sétima Colina* e tinha como objectivo “(...) intervir de forma viva e integrada no eixo «Romântico» de Lisboa, que liga a zona Amoreiras / Largo do Rato à frente ribeirinha do Cais Sodré, e onde decorreu parte significativa da História dos últimos dois séculos da vida cultural da capital e do país” (Lisboa 94 – Sociedade Promotora de Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994, 80). Este projecto previa intervenções artísticas que ultrapassassem o âmbito festivo do evento, mesmo as de cariz efémero, e funcionassem como um elo de ligação ou reaproximação da cidade (e do seu património histórico-artístico) com a comunidade (Lopes 2007, 94). O azulejo foi explorado em duas intervenções urbanas, em dois espaços de trânsito pré-existentes, uma da autoria de Luís Camacho, no muro da rua da Mãe d’Água, e outro assinado por Eduardo Nery, nos muros de uma das escadarias da Avenida Infante Santo.

Passados quatro anos deste grande evento cultural, Lisboa acolheu a Expo ‘98 – o actual Parque das Nações³⁵. Apesar da zona oriental de Lisboa ter sido a terceira alternativa de localização para a Expo ‘98³⁶, a planificação do evento privilegiou a

³⁴ Como afirma Elísio Summavielle, administrador do Departamento de Intervenção Urbana da Lisboa ‘94, o referido departamento “(...) desenvolveu uma atividade cujo objetivo essencial foi o de valorizar o espaço da cidade, naquilo que nele existe de interessante do ponto de vista arquitectónico e urbanístico, atendendo também à valorização de alguns equipamentos municipais vocacionados para a Cultura, (...)” (Lisboa 94 – Sociedade Promotora de Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994, 80).

³⁵ Designação conferida à antiga zona de intervenção da Expo ‘98, que circunscreve todas as áreas que estiveram sob a administração da ParqueExpo, incluindo o antigo recinto da exposição mundial de Lisboa. Devido ao crescimento habitacional e à dinamização cultural que este espaço continuou a manifestar, a partir de 2013 e no contexto da reorganização administrativa das Juntas de Freguesia, esta área passou a ser considerado uma freguesia autónoma, denominada Freguesia do Parque das Nações, pertencente ao concelho de Lisboa.

³⁶ Inicialmente outros locais foram pensados para acolher esta iniciativa tendo como critério principal a proximidade da zona ribeirinha de Lisboa (Velez 1999, 31).

regeneração desta área portuária e industrial degradada, que envolvia a doca dos Olivais e a construção de “uma nova centralidade metropolitana” (Rosado 2000, 11). Deste modo, desde 1992, ano em que a Expo ‘98 começou a ser idealizada sob o tema *Os Oceanos – um património para o futuro*, o objectivo era o de criar um novo vínculo entre o rio Tejo e a comunidade lisboeta³⁷. Os projectos urbanísticos contemplavam equipamentos culturais, espaços de lazer e edifícios habitacionais, que promoviam projectos interdisciplinares entre as áreas do urbanismo, arquitectura, arquitectura paisagística, artes plásticas e *design* urbano (Almeida 2009a, 84). Estes planeamentos não se cingiam apenas aos espaços do recinto onde seria realizado o evento, mas a toda a sua área circundante, com o fim de transformar esta zona, após a realização da Expo ‘98, num «novo» local da capital e num “espaço privilegiado de relações sociais” (Regatão 2010, 137). Esta preocupação com a posterior gestão do recinto está relacionada com a experiência registada em outras exposições universais anteriores, nomeadamente a Sevilha ‘92, onde a degradação assolava os espaços dos antigos eventos (Regatão 2010, 137).

A regeneração urbana prevista no projecto incluía o recurso à arte como forma privilegiada de atribuir identidade à área de intervenção, com a intenção de possibilitar a “qualificação estética e vivencial” (Caeiro 2014, 136) do «novo» espaço da cidade, transformando-o num lugar habitável e reconhecido pela sua comunidade. Como afirma António Manuel Pinto, um dos comissários dos projectos de arte pública produzidos para a Expo ‘98, “para além da problemática do espaço público urbano e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução válida de projectos de arte contemporânea a que genericamente chamamos de «arte urbana»³⁸ – no espaço público. Desejava-se a introdução de projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciadas do território que se criava. (...) Tendo em conta toda a problemática que envolve o espaço público, os projectos para a zona de intervenção assumem assim uma vertente clara de humanização da paisagem urbana da nova cidade que resulta da reconversão da zona oriental de Lisboa. (...) O artista vê-se obrigado a questionar o valor social da sua obra e o lugar que esta

³⁷ Sobre a Expo ‘98 e o seu planeamento urbano ver Villalobos e Castro 1996 e Velez 1999.

³⁸ No contexto da Expo ‘98, optou-se por designar as intervenções artísticas como arte urbana para diferenciar estas obras da tradicional arte em espaço público, muito associada à estatuária em território nacional (Regatão 2010, 138). Como tal, estas intervenções enquadram-se mais na definição de arte pública e de *design* urbano, do que de arte urbana (Neves 2015, 131). No entanto, e como a arte contemporânea em espaço público tem vindo a demonstrar, as barreiras entre estes três conceitos são subjectivas e em muitos dos casos esbatem-se entre si, existindo, até alguma confusão e apropriação indevida destes conceitos.

ocupa dentro de uma lógica espacial” (Pinto 1998a, 13). Apesar do programa de arte urbana ter este fim, como afirma Marta Traquino, uma grande parte destes projectos artísticos não superou a função de decorativismo do espaço, frustrando as intenções iniciais deste evento (Traquino 2010, 126).

O azulejo marcou presença, uma vez mais, neste grande evento cultural destacando-se em cinco das vinte e cinco intervenções urbanas³⁹, concretizadas na altura da construção da Expo ‘98, e em dois dos cinco pavilhões principais da exposição – no Pavilhão de Portugal e no Pavilhão dos Oceanos, o actual Oceanário de Lisboa. Tendo em conta que a nossa investigação pretende analisar as intervenções em azulejo que possibilitem a construção do lugar, deste conjunto de sete, só quatro se enquadram nesta perspectiva. Três fazem parte dos espaços de trânsito: viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e a rotunda Expo 98, de Pedro Cabrita Reis; Pavilhão de Portugal, de Álvaro Siza Vieira; fachada oeste do Edifício Administrativo no Oceanário de Lisboa, de Ivan Chermayeff; e o último enquadra-se nos espaços de lazer: *Jardim da Água*, de Fernanda Fragateiro.

Retomando os oito estudos de caso seleccionados nesta tipologia de espaços de trânsito, percebe-se que quatro das intervenções artísticas em análise estão integradas em espaços de trânsito pré-existentes (muros e viadutos), distribuídos pela cidade e, nas outras quatro (fachadas, rotunda e viaduto), localizadas na zona do Parque da Nações, os revestimento cerâmicos são contemporâneos em relação aos respectivos suportes arquitectónicos⁴⁰.

O *corpus* que definimos divide-se em duas tipologias. A primeira é constituída por locais pedonais, como escadarias, troços de ruas, avenidas ou calçadas, afectos à ideia de caminhar como prática artística, que permite explorar as memórias do cidadão, possibilitando a criação de novos significados para o espaço percorrido (Benjamin 2003 [1972]; Michel de Certeau 2002 [1980]; e Careri 2013). A segunda corresponde a faixa de rodagem, como vias-rápidas, viadutos ou rotundas, que estão relacionadas com o

³⁹ O azulejo está presente em cinco das intervenções urbanas, realizadas na época em que a Expo ‘98 foi construída – *Jardins da Água* da Fernanda Fragateiro, *Navigatio Sancti Brendanni Abastis* de Ilda David (1955), *Haveráguas* de Roberto Matta (1991-2002), viaduto e rotunda de Pedro Cabrita Reis e viaduto de Pedro Casqueiro [acerca dos azulejos do Parque das Nações ver: Oliveira 2000, 181-191; Almeida 2009a, 84-91; e Leitão 2014].

⁴⁰ Destas, três foram elaboradas na altura da Expo ‘98, e o outro revestimento, a fachada cerâmica concebida por Toni Cumella Vendrell, no Edifício do Mar no Oceanário de Lisboa, posterior à iniciativa, está relacionado com as obras de ampliação do Oceanário de Lisboa.

aparecimento dos automóveis. Como refere Luís Filipe Fonseca Rasteiro, na sua dissertação de mestrado, o surgimento dos automóveis e, por consequência, dos seus locais de circulação, como as estradas, vieram “descaracterizar o espaço público da cidade”, sobrepondo-se muitas das vezes a caminhos pedonais pré-existentes (Rasteiro 2008, 38). Neste sentido, cabe à arte inverter estas situações devolvendo vivência aos espaços. É importante referir que esta última tipologia – locais de tráfego automóvel – apresenta, na sua maioria, caminhos pedestres de apoio às vias de circulação, as bermas, que permitem percorrer o local a pé ou de carro. Contudo, há dois casos de estudo, dos oito em análise, que se inserem nas duas tipologias: o revestimento cerâmico de Eduardo Nery nos muros de uma das escadarias na Avenida Infante Santo e a obra de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros nos muros contíguos ao Ascensor da Bica.

Observando a totalidade das obras em análise, pode concluir-se que, em ambas as tipologias de espaços de trânsito, os artistas tiveram o objectivo de envolver a comunidade que usufrui dos respectivos sítios. Isto foi possível através de um estudo atento, por parte da maioria dos autores, sobre as características, carga simbólica / história, funcionalidade, peculiaridades, topografia, toponímia e vivências dos locais, com o fim de lhes atribuir sentido de lugar. Esta minuciosa análise acerca dos espaços a serem intervencionados possibilitou aos artistas que integrassem as obras cerâmicas na paisagem urbana, de maneira a não prejudicar a estética orgânica e a vivência pré-existentes no local. Este objectivo e o modo de trabalhar o espaço, através da sua génese, foi transversal aos diferentes artistas, com excepção de Pedro Cabrita Reis.

Outro aspecto que preocupou os autores diz respeito à forma como a comunidade iria apreender as intervenções artísticas. Estes nove protagonistas criaram revestimentos que interagissem com o fruidor, de modo a interpelá-lo no seu percurso e, consequentemente, a obrigá-lo a «dialogar» com a obra. Este aspecto salienta a intenção dos artistas em contribuir para o desenvolvimento e melhoramento do espaço público, através da arte, entendendo que as obras não terminam após a sua aplicação. Pelo contrário, os revestimentos cerâmicos vão-se complementando ao longo do tempo devido à apreensão dos usufruidores, que diariamente (ou pontualmente) vão passando nos locais, consoante o seu ângulo de visão e a luminosidade atmosférica. Como afirma Marta Traquino, acerca da arte pública que prevê a prática da construção do lugar, a função da “(...) arte no espaço público não deverá ser procurar «finalizar» o projec-

to da sua construção como mero ornamento de espaços projectados pela arquitectura, arquitectura paisagista e engenharia. Deverá contribuir para o próprio processo de desenvolvimento do espaço público” (Traquino 2010, 126).

Este processo é, todavia, exterior à intenção do artista. A intervenção de Pedro Cabrita Reis no viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa e na rotunda Expo ‘98 são disso exemplos. Apesar do artista prever a interação entre a obra e os fruidores do espaço, não trabalhou este local sob a prática da construção do lugar, pois não teve em consideração os aspectos que enumerámos anteriormente. O autor apenas quis subverter o local, como nos explicou⁴¹. Por sua vez, a dinâmica criada pela obra com os automobilistas e com o espaço circundante possibilita a atribuição de vivência ao local.

Por outro lado, observa-se, em vários casos, que a intenção dos autores em construir o lugar pode ser posta em causa devido a factores externos às obras, que se manifestam ao longo do tempo e por variadas circunstâncias.

1.1. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian

O monumental revestimento cerâmico do muro de suporte de terras na Avenida Calouste Gulbenkian, em Lisboa, marca o início de uma nova abordagem ao azulejo enquanto elemento de arte pública, que, a partir de então, passa a ser trabalhado inscrito na prática da construção do lugar.

Em 1970, a Câmara Municipal de Lisboa propôs a João Abel Manta⁴² que interviesse num muro de sustentação de terras, localizado na Avenida Calouste Gulbenkian, que passa sob um dos arcos do Aqueduto das Águas Livres. A autarquia impunha, assim, um grande desafio ao autor da obra, que deveria conceber um revestimento cerâmico para um muro de grandes dimensões (300 x 10 m) e com um acentuado declive, situado junto a uma via rápida e a uma “(...) construção setecentista de referência monumental e emblemática da cidade de Lisboa” (Henriques 2000, 86), o referido Aqueduto.

Face à documentação existente acerca deste revestimento cerâmico assim como

⁴¹ Esta informação foi obtida através de uma conversa telefónica com o próprio artista.

⁴² Formado em arquitectura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, João Abel Manta (n. 1928) tem trabalhado como pintor, desenhador e caricaturista. Desde a década de 1950, este autor tem concebido alguns revestimentos azulejares, como é o caso dos painéis do Hotel Avenida da Avenida Infante Santo, em Lisboa (1952) ou da Associação Académica de Coimbra (1958). João Abel Manta também colaborou como arquitecto em projectos que previam a integração do azulejo na arquitectura, de que é exemplo o Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo, onde é co-autor, juntamente com Alberto Pessoa (1919-1985) e Hernâni Gandra (1914-1988). Esta obra ganhou, em 1957, o Prémio Municipal de Arquitectura.

às observações da obra *in situ* (infelizmente a idade avançada de João Abel Manta não permitiu recolher um testemunho do próprio autor), defendemos que o artista trabalhou o espaço no contexto da prática que temos vindo a estudar. Na verdade, João Abel Manta estudou as especificidades, o cromatismo e a vivência do espaço onde ia intervir, com o objectivo de criar um revestimento que se integrasse na paisagem urbana e fosse percebido em movimento pelos automobilistas que circulam na via rápida (os principais usufruidores desta obra).



Fig. 7 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982 [cima]

Fig. 8 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel] [baixo]

Tendo em conta as características que o local impunha à obra, João Abel Manta criou um jogo rítmico entre formas e cores, através de faixas verticais que evoluem sucessivamente numa escala cromática de cores quentes para frias (amarelos, vermelhos, castanhos, azuis e verdes), alternadas entre tons saturados e diluídos, para quem se desloca no sentido descendente da avenida. Estas longas barras são constituídas pela junção de duas placas cerâmicas rectangulares⁴³ (30 x 15 cm), que originam um quadrado de azulejo, formando pontualmente manchas ao longo do revestimento e assim

⁴³ Luís Fernandes Pinto, acerca deste assunto, refere numa nota que “O desenho foi concebido para ser impresso em placas quadradas de 0,30 m de lado. No entanto foi necessário, para facilitar o fabrico e para aumentar a resistência mecânica, subdividi-los em duas placas de 0,30 x 0,15 m cada.” (Pinto 1994, 138).

quebrando a verticalidade da composição. As mesmas faixas verticais enquadram outras placas cerâmicas rectangulares com diferentes módulos de padrão, que resultam da aplicação em serigrafia, no material cerâmico, de fragmentos de imagens ampliadas (Almeida 2009a, 59-60; Henriques 2000, 86-87; Pinto 1994, 50). Estes “azulejos de padrão” criam uma “densidade gráfica” que confere à obra uma certa textura “(...) evocando a atmosfera exterior, entre a noite e o dia, assim como perfis urbanos apenas trazidos à memória (...)” (Henriques 2000, 86). As diferentes cores, ritmos e texturas fazem com que o revestimento se dilua na paisagem circundante. Esta percepção, ainda que certamente mais fragmentada, também é possível numa observação pedonal, devido às semelhanças entre os azulejos e a diversidade cromática das folhas das árvores, que se encontram na berma da via urbana. Apesar da variedade e intensidade de elementos que constituem a composição cerâmica, esta enquadra-se com o monumento emblemático que lhe está próximo, o Aqueduto das Águas Livres, de forma a não interferir com a sua percepção visual.

É importante esclarecer que, inicialmente, esta intervenção artística fazia parte de um plano de integração paisagística para esta zona de Lisboa, da autoria do arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles (n. 1922). Todavia, o projecto nunca chegou a ser concluído na sua totalidade devido à suspensão do plano de ornamento do território por parte da Câmara Municipal de Lisboa⁴⁴ (Henriques 2000, 85; Almeida 2009a, 59). A referida interrupção durou cerca de dez anos, o que fez com que o revestimento cerâmico tivesse sido concebido por João Abel Manta nos anos de 1970, mas assente no muro de suporte de terras apenas em 1982. Este intervalo de tempo originou uma alteração ao projecto inicial. Apercebendo-se dos problemas técnicos relativos ao assentamento directo do azulejo sobre o paredão, o autor propôs que se erguesse uma outra parede, paralela ao muro existente, criando entre ambas uma câmara-de-ar que, ao longo do tempo e com a deslocação da terra e do húmus, proporcionava o crescimento de vegetação sobre o revestimento azulejar, transformando-o num grande “canteiro” (Burlamaqui 1996, 134). O projecto inicial de João Abel Manta previa a fusão entre a natureza circundante e o revestimento cerâmico, coberto pontualmente por plantas e por árvores localizadas junto

⁴⁴ O arquitecto Luís Fernando Pinto refere, numa das notas, que no “(...) Museu da Cidade, em Lisboa, existe uma maquete com oito painéis de c. 1,80 m por 0,90 m cada, complementada por peças desenhadas de integração urbanística que não foi concretizada” (Pinto 1994, 138). Infelizmente, não conseguimos consultar a mencionada maquete.



Fig. 9 | Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, cód. ref. (PT/AMLSB/JHG/S02092) [antes da aplicação do revestimento cerâmico de João Abel Manta] [© AMLAF | Fotógrafo: João H. Goulart, 1968]

ao muro⁴⁵, com o objectivo de criar “(...) uma certa cortina verde para que o revestimento fosse visto aqui e ali através dessa cortina, (...)” (Burlamaqui 1996, 134). Apesar deste plano inicial não ter sido cumprido na sua totalidade, o revestimento cerâmico integra-se de tal modo na paisagem que as referidas árvores diluem-se na própria composição azulejar.

Ao longo da concepção desta obra, João Abel Manta manteve sempre o mesmo objectivo de realizar uma intervenção artística que requalificasse o espaço urbano, trabalhando a génese do local. Tal como referimos anteriormente, o espaço onde este artista interveio, uma via-rápida, surge por consequência do aparecimento dos automóveis. Estes «novos» locais de circulação tiveram um impacto prejudicial na paisagem urbana, estando associados à destruição de diversos caminhos pedonais (Rasteiro 2008, 38). Deste modo, a Avenida Calouste Gulbenkian, local onde a obra está aplicada, exemplifica esta ideia pois aquilo que outrora era um caminho pedonal caracterizado por cor e vivência transformou-se numa via rápida cinzenta e anónima⁴⁶.

Retomando a nossa perspectiva de análise, João Abel Manta pretendeu atribuir sentido de lugar a este espaço, invertendo esta situação e, devolvendo cor, luminosidade e identidade ao espaço. Como temos vindo a defender, todo o processo de idealização da obra demonstra que João Abel Manta não se limitou a decorar, com placas cerâmicas, um muro junto a uma via rápida. Pelo contrário, o autor pretendeu implementar um projecto que viesse a contribuir para o desenvolvimento do espaço público, entendendo que a obra não terminava após a aplicação dos azulejos no paredão. O revestimento cerâmico vai-se complementando ao longo do tempo, à medida que a vegetação cresce em seu redor, e

⁴⁵ As árvores dispostas ao longo do muro de sustentação de terras faziam parte do plano paisagístico da zona elaborado pelo arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles (Almeida 2009a, 59).

⁴⁶ A Avenida Calouste Gulbenkian foi aberta nos finais dos anos 60 com o objectivo de se tornar um dos principais acessos à capital a partir da ponte 25 de Abril, que na época era denominada de ponte de Salazar (Almeida 2009a, 58).

sempre que a obra é apreendida pelos inúmeros automobilistas que diariamente passam na avenida ou pelos pontuais transeuntes que passam pela berma da via urbana.

A forma como João Abel Manta opta por trabalhar o azulejo no espaço público, no sentido em que o material cerâmico “(...) ultrapassa a função de decoração de um muro de suporte de terras, para fazer parte integrante da composição paisagística” (Pinto 1994, 50), constituiu uma mudança de grande significado no campo da produção azulejar contemporânea no contexto da arte pública. Esta alteração é confirmada pela polémica gerada, à época, pela obra, que foi mal recebida e mal entendida pela crítica e por alguns académicos. O autor foi acusado de ter feito um “(...) corte radical com as tradições seculares da azulejaria portuguesa” (Meco 1992 [1985], 90), por ter concebido um revestimento abstracto e geométrico de cores “agressivas” (Meco 1989a [1986], 90), que não respeitava a unidade do azulejo, um quadrado, e que foi elaborado através da técnica da serigrafia – técnica usada no azulejo industrial que durante muito tempo foi desvalorizado e considerado com um certo preconceito (Arruda 1995, 429). É necessário acrescentar que esta recepção hostil ao cromatismo do mural cerâmico também se deve à ausência de vegetação junto ao paredão⁴⁷ que, como afirmámos anteriormente, era fundamental para que a obra se integrasse na paisagem urbana. Apesar dos comentários menos positivos por parte de alguns críticos, a verdade é que estes também se aperceberam da eventual necessidade de algum distanciamento histórico para compreender e analisar melhor o revestimento, avançando com a possibilidade de se tratar de uma obra de referência futura, como de facto veio a acontecer. Escrevendo no contexto da emblemática *Exposição Azulejos de Lisboa*, em 1984, José Meco afirmava que “(...) só o futuro poderá dizer se esta é a derradeira e destruidora obra que encerra, sem remissão, os vários séculos de evolução presentes nesta exposição de «Azulejos de Lisboa», ou a primeira obra marcante de um novo despertar de azulejo, em bases distintas e sem qualquer elo de ligação ao passado” (Meco 1989b, 78-79). Também Maria Keil corrobora esta ideia, referindo numa entrevista à revista *Faces de Eva* que “Há aí um paredão enorme que é aquele, grande, grande quando se sai de Lisboa e as pessoas perguntam: «Para que é que se fez aquilo? Aquele painel tão grande?» As pessoas não percebem e não gostam. (...) Parece que aquilo não está ali a fazer nada e então batem no

⁴⁷ As árvores junto ao muro de sustentação de terras foram plantadas na mesma época que o revestimento foi assente.

João Abel e aquilo é lindíssimo, só que como não percebem dizem: «Não se sabe o que está desenhado em cada azulejo» (...)»⁴⁸ (Nunes e Leandro 2005, 143).

Na contemporaneidade, o muro da avenida Calouste Gulbenkian é referido, por alguns autores (Pinto 1994, 50; Pinto 1998b, 84; Arruda 1995, 428-429; Burlamaqui 1996, 133-134; Henriques 2000, 87; Almeida 2009a, 60), como um marco na cidade de Lisboa e na azulejaria portuguesa devido à forma como o artista trabalhou o azulejo, através da técnica da serigrafia e de uma abordagem abstraccionista e geométrica, o que possibilitou uma maior liberdade artística à obra cerâmica. Em nosso entender, para além destas novidades, João Abel Manta introduziu, no campo da azulejaria, a prática da construção do lugar enquanto elemento de arte pública, propondo aos futuros intervenientes do espaço urbano que trabalhassem a vivência do local. Esta nossa interpretação em relação ao muro de suporte de terras é, de certo modo, confirmada por autores como Paulo Henriques, ao afirmar que “muito da memória portuguesa da arte do azulejo converge neste revestimento, a sua aplicação monumental a partir de uma unidade elementar que materialmente se desmultiplica, o azulejo que aqui é «ampliado» para um quadrado composto por duas placas dada a dimensão da parede, a possibilidade de através dele se criar grandiosos espectáculos visuais, na solenidade da cadência com que uma cor se transforma gradualmente noutra, e a veiculação de sentidos, mesmo que seja a de realidades desmembradas e impossíveis de reconstituir como sucede com muitos painéis reaplicados nos muros, em que as representações permaneceram desconexas da união dos motivos, ou incompletos pela queda lenta e descurada de muitos dos azulejos»⁴⁹ (Henriques 2000, 87).

1.2. Muro na Rua da Mãe d'Água

O revestimento cerâmico para um muro situado na rua da Mãe d'Água em Lisboa, do

⁴⁸ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

⁴⁹ O revestimento cerâmico na Avenida Calouste Gulbenkian é semelhante a um painel de azulejos realizado pelo mesmo autor para o MNAz. Para além deste painel, segundo Ana Vaz Milheiro, há ainda um outro que faz parte da mesma série do revestimento da mencionada avenida, que foi feito para uma parede junto à escadaria em caracol do Hotel Presidente, em Luanda. Ana Vaz Milheiro acrescenta, também, que o painel foi concebido com o objectivo de ser montado aleatoriamente pelos operários encarregues do assentamento dos azulejos (Milheiro 2012, 105), o que recorda a imaginação com que, por vezes, os ladrilhadores do século XVII aplicavam os azulejos de padrão (Carvalho 2012, 382). Infelizmente, não conseguimos ter acesso a nenhuma documentação acerca do Hotel Presidente, em Luanda, que nos confirmasse a existência e a autoria deste painel.

pintor Luís Camacho⁵⁰, integra-se no projecto A Sétima Colina, uma intervenção urbana executada no âmbito da Lisboa '94⁵¹.

O pintor concebeu um revestimento cerâmico para este espaço específico, propondo como tema principal as sete colinas de Lisboa. Deste modo, Luís Camacho explorou a memória do lugar onde a obra foi aplicada, a colina de Santa Catarina (a sétima⁵²), criando um revestimento com sete motivos prismáticos perfilados e numerados⁵³, alusivos às sete colinas de Lisboa e que se localizam na parte superior do muro, com “(...) cores e técnicas diferentes, buscando uma certa «ambiência dos bairros locais» para cada uma delas” (Tomás 1995, 47). O fundo do revestimento é constituído por azulejos pintados com vários tons de azul que simulam uma superfície de água, remetendo para o rio que banha a capital, o Tejo, e para a toponímia do próprio local, a Mãe d'Água (Almeida 2009a, 83; Arruda 1995, 437). Esta percepção da «superfície de água» é evidenciada, na parte inferior do revestimento, através da palavra “AMO-TE” que se reflecte no centro de um motivo circular, onde está inscrita. Para além dos aspectos mencionados, importa ainda referir que a parte inferior do revestimento é também constituída por uma escadaria pintada. Assim, e considerando as outras referências a que já aludimos, esta escadaria pode remeter para a própria localização na rua da Mãe d'Água. No canto esquerdo do mural Luís Camacho inscreveu o nome de quatro figuras importantes para a cidade de Lisboa, dois fadistas (o primeiro e o último) e dois poetas – “ALFREDO MARCENEIRO”, “CESÁRIO VERDE”, “MÁRIO CESARINY” e “AMÁLIA” (ordem que aparece no revestimento).

A documentação sobre esta obra é quase inexistente, não tendo sido possível sequer localizar a memória descritiva da mesma. As tentativas de contacto com o pintor Luís Camacho revelaram-se infrutíferas pelo que, para a análise deste caso do ponto de vista da

⁵⁰ Luís Camacho (n. 1956) estudou pintura na Escola de Artes Decorativas António Arroio (em Lisboa) e formou-se na mesma área na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Posteriormente, estudou gravura na Cooperativa de Gravadores Portugueses, e tem trabalhado como pintor, desenhador e gravador. Tem desenvolvido alguns trabalhos no campo da azulejaria (Oliveira 2000, 186-187).

⁵¹ Também o revestimento, para dois muros de uma escadaria na Avenida Infante Santo com placas cerâmicas da autoria de Eduardo Nery foram produzidas no âmbito deste evento cultural.

⁵² Como descreve Frey Nicolau d'Oliveira, “(...), ficando á maõ direita pera a parte do Occidente o Monte de Sancta Catherina de Monte Sinay, que he o septimo, (...)” (Oliveira 1804, 119).

⁵³ Normalmente as sete colinas de Lisboa são enumeradas de oriente para ocidente, seguindo a ordem de Frey Nicolau d'Oliveira, no seu livro *As Grandezas de Lisboa* (Oliveira 1804, 113-119): São Vicente, Santo André, Castelo, Sant'Ana, São Roque, Chagas e Santa Catarina. Esta ideia é confirmada pela própria organização do evento, que denominou o seu principal projecto de *A Sétima Colina* por se circunscrever a este espaço geográfico.



Fig. 10 | Luís Camacho, Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, 1993-1994 [cima]

Fig. 11 | Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, cód. ref. (PT/AMLSB/POZ/000330) [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Luís Camacho] [© AMLAF | Fotógrafo: Fernando Martinez Pozal, 1945] [baixo]

construção do lugar, apenas dispomos dos curtos comentários do autor publicados na revista *Cerâmicas*, mas que de alguma forma complementam as observações feitas à obra *in situ*.

Em todo o caso, a forma como o artista trabalhou as especificidades do espaço, através da percepção das suas características, história e vivências, com o objectivo de conceber uma obra que atribuísse sentido de memória ao local, permite-nos afirmar que esta intervenção se enquadra na prática da construção do lugar. Neste sentido, para além de procurar recuperar a identidade deste local e da própria cidade, através do tema das sete colinas, o pintor pretendeu conceber uma obra que se integrasse no espaço e no quotidiano dos cidadãos que a usufruem. Este último aspecto é evidente no modo como o artista superou o desafio que a topografia do suporte arquitectónico impunha, uma parede com dimensões irregulares (de um lado tem 10 m e do outro 4 cm) e curvada, na qual optou por jogar com as várias perspectivas percebidas pelos transeuntes conforme vão percorrendo a escadaria. Nas palavras do artista “é a perspectiva de Lisboa vista naquele espaço. A vista é revelada aos poucos e nunca se tem a noção do plano total. Foi um desafio, e a própria forma do painel revela isso” (Tomás 1995, 47). Apesar das cores escolhidas por Luís Camacho – azul, branco e amarelo –, serem tons que caracterizam

a azulejaria nacional, estas também foram seleccionadas com o intuito de enquadrar o revestimento cerâmico no ambiente circundante, originando uma “(...) inter-relação entre o painel e a arquitectura e a luz que o envolve”, como afirma o próprio pintor (Tomás 1995, 47).

Luís Camacho demonstra, na execução e idealização desta obra, uma particular preocupação em relação à inserção da obra no espaço e à forma como esta se irá interligar com a comunidade que circula na rua da Mãe d’Água. O artista pretendeu atribuir significado ao espaço explorando a toponímia e as características do local, e assim criando uma obra que contribuísse para o processo de desenvolvimento e requalificação deste local público. Do nosso ponto de vista, o pintor propõe ao transeunte que se desloca na escadaria, um encontro entre o passado e o presente, alcançado através da apreensão do revestimento cerâmico que funciona como uma legenda do sítio, reportando o passeante para a génese do lugar. Mais do que homenagear a cidade de Lisboa, Luís Camacho pretendeu recuperar o imaginário lisboeta, específico do próprio sítio onde a obra foi aplicada, propondo uma nova leitura do espaço urbano⁵⁴.

1.3. Muros na Avenida Infante Santo

À semelhança de Luís Camacho, também o artista Eduardo Nery⁵⁵ foi convidado a participar no projecto *Sétima Colina*, realizado no âmbito da Lisboa ‘94, como vimos.

Apesar da delimitação geográfica imposta pelo projecto (Amoreiras / Largo do Rato e a frente ribeirinha do Cais Sodré), o artista optou por sair do percurso pré-definido devido às necessidades exigidas pela obra que tinha idealizado para este evento e à sua perspectiva em relação à arte pública. Eduardo Nery defendia que as intervenções artísticas em locais públicos deviam trabalhar a “arquitectura por dentro” (Tomás 1993a, 61), o que implicava estudar as peculiaridades de cada espaço, ou seja, o seu ambiente, características, funcionalidade e usufruidores. No caso desta encomenda específica, o artista precisava de encontrar um sítio onde a obra por si idealizada pudesse ser observada

⁵⁴ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

⁵⁵ Eduardo Nery (1938-2013) fez o curso complementar de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e de conservador de museus. Posteriormente estudou tapeçaria, em França com Jean Lurçat (1969-1961), e trabalhou as áreas da pintura, gravura, tapeçaria, vitral e design. Eduardo Nery tem uma extensa obra no campo da azulejaria, sendo um dos “(...) autores mais significativos na criação do azulejo em Portugal, através de uma via conceptual de projecto, propondo uma reflexão sobre os modos de funcionalidade do azulejo, sob o ponto de vista prático, óptico e também metafórico.” (Henriques 2000, 82). Para além de ter um papel de destaque na azulejaria portuguesa, o artista foi um “cultor” da arte pública nacional (Almeida 1997, 33).

na sua totalidade e a uma longa distância. Como o próprio autor explica “pareceu-me que só me apetecia fazer para [a] Lisboa 94 uma obra que respondesse a uma pesquisa a nível da cerâmica. (...) Interessava-me fazer um painel de azulejos mas com relevo e não eram muitos os sítios disponíveis. Tinha de ser um espaço que fosse visto de longe, que não fosse tapado, que tivesse escala, porque pretendia que a minha obra fosse vista ao longe” (Tomás 1995, 45).

O local que respondeu a estas exigências foi uma escadaria na Avenida Infante Santo, em Lisboa, que faz parte do denominado *conjunto habitacional da Avenida Infante Santo*, onde quatro das escadarias deste complexo urbanístico integravam já, cada uma, um painel cerâmico, realizado nos finais da década de 1950 e da autoria de Maria Keil, Carlos Botelho (1899-1982), Alice Jorge (1924-2008) em parceria com Júlio Pomar (n. 1926) e Rolando Sá Nogueira (1899-1982).



Fig. 12 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994 [cima]

Fig. 13 | Lisboa, Avenida Infante Santo, muro [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF (PT/AMLSB/AIB/S01931) | Fotografia: Artur Inácio Bastos, 1970] [baixo]

Eduardo Nery decidiu prosseguir esta lógica, intervindo na última escadaria que era um pouco diferente das outras devido a uma parte da parede, que fica por debaixo dos degraus, ter avançado e suprimido o vão criado em baixo das escadas. Esta pequena alteração originou a criação de dois muros, um recuado e outro avançado, local onde o

artista interveio (Almeida 2011, 100). Com o objectivo de colocar em prática a sua pesquisa acerca da cerâmica de relevo, e assim dando um contributo significativo a esta área (Nery 2000b, 100), Eduardo Nery concebeu placas “em forma de cunha” (30 x 30 x 8 cm), com um módulo único e quatro posições distintas de aplicação, que permitem diferentes reflexões de luz e vários ritmos de leitura⁵⁶. Este dinamismo atribuído à parede não resulta apenas das diferentes aplicações de cada placa cerâmica, mas também da articulação do revestimento com a incidência de luz e a localização do observador – ao longo do dia ou conforme se vai percorrendo esta avenida a obra modifica-se, criando várias perspectivas de interpretação, consoante a luminosidade atmosférica e o ângulo de visão do transeunte ou do automobilista (Nery 2000b; Saporiti 2000, 257). A “mobilidade óptica” (Henriques 2003b, 24) que a superfície da parede dispõe, demonstra a influência da *op art*⁵⁷ que é citada na maioria das obras do autor (Baptista 1996, 108-109; Almeida 2009a, 82).

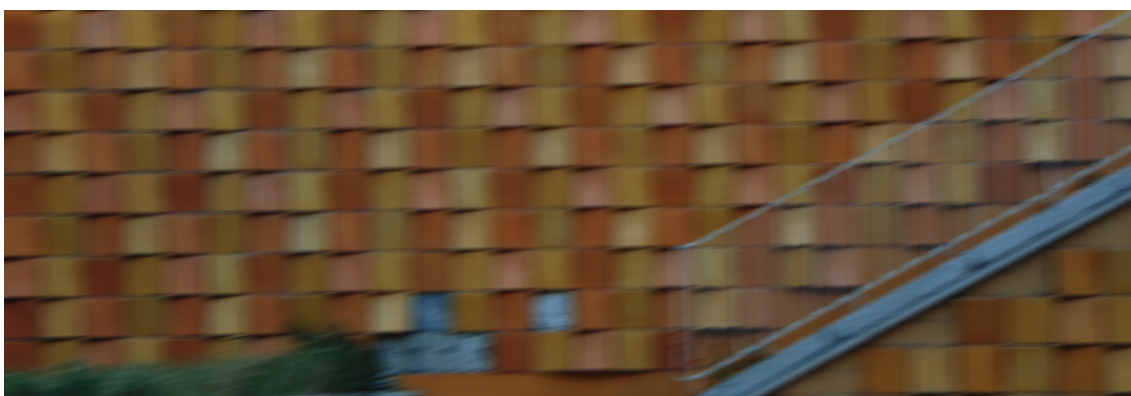


Fig. 14 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]

Como referimos inicialmente, Eduardo Nery explora a “arquitectura por dentro” com o fim de elaborar uma obra que contribua para o processo de desenvolvimento urbano do local, através do estudo metuculoso das particularidades e vivências do sítio. Na intervenção que estamos a analisar, este propósito é perceptível quando se observa

⁵⁶ Este revestimento representou, na altura, uma nova experiência a nível da cerâmica de relevo. Apesar disso, Paulo Henriques e Ana Almeida referem que a primeira vez que Eduardo Nery utilizou esta tipologia formal de placas cerâmicas foi em 1979, na delegação da VARIG, companhia aérea brasileira, em Lisboa (Henriques 2003b, 25; Almeida 2009a, 81; Almeida 2011, 100). Na altura em que fez o projecto para os dois muros da escadaria na Avenida Infante Santo, o artista elaborava outro revestimento com as mesmas placas cerâmicas, mas desta vez com lustrina dourada que permitia um efeito de espelho e, conseqüentemente, uma maior reflexão de luz, para a fachada do Museu de Olaria, em Barcelos. Posteriormente, em 2009, Eduardo Nery recorreu novamente ao uso destas placas cerâmicas, mas em tons de azul escuro, para revestir uma zona da Estação de Tratamento de Água da EPAL, na Asseiceira, em Tomar (Almeida 2009a, 81; Almeida 2011, 97-100).

⁵⁷ É um movimento artístico que surgiu na década de 1960 e explora ilusões visuais produzidas pelo movimento (Ruhrberg 2012, 344-348).

o revestimento *in situ*, e justificado através da memória descritiva e projectos da obra, realizados pelo autor⁵⁸. Como ambos os documentos confirmam, o artista tinha consciência que este local era um espaço de trânsito, onde a obra seria apreendida por diferentes usufruidores. Neste sentido, Eduardo Nery concebeu um revestimento cerâmico para ser percebido quer pelos peões que percorrem a escadaria ou a avenida a pé, quer pelos automobilistas que circulam na mesma via a uma velocidade considerável. O autor pretendeu, ainda, integrar o revestimento no espaço envolvente, optando por usar placas cerâmicas em tons de amarelo, laranja e laranja avermelhado, que se articulavam com o muro de tijoleira avermelhado, onde se encontra uma escultura de Lagoa Henriques⁵⁹ (1923-2009) (Tomás 1995, 46; Henriques 2003b, 24).

Consideramos que Eduardo Nery interveio neste local com a intenção de construir um lugar que interagisse com o seus passeantes que se deslocam ao longo desta avenida. Esta afirmação é baseada na documentação existente acerca da obra (incluindo a sua memória descritiva) e no modo como o artista elaborou a obra, respeitando as dinâmicas e vivências do local, que demonstram o seu intuito em reabilitar este sítio e possibilitar que o mesmo se transformasse num lugar. O objectivo de Eduardo Nery contrasta com os primeiros painéis, executados do final da década de 1950, que foram aplicados em quatro escadarias diferentes deste complexo urbanístico. Nestas intervenções iniciais, os artistas pretenderam requalificar esteticamente o espaço, explorando em cada painel o imaginário de Lisboa, e articular o azulejo com a arquitectura numa perspectiva moderna. No caso particular de Maria Keil, a artista estuda as particularidades do suporte arquitectónico, de modo a diluir o corrimão da escadaria no revestimento azulejar. Apesar desta preocupação em integrar o material cerâmico no equipamento urbano, os artistas não tinham como prática analisar as especificidades do espaço envolvente onde iam intervir. Esta acção possibilita aos autores compreender as necessidades do local e a tipologia do mesmo, aspectos de grande importância para perceber como o sítio é vivenciado no dia-a-dia por aqueles que o habitam. Ainda que os artistas tenham concebido revestimentos que pudessem dialogar com os transeuntes, estas obras cerâmicas não conseguem ser apreendidas por todos os usufruidores porque não

⁵⁸ No caso de Eduardo Nery há memórias descritivas relativas às suas obras, feitas pelo próprio autor, e entrevistas dadas pelo artista acerca do seu trabalho, onde este refere os objectivos e opções que teve na concepção dos seus projectos artísticos.

⁵⁹ É uma escultura em bronze onde está representado um nu feminino, apoiado numa bicicleta, a olhar o horizonte.



Fig. 15 | Maria Keil, *O Mar*, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1958-1959 [2003]

foram idealizadas para serem percebidas através da circulação rodoviária⁶⁰.

A mudança de paradigma relativo ao azulejo enquanto elemento de arte pública, que temos vindo a analisar ao longo desta dissertação, pode ser verificada neste espaço da cidade. Se compararmos as duas campanhas de intervenção artística que temos vindo a referir, ambas são bem reveladoras das diferentes abordagens dos artistas ao nível da articulação do azulejo com a arquitectura e com o espaço envolvente. Na nossa perspectiva, e ao contrário dos primeiros artistas que intervieram neste sítio, Eduardo Nery trabalha o espaço de uma forma pragmática, através de uma linguagem artística própria, com a intenção de requalificar este espaço sob a prática da construção do lugar. O seu revestimento, constituído por placas cerâmicas relevadas, não representa apenas um cenário agradável na cidade, mas contribui para o melhoramento e desenvolvimento urbano desta zona de Lisboa⁶¹. Em nosso entender, e citando Gabriela Vaz-Pinheiro acerca da arte pública, “a experiência da obra pode ser incorporada na experiência da vida quotidiana, nomeadamente no meio urbano, mas o objecto, evento, ou uma combinação de ambos, insinuam uma forma de ruptura de modo a provocar a re-avaliação da nossa posição no fluxo quotidiano” (Vaz-Pinheiro 2004, 23).

1.4. Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98

O viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e para a respectiva rotunda Expo 98, realizadas no contexto do programa de arte urbana da Expo ‘98, contaram com a

⁶⁰ É de salientar que esta referência também é feita por Ana Almeida (Almeida 2009a; Almeida 2011, 100), demonstrando a consciência que Eduardo Nery tinha em relação às intervenções urbanas que deveriam servir para reabilitar e desenvolver o espaço público.

⁶¹ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.



Fig. 16 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998

intervenção plástica que Pedro Cabrita Reis⁶².

O artista aceitou o desafio de intervir nestes dois espaços de trânsito que integravam a parte exterior do recinto do evento, junto de um conjunto habitacional. Pedro Cabrita Reis interpretou este espaço sob o ponto de vista da geometria abstracta, como refere José Miranda Justo, entendendo a rotunda e o viaduto como um círculo atravessado por uma secante (Justo 1998, 29). Neste sentido, o artista optou por recorrer ao azulejo, por ser um elemento identitário e fazer parte do quotidiano urbano nacional. Apesar do autor não ter como objectivo integrar a obra no espaço envolvente, como ele próprio nos explicou⁶³, mas sim criar uma intervenção urbana que pretendia romper com a dinâmica e ambiência do local, o revestimento que concebeu permite a apreensão por parte dos seus usufruidores, que são os automobilistas que circulam nestas vias.

O viaduto foi coberto, no seu interior e exterior (incluindo os pilares), por azulejos monocromos pretos e brancos, dispostos em xadrez, que atribuem um grande dinamismo ao espaço e criam ritmos na superfície do suporte arquitectónico quando são observados em movimento, possibilitando aos fruidores a sua percepção.

Na rotunda, o artista optou por criar estruturas em betão, dois muros com aberturas que sugerem portas e uma estrutura cilíndrica e outra paralelepipedal que emolduram

⁶² Pedro Cabrita Reis (n. 1956) é formado em pintura, pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mas a sua obra tem-se diversificado entre as áreas da pintura, escultura, desenho, fotografia e instalações que recorrem a objectos utilitários do quotidiano e materiais simples. Tem desenvolvido projectos de arte pública, que se caracterizam pelo rompimento com a paisagem circundante. No campo da cerâmica, e para além da intervenção em análise, “(...) entre 2003-2005 [o artista realizou], uma série de trabalhos a partir de peças de olaria tradicional” (Almeida 2009a, 191). Pedro Cabrita Reis também tem traçado um importante percurso a nível internacional, destacando-se a sua participação na Documenta IX (1992) em Kassel, nas 21ª e 24ª Bienais de São Paulo (1994 e 1998), na 50ª Bienal de Veneza (2003) onde representou Portugal e na 20ª Bienal de Lyon (2009).

⁶³ Esta informação foi recolhida numa conversa telefónica que tivemos com o próprio artista, onde este nos esclareceu alguns aspectos desta obra, relacionados com o material, as cores e a intenção.



Fig. 17 | Olivais, Doca dos Olivais, Sacor, Depósito de combustível, cód. ref. (PT/AMLSB/JBG/S00428) [antes da construção da Expo '98] [© AMLAF | Fotógrafo: João Brito Galdes, 1967]

uma oliveira centenária (Oliveira 2000, 183-184; Almeida 2009a, 88). Esta, tal como os azulejos, é um elemento botânico que faz parte do quotidiano nacional e da própria memória deste espaço concreto, pois como podemos observar na imagem (fig. 17), existiam olivais na periferia do local onde a rotunda foi construída. Pedro Cabrita Reis também decidiu revestir algumas partes destas construções tridimensionais que se articulam com o betão das secções onde não foi aplicado o material cerâmico, com azulejos pretos e brancos, em grandes manchas ou em xadrez. Apesar da opção cromática do artista ser baseada nas cores referentes à cidade de Lisboa, que são o preto e o branco, como o próprio nos explicou, este contraste de tons evoca uma das características da sua obra artística onde joga com as oposições claridade / obscuridade e luz / escuridão (Justo 1998, 27-33). Estes opostos que a obra explora são visíveis através da reflexão de luz do material cerâmico, consoante a luminosidade atmosférica e o posicionamento do usufruidor.

À semelhança do viaduto, a intervenção plástica na rotunda também é apreendida pelo seu fruidor. Sendo este equipamento urbano percorrido a uma velocidade mais baixa possibilita ao automobilista uma maior percepção da obra que, quando é vista em movimento, propõe diversos enquadramentos da paisagem envolvente através da articulação entre os cinco elementos que constituem o suporte arquitectónico e o ângulo de observação do condutor.

Continuando a analisar estes casos de estudo sob a perspectiva da construção do lugar, e tendo em conta a dinâmica da obra em relação ao espaço atrás referida, consideramos que esta intervenção urbana de Pedro Cabrita Reis propõe ao sítio identidade e sentido de lugar. Apesar do artista não ter tido essa intenção, como o



Fig. 18 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]

próprio afirmou claramente, pretendeu alterar a dinâmica do local criando algo que o redefinisse. Este antagonismo associado ao projecto plástico prende-se, no nosso entender, com o próprio ponto de vista do artista em relação à arte pública, que considera não como um simples elemento ornamental colocado num local comunitário, mas sim como “(...) um modo de expandir a inteligência. A inteligência que será uma espécie de forma de atingir algo (...)” (Reis 2002, 55). Curiosamente, e tendo em conta a perspectiva de Pedro Cabrita Reis, este conjunto artístico evoca a memória do sítio, através da oliveira plantada no centro da rotunda (árvore característica daquela zona); integra-se na paisagem em volta; possibilita que os usufruidores apreendam a obra; e propõe a atribuição de vivência ao sítio. Esta conclusão é corroborada pelo artista Eduardo Nery quando afirma que a intervenção plástica do viaduto e da rotunda “(...) pode[m] contribuir para humanizar e estruturar o espaço urbano (...)” (Nery 2007, 130).

Por sua vez, Marta Traquino refere-se à proposta artística da rotunda como um dos bons exemplos da arte urbana da Expo 98, de integração “nos respectivos contextos espaciais”, mas insuficiente a nível da participação do observador devido à obra se encontrar num local de trânsito que impede o envolvimento da comunidade – o usufruidor apenas pode contemplar o conjunto “pela janela do carro em movimento” (Traquino 2010, 128-129). Contudo, quando a arte é trabalhada sob este ponto de vista da construção do lugar, propondo a experiência da vivência do espaço, tem a capacidade de regenerar o local e envolver a comunidade no espaço, mesmo que seja de uma forma inconsciente⁶⁴, abolindo o seu anonimato e atribuindo-lhe identidade. Neste sentido, e

⁶⁴ Ao longo do processo de observação e levantamento fotográfico dos diversos casos de estudo que analisamos, fomos abordados por alguns usufruidores destas obras que, na maioria das vezes, nos confrontavam com o facto de nunca terem reparado que um determinado espaço tinha azulejos, contando que só quando iam para outro país é que tinham essa percepção, porque num local semelhante sentiam desconforto e um sentimento de ausência.

como vimos a referir ao longo da presente dissertação, a arte pode dar um importante contributo a este processo servindo de mediadora entre o espaço e os seus habitantes. No caso do viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e da rotunda Expo 98 a intervenção plástica faz essa mediação, sugerindo vivência a este local⁶⁵.

1.5. Pavilhão de Portugal

Considerado o “centro simbólico” da Expo ’98 e responsável por acolher a representação portuguesa neste grande evento mundial, o Pavilhão de Portugal, da autoria do arquitecto Álvaro Siza Vieira⁶⁶, foi um dos edificios mais importantes desta exposição internacional. Com o objectivo de elaborar um projecto que respondesse às exigências deste Pavilhão, “uma imagem emblemática e festiva” (Siza 1998, 39), o arquitecto optou por criar dois espaços distintos: um edificio, constituído por dois pisos e uma cave, que albergava o pavilhão propriamente dito e que se dividia em diferentes áreas (recepção, expositivas, serviços e restauração); e uma Praça Cerimonial, destinada a receber as grandes cerimónias do evento, como o próprio nome indica (Siza 1998, 39). Este último local tornou-se emblemático devido à sua imponente e monumental cobertura, uma grande pala em betão suspensa em dois pórticos, que explora a ideia de uma folha de papel assente em dois tijolos (Vidiella 2009, 40).



Fig. 19 | Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998

⁶⁵ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

⁶⁶ Álvaro Siza Vieira (n. 1933) é um dos arquitectos portugueses com mais prestígio a nível internacional, tendo estudado na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1949-1955), onde também leccionou. Com uma vasta obra nacional e internacional, tem sido condecorado com inúmeros prémios onde destacamos o Prémio Pritzker, da Fundação Hyatt (1992). Nos seus diversos projectos tem dado uma especial atenção ao lugar, trabalhando o espaço envolvente de maneira a que a obra corresponda às suas necessidades. Álvaro Siza tem sido um dos arquitectos contemporâneos que mais tem integrado o azulejo nas suas obras, exemplo disso são os nossos dois casos de estudo – Pavilhão de Portugal (1995-1998) e Estação Baixa-Chiado (1992-1998) –, a Estação de Metro de São Bento (2005), a Basílica da Santíssima Trindade, em Fátima (2007), entre outros.

A idealização deste Pavilhão colocou a Siza Vieira algumas dificuldades, uma vez que para este arquitecto é fundamental que as suas obras sejam “vivenciadas”, explorando nos seus projectos o sentido de lugar (Rodrigo 1992, 23). Esta ideia é transversal a toda a sua obra, onde o lugar é um dos seus elementos essenciais, definindo-o como “(...) espaço / tempo. Simbiose que a existência vivida proporciona” (Rodrigo 1992, 37). Face ao desconhecimento do que iria ser construído na periferia do Pavilhão de Portugal (Siza 2001, 103), e à sua preocupação com a criação de lugares, o arquitecto cingiu-se aos elementos existentes no local estabelecendo uma relação entre o Pavilhão dos Oceanos (actual Oceanário de Lisboa), que na altura já estava a ser edificado, e o rio que lhe estava próximo, o Tejo. Exemplo disso, foi a opção de projectar o pavilhão na horizontal, de modo a acompanhar e a seguir a orientação do rio Tejo. Esta singularidade pretendeu, ainda, evidenciar o emblemático edifício dos restantes, enaltecendo a sua importância e transformando-o no “centro simbólico” do evento.

Outro aspecto que destacou este Pavilhão em relação aos restantes foi o jogo de reflexos e brilhos que os dois pórticos, que apoiam a monumental pala de betão, perfazem através dos azulejos que nestes estão aplicados. Esta dinâmica atribuída à fachada do edifício resulta da intersecção de nove pilares nestes dois suportes, que formam recuos aprofundados revestidos a azulejos, originando um forte contraste de luz e sombra. Tais ritmos, assim como a diferente luminosidade, resultam da capacidade reflectora do material cerâmico, que evoca, uma vez mais, o rio que lhe está próximo, através de um jogo de vidrados que simula os diferentes efeitos da água, e permite uma constante mutação da superfície parietal do Pavilhão – consoante o posicionamento ou deslocação do transeunte e a luz atmosférica. Este exercício interpela o indivíduo possibilitando que este crie uma conexão sensorial com a obra, de modo a estabelecer um diálogo com esta e, conseqüentemente, com o espaço, potenciando assim, a sua vivência.

Para além de jogar com a percepção do observador, Siza explorou também a toponímia do edifício, uma vez mais, com a intenção de estreitar a sua relação com os visitantes do evento. Evidenciando a funcionalidade do Pavilhão, o arquitecto evoca a bandeira portuguesa através de azulejos monocromáticos vermelhos escuros, que foram aplicados na parte dos pórticos virada para a Praça Cerimonial (interior), e verdes claros, que se encontram nos panos de parede voltados para o «exterior» (Almeida 2009a, 92). No entanto, na parede oposta ao revestimento vermelho, também foram aplicados



Fig. 20 e 21 | Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998

azulejos mas em tons de branco que se diluem com a própria estrutura da parede. Apesar de não saber como iria ficar o recinto, o espaço em volta do seu projecto responde às exigências de um evento mundial, que é marcado por uma grande azáfama diária onde os visitantes andam de pavilhão em pavilhão e orientados por mapas do recinto, que por vezes não são suficientemente eficazes. Sendo o Pavilhão de Portugal um dos principais, pretendia-se que a sua localização fosse fácil de descobrir.

Face ao exposto, e com base na documentação existente acerca deste projecto e da sua observação *in situ* – infelizmente não conseguimos contactar o autor, recorrendo às memórias descritivas ou a textos escritos pelo próprio arquitecto acerca deste Pavilhão – concluímos que Álvaro Siza Vieira demonstrou, ao longo deste projecto, uma especial preocupação na integração da obra no espaço, tendo em conta a sua relação com a paisagem envolvente e interacção com os seus usufruidores⁶⁷.

Curiosamente, após a Expo ‘98, o Pavilhão de Portugal ficou ao abandono e sem nenhuma funcionalidade, frustrando as intenções do arquitecto e levando-o a afirmar que “a solução mais lógica, (...) [seria] demoli-lo” (Jornal de Negócios, 2013), ainda que esteja classificado como um edifício de interesse público, desde 2010: “(...) é um bem público, embora com muito pouco público” (Jornal de Negócios, 2013). Quando Siza concebeu este edifício, pensou-o para que fosse utilizado posteriormente ao período do evento, podendo albergar um conjunto de escritórios ou mesmo um museu. Isto demonstra aquilo que temos vindo a defender ao longo desta dissertação: apesar dos autores pretenderem que as suas obras possibilitem a construção do lugar, estas estão sujeitas a constrangimentos exteriores que põem em causa tal objectivo. Esta situação alterou-se desde Agosto de 2015, quando o Pavilhão de Portugal passou a integrar

⁶⁷ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

o património da Universidade de Lisboa (ULisboa) com o fim de receber iniciativas no âmbito da “ (...) educação, investigação científica e cultura (...)” (Universidade de Lisboa, 2015).

1.6. Oceanário de Lisboa

O Oceanário de Lisboa foi um dos principais pavilhões da Expo ‘98⁶⁸. Designado como Pavilhão dos Oceanos, nome que alude ao próprio tema da Exposição Internacional de Lisboa, *Os Oceanos – um património para o futuro*, este tinha um papel de destaque “(...) quer a nível arquitectónico quer a nível de conteúdos expositivos” (Chermayeff *et al* 1996, 123).

O pavilhão foi projectado pelo arquitecto Peter Chermayeff (n. 1936), que propôs a construção de dois edifícios: o Edifício do Oceanário e o Edifício Administrativo. O primeiro, como o próprio nome indica, é constituído pelo Oceanário e localiza-se à superfície de água, na Doca dos Olivais, com o objectivo de se evidenciar dos outros pavilhões do evento, divulgar o seu conteúdo e simular um barco ancorado num porto, que está de partida. Como o próprio arquitecto explica, “a intenção foi criar um edifício que, com uma paleta rica de formas e materiais, seja digno da sua localização magnífica e se erga da água, com uma forte presença, evocando imagens tais como de um navio ancorado, pronto a zarpar” (Chermayeff 1998, 55). O autor do projecto arquitectónico refere ainda que o edifício também pode evocar uma “(...) ‘ilha’, flutuando sobre as águas, omnidireccional nas suas formas, visível de todas as direcções, e colocado na água como se fosse uma gigante bússola de quatro lados, (...) de todos os seus lados se deveria acumular para as suas exposições vivas e ser a expressão dos oceanos que nos rodeiam” (Chermayeff *et al* 1997, 62). O acesso ao Oceanário é feito em terra através do Edifício Administrativo que, para além de ser o local de acolhimento do edifício principal, integra os gabinetes administrativos, as bilheteiras, um espaço para as exposições temporárias, um restaurante e uma loja. A fachada oeste deste imóvel de apoio é revestida por azulejos «de padrão», da autoria do *designer* Ivan Chermayeff⁶⁹, e executados em 1996 (apesar do edifício ter sido inaugurado apenas em 1998 na Expo ‘98).

Entre 2010 e 2011 o Oceanário de Lisboa foi objecto de uma intervenção de

⁶⁸ O Oceanário de Lisboa foi classificado, em 2008, como Imóvel de Interesse Municipal. A classificação de imóveis contemporâneos em espaços públicos, que nos últimos anos tem vindo a aumentar em Portugal, constitui um importante mecanismo para a valorização, protecção e conservação patrimonial (Almeida e Leitão 2014).

⁶⁹ Ivan Chermayeff é irmão do arquitecto responsável por esta obra, Peter Chermayeff.

expansão, com o fim de promover e proporcionar mais actividades interdisciplinares neste espaço. O projecto ficou a cargo do arquitecto Pedro Campos Costa (n. 1972) que concebeu o Edifício do Mar⁷⁰, junto à fachada sul do Edifício Administrativo. Esta nova construção é constituída por um auditório (Auditório Mar da Palha), um restaurante e pelas bilheteiras, transferidas para este espaço. À semelhança do antigo edifício de acolhimento, a fachada do novo imóvel é revestida por placas cerâmicas da autoria de Toni Cumella Vendrell.

1.6.1. Fachada oeste do Edifício Administrativo⁷¹

O *designer* Ivan Chermayeff⁷² foi convidado a intervir na parede oeste do «antigo» edifício de acolhimento do Oceanário de Lisboa, com o fim de solucionar um problema que esta extensa estrutura rectangular colocava. Não era possível ter uma percepção global da fachada porque esta encontrava-se fragmentada em diversas secções devido aos suportes arquitectónicos dispostos à sua frente, o átrio e a ponte de acesso ao Oceanário; as portas e janelas que integravam a superfície da parede; e as estruturas em vidro colocadas nas extremidades do átrio. O *designer* tinha, assim, o desafio de atribuir à vasta parede (117 x 7 m) uma leitura integral e explorar o tema do pavilhão, *Os Oceanos do Mundo* (Chermayeff 1997).

Tendo em conta que o azulejo é um elemento identitário português, Ivan Chermayeff considerou que este seria o material mais adequado para cobrir a superfície da parede. É de salientar que esta opção não foi apenas confirmada pela memória descritiva do projecto artístico (Chermayeff 1997), mas pelo próprio *designer*, uma vez que este aceitou responder via *e-mail* a algumas questões por nós colocadas acerca deste revestimento cerâmico. Como o próprio afirma “a linguagem das paredes em Portugal são os azulejos. Não são as tintas, nem as paredes, nem o betão, mas sim os azulejos. E

⁷⁰ O Edifício do Mar recebeu a Menção Honrosa do Prémio Valmor e Municipal de Arquitectura 2011.

⁷¹ Uma parte do texto que a seguir escrevemos, acerca da fachada oeste do Edifício Administrativo do Oceanário de Lisboa, foi publicado no artigo intitulado *Rethinking frames in contemporary Azulejo* nas actas do *AzLab#14 Azulejos and Frames*, que posteriormente foram publicadas numa edição especial da revista *ARTisON* (Leitão 2016, 100-108).

⁷² Ivan Chermayeff (n. 1932) estudou design na Harvard University, no Institute of Design em Chicago e graduou-se na Yale University, School of Art and Architecture. Tem trabalhado nas áreas do design, ilustração e artes plásticas e é sócio fundador da empresa Chermayeff & Geismar & Haviv [<http://www.cgstudioinc.com>]. Ivan Chermayeff é um importante *designer*, tendo sido condecorado com as medalhas de ouro do American Institute of Graphic Arts e da Society of Illustrators, a medalha de Yale Arts Medal, entre outras. O único trabalho onde o designer recorreu ao azulejo foi na fachada oeste do Edifício Administrativo do Oceanário de Lisboa, devido ao carácter identitário do azulejo português (país onde a obra ia a ser aplicada).



Fig. 22 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998

não são quaisquer azulejos, mas sim os azulejos em azul e branco. Azul, como a cor dos oceanos, azul e branco, como os azulejos de Portugal” (Chermayeff 1997). Inspirado na produção azulejar azul e branca da primeira metade do século XVIII⁷³, e no azulejo de fachada do século XIX e início do XX⁷⁴, o *designer* concebeu um revestimento cerâmico composto por 54000 azulejos de padrão, que se expandem pela superfície da parede com o objectivo de esbater os limites dos vãos, das janelas e portas, de modo a unificar a parede e solucionar parte do desafio que lhe tinha sido imposto. Apesar de recorrer à tradição azulejar, a forma como Ivan Chermayeff trabalha os azulejos de fachada é diferente do que era comum na história do azulejo, onde os elementos arquitectónicos eram habitualmente evidenciados através de emolduramentos.

Neste sentido, Ivan Chermayeff concebeu um revestimento cerâmico coeso, criando doze módulos «de padrão», a azul e branco, com símbolos informáticos que só são perceptíveis a uma curta distância⁷⁵. A uma longa distância a observação deste revestimento torna-se completamente diferente, uma vez que os motivos dos padrões

⁷³ A “moda” do azul e branco foi introduzida na pintura portuguesa ainda no século XVII, alterando o gosto da azulejaria nacional. Muito embora ainda estejam por explicar, de forma alargada, as razões que estiveram na origem desta opção, a historiografia tem vindo a destacar a importância, neste contexto, da porcelana chinesa, que Portugal importou em grande escala, assim como a azulejaria holandesa, igualmente executada a azul e branco. Percebendo as fragilidades da pintura holandesa, caracterizada por ser fria devido ao seu traço rigoroso e linear, os Mestres portugueses começaram a dar uma maior liberdade à pincelada e à mancha das suas composições, criando grandes painéis pintados exclusivamente a azul cobalto com fundo branco (Carvalho 2007, 64-71). Um dos artistas fundamentais para esta mudança de gosto foi, ainda na última década do século XVII, o espanhol Gabriel del Barco (1648-?).

⁷⁴ A aplicação do azulejo em Portugal remonta ao final século XV. No entanto, só no século XIX é que este material cerâmico começou a integrar o quotidiano cidadão nacional, passando a revestir o exterior das fachadas de edifícios localizados na esfera pública e alterando a própria paisagem urbana, que tem vindo a ser, desde então, preenchida com luz e cor, materializadas em azulejos essencialmente de padrão e produzidos industrialmente (Henriques 1998-1999, 254).

⁷⁵ O Museu Nacional do Azulejo tem uma réplica de secção do revestimento de Ivan Chermayeff, onde se pode observar apenas os módulos que constituem os azulejos.



Fig. 23 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [perspectiva a longa distância do revestimento cerâmico] [esquerda]

Fig. 24 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [perspectiva a curta distância do revestimento cerâmico] [direita]

assumem a forma da flora e fauna marinha. Estes animais, dispostos na superfície da parede, simulam deslocar-se em várias direcções (da esquerda para a direita, da direita para a esquerda e em frente), conferindo à fachada um grande dinamismo de leitura, ainda mais acentuado em relação à sua duplicidade base – proximidade *vs* distância. O *designer* também explorou a dualidade entre o passado e o presente, recorrendo à linguagem das novas tecnologias⁷⁶ (o assunto dominante da actualidade) para desenhar e conceber o motivo do padrão, que são símbolos informáticos, mas executado através da pintura tradicional feita à mão (Chermayeff 1997).

Esta fachada, para além de requalificar esteticamente o espaço, pretendia ainda proporcionar ao pavilhão uma identificação rápida por parte do visitante da Expo ‘98. Este longo revestimento captava a atenção dos transeuntes que se deslocavam naquela área e era explícito no que diz respeito ao conteúdo do edifício, pois como o *designer* refere, “necessitaria de um vasto número de azulejos que, de uma forma perceptível a todos os visitantes do aquário, representassem e sugerissem as criaturas dos oceanos” (Chermayeff 1997). Apesar desta intervenção artística ter sido realizada no âmbito da Expo ‘98, ultrapassou o contexto festivo do evento. À semelhança da obra cerâmica que Luís Camacho fez na rua da Mãe d’Água, este revestimento azulejar funciona como uma toponímia do local, e a sua fachada reporta-se às espécies marinhas que se encontram num oceanário.

Nas memórias descritivas relativas a esta obra, e no contacto que estabelecemos com Ivan Chermayeff, este demonstrou uma especial atenção para o comportamento que

⁷⁶ Esta opção plástica lembra os azulejos de fachada do século XIX que remetem para um imaginário digital, sugerido pela «pixelização» do seu padrão – ver P-19-00025 e P-19-00079 no *AzInfinitum* [http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao_pesquisa.aspx].

a obra tem no espaço, a nível da sua integração com a paisagem e de interacção com os seus usufruidores. Paralelamente à exploração da identidade da estrutura a que se destinava a intervenção, um oceanário, esta obra remete para o rio Tejo, que sustenta o edifício principal do conjunto arquitectónico, aludindo ao imaginário da própria cidade de Lisboa e à tradição secular da azulejaria. Ao trabalhar estes aspectos, o *designer* possibilita a atribuição de sentido de memória ao local. Outro dos enfoques que Ivan Chermayeff deu a esta obra foi a vivência do sítio por parte dos seus transeuntes. Tendo em conta que é um local de passagem, o *designer* criou um jogo óptico na fachada propondo ao fruidor que se envolva com a obra. Isto é possível devido à interactividade desta e ao desafio relacionado com os vários níveis de percepção e leitura que a superfície cerâmica coloca ao observador, de acordo com o seu posicionamento no espaço.

Apoiando-nos, uma vez mais, na documentação existente, nomeadamente a memória descritiva do revestimento cerâmico (publicada no catálogo de exposição *Azulejos dos Oceanos*, realizada em 1997 no MNAz), as observações à obra *in situ* e o testemunho do próprio autor, defendemos que o *designer* trabalhou o espaço sob a prática da construção do lugar. Esta composição cerâmica, que nos oferece “um refrescante panorama da vida aquática” (Almeida 2009a, 86), para além de unificar o paredão atribuindo-lhe uma leitura uniforme e global, contribui para o desenvolvimeto deste local e da sua relação quotidiana com a comunidade. Ao mesmo tempo que os *azulejos dos oceanos*⁷⁷ identificam o Oceanário de Lisboa, estes têm a intenção de proporcionar aos transeuntes uma leitura dinâmica do espaço e um sentido de lugar.

Actualmente, com a construção do Edifício do Mar, no âmbito das obras de ampliação do Oceanário de Lisboa, parte do revestimento concebido pelo *designer* Ivan Chermayeff, incluindo um ícone da referida fachada, o tubarão que se dirigia frontalmente ao observador, ficou ocultado prejudicando a interacção original que se pretendia, entre a obra e o seu usufruidor, e o seu objectivo de “unificar o paredão”. Esta subversão, que o novo imóvel impõe ao revestimento cerâmico de Chermayeff, põe em causa a prática da construção do lugar⁷⁸.

⁷⁷ Este termo é utilizado como referência aos azulejos concebidos por Ivan Chermayeff.

⁷⁸ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.



Fig. 25 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [vista do Oceanário de Lisboa antes da construção do Edifício do Mar] [esquerda]

Fig. 26 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [vista do Oceanário de Lisboa depois da construção do Edifício do Mar] [direita]

1.6.2. Fachada do Edifício do Mar

Passados treze anos da realização da Expo '98, foi inaugurado, na fachada sul do Edifício Administrativo do Oceanário de Lisboa, o Edifício do Mar, da autoria de Pedro Campos Costa. A este arquitecto foi proposto o complexo desafio de intervir num imóvel simbólico de Lisboa, tendo como principal preocupação a articulação do novo edifício com o conjunto arquitectónico existente. Como tal, Pedro Campos Costa elaborou um projecto que privilegiava a articulação visual de ambos os edifícios, consultando o próprio Peter Chermayeff sobre a sua proposta. Segundo João Falcato, administrador do Oceanário de Lisboa, o arquitecto considerou “uma solução muito adequada” (Boaventura 2011). A intervenção cerâmica da fachada ficou a cargo do espanhol Toni Cumella Vendrell⁷⁹.

O ceramista concebeu um revestimento que conferisse ao edifício uma integração no espaço, de modo a não perturbar o percurso dos transeuntes. A tradição do azulejo de fachada em Portugal e a proximidade do Pavilhão do Conhecimento eram dois aspectos que preocupavam Toni Cumella Vendrell, porque poderiam por em causa os seus objectivos. Com o intuito de criar um revestimento que atribuísse à superfície parietal personalidade e fosse capaz de demonstrar uma certa “sensualidade” da cerâmica, Toni Cumella Vendrell elaborou cerca de 4000 mil peças cerâmicas relevadas em forma de

⁷⁹ Toni Cumella Vendrell (n. 1951), apesar de se dedicar desde a década de 1970 à cerâmica, formou-se em engenheira industrial pela Universidade de Barcelona e fotografia no Instituto de Estudos Fotográficos de Barcelona. Tem vindo a realizar inúmeras obras integradas em projectos de arquitectura, visando a reabilitação urbana, entre as quais se destaca o telhado do Mercado de Santa Caterine, em Barcelona ou a fachada do Pavilhão de Espanha na Expo 2005 (foi realizada em Aichí no Japão). Após a morte de seu pai, o ceramista Antoni Cumella, em 1985, Toni Cumella Vendrell foi o responsável pelo atelier Cerâmica Cumella [<http://www.cumella.cat/home.htm>]. Em 2015, o ceramista foi condecorado com o Premio Especial dos Premis Catalunya Construcció.



Fig. 27 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [cima]

Fig. 28 | Porto, casa de habitação, revestimento em xisto [baixo]

“escama”, que recordam os revestimentos em xisto da arquitectura do Norte de Portugal (fig. 29), em sete tons de branco e com duas variações: uma das placas cerâmicas tem uma ligeira inclinação na superfície e a outra é vazada no centro, permitindo a entrada de luz natural no interior do imóvel⁸⁰. Para além disso, estas peças perfuradas, que são cerca de 800 e estão dispostas em faixa na parte inferior do imóvel, articulam-se com os diferentes tons de branco das placas cerâmicas, sugerindo uma subtil vibração de cor. O dinamismo que a fachada desenvolve não resulta apenas desta interacção, entre as placas vazadas e o ténue cromatismo das peças preenchidas, mas também da percepção óptica do revestimento consoante a incidência de luz e o posicionamento do observador. Esta obra tem um comportamento parecido à intervenção de Eduardo Nery, numa das escadarias da Avenida Infante Santo, pois a obra altera-se conforme a luz do dia e a deslocação dos transeuntes, criando diferentes ritmos de leitura que derivam da luminosidade atmosférica e do ângulo de visão do usufruidor. Este revestimento cerâmico proporciona, ainda, uma leitura interior do espaço devido à faixa de placas cerâmicas perfuradas, aplicadas na parede do imóvel que corresponde ao restaurante. Isto

⁸⁰ Esta informação foi recolhida através do contacto estabelecido com o próprio Toni Cumella Vendrell via *e-mail*, onde este nos esclareceu e informou de aspectos acerca deste revestimento cerâmico.



Fig. 29 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [vista do interior do edifício]

permite ao fruidor do local observar a paisagem através de pequenos apontamento em forma de escama que interagem com a obra de outra forma.

Toni Cumella Vendrell estudou cuidadosamente as escolhas que fez em relação ao formato e à cor das peças cerâmicas que iria utilizar, pois, como o próprio referiu, estas tinham que se adequar à ambiência do local. Neste sentido, o ceramista explicou que não podia conceber uma fachada brilhante ou colorida para um espaço em frente de uma extensão de água, porque iria ofuscar o sítio e provocar desconforto aos fruidores daquele local. Na sequência da preocupação do ceramista em integrar a obra na paisagem, este atribui à superfície do imóvel uma linguagem orgânica através da forma que as placas cerâmicas sugerem, escamas de peixes. A associação que o revestimento cerâmico propõe vai ao encontro da própria identidade daquele espaço, um oceanário, funcionando o revestimento como uma toponímia do sítio – aspecto também explorado por Ivan Chermayeff, como vimos anteriormente.

Este conjunto urbanístico é composto, na actualidade, por três edifícios, dois dos quais estão integrados um no outro, daí resultando implicações a nível dos revestimentos, que se cruzam e dialogam. Na verdade, o «novo» imóvel, como referimos anteriormente, encontra-se implantado na fachada sul do pré-existente Edifício Administrativo, onde se localiza a intervenção artística de Ivan Chermayeff. Apesar das duas obras não permitirem uma leitura global do espaço, funcionando como um elemento delimitador dos dois edifícios, e que impede de colidirem um com a outro, porque o recente edifício oculta parte do revestimento concebido por Chermayeff, têm uma base comum: a exploração do imaginário da vida aquática e do rio que banha o Oceanário de Lisboa; e a ideia de proporcionar um jogo óptico ao transeunte que se desloca.

Outro aspecto que demonstra o propósito do ceramista em relação ao comportamento e integração da obra no espaço, é a articulação desta com o *Jardim*

da Água, de Fernanda Fragateiro, situado em frente da fachada. Este espaço de lazer é constituído por um revestimento cerâmico e tem uma importante articulação com luminosidade atmosférica, que é um dos elementos essenciais para a leitura da obra. Os dois murais estabelecem entre si uma dupla relação de conflito e harmonia. Se por um lado, o Edifício do Mar prejudica a apreensão visual do *Jardim da Água*, devido à sua excessiva monumentalidade e proximidade; por outro lado, o jogo de reflexos entre os dois revestimentos cerâmicos, aplicados nos respectivos locais, permite a sua interligação e diálogo.



Fig. 30 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [relação entre o Edifício do Mar e o *Jardim da Água*]

Na nossa perspectiva de análise, baseada no testemunho do próprio autor, as placas cerâmicas de Toni Cumella Vendrell possibilitam que este «novo» edifício não seja tão intrusivo no espaço, devido ao objectivo do ceramista em cumprir as premissas da arquitectura contemporânea, que defendem que um edifício deve ser gradualmente descoberto, propondo ao observador que interaja com a arquitectura. Isto é possível devido à preocupação que o autor teve em respeitar a dinâmica e a vivência do local, elaborando uma obra que se integrasse no espaço e construísse o lugar⁸¹.

1.7. Viaduto na Avenida Infante Santo

À semelhança do muro do suporte de terras na Avenida Calouste Gulbenkian, um dos locais que marca a memória da cidade de Lisboa é o viaduto da Avenida Infante Santo, em Lisboa, devido ao seu revestimento cerâmico monumental. Passados quarenta e três anos dos emblemáticos revestimentos das escadarias e oito anos da Lisboa '94, altura em que esta zona recebeu a sua última intervenção urbana em cerâmica, o mesmo autor, Eduardo Nery foi convidado, pela Câmara Municipal de Lisboa para colaborar num

⁸¹ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

projecto de arte pública para este local.

O tratamento plástico inclui todas as paredes, na parte interior e exterior do viaduto que abrange as Avenidas Infante Santo, Cintura do Porto de Lisboa e 24 de Julho⁸². O artista tinha, assim, o desafio de cobrir cerca de 1900 m², acabando por ser a sua obra mais extensa (Nery 2000c). Eduardo Nery idealizou este revestimento cerâmico, como explica na memória descritiva do projecto, com o objectivo de conseguir acompanhar “(...) integralmente o movimento das pessoas que percorrem este «espaço-canal» (...) assim este espaço envolve física e emocionalmente as pessoas que ali circulam, como se deslocassem no interior de um túnel de cor e de luz” (Nery 2000c). Este esclarecimento por parte do artista demonstra a sua perspectiva em relação à arte no espaço público⁸³, que deve ter como propósito a requalificação urbana.

Tendo em conta as especificidades, vivências e funcionalidade que o local impunha, Eduard Nery criou um jogo rítmico e sensorial de cor e luz, através de barras verticais de diferentes larguras, que podiam ser formadas por dois, três, quatro, cinco ou seis azulejos monocromos com dezanove cores diferentes (tons do espectro solar, incluindo o branco e o preto). O aspecto sensitivo presente nesta intervenção plástica resulta da teoria e da exploração da cor que o artista executa na obra⁸⁴. O autor opta por usar *dégradés* respeitando a disposição de cores do espectro solar ou coloca aleatoriamente as composições por tonalidades diferentes, de modo a fazer “acordes tímbricos violentos”, ou seja, grandes contrastes de claro-escuro. As diferenças entre os tamanhos das barras verticais e das cores, que a obra desenvolve, vai originar uma “dinâmica interna” que possibilite a apreensão da obra em movimento por parte dos automobilistas⁸⁵. O autor ainda se preocupou com a articulação da composição azulejar com as estruturas metálicas, que rematavam o viaduto a Sul, pintando-as a vermelho, laranja e amarelo.

⁸² Este equipamento urbano une a Avenida Infante Santo com a Avenida Cintura do Porto de Lisboa, a sul, e passa por cima da Avenida 24 de Julho e da linha férrea.

⁸³ Ideia que foi explorada e analisada neste capítulo em outra obra do artista para a mesma área de Lisboa, a Avenida Infante Santo.

⁸⁴ Esta importância atribuída à cor, por parte de Eduardo Nery, não está apenas incluída nesta obra. Além de ser um aspecto que o artista explora nos seus trabalhos artísticos, este elaborou uma pesquisa sobre o comportamento da cor nas intervenções urbanas publicada no livro *A Apreciação Estética do Azulejo* (Nery 2007, 50-55).

⁸⁵ Como o artista explica, é “(...) uma obra que foi concebida para ser vivida em movimento, e que portanto só é fruída com a velocidade dos automobilistas, e não de forma estática se porventura fosse vista de frente, e de uma só vez. Portanto a sua dinâmica interna pressupõe e incorpora o movimento do olhar dos espectadores em deslocação, dinamizando, assim o espaço urbano onde se insere.” (Nery 2000c).



Fig. 31 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994 [cima]

Fig. 32 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel] [baixo]

Para Eduardo Nery, a cor possibilitava devolver ao espaço uma possível vivência e reverter a proliferação do betão que torna as cidades locais cinzentos e anónimos (Rasteiro 2008, 38), porque interfere inconscientemente nas vivências da comunidade – esta intenção é semelhante à de João Abel Manta, no muro de suporte de terras na Avenida Calouste Gulbenkian. Como o artista explica num texto acerca da cidade de Lisboa, “(...) a cor assume no plano psicológico dos habitantes, tanto no interior como no exterior dos edifícios. Porém, enquanto no interior cada habitante tem o pleno direito de escolher e criar o seu ambiente próprio, já o mesmo não se pode dizer do exterior, (...), não e menos verdade que a fachada da casa, sendo parte integrante de uma rua, pertence *também* ao corpo social, que constitui essa povoação, porque interfere no viver e nos gostos pessoais de todos os habitantes. Ora, em qualquer ambiente urbano a cor desempenha um papel fundamental no comportamento emocional das pessoas, muito embora os habitantes raramente disso se apercebem. Uma rua de cores alegres e harmonicamente combinadas influi efectivamente de uma maneira positiva no viver dos seus habitantes” (Nery 1993, 573). A importância que o artista confere à cor, defendendo que esta pode ser um dos elementos-chave na requalificação urbana de um espaço, está presente no caso de estudo



Fig. 33 | Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, cód. ref. (PT/AMLSB/ARM/S02562) [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF | Fotógrafo: Arnaldo Madureira]

em análise, o viaduto na Avenida Infante Santo⁸⁶.

Ao longo da concepção desta obra, Eduardo Nery manteve sempre o mesmo objectivo de criar um extenso paredão cerâmico que requalificasse o espaço através da análise das suas peculiaridades e usufruidores, como a documentação acerca deste estudo de caso esclarece. Considerando estes aspectos conceptuais, que o artista pretendeu aplicar neste revestimento azulejar, permitimo-nos afirmar que a obra propõe uma nova leitura a esta área urbana e a possibilidade a vivência do espaço⁸⁷. Como o artista refere, “a finalizar, quando estiver pintado o viaduto rodoviário com vermelho, laranja e amarelo, talvez as pessoas compreendam que todo este vastíssimo conjunto urbano funciona como uma estrutura de cor de luz colorida (...). Se este vasto conjunto for sentido como um todo coerente, poderá dar razão àqueles que acreditam, como eu, que se pode contribuir para estruturar (e requalificar) o espaço urbano com o apoio da cor e de uma linguagem pictórica” (Nery 2000c).

1.8. Muros no Ascensor da Bica

Vai Vem é uma intervenção cerâmica localizada no Elevador da Bica⁸⁸, da autoria das arquitectas Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros⁸⁹. Esta obra pública

⁸⁶ A exploração da cor que Eduardo Nery elaborou neste revestimento cerâmico, remete-nos para as composições cerâmicas do mesmo autor tais como: uma parte da fachada do edifício da Sociedade Central de Cervejas e Bebidas (1966-1968), em Vialonga, que foi removido em 1969; o projecto, que nunca chegou a ser implementado, para uma escadaria junto ao Edifício Municipal da Cultura (2001), na Figueira da Foz; e uma zona da Estação de Tratamento de Água da EPAL, na Asseiceira (2008-2010), em Tomar.

⁸⁷ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

⁸⁸ Em 2002, o Ascensor da Bica foi classificado como Monumento Nacional (ver em Vale e Ferreira, 1997).

⁸⁹ Catarina Almada Negreiros (n. 1972) é licenciada em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (hoje integrada na Universidade de Lisboa), mestre em arquitectura pela Universidade de Harvard, e mestre em arte e comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Trabalhou, em Londres, na MUF: AT/ARVHITECTURE. Rita Almada Negreiros (n. 1969) é também licenciada em arquitectura, mas pela Universidade Lusíada e frequentou a pós-graduação em *design* urbano na

foi encomendada pela Câmara Municipal de Lisboa no âmbito do projecto de requalificação urbana do Bairro da Bica, com a coordenação da arquitecta Teresa Nunes da Ponte. O plano de reabilitação tinha como objectivo valorizar e criar uma melhor acessibilidade e mobilidade no eixo onde circula o ascensor da Bica⁹⁰, tendo em conta o enquadramento arquitectónico, urbano e ambiental. Como a memória descritiva da intervenção urbana refere, “a solução proposta procurou respeitar as pré-existências do local, com alterações pontuais e fundamentadas ao nível do desenho urbano, afirmando-se apenas na contemporaneidade da reinterpretação do desenho dos materiais existentes e da forma dos equipamentos. As alterações introduzidas foram exclusivamente aquelas que se justificavam para melhorar a funcionalidade, nomeadamente no que se refere à mobilidade e acessibilidade, e à qualidade do espaço, sem descaracterizar o conjunto” (Prémio Nacional de Reabilitação Urbana 2015).

A zona da Bica é marcada pelo ascensor que faz a ligação entre o Cais Sodré e o Bairro Alto, acentuando o carácter de espaço de transição associado a este bairro, devido à sua topografia. Este é mesmo uma das singularidades da capital, pois além de ser um sítio turístico, o ascensor é reproduzido em muita da propaganda relacionada com a cidade e citado em algumas expressões artísticas⁹¹. A intervenção urbana de Catarina e Rita Almada Negreiros tem como ponto de partida este elemento característico do Bairro da Bica, para o qual concebem um revestimento cerâmico aplicado nos dois muros contíguos ao edifício do elevador (52 m²), com o objectivo de requalificarem o próprio edifício, salientando o movimento contínuo do ascensor⁹² e que funciona como uma «placa» sinalética do local, que indica aos seus usufruidores a direcção e o percurso do ascensor – ora sobe, ora desce.

Universidade de Barcelona e no Centro Português de Design. Trabalhou com os arquitectos Jean-Michel Wilmotte e Jordi Castel. As duas irmãs fundaram, em 2000, os Ateliers de Santa Catarina, um centro criativo localizado na cidade de Lisboa, que promove trabalhos interdisciplinares entre arquitectos, artistas e *designers*. O projecto CAN-RAN (Catarina Almada Negreiros-Rita Almada Negreiros) [<http://can-ran.com>], faz parte deste colectivo e tem desenvolvido propostas de renovação arquitectónica e de arte no espaço público, onde o recurso ao azulejo é frequente.

⁹⁰ Este projecto de reabilitação urbana circunscrevia o eixo entre a Rua da Bica de Duarte Belo e a Calçada da Bica Pequena, alargando-se aos arruamentos envolventes.

⁹¹ Entre os muitos exemplos que poderíamos referir, optámos por destacar os seguintes casos em que Bairro da Bica foi citado: no filme *A Janela* (2001) de Edgar Pêra e na banda desenhada *As Incríveis Aventuras de Dog Mendonça e Pizzaboy* (2011) de Filipe Melo e Juan Cavia.

⁹² Infelizmente, não conseguimos recolher nenhum testemunho das próprias autoras acerca da concepção desta obra. Deste modo, a nossa interpretação tem como base as observações e as análises feitos por nós à obra *in situ* e à informação que existe acerca deste revestimento cerâmico no *website* do projecto CAN-RAN (Can Ran 2014a).



Fig. 34 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [esquerda]

Fig. 35 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*] [direita]

Neste sentido, as autoras recorrem ao *azulejo cinético*⁹³ (14 x 14 cm), de módulo único e com uma textura multifacetada em *zig-zag*, capaz de criar um mural dinâmico e com várias perspectivas de observação e análise. Através da variação de cores que constituem o material cerâmico – branco, preto e branco-preto (uma das faces do relevo é branca e a outra preta) –, Catarina e Rita Almada Negreiros elaboram uma sinalética na superfície parietal formada por setas no sentido ascendente ou descendente, que apenas são visíveis em perspectiva. Este dinamismo atribuído à superfície parietal não resulta apenas das especificidades relevadas que o material cerâmico cinético contém ou do cromatismo, mas também da localização do observador – se o transeunte ou o utente do elevador estiver a descer o Bairro da Bica as setas têm o sentido descendente; se os fruidores virem a subir, as setas têm o sentido ascendente; no caso do observador se posicionar de frente para o revestimento, irá visualizar apenas uma imagem abstracta. Assim, e para além

⁹³ O *azulejo cinético* foi uma criação das duas arquitectas, em conjunto com a Fábrica Viúva Lamego, com o fim de renovarem a tradição azulejar, propondo outras formas e texturas do vidro se comportar *in situ*. Este material cerâmico cinético foi também aplicado, em 2009, na estação São Sebastião II do Metropolitano de Lisboa, revestimento também contemplado nos casos de estudo considerados para a presente dissertação.

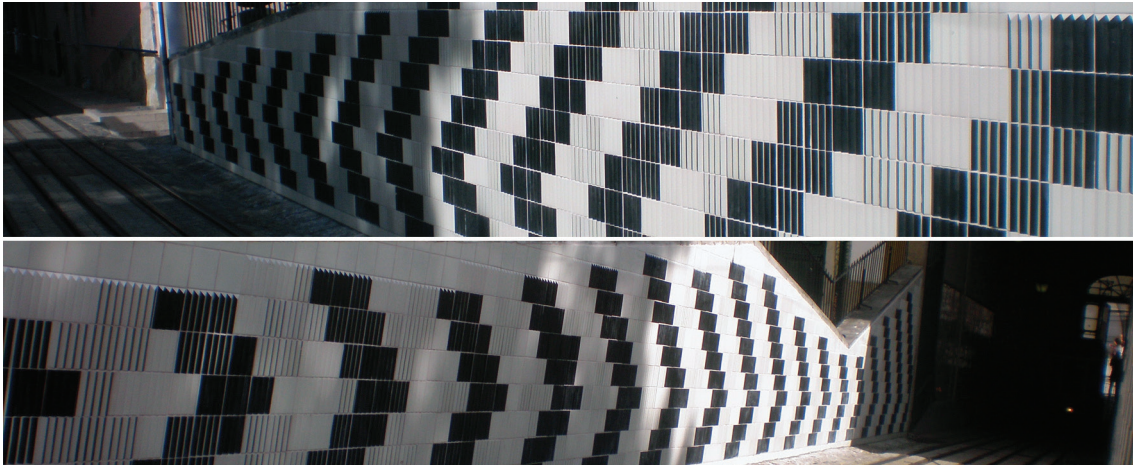


Fig. 36 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [sentido ascendente] [cima]

Fig. 37 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [sentido ascendente] [baixo]

do seu lado utilitário, este revestimento propõe ainda aos seus fruidores um jogo óptico que possibilita o envolvimento destes na obra e, ao mesmo tempo, no espaço.

Paralela à linguagem contemporânea explorada nesta obra, observa-se a citação da tradição azulejar, numa opção seguida por vários outros artistas, entre os quais, por exemplo, Ivan Chermayeff na sua intervenção para a fachada oeste do Edifício Administrativo do Oceanário de Lisboa. Nesta intervenção cerâmica, as duas arquitectas citam as placas toponímicas, que existem desde o século XVIII, os letreiros e painéis publicitários do século XX (Can Ran 2014a) e a “mobilidade óptica” que Eduardo Nery explora na sua obra, sob a influência da *op art*.

Catarina e Rita Almada Negreiros conceberam uma obra para este lugar concreto, com o fim de explorar e evidenciar a vivência do local, marcada pela deslocação do ascensor da Bica que sobe e desce continuamente através do bairro. As arquitectas respeitaram a tipologia do local, que é um espaço de trânsito, concebendo uma obra para ser apreendida tanto pelos peões como pelos utentes do elevador, que percorrem o local. Na nossa perspectiva de análise, e considerando os aspectos referidos anteriormente, Catarina e Rita Almada Negreiros intervieram neste local tendo em conta as características e vivências do sítio, como as próprias referem (Can Ran 2004a), com a intenção de construir um lugar que dialogasse e envolvesse os utilizadores do espaço. As autoras integram, ainda, o revestimento azulejar na paisagem envolvente, de modo a não se tornar num elemento desfragmentado no espaço, independentemente do contraste

de cores – a escolha da escala cromática esteve relacionada com as cores atribuídas à cidade de Lisboa, que são o branco e o preto, opção semelhante à de Pedro Cabrita Reis no viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa e rotunda da Expo 98.

Assim, e em síntese, julgamos que as arquitectas conseguiram cumprir o desafio imposto pelo programa de reabilitação do Bairro da Bica, que pretendia recuperar esta área da cidade, tendo em conta a génese do local, e que esta acção contribuisse para requalificar a vivência desta malha urbana⁹⁴.

⁹⁴ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

2. Espaços de Espera

Espaços de espera, como referimos anteriormente, são locais híbridos constituídos por zonas simultaneamente de paragem e de circulação pedonal. Esta ambiguidade faz com que as estações ou terminais de transportes que, por serem locais de partida ou de chegada, se insiram nesta tipologia de espaços.

Tal como os espaços de trânsito, também estes locais de espera se integram no quotidiano dos cidadãos. Recordamos que o crescimento das cidades, e consequentemente, o aparecimento dos novos sistemas de mobilidade (automóveis, transportes, entre outros) vieram alterar a paisagem urbana, fomentando o aparecimento de “novos espaços públicos”. Recuperando a discussão acerca dos “não-lugares” e dos “novos espaços públicos”, destacamos autores como Giulio Carlo Argan (1984), Marianne Ström (1990), Malcolm Miles (1997) e Marta Lima (2007) que defendem que a arte, aplicada em estações de transportes, funciona como um meio privilegiado para criar um possível envolvimento entre a comunidade e esses mesmos espaços. Para tal, e como temos vindo a destacar ao longo da presente dissertação, é necessário trabalhar o espaço sob o ponto de vista da construção do lugar.

Assim, e tendo em consideração estes aspectos, definimos um *corpus* de dez espaços de espera que são: 1) a Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa (1988), de Rolando Sá Nogueira; 2) a Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa (1983-1993), de Eduardo Nery; 3) a Estação Parque do Metropolitano de Lisboa (1994), de Françoise Schein; 4) a Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa (1995), de Júlio Resende; 5) a Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa (1992-1998), de Álvaro Siza Vieira; 6) a Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa (1996-1998), de Querubim Lapa; 7) a Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa (1998), de Jorge Martins; 8) a Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa (2001-2004), de Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo; 9) a Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa (1995-2009), de Maria Keil, Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros; e a 10) Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço (2001), de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros.

Como podemos observar, os espaços de espera que considerámos são todos estações de transportes públicos, na sua generalidade afectas ao Metropolitano de

Lisboa, com excepção da estação fluvial explorada pelas empresas Transtejo & Soflusa⁹⁵. A maioria dos casos de estudos, integrados nesta tipologia de espaço público, surgem das obras de ampliação ou reestruturação da rede do Metropolitano de Lisboa, o que implica que a maioria dos revestimento cerâmicos sejam aplicados em equipamentos urbanos seus contemporâneos. Contudo, em quatro espaços, dos dez que definimos, as intervenções plásticas foram aplicadas em estações pré-existentes que, na época em que foram construídas, já tinham sido revestidas a azulejos na zona do átrio e, em alguns terminais, das escadas. Muito embora a generalidade das estações do Metropolitano de Lisboa conserve as composições cerâmicas originais a par das novas intervenções, no que diz respeito ao *corpus* que estamos a analisar, tal apenas se verifica em dois casos – Estação Parque e Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa.

Embora este conjunto de espaços de espera derivem das múltiplas construções a que a rede metropolitana foi sujeita, há três estações que, para além deste aspecto, estiveram associadas à Expo '98 (estações Bela Vista e Chelas) e a um projecto de reabilitação de uma zona da cidade de Lisboa⁹⁶ (estação Baixa-Chiado).

O Metropolitano de Lisboa inaugurou, em 1959, as suas onze primeiras estações⁹⁷: Sete Rios (actual Jardim Zoológico), Palhavã (actual Praça de Espanha), São Sebastião, Parque, Rotunda (actual Marquês de Pombal), Entre Campos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Avenida e Restauradores. Estas formavam uma rede em Y definida pelos eixos Sete Rios-Rotunda e Entre Campos-Rotunda, que se intersectavam na estação Rotunda, onde surgia o tronco comum correspondente ao eixo Rotunda-Restauradores. O projecto arquitectónico para estas estações iniciais foi da autoria de Francisco Keil do Amaral⁹⁸, que optou por recorrer a um modelo de “estação-tipo” devido às restrições orçamentais impostas pelo Metropolitano de Lisboa (Henriques 2001, 121). Entre 1963 e 1972, a rede metropolitana expandiu-se inaugurando mais nove estações: Rossio⁹⁹, Socorro (actual

⁹⁵ Ambas as entidades, quer o Metropolitano de Lisboa, quer a Transtejo & Soflusa, fazem parte dos Transportes de Lisboa, juntamente com a Carris.

⁹⁶ Uma parte do texto que a seguir escrevemos, acerca do Metropolitano de Lisboa, foi publicado no artigo intitulado *A estação de São Sebastião e a construção do lugar na obra de Maria Keil* nas actas do congresso *GlazeArch2015 – International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage* (Leitão 2015, 61).

⁹⁷ Estas primeiras estações inauguradas em 1959 fazem parte da 1ª fase do 1º escalão da construção da rede do Metropolitano de Lisboa.

⁹⁸ Apesar da matriz base destas estações iniciais serem da autoria de Francisco Keil do Amaral, o arquitecto Falcão e Cunha ficou responsável por desenhar as estações de Sete Rios, Palhavã, Entre Campos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Avenida e Restauradores (Henriques 2001, 124).

⁹⁹ Esta estação, projectada por Falcão e Cunha, integrou a 2ª fase do 1º escalão da construção da rede do Metropolitano de Lisboa.

Martim Moniz), Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade¹⁰⁰.

A matriz de “estação-tipo” previamente definida corroborava “uma repetição monótona de espaços e uma desumanização da arquitectura” (Mantas 2012a, 290). Neste sentido, e apercebendo-se da necessidade que havia em conferir um maior dinamismo e identidade a estes novos espaços, de maneira a “humanizá-los”, Keil do Amaral, juntamente com a sua mulher, Maria Keil, encontrou no azulejo uma forma de expressão ideal para a requalificação estética pretendida. Deste modo, coube a Maria Keil conceber os revestimentos cerâmicos dos átrios e dos corredores de acesso ao cais das primeiras estações, com a excepção da estação Avenida, onde a composição azulejar foi da autoria de Rogério Ribeiro¹⁰¹ (1930-2008).

Estas intervenções artísticas tiveram como restrição o recurso a elementos figurativos, imposta pelo Metropolitano de Lisboa, que considerava que estas representações poderiam perturbar a deslocação dos seus utentes (Martins 1989, 48). De maneira a ultrapassar tal limitação, Maria Keil elaborou diferentes composições abstractas de repetição para cada estação, partindo de um módulo inicial, que se reproduzia ao longo da superfície parietal de uma forma irregular, devido às suas variantes de aplicação e à dinâmica por este criada através da variação de cores, dimensões e formas. Assim, a artista conseguiu distanciar-se da figuração (ainda que esta ecluda pontualmente) e contrariar “a monotonia do padrão” (Rodrigues 1989, 33).

Acompanhando o crescimento da cidade de Lisboa e do número dos seus utentes, o Metropolitano voltou a expandir a sua rede no início da década de 1980, inaugurando as designadas “estações de autor”¹⁰²: Cidade Universitária, Laranjeiras, Alto dos Moinhos, Colégio Militar e Campo Grande. Esta última, apesar de ter sido projectada na mesma década, como a documentação confirma, só viria a abrir ao público em 1993 devido ao atraso ocorrido na sua construção e respectivos viadutos (Nery 1994, 11). Comparativamente às do 1º escalão de construção, estas novas estações sofreram algumas alterações, em particular no que diz respeito à sua dimensão, que aumentou

¹⁰⁰ À excepção da estação Rossio, as restantes, inauguradas entre 1963 e 1972, fazem parte 3ª fase do 1º escalão de construção da rede do Metropolitano e são da responsabilidade do arquitecto Dinis Gomes (Henriques 2001, 124).

¹⁰¹ Segundo João Castelo-Branco Pereira, foi Maria Keil que propôs ao Metropolitano de Lisboa que contratasse Rogério Ribeiro para elaborar o revestimento cerâmico para a estação Avenida. Apesar desta afirmação, o autor não explicou os motivos que levaram a artista a fazer a referida proposta ao Metropolitano (Pereira 1995, 29).

¹⁰² Termo referido por Paulo Henriques (Henriques 2001, 130) que se generalizou.

significativamente, e às suas intervenções artísticas, que passaram a ter uma maior liberdade autoral – os artistas não tinham nenhuma restrição prévia que limitasse a concepção da obra. Para além da edificação de novas estações, e pelas mesmas razões de crescimento do fluxo de utilizadores, entre as décadas de 1980 e 1990 foram também remodeladas, recebendo intervenções artísticas, algumas antigas estações, entre as quais Sete Rios, Parque, Rotunda, Entre Campos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Restauradores, Rossio, Socorro, Alameda, Alvalade.

Ao longo destas duas décadas, a rede metropolitana continuou a aumentar, formando três linhas: Verde / Caravela (Cais Sodré-Campo Grande), Azul / Gaivota (Baixa-Chiado-Pontinha) e Amarela / Girassol (Rato-Campo Grande¹⁰³). Na sequência da Exposição Internacional de Lisboa, em 1998, o Metropolitano prolongou-se para a zona oriental, de modo a criar uma maior oferta de transportes públicos para o referido evento, o que originou o surgimento de uma nova linha, a Vermelha / Oriente (Oriente-Alameda¹⁰⁴).

Na contemporaneidade, o Metropolitano de Lisboa continua a crescer e a modificar-se tendo inaugurado, na década de 2000, mais catorze novas estações: Odivelas, Senhor Roubado, Ameixoeira, Lumiar, Quinta das Conchas, Amadora Este, Alfarelos, Terreiro do Paço, Santa Apolónia, Telheiras, Moscavide, Encarnação, Aeroporto e Reboleira. Neste progressivo crescimento da rede subterrânea de transportes, as estações continuam a integrar intervenções artísticas, onde o azulejo tem mantido a sua importância, ainda que partilhando com outras manifestações artísticas o seu anterior papel de protagonista. Em todo o caso, e apesar de na contemporaneidade o azulejo nem sempre ser o elemento principal das intervenções artísticas, este material cerâmico só não está presente em duas de cinquenta estações que foram a totalidade da rede metropolitana.

Face ao exposto, podemos facilmente verificar que as estações do Metropolitano de Lisboa são uma referência na paisagem urbana de Lisboa e um importante testemunho da arte pública produzida em Portugal. Para além disso, esta entidade, desde a segunda metade do século XX, tem sido responsável pela reabilitação do azulejo no espaço público transformando o Metropolitano em “estações de arte”, como afirma José Cardoso Pires (Pires 2001, 68).

¹⁰³ Os eixos assinalados, nas respectivas linhas, estão de acordo com a data referenciada no texto – que remete à década de 1990. Na actualidade, estes eixos estão circunscritos entre Cais Sodré-Telheiras (linha Verde / Caravela), Santa Apolónia-Reboleira (linha Azul / Gaivota) e Rato-Odivelas (linha Amarela / Girassol).

¹⁰⁴ Hoje, o eixo da linha Vermelha / Oriente corresponde ao troço Aeroporto-São Sebastião.

Esta opção, de intervir plasticamente nas estações subterrâneas, não se cinge ao território nacional. As redes de metro das cidades de Estocolmo, Roterdão, Munique, Moscovo, entre outras, também foram trabalhadas sob um ponto de vista artístico, certamente devido ao carácter hostil atribuído às estações de metropolitano, assim como à sua localização e arquitectura racional e heterogénea.

Uma parte dos artistas que intervêm nestes equipamentos urbanos, no contexto internacional e nacional, entendem que para atribuir identidade ao local é fundamental trabalhar o espaço subterrâneo tendo em consideração o espaço urbano acima do solo. Como refere Marianne Ström em relação ao tratamento plástico das estações do Metropolitano de Estocolmo, este “(...) consiste menos na assinatura pessoal, na marca do artista-criador, do que na personalidade com que se dotou cada uma das estações da rede”. Isto é possível através da “(...) relação vertical entre o espaço urbano e o espaço do transporte [que] é pertinente, presente e vivida. As características mais significativas e/ou elementares do bairro circundante são retomadas e traduzidas em linguagem plástica no espaço subterrâneo. Quer se trate de características históricas, simbólicas ou afectivas, do local ou do bairro que está na superfície, a interpenetração e a interdependência da vida subterrânea e da vida urbana é evidente, transparente” (Ström 1991, 12).

Considerando os nossos casos de estudo afectos ao Metropolitano de Lisboa, metade das intervenções artísticas pretende subverter o espaço metamorfoseando-o num local exterior à superfície de terra. Para tal, os artistas trabalham os revestimentos cerâmicos sob três aspectos: a toponímia da estação, onde a composição azulejar, em algumas secções ou na sua totalidade, funciona como uma «placa identificativa» do local, remetendo o utente para o nome da própria estação; a carga simbólica ou histórica, quando os autores evocam a memória ancestral do local ou colectiva; e a exploração de sítios de referência (localizados à superfície do subsolo), prolongando a vivência e o local urbano até ao interior da estação subterrânea. Os artistas recorrem a estes três aspectos com o objectivo de atribuírem identidade e uma possível habitabilidade ao espaço, de modo a transformarem as estações do Metropolitano em lugares vividos e, conseqüentemente, proporem aos utentes que se relacionem com o próprio espaço.

Em relação aos artistas que decidem explorar a carga simbólica ou histórica do próprio local, consideramos que é preciso ter alguma atenção aos aspectos que estes optam por citar nas suas intervenções artísticas, ou seja, se os autores escolherem uma

referência que não esteja relacionada com memória colectiva dos cidadãos, correm o risco de não conseguir comunicar com estes. A intervenção plástica de Rolando Sá Nogueira na estação Laranjeiras, é disto exemplo. Para além de trabalhar a toponímia do espaço, o artista também teve a intenção de evocar as árvores de frutos que cobriam os jardins das antigas quintas de recreio que se encontravam na zona da estação. Assim, para que os fruidores apreendam este jogo entre o passado e o presente necessitam de conhecer a história ou a paisagem ancestral do local, o que faz com que apenas um grupo restrito de pessoas compreenda a intenção do artista. Apesar de uma parte dos utentes do Metropolitano não interpretarem esta memória centenária, a que o revestimento cerâmico remete, esse aspecto não compromete a construção do lugar, como veremos.

No caso da estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa, apesar de se localizar à superfície de terra, Eduardo Nery, na sua intervenção para o interior do espaço, também optou por trabalhar a carga simbólica ou histórica do próprio local, entre outros aspectos. Este artista recorreu a um elemento da tradição azulejar, a figura de convite, para evocar a memória colectiva dos utentes e para explorar a memória centenária deste sítio, contíguo ao Palácio da Pimenta. De facto, a figura de convite é um elemento que faz parte do imaginário da azulejaria nacional e do próprio cidadão, potenciando, assim, que o utente assimile o jogo entre o passado e presente que a intervenção cerâmica propõe. No que diz respeito à apreensão, por parte do passageiro, do passado histórico do local, mais uma vez, esta só será percebida por uma minoria dos utilizadores porque implica que estes saibam que o antigo Palácio da Pimenta, actual Museu de Lisboa, se localiza junto à estação. À semelhança de Rolando Sá Nogueira, Eduardo Nery explora na sua intervenção diferentes aspectos que possibilitam a criação de uma ligação afectiva entre a comunidade e a estação, não comprometendo a construção do lugar.

Apesar de metade das intervenções artísticas, integradas em estações do Metropolitano, subverterem o espaço criando uma «relação vertical» entre a urbe e o subsolo, no que diz respeito aos restantes casos de estudo a perspectiva dos artistas é distinta. Estes optaram por assumir o subterrâneo explorando e evidenciando as suas características através da integração simbiótica do revestimento cerâmico na arquitectura. Isto possibilita que o espaço se metamorfoseie de cores e formas, o que lhe atribuí um grande dinamismo e potencia uma maior envolvência por parte da comunidade que o usufrui, propiciando a criação de um sentido de lugar nas estações.

No que diz respeito à estação fluvial, localizada à superfície da terra, Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros também decidiram explorar as especificidades do local onde a obra cerâmica se encontra aplicada, no átrio. Este sítio é o espaço de transição entre a estação de metro (subsolo) e a estação fluvial (solo). Neste sentido, as duas arquitectas simulam uma superfície de água que confere ao utente a sensação de emersão.

A intenção de Maria Keil, que surge na década de 1950, de “humanizar” o espaço urbano, nomeadamente as estações de transportes públicos, é adoptada por todos os artista que intervieram nesta tipologia de espaços de espera. Isto foi possível através da prática da construção do lugar, que tem como base a análise das características, carga simbólica ou história, funcionalidade, peculiaridades, topografia, toponímia e vivências dos respectivos locais, onde os autores iam intervir. Embora todos os artistas tenham concebido as suas obras sob o ponto de vista da construção do lugar, com o fim de “humanizarem” esta tipologia de espaços, nas estações Campo Grande, Parque e Bela Vista, do Metropolitano de Lisboa, esta intenção está comprometida. Isto deve-se a elementos exteriores às intervenções cerâmicas, que, infelizmente, são determinantes para a apreensão do espaço (retornaremos a este assunto mais tarde, quando analisarmos especificamente cada uma das estações).

Outro aspecto que estes autores tiveram em consideração foi a maneira como as suas intervenções artísticas iriam ser recepcionadas pelos utentes das diferentes estações. Tendo em conta que estes espaços urbanos são percorridos por multidões, os diferentes artistas conceberam revestimentos cerâmicos que interagissem com os passageiros, de modo a interpelá-los e a acompanhá-los no seu percurso, propondo a estes que criassem as suas próprias rotas no espaço a ser percorrido. Posto isto, podemos afirmar que estas intervenções têm como objectivo integrarem-se no quotidiano da comunidade que utiliza estes locais, qualificando-os.

A forma como estes treze protagonistas intervieram nos espaços de espera vai de encontro ao entendimento de Malcolm Miles em relação à arte nos transportes públicos. Segundo este teórico, a arte presente nestes locais deve comunicar com os passageiros através de intervenções artísticas que explorem o imaginário colectivo e se relacionem com a comunidade, de maneira a desenvolver e a requalificar o espaço urbano (Miles 1997, 133-149).

2.1. Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa

A estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa, uma das “estações de autor”, insere-se no prolongamento da rede subterrânea para a zona de Benfica. O tratamento plástico deste espaço de espera ficou a cargo de Rolando Sá Nogueira¹⁰⁵, que convidou o escultor Fernando Conduto (n. 1937) para colaborar na obra¹⁰⁶. O artista optou por conceber um revestimento cerâmico¹⁰⁷ para este espaço específico, propondo, com um certo cariz irónico, uma “cenografia de laranjas” (Henriques 2001, 136). Rolando Sá Nogueira explora a toponímia do local aplicando, através da técnica da serigrafia, fotografias de laranjas inteiras ou cortadas ao meio, assim como ramos (que por vezes incluem os frutos) ou folhas isoladas de laranjeira, sobre azulejos monocromos brancos. Estes motivos, de diferentes dimensões, são pontualmente definidos por uma silhueta azul que aparece justaposta às imagens ou isolada destas. Algumas sancas das escadas são acompanhadas por barras largas azuis (do mesmo tom das silhuetas), que alguns autores consideram fazer alusão às “(...) laranjeiras no campo, contra o céu (...)” (Henriques 2001, 136).

As várias imagens de laranjas, folhas de laranjeira e fracções azuis distribuem-se ao longo de todo o revestimento azulejar, desde as escadarias exteriores até ao cais de embarque da estação. Neste último espaço, o cais, estes elementos apenas estão aplicados nos patamares que rematam as escadarias, e nos topos das plataformas. Os distintos motivos que constituem a composição cerâmica e a sua irregular disposição contribuem “(...) para quebrar a longa monotonia das superfícies de azulejos, num jogo que se harmoniza com os vários ângulos de que são vistas as laranjas, de frente, de lado ou em secções transversais, em diferentes escalas e proporções (...)” (Costa 1988, 13).

Por sua vez, a disposição irregular dos motivos serigráficos ao longo do revestimento azulejar, desde as escadarias exteriores de acesso ao átrio, até às plataformas de embarque, acompanham o utente, de modo a sugerirem o espaço a percorrer da

¹⁰⁵ Rolando Sá Nogueira (1921-2002), apesar da formação em pintura e arquitectura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, trabalhou em áreas como a pintura, a gravura, a ilustração, a tapeçaria, a cenografia ou os figurinos de teatro (Almeida 2009a, 189). Este artista também lecionou cadeiras relacionadas com arquitectura e artes plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, e em outras instituições. Sá Nogueira colaborou ainda em projectos que previam a integração de azulejos na arquitectura, como é o caso dos painéis de uma das escadarias do Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo (1959) e da Sede da Caixa Geral de Depósitos (1993), ambas em Lisboa.

¹⁰⁶ Sobre o projecto arquitectónico da estação Laranjeiras ver: Botelho e Cabral 1997.

¹⁰⁷ Existe uma réplica de uma secção deste revestimento cerâmico da estação Laranjeiras, do Metropolitano de Lisboa, no MNAz.

estação. Na verdade, as imagens de laranjas e ramos de laranjeiras adquirem uma funcionalidade prática de sinalética do espaço onde identificam o percurso da estação.

Na temática e no tratamento plástico que Rolando Sá Nogueira propôs para a estação Laranjeiras, é perceptível uma referência à estética da *pop art*¹⁰⁸, numa influência que certamente resulta da sua passagem por Londres, na década de 1960. O artista evoca, ainda, a técnica da colagem, através da sobreposição das imagens, de laranjas ou de ramos de laranjeiras, onde, pontualmente, se observa a linha de junção destes motivos (Pereira 1990, 63-65; Almeida 2009a, 63).

Não tendo sido possível localizar a memória descritiva do revestimento cerâmico ou comentários e entrevistas de Rolando Sá Nogueira acerca do mesmo, e dispondo apenas de um sucinto testemunho do autor que está contemplado no livro *A Arte no Metro* (Botelho 1991, 50), assim como das observações da obra *in situ*, estas permitem-nos afirmar que o autor trabalhou o espaço sob o ponto de vista da prática da construção do lugar. O artista estudou as peculiaridades do local, as suas vivências e história, com o fim de conceber uma obra que atribuísse sentido de memória ao local, atribuindo-lhe identidade e uma possível habitabilidade. Este aspecto torna-se mais evidente no modo como o artista desenvolveu o tema da intervenção. Para além de explorar a toponímia do espaço, Rolando Sá Nogueira evoca a memória centenária deste lugar, que foi esquecida, ao longo dos séculos, devido ao progressivo crescimento e à intensa urbanização da cidade. O nome da estação, “Laranjeiras”, remete para as árvores de fruto, nomeadamente laranjais, assentes nos jardins das antigas quintas de recreio que se localizavam na zona da estação (Metropolitano de Lisboa 2015a). Também a forte iluminação da estação faz uma alusão à superfície urbana, subvertendo, deste modo, o ambiente escuro e hostil associado ao espaço subterrâneo face a uma envolvente cheia de luz e cor. Como destaca José Cardoso Pires em *Lisboa, Livro de Bordo*, “na paragem que se segue abre-se um clarão repentino e vou encontrar Sá Nogueira a jogar em alegria com laranjas sumarentas (...)” (Pires 2001, 69). Esta perspectiva em relação à luminosidade da estação também estava prevista no projecto arquitectónico, como explica o arquitecto responsável, António Mendes, referindo que “qualquer uma das estações que projectei, tanto a do Colé-

¹⁰⁸ É um movimento artístico que surge na década de 1950 em Inglaterra e só passada uma década nos Estados Unidos da América. A *pop art* explora nas suas obras a “cultura popular / massas” através de imagens do dia-a-dia que estão relacionadas com a publicidade, o *design* gráfico, a banda desenhada, a fotografias, o cinema e a televisão (Lucie-Smith 2006, 196-286).

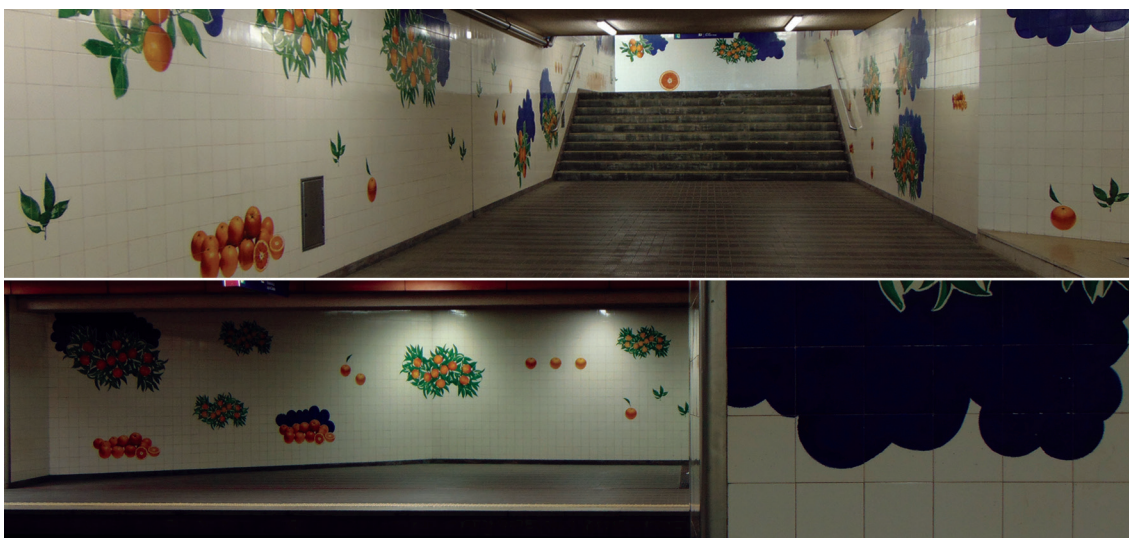


Fig. 38 | Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, escadas de acesso [exterior-átrio], 1988 [cima]

Fig. 39 | Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, cais, 1988 [baixo]

gio Militar como a das Laranjeiras, foram criadas como espaços de luz” (Costa 1988, 35).

Outro aspecto que evidencia a prática da construção do lugar é a especial atenção do artista em relação à maneira como a obra será recepcionada pelos utentes do Metropolitano, sendo esta uma das suas premissas principais. Como o próprio autor refere, “ (...) logo de início sabemos que as estações vão servir multidões. Essa foi uma das condicionantes de que me apercebi e aceitei logo à partida. Isto ajudou muito às opções que se seguiram de encontrar uma solução para um problema cujos dados se redefiniram com muita clareza” (Botelho 1991, 50). Neste sentido, mais do que decorar a estação Laranjeiras, o autor teve a intenção de conceber uma obra que atribuísse significado ao espaço, de modo a interagir com os seus usufruidores. Do nosso ponto de vista, e face ao observado *in situ*, Rolando Sá Nogueira propõe aos passageiros, que atravessam a estação, um encontro entre o passado e o presente, através da percepção do revestimento cerâmico que funciona como uma «placa identificativa» do local, reportando o utente para o nome e história do lugar. Esta conclusão é corroborada por A. Santos Machado, na época Presidente do Metropolitano de Lisboa, quando menciona que “quando regressado ao Metro, fui ver a Estação Laranjeiras, ainda em construção, recebi a forte impressão da sua vibrante personalidade e voltei, alguns (?) anos atrás a um ambiente bem lisboeta, meio quinta meio palácio, com laranjeiras e travessuras” (Machado 1997, 3).

Concluindo, Rolando Sá Nogueira ambicionou recuperar a memória deste local específico, propondo uma nova leitura do espaço urbano (quer subterrâneo, quer à

superfície) através de um jogo icónico de imagens¹⁰⁹.

2.2. Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa

Uma das obras emblemáticas de Eduardo Nery¹¹⁰ é a sua intervenção plástica na estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa¹¹¹. Projectada pelo arquitecto Ezequiel Nicolau, foi a primeira estação da rede metropolitana sobre elevada ao solo, num eixo de cruzamento de alguns terminais rodoviários e constituída por três pisos que correspondem: 1) à entrada da estação, que integra uma área comercial (pisos térreo); 2) ao átrio e o acesso ao cais, onde se localiza as respectivas bilheteiras e balcões informativos do Metropolitano (pisos intermédios); 3) e ao cais de embarque (pisos superiores)¹¹². Tratando-se de uma estação à superfície da cidade, e considerando o seu impacto na paisagem urbana, o tratamento plástico previa, naturalmente, quer a parte exterior quer a parte interior do edifício, assim como os dois viadutos que integram este espaço (Oliveira 2000, 174).

Como o próprio esclarece na memória descritiva relativa à obra, Eduardo Nery teve como principal objectivo, em articulação com Ezequiel Nicolau, conceber uma unidade visual entre as diferentes estruturas do equipamento urbano, tendo em conta as características do espaço envolvente (Nery 2000a). Neste sentido, e de modo a relacionar o espaço interior com o exterior, o artista optou por recorrer a materiais e a tons cromáticos semelhantes. Considerando o azulejo, material que nos interessa analisar no âmbito da presente dissertação, este foi aplicado nos pilares de suporte dos viadutos, em barras verticais de diferentes larguras e cores (correspondentes aos azulejos monocromos em tons de branco, três azuis diferentes, rosa e vermelho). A parte superior destes equipamentos urbanos encontra-se sobreposta por painéis acústico em betão, onde estão gravadas linhas diagonais descontínuas a vermelho, que se articulam com o revestimento cerâmico dos pilares. Por sua vez, a fachada da estação Campo Grande integra placas cerâmicas, nos mesmos tons do viaduto, dispondo em algumas partes do revestimento faixas verticais e horizontais. O cromatismo dos azulejos e o motivo gravado nos painéis

¹⁰⁹ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹¹⁰ Em 1992, a estação Campo Grande foi condecorada com o Prémio Jorge Colaço de Azulejaria pela Câmara Municipal de Lisboa.

¹¹¹ Como referimos anteriormente, esta estação foi concebida em 1983, mas devido aos atrasos na sua construção, a abertura ao público ocorreu apenas passados dez anos (em 1993), tendo a estação sofrido alguma reformas desde o projecto inicial até ao construído.

¹¹² Sobre o projecto arquitectónico da estação Campo Grande ver: Botelho e Cabral 1994.

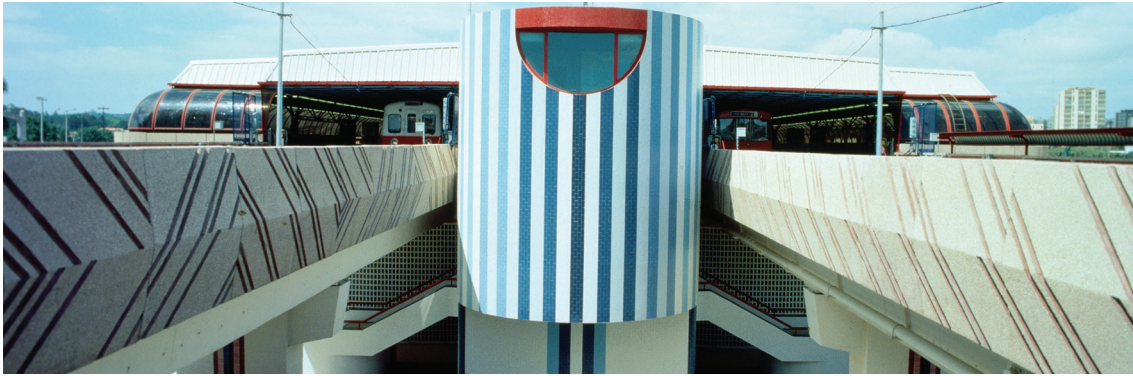


Fig. 40 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, exterior, 1983-1993
[© AFML | Fotografia: Alberto Plácido]

acústicos são evocados nos portões metálicos da estação, mantendo o mesmo esquema de cores e de grafismo (Almeida 2009a, 76; Nery 1994, 11-13).

No interior, Eduardo Nery mantém a mesma lógica do tratamento plástico exterior, articulando os elementos comuns com o objectivo de obter uma leitura global da estação. Por conseguinte, o artista recorreu ao azulejo para revestir toda a superfície parietal, com excepção do cais de embarque.

Nas escadas e em algumas paredes do átrio, Eduardo Nery opta por criar composições geométricas recorrendo a azulejos monocromos brancos, amarelos e azuis – as duas últimas cores alternam entre tons saturados e diluídos. Para além deste cromatismo pretender evocar os tons característicos da azulejaria nacional, a sua escolha relacionava-se, ainda, com o revestimento cerâmico exterior (Tomás 1993a, 66; Nery 2000a). Na parte exterior das escadas de acesso ao átrio foram aplicadas faixas verticais brancas e azuis, acentuando a orientação destas – subir ou descer. Já nas escadarias de acesso ao cais de embarque, estando os azulejos integrados na sua zona interior, o artista criou um revestimento que perfaz a estrutura arquitectónica deste espaço, através de quadrículas que reproduzem os desníveis dos degraus e dos óculos abertos dos tímpanos, e integra a armadura de iluminação quadrangular – que se confunde com a própria composição. Assim, o autor elaborou uma composição para ser apreendida em movimento, de modo a acompanhar e a salientar o percurso dos utentes do Metropolitano.

Em algumas paredes do átrio Eduardo Nery concebeu uma barra de azulejos, dos mesmo tons das escadarias, aplicadas superior e inferiormente com o intuito de transformar este local num “(...) espaço contido, apesar das inúmeras aberturas e interrupções de janelas, portas e escadas” (Nery 2000a). Nas restantes paredes, tal como no patamar que dá acesso ao átrio, o artista optou por desenvolver composições

figurativas delimitadas superiormente, por uma faixa de azulejos. A partir da citação da figura de convite¹¹³, Eduardo Nery elaborou um projecto de reintegração do azulejo na arquitectura¹¹⁴.

Sob a influência do movimento *op art* e do ciclo de colagens *O Museu Imaginário na Sociedade de Consumo*¹¹⁵, o artista recriou um cenário galante do século XVIII no átrio e patamar intermédio da estação Campo Grande, fazendo alusão às figuras de convite e à pintura azul e branca da primeira metade do século XVIII. Para reforçar este sentido ou ligação à tradição azulejar, o autor determinou que as figuras de convite fossem pintadas à mão¹¹⁶. O artista teve como intenção recuperar a memória daquele lugar contíguo ao Palácio Pimenta¹¹⁷, oferecendo aos passageiros um jogo entre o passado e a contemporaneidade – à semelhança de Rolando Sá Nogueira, na estação Laranjeiras. Como esclarece, “(...) julgo que este jogo dialéctico entre modernidade e tradição azulejar corresponde a uma reflexão sobre a azulejaria figurativa do século XVIII e, por outro, uma recriação, algo surrealizante, da pintura sobre o azulejo desse período” (Nery 1994, 14).

Este exercício foi executado através da desfragmentação de quatro figuras de convite diferentes, duas masculinas e duas femininas, que funcionam como módulos de variação que, segundo o autor, pretendiam estabelecer um paralelismo com os quatro módulos gravados nos painéis acústicos de betão, colocados nos viadutos

¹¹³ As figuras de convite representam uma das singularidades da azulejaria portuguesa, e fizeram parte do imaginário nacional até inícios do século XIX. Eram figuras de contornos recortados e concebidas à escala natural, que continham uma forte expressão teatral, executadas através de *trompe l'oeil*, que apelava aos sentidos do observador. Personificavam criados de libré, guerreiros ou damas, sendo idealizadas para entradas ou patamares de escadas, onde deveriam receber os visitantes através do olhar, gestos (que indicavam o percurso) ou frases (Arruda 1993, 11-26). A presente citação tem vindo a ser explorada, em azulejo, por alguns artistas contemporâneos, entre os quais se destaca Lourdes Castro. A artista evoca as figuras de convite do século XVIII através de uma sombra feminina, suspensa num gesto de silêncio (Henriques 2005, 107-108). A intensidade sensorial desta obra é provocada pelo minucioso recorte que o azulejo sofre, transformando-o numa silhueta de tons azuis, recuperando o gosto do azul e branco do período barroco. Apesar de Lourdes Castro se ter reapropriado do mesmo motivo formal de Eduardo Nery, as duas abordagens são distintas (Almeida 2009b, 97-99). *Sombra Convite* (1980-1990) é uma interpretação poética de silêncios e enigmas das figuras do século XVIII, enquanto as figuras de convite da estação Campo Grande, do Metropolitano de Lisboa, são uma reflexão acerca do passado e do presente que pretende atribuir sentido de memória ao espaço.

¹¹⁴ Eduardo Nery voltou a reproduzir estas figuras de convite numa intervenção para o interior da Agência da Filial da Caixa Geral de Depósitos, em Angra do Heroísmo, entre 1984 e 1986. No Museu Nacional do Azulejo existe uma réplica da secção do revestimento da estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa.

¹¹⁵ Foi o título das exposições de Eduardo Nery, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu Nacional Soares dos Reis, que integravam este ciclo de colagens. Estas obras eram feitas através de recortes quadrangulares de pinturas antigas. Posteriormente, o artista reorganizava a imagem “(...) segundo uma nova ordem plástica, de carácter dominante geométrico e abstracto.” (Nery 1992).

¹¹⁶ As figuras de convite foram pintadas por Susana Bretes, tal como indica as assinaturas do revestimento cerâmico.

¹¹⁷ Actual Museu de Lisboa.



Fig. 41 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, átrio, 1983-1993 [cima]

Fig. 42 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, escadas de acesso [átrio-cais], 1983-1993 [baixo]

exteriores (Tomás 1993a, 68). Consequentemente, estas quatro imagens foram moldadas às necessidades da arquitectura e da circulação dos transeuntes – metamorfoseando-se em anãs / monstruosas, nas paredes pequenas sob uma das escadarias, ou decompondo-se segundo o desnível dos degraus das escadarias, a curvatura dos óculos do átrio e os percursos da estação (Nery 1994, 14). Neste sentido, Eduardo Nery explora a função primordial destes elementos singulares da azulejaria portuguesa, que era receber os visitantes e indicar o sentido do percurso do local onde se encontravam, subvertendo o tradicional “gesto de convite”. Usualmente, esta acção era representada pelo olhar ou pelas mãos, sendo que nesta intervenção é sugerida pela própria figura de convite através da sua fragmentação (Henriques 2003b, 29; Almeida 2009a, 69-70). O percurso da estação é também sugerido pelo reticulado diagonal integrado no chão do átrio, que reflecte a quadrícula da parede (Pereira 1995, 67; Oliveira 2000, 174).

Ao longo da presente dissertação, e face aos casos de estudo analisados, Eduardo Nery tem-se destacado como um dos principais protagonistas no trabalho do azulejo sob a prática da construção do lugar. Paralelamente aos revestimentos cerâmicos da escadaria e do viaduto na Avenida Infante Santo, a estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa também foi concebida no contexto desta prática. Como a documentação existente demonstra, o artista estudou as especificidades, a história, o cromatismo e a vivência do local onde ia intervir, com o objectivo de criar um revestimento que se integrasse na

paisagem urbana e fosse apreendido pelos utentes do Metropolitano. Como o próprio afirma “tento sempre adequar essas obras às características e à vivência própria dos espaços onde serão integradas (...) na estação do Campo Grande, por onde as pessoas p[a]ssam a correr, recorri por um lado à vivacidade da cor e à leveza do ambiente, e por outro, à ironia ou à perplexidade dos utentes perante as deformações das figuras, numa forma de comunicação muito mais directa (...)” (Baptista 1996, 106-107).

Ao observarmos *in situ* o revestimento interior da estação, estes aspectos tornam-se evidentes. Eduardo Nery tem uma percepção muito clara da dinâmica do espaço, optando por revestir os espaços de circulação com composições geométricas e os locais de espera com elementos figurativos, como é o caso das figuras de convite que, apesar de serem apreendidas em movimento, o seu jogo óptico convida a um olhar mais pausado e atento do fruidor. Para além do artista elaborar duas abordagens distintas, uma geométrica e outra figurativa, ambas têm uma leitura global, tal como os restantes elementos da estação. Numa carta dirigida ao Eng. Rui Pina (“Gabinete dos Novos Empreendimentos / No Ferroviário Metropolitano de Lisboa”), o autor comprova esta sua intenção exigindo que o material escolhido para as armaduras de iluminação da escadaria, de acesso ao cais, seja o que foi escolhido previamente pelo autor e não o que o Metropolitano tinha decidido utilizar, devido a este não se integrar com os azulejos e a organização plástica da estação, corrompendo a sua apreensão global. Quando se trabalha o espaço com o intuito da construção do lugar, é fundamental que todos os seus elementos estejam articulados e integrados entre si, proporcionando um discurso coeso e, conseqüentemente, um bem estar aos seus usufruidores¹¹⁸. Neste caso, em particular, numa entrevista à revista *Cerâmicas*, Eduardo Nery afirma que tem tido um *feedback* positivo dos utentes do Metropolitano, reconhecendo a sua intenção de “humanizar o espaço” (Tomás 1993a, 66).

A importância de construir uma obra que respeite a dinâmica e o cromatismo do local é também perceptível na área exterior da estação. Eduardo Nery trabalhou em articulação as duas zonas da estação, sob o ponto de vista da construção do lugar, inserindo-as na paisagem envolvente. O artista pretendeu atribuir sentido de lugar a este sítio, devolvendo cor, luminosidade e identidade ao espaço mas, em 2003, com a

¹¹⁸ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.



Fig. 43 | Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande [vista da estação antes da construção do Estádio Alvalade XXI e do Edifício-sede NOS] [esquerda]

Fig. 44 | Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande [vista da estação depois da construção do Estádio Alvalade XXI e do Edifício-sede NOS] [direita]

inauguração do Estádio Alvalade XXI¹¹⁹, da autoria do arquitecto Tomás Taveira (n. 1938), esta situação veio a alterar-se devido ao intenso cromatismo do revestimento cerâmico do estádio. Este tratamento plástico, em vez de se envolver na malha urbana pré-existente, destaca-se desta com um intuito publicitário. Neste contexto, quando observamos a estação Campo Grande ao nível da cidade, apercebemo-nos que existe um elemento que perturba a leitura e a apreensão plena da paisagem. Acerca de quatro anos, foi construído o edifício-sede da NOS (antiga ZON), no lado sul da estação Campo Grande do ML, junto à via-rápida da 2ª circular. Este equipamento arquitectónico cobre a estação de Metropolitano, assim como, o próprio estádio de futebol, provocando uma grande alteração no planeamento urbano daquela zona da cidade. Apesar destes incidentes, consideramos que a intervenção artística de Eduardo Nery transformou esta estação do Metropolitano de Lisboa num “lugar comum”, como o próprio afirma, onde a memória dos utentes é explorada, propondo a vivência do espaço.

2.3. Estação Parque do Metropolitano de Lisboa¹²⁰

A estação Parque do Metropolitano de Lisboa fez parte da 1ª fase do 1º escalão de construção da rede metropolitana. Como tal, foi projectada pelo arquitecto Francisco Keil

¹¹⁹ É o nome actual do antigo Estádio José de Alvalade, que pertence ao Sporting Clube de Portugal. Estes estádio, entre outros, foram reestruturados devido ao Campeonato Europeu de Futebol, em 2004 (Euro 2004), se ter realizado em Portugal.

¹²⁰ Uma parte do texto que a seguir escrevemos, acerca da Estação Parque do Metropolitano de Lisboa, foi publicado no artigo intitulado *Rethinking frames in contemporary Azulejo* nas actas do *AzLab#14 Azulejos and Frames*, que posteriormente foram publicadas numa edição especial da revista *ARTisON* (Leitão 2016, 100-108).

do Amaral e teve um programa plástico da artista Maria Keil, que ficou responsável por revestir com azulejos o átrio (Henriques 2007, 17). Na década de 1990, no contexto da política de requalificação das estações pré-existente do Metropolitano (Henriques 2001, 140), a estação Parque recebeu uma nova intervenção artística de Françoise Schein¹²¹. A artista belga propôs um revestimento azulejar sobre o tema dos Direitos do Homem¹²² e dos Descobrimientos Portugueses para o cais de embarque, corredores e escadas de acesso, mantendo a estrutura arquitectónica inicial do local e a composição cerâmica de Maria Keil no átrio. Esta obra foi elaborada em colaboração com a escultora francesa Federica Matta (n. 1955), que se encarregou da escultura e mobiliário da estação.

Com o objectivo de construir, na rede subterrânea do Metropolitano, um espaço vivido, Françoise Schein explorou o sentido de memória dos passageiros que percorrem a estação, criando um revestimento cerâmico que evoca a história do país, numa perspectiva de cidadania que remete para os Direitos do Homem. A intenção que a artista demonstrou em trabalhar o espaço, no nosso ponto de vista, insere-se na prática da construção do lugar, corroborada pela documentação existente acerca deste revestimento cerâmico, pelas observações feitas à obra *in situ* e ainda pelo testemunho da própria artista, através do contacto directo estabelecido via *e-mail*, no contexto do qual a artista esclareceu aspectos acerca da sua intervenção comprovando que trabalhou a estação Parque neste sentido.

Sob a influência do cromatismo dos azulejos dos jardins do Palácio da Fronteira¹²³, a artista escolheu o azul cobalto como a cor predominante da estação elaborando um revestimento monumental, constituído por 450 000 azulejos. De acordo com a própria,

¹²¹ Apesar da formação em arquitectura pela Escola de La Cambre Arts Visuels (Bruxelas) e em *design* urbano na Universidad Nacional de Colombia, Françoise Schein (n. 1953) tem trabalhado como artista plástica e lecciona Artes na École Supérieure d' arts & médias de Caen (França). Esta artista tem como projecto pessoal inscrever os Direitos do Homem em locais públicos de todo o mundo, de que são exemplo a estação Concorde do Metropolitano de Paris (1991), a estação Parvis de St Gilles do Metropolitano de Bruxelas (1992), os Projectos nas Favelas do Brasil (1999-2007), entre outros. É de salientar que o azulejo desempenha um papel de destaque na obra de Françoise Schein, pois a maioria das suas intervenções artísticas são extensos revestimentos cerâmicos que inscrevem a declaração dos Direitos do Homem. Estes projectos integram-se no *Inscrire: To Write the Human Rights* [<http://www.inscrire.com>], organização sem fins lucrativos, fundada pela artista, que trabalha com as comunidades de todo o Mundo através de trabalhos de arte pública que evocam os Direitos Humanos.

¹²² A intervenção de Françoise Schein para a estação Parque insere-se num projecto pessoal da artista, como já referimos (Henriques e Mântua 2007, 8). Sobre este assunto ver: Cartuyvels 2014; *Inscrire: To write the Human Rights* 2015; Dias 1997, 11-12; Attali 1997, 21-22; Taves 1997, 23-26.

¹²³ Palácio da Fronteira é um monumento nacional de referência, com um importante acervo azulejar que se conserva *in situ*, maioritariamente do século XVII, e que se situa em Lisboa na zona de Benfica.

“foi nos jardins do Palácio Fronteira, ao passear ao longo dos muros de azul cobalto que o projecto se impôs. (...) Tudo estava aí inscrito. Entre o musgo e o salitre surgiram miríades de ilhas de especiarias e de oceanos desconhecidos.” (Schein 1997, 48). Este extenso fundo azul, que faz alusão ao céu e ao mar, é preenchido por grandes faixas longitudinais e laterais que enquadram e destacam as abóbadas, lambris e os diferentes motivos figurativos e tipográficos da composição cerâmica (Henriques 2001, 147-148). Como esclareceu Françoise Schein, a partir de uma planta digital da estação, trabalhou a grelha quadricular do azulejo simulando a sua aplicação neste espaço e, em particular, nas suas acentuadas curvas. Assim, a artista delimitou várias secções no revestimento, simulando as tradicionais molduras, através de fiadas de azulejos monocromos (azuis escuros e vermelhos), mas que não correspondem à estrutura arquitectónica do espaço, como acontecia na tradição azulejar. Normalmente, os emolduramentos enquadravam janelas, portas ou outros elementos que faziam parte do suporte arquitectónico. Neste caso, a superfície parietal da estação não apresenta nenhum elemento, pelo que as divisões sugeridas são independentes do suporte, apenas determinadas pela composição plástica, com o fim de criar diferentes ritmos de leitura.

Nas escadarias e nos corredores de acesso ao cais estas soluções de remate enquadram frases de escritores, poetas e filósofos (em português e em francês), relacionadas com “princípios e valores de existência” (Henriques 2001, 148) e cidadania, como é o caso da frase “DÓI-ME A CABEÇA E O UNIVERSO” de Fernando Pessoa. Estes excertos, também estão inscritos nas sancas metálicas de iluminação dos dois lanços de escadas, de que é exemplo a afirmação de Gilles Deleuze, “A ÉTICA É ESTARMOS À ALTURA DO QUE NOS ACONTECE”. Ao longo de todo revestimento da estação Parque, o recurso a letras ou a palavras é uma constante. Neste sentido, e de modo a atribuir dinamismo ao local, a artista utilizou dois tipos de *lettering* diferentes na grafia das frases, um manuscrito, mais intimista, e outro tipográfico, mais impessoal (Almeida 2009a, 72). No percurso entre as escadas e o patamar de acesso ao cais, o revestimento também é pontuado por desenhos referentes à cartografia do céu (onde estão representadas estrelas, astros e cálculos, relacionados com a astronomia) e pequenas esculturas que sugerem figuras fantásticas alusivas ao imaginário dos Descobrimentos (Almeida 2009a, 72).

Nos patamares de acesso ao cais, a artista inscreveu uma fala da deusa Tétis ao navegador Vasco da Gama, contemplada numa estrofe d’ *Os Luíadas* de Luís de



Fig. 45 | Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, corredor de acesso [átrio-cais], 1994
[© AFML | Fotografia: José Carlos Nascimento] [esquerda]

Fig. 46 | Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, cais, 1994
[© AFML | Fotografia: José Carlos Nascimento] [direita]

Camões¹²⁴, que acompanha um mapa do mundo onde dispõe linhas rectas e quadrados que perfazem as diversas rotas referentes ao território português no Mundo, à época dos Descobrimentos (século XV e XVI). Neste planisfério, Françoise Schein numerou algumas áreas dos diferentes continentes, articulando esta composição com as grandes secções das plataformas de embarque, que estão identificadas com os respectivos algarismos (Pereira 1995, 111; Almeida 2009a, 73). Este esquema gráfico funciona como um “índice” de referência ao tratamento plástico do cais (Henriques 2007, 19), que traça a história dos Descobrimentos Portugueses entre o século XII e XV, nas suas paredes laterais, através de uma extensa galeria de mapas e iconografia dos séculos XV e XVI. Estes motivos foram aplicados cronologicamente e em *zig-zag* nas plataformas da estação, explorando uma leitura descontínua que sugere o percurso de um barco, que atravessa os oceanos, conferindo um grande dinamismo ao espaço (Schein 2015).

O imaginário dos feitos marítimos portugueses é salientado pela intervenção de Federica Matta que, em fibra de vidro, elaborou pilastras com motivos alusivos à arte manuelina. Como refere Ana Almeida, toda esta ambiência criada pelas duas artistas transformou a estação numa “catedral subterrânea” (Almeida 2009a, 73), ideia defendida

¹²⁴ “Vês aqui a grande máquina do Mundo, / Etérea e *elemental*, que fabricada / *Assi* foi do Saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada. / Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / É Deus; mas o que é Deus, Ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estente” (Camões 1975, 335).

por José Gil (Gil 2007, 13-15) e corroborada por Françoise Schein¹²⁵.

Na abóbada do cais, Françoise Schein inscreve o texto dos Direitos Universais do Homem articulando-o com os diversos episódios dos Descobrimentos Portugueses “(...) conducentes não só ao conhecimento de outras partes do Mundo, (...), mas propiciando o início da reavaliação do próprio universo no centro do qual, a par do Sol, está o Homem” (Henriques 2007, 19). Estes dois temas são separados por uma barra verde-clara, pontuada pelo nome da estação – “PARQUE”.

Nesta extensa obra para a estação Parque, Françoise Schein articula o tema dos Descobrimentos Portugueses com os Direitos Humanos, propondo uma reflexão entre a democracia actual e o passado marcado pelas viagens, descobertas, colonialismo e escravatura (Schein 2015). Assim, como Paulo Henriques sugere, a artista “não se limita apenas a divulgar os direitos do homem, mas sobretudo a executá-los, procurando mecanismos que envolvam as populações na realização da obra, interiorizando assim valores maiores da Humanidade e, deste modo, revendo a dignidade das suas próprias representações como indivíduos e sociedades” (Henriques 2007, 20). Esta perspectiva vai ao encontro do *new genre public art*, proposto por Suzanne Lacy (1996a), no qual a comunidade é entendida como um ente participativo e construtor da intervenção artística, de que é exemplo o Projecto do Vidigal (1999-2001), de Françoise Schein. A intervenção artística tinha como objectivo a requalificação da praça principal deste bairro, que se situa à entrada da favela do Vidigal, no Rio de Janeiro. A artista concebeu um revestimento cerâmico em colaboração com a comunidade, que participou no projecto desde a pintura até à aplicação dos azulejos (Taves 2007, 23-26). Estas «propostas para acção» exploram o contexto social e cultural da comunidade que irá conviver e viver com a obra, no seu dia-a-dia, de maneira a transformar o espaço num sítio de pertença da comunidade, ou seja, de construir o lugar. Apesar do projecto da estação Parque não ter previsto a participação dos utentes do Metropolitano, a maneira como Françoise Schein trabalhou o espaço foi idêntica. A artista pretendeu conceber um tratamento plástico que atribuisse vivência ao local, explorando a memória colectiva dos passageiros, através de factos históricos dos Descobrimentos Portugueses e a iconografia associada a estes. Se

¹²⁵ Esta informação foi obtida através do contacto que fizemos com a artista, via e-mail, como referimos anteriormente.

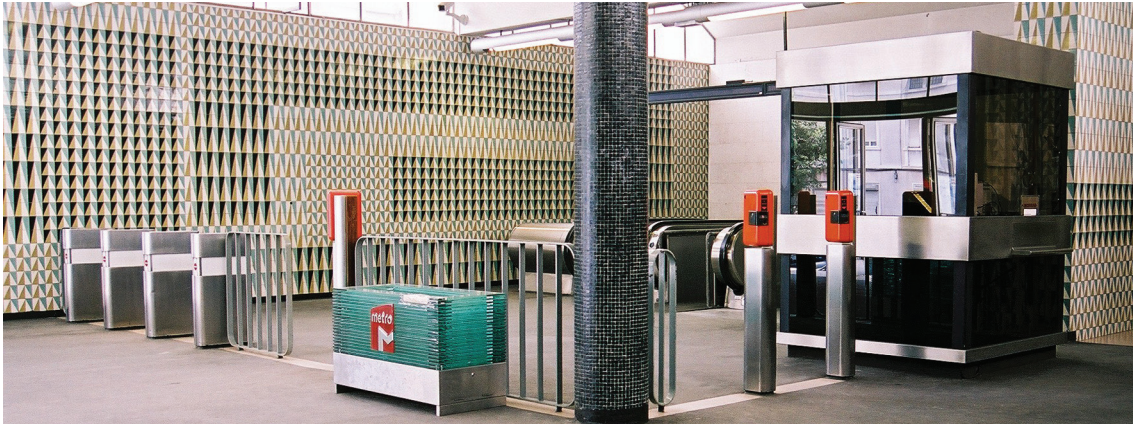


Fig. 47 | Maria Keil, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, átrio, 1959
[© AFML | Fotografia: Arnaldo Sousa]

comparamos as duas intervenções, de Maria Keil¹²⁶ e Françoise Schein, este aspecto torna-se ainda mais evidente. Apesar de Maria Keil trabalhar a arte na esfera pública sob uma perspectiva funcional, entendendo que as intervenções artísticas deviam requalificar o espaço, a maioria das suas obras não trabalharam a vivência do local. O tratamento plástico da estação Parque, de Maria Keil, supera a função de elemento decorativo, fazendo parte integrante da estação, mas não é idealizado sob a prática da construção do lugar. Por sua vez, a artista belga vai explorar as especificidades do local e os utentes que o usufruem, convocando de forma muito particular as suas memórias e vivências. Na verdade, Françoise Schein teve como intuito propor “uma experiência através da aventura da descoberta, uma construção da consciência numa desconstrução da linguagem e do mito das Descobertas, uma procura de si mesmo para melhor descobrir o Outro” (Schein 1997, 48).

Embora a artista tenha trabalhado o espaço sob a prática da construção do lugar, as observações à obra *in situ* demonstraram que a estação torna-se num local um pouco hostil. Esta questão, que nos suscitou alguma perplexidade, foi esclarecida por Françoise Schein quando explicou que a obra nunca chegou a ser concluída de acordo com o projecto inicial, uma vez que o Metropolitano de Lisboa não instalou toda a iluminação prevista pela artista. Tratando-se de um espaço subterrâneo onde a cor dominante das suas parede

¹²⁶ O antigo revestimento cerâmico da estação Parque do Metropolitano de Lisboa (1959), da autoria de Maria Keil, desenvolve um esquema de triângulos aplicados em meia esquadria, de diferentes dimensões, e em tons de preto, verde, branco e azul. Esta composição cerâmica atribui tridimensionalidade à superfície parietal, efeito obtido através do contraste que a conjugação das quatro cores aplicadas nos azulejos propiciam. A artista neste revestimento cerâmico que concebeu, para a estação Parque, cita a técnica dos enxaquetados (Almeida 2009a, 44; Mantas 2012a, 296), que se define por esquemas geométricos que se articulam com o espaço onde iriam ser aplicados. Estas composições são construídas através de azulejos cortados e moldados à arquitectura. A nível cromático, este género de azulejo existe em tons de azul e branco ou verde e branco (Alves 1995, 21).

é o azul cobalto, a insuficiência de luz gera um ambiente sombrio, evidenciado pelas criaturas fantásticas de Federica Matta. Este é, pois, um caso paradigmático em relação à importância de se implementar na integração os projectos dos artistas, demonstrando que uma simples ausência pode comprometer toda a leitura e desenvolvimento do local¹²⁷.

Assim, considerámos que, mesmo incompleta, esta obra corrobora o conceito de arte pública que “(...) se integra no cotidiano / e contribui para uma cultura popular / ligada à cidade e ao imaginário de seus habitantes / uma arte pública onde a obra é a cidade / devolvida á sensibilidade coletiva / e à intenção da democracia (...)” (Matta 1997, 51).

2.4. Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa

A estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa, que se inseriu na 1ª fase do 1º escalão de construção da rede, à época designada de Sete Rios, sofreu uma profunda remodelação em 1990. Esta reestruturação arquitectónica, que ficou a cargo dos arquitectos Benoliel de Carvalho e de Manuel da Ponte, implicou o alargamento da estação para a Avenida Columbano Bordalo Pinheiro e a criação de um *interface* com a rede ferroviária¹²⁸. A sua requalificação previu a conservação do átrio pré-existente (átrio norte) e, conseqüentemente, do seu tratamento plástico, da autoria de Maria Keil (Pereira 1995, 53; Henriques 2001, 149). No entanto, e como era prática comum, o Metropolitano de Lisboa convidou o pintor Júlio Resende¹²⁹ para intervir em toda a estação.

O conceito base do projecto pretendia explorar as peculiaridades do espaço à superfície da estação, criando um revestimento para este local específico. Neste sentido, o tema central da proposta artística é a fauna e a flora do mundo selvagem, remetendo para um sítio próximo, o Jardim Zoológico de Lisboa. Ao criar uma «selva subterrânea» materializada no revestimento cerâmico parietal, o pintor transformava o interior do Metropolitano num espaço de continuidade da vivência do local que, mais tarde, veio a beneficiar de uma relação ainda mais directa, quando a estação mudou a sua designação

¹²⁷ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹²⁸ Sobre o projecto arquitectónico da estação Jardim Zoológico ver: Botelho e Cabral 1996.

¹²⁹ Júlio Resende (1917-2011) formou-se em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes, mas trabalhou nas áreas da pintura, desenho, gravura, cerâmica e cenografia. O artista desenvolveu uma extensa obra no campo da azulejaria, que considerava um “elemento visualmente estruturador de espaços arquitectónicos e urbanísticos” (Henriques 1998, 5). A obra de Júlio Resende foi marcada por vários projectos de arte pública, que derivavam do ponto de vista do autor em relação ao papel do artista na sociedade, defendendo que “o artista deve ter uma função social” (Tomás 1993b, 31). O emblemático revestimento cerâmico *Ribeira Negra* (1985), localizado na cidade do Porto, é exemplo desta perspectiva de Júlio Resende, que via na arte um meio para tornar a vida dos cidadãos mais agradável.



Fig. 48 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, átrio, 1995 [cima]

Fig. 49 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, cais, 1995 [baixo]

de “Sete Rios” para “Jardim Zoológico”.

Os inúmeros animais, das mais diferentes espécies, interagem entre si ou com os utentes do Metropolitano, num dinamismo que recria a ambiência quotidiana do mundo selvagem, com os animais inseridos no seu *habitat* natural, aqui reproduzido através de motivos vegetalistas dispostos quer na composição azulejar, quer no pavimento, em calçada portuguesa.

Deste modo, Júlio Resende concebeu uma obra que propõe um sentido de vivência ao espaço, acentuado não apenas pela forma como é construída, aludindo à técnica intimista da aguarela, mas principalmente por representarem a fauna e a flora exóticas, através de cores fortes e luminosas que remetem para um imaginário infantil, comum a todo o ser humano¹³⁰. Apesar do artista não ter a intenção de citar a prática do *graffiti*, esta obra explora, também, a este imaginário urbano que caracteriza cultura visual da cidade – a imagem (fig. 51) confirma este paralelismo existente¹³¹. Assim, Júlio

¹³⁰ Estas opções estéticas foram influenciadas pelo período em que o artista se deslocou ao Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980, e onde começou a “(...) adorar a natureza e a sua generosidade da fauna e flora, a sua vivacidade, o seu cromatismo, os seus gestos... (...)” (Tomás 1993b, 31).

¹³¹ Ao contrário de Júlio Resende, o artista Júlio Pomar (n. 1926) em algumas das suas intervenções públicas em azulejo tem a intenção de citar esta prática do *graffiti*, explorando a linguagem urbana que normalmente integra estes espaços. Os revestimentos cerâmicos da estação Alto dos Moinhos do Metropolitano de Lisboa (1988) ou da estação ferroviária de Corroios, no Seixal (1999), disso são exemplo. Contudo, como referimos anteriormente, na contemporaneidade, o processo contrário também tem ocorrido. A tradição azulejar tem começado a entrar no universo da arte urbana através dos trabalhos de alguns artistas como Maria D’Almada, Diogo Machado *aka* Add Fuel (n. 1980), Fábio Carvalho (n. 1978), Joana Abreu (n. 1992), entre outros, em que o material cerâmico é a base dos seus projectos. Todavia, existem

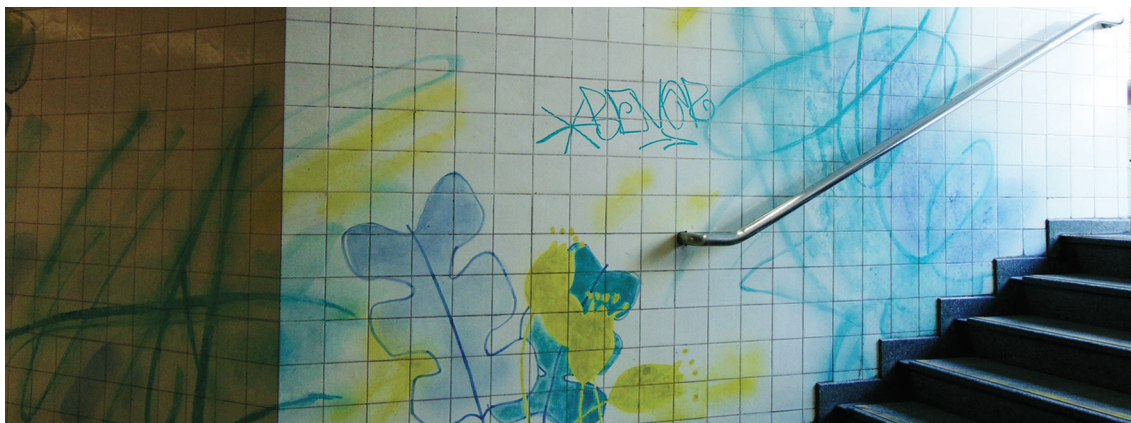


Fig. 50 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, cais, 1995
[relação entre um *tag* e o revestimento cerâmico]

Resende conseguiu estabelecer um diálogo com o utente, propondo a criação de uma possível vivência do espaço. Como descreve José Luís Porfírio, “Sete Rios é um labirinto, os cais invadidos por bichos que nos esperam ou que nos espreitam de outra margem, e, em ambos os topos, corredores, largos, espaços de distribuição e circulação, empedrados com trilhos sugestivos desenhados no chão (...). Meio real meio inventado, reconhecível num relance mesmo por quem passa apressado, a fauna quase informe a flora; estes seres não são filhos da mancha, mas sim do borrão que se organiza, do escorrido que se provoca e domina. / Uma selva amável que sempre parece vir de fora, que não quer respeitar os limites que os corredores e as paredes lhe impõem e, por isso, ora invade, ora foge. No conjunto uma ideia de natureza como liberdade expressiva e amável, sempre amável, sem as grades do parque zoológico tão próximo, uma ideia de exotismo importada dos trópicos, mas próxima, íntima, familiar. Envolvente e, em tudo, uma espécie de encantamento com plantas e bichos” (Porfírio 1998, 25-26).

Em relação a esta obra, Ana Almeida refere a existência de uma grande unidade entre os diversos espaços da estação, incluindo a parte do átrio norte onde estão aplicados os azulejos pré-existentes de Maria Keil¹³² (Almeida 2009a, 74). Apesar de Júlio Resende

autores que pontualmente citam a arte azulejar nas suas obras, como é o caso de João Maurício *aka* Violant, no mural para o Café Portugal em Santarém.

¹³² Maria Keil concebeu um revestimento cerâmico para a estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa (1959), que desenvolve um módulo único em duas versões, uma orientada para a esquerda e outra para a direita, e composto por uma moldura, em tons de verde-claro, verde e azul, que delimita o azulejo e inscreve um motivo semicircular cinzento, sob fundo branco. Este padrão, criado por Leonor Keil do Amaral, devido à sua aplicação e às diferentes cores, cria um efeito axadrezado na superfície parietal. Ao longo do revestimento cerâmico, pode-se observar, pontualmente, azulejos onde o quadrado, que delimita o material cerâmico, inscreve uma linha vertical cinzenta, em vez de um motivo semicircular (Pereira 1995, 24; Almeida 2009a, 45).

se distanciar esteticamente da intervenção da artista, o seu objectivo foi o de integrar as duas obras, encontrando o elo comum através do cromatismo predominando, em ambos os revestimentos, os tons de azul e verde. Ao observar o átrio norte da estação Jardim Zoológico constatamos que as duas propostas artísticas não colidem uma com a outra, embora as diferenças sejam bem evidentes. Outro aspecto que é distinto em ambas as intervenções é a maneira como os dois artistas trabalharam o espaço. Como referimos anteriormente, acerca da estação Parque, Maria Keil apesar de ter a intenção de “humanizar” o espaço subterrâneo, não vai explorar a sua vivência, ao contrário de Júlio Resende. Com base na documentação subsistente acerca desta obra, que complementa as observações feitas ao revestimento cerâmico *in situ*, aferimos que este último autor trabalhou as características e as vivências do local, com o fim de elaborar uma obra que atribuísse sentido de memória ao local, devolvendo-lhe cor e identidade. Como o próprio artista explicou, “pretendo que o utente não sinta claustrofobia no seu dia a dia de uma vida intensíssima e dinâmica como é a de hoje. As pessoas vão para o trabalho já com uma psicose muito grande, regressam do trabalho fatigadas, entram no metro, que é um espaço fechado, e a tensão aumenta... (...) [neste sentido] um dos meus objectivos – e espero atingir esse fim – é possibilitar ao utente sentir-se conduzido por gestos naturalmente ritmados e com momentos de pausa, de forma a minimizar os custos de caminhar debaixo dessa pressão” (Tomás 1993b, 31).



Fig. 51 | Maria Keil, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, átrio, 1959

Face à nossa análise e investigação, consideramos que o artista conseguiu cumprir os seus objectivos, de transformar um local subterrâneo numa selva fantasiada, luminosa, aprazível e dinâmica com “(...) zebras tranquilas no seu riscado gráfico, alces em luta e gazelas amarelas, temíveis tigres em passeios melancólicos, leopardos

espantados com as suas pintas, a morsa ostentando a sua aparência caricata, (...), tucanos envergonhados com a imensidão dos próprios bicos, mochos tímidos, cobras convencionalmente ondulantes, e muitos outros animais entre plantas fantásticas, imensas, e flores luxuriantes e maravilhosas” (Henriques 2001, 152). Esta alegre narrativa, inscrita nas paredes da estação, é preenchida por uma ambiência confortável que propõe ao utente do Metropolitano uma exploração das suas memórias, possibilitando a criação de novos significados para o espaço. Como corrobora José Cardoso Pires, “em Sete Rios, por baixo do Jardim Zoológico, abre-se um zoo quase fabular. Parece uma galeria de apontamentos colhidos do natural por viajante enternecido (Júlio Resende) nas selvas da inocência e isso faz-me lembrar a festa das crianças na sua visita aos animais de lenda, plumagens, coloridos e deslumbrantes, que se passa lá em cima” (Pires 2001, 68-69).

2.5. Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa

A edificação da estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa surge na sequência do incêndio de 25 de Agosto de 1988¹³³ e do projecto de recuperação do Chiado que se lhe seguiu. Como explicou o arquitecto Álvaro Siza Vieira, responsável pelo plano de reabilitação urbanística e arquitectónica desta zona da cidade de Lisboa, o Metropolitano de Lisboa já tinha o objectivo de construir a estação Baixa-Chiado, o que viabilizou a sua integração neste projecto de recuperação e, posteriormente, a sua execução (Figueira 2013). No traçado da futura estação, idealizado pelo Metropolitano, estava previsto que um dos acessos iria localizar-se em frente ao café *A Brasileira*, no Largo do Chiado, propósito que Siza corroborou. No entanto, o arquitecto propôs outro acesso à estação feito pela Rua do Crucifixo e dinamizando, assim, uma outra parte da cidade. Como o próprio afirma, “(...) havia uma coisa que tinha um passado, que eram as ligações através dos Armazéns do Chiado e também do Grandella. Ou seja, havia a tradição desses grandes invólucros servirem também para a comunicação entre cotas, e o que se propôs foi a saída na Rua do Crucifixo e, também, isso era já propósito fixo do metropolitano, em frente à Brasileira, no Largo do Chiado. Isto foi muito bom porque

¹³³ Em 1988, um grande incêndio abalou a cidade de Lisboa, nomeadamente a zona do Chiado. O designado *Incêndio do Chiado* deflagrou nos Armazéns Grandella e propagou-se pelos edifícios contíguos às Ruas do Carmo e Garrett, dos quais destacamos os mais emblemáticos como a Perfumaria da Moda ou os Grandes Armazéns do Chiado.

acontece aí uma mudança muito grande, que não sei se nota ainda, mas naturalmente que se vai notar, altamente transformadora. É que a Rua do Crucifixo, que era uma rua de serviço, uma rua pobre, vamos dizer assim, passa a ser uma rua por onde se entra e sai do Chiado. E permitiu, também, com legitimidade neste caso, um elemento novo a romper a reconstituição da fachada” (Figueira 2013).

Esta intenção de dinamizar a zona do Chiado, que esteve na base do plano de reabilitação desta área de Lisboa, relaciona-se com a componente social que Álvaro Siza inclui na sua obra – “(...) o projecto para o Chiado poderá ir longe se os utentes e as forças cívicas maior participação tiverem. As soluções participadas são o necessário «élan» para a metodologia criativa de Álvaro Siza” (Rodrigo 1992, 23). Tal como observámos na anterior obra de Siza, o Pavilhão de Portugal, também neste caso de estudo o arquitecto confere uma especial atenção ao lugar vivido, inserindo na metodologia do seu trabalho a observação do espaço onde irá intervir, estudando a sua dinâmica e em especial o comportamento do usufruidor. Como refere Jacinto Rodrigo, num livro dedicado à obra e método de criação de Álvaro Siza, a vivência origina-se “(...) do criar e do usufruir, do criador e do destinatário, com um signo que resulta da sistémica comunicação entre códigos diferentes que procuram a comunicação inteligível, sensível e funcional entre pessoas” (Rodrigo 1992, 23). Tendo em conta esta intenção de Álvaro Siza na criação das suas obras, e da análise dos dados conhecidos acerca da estação Baixa-Chiado¹³⁴, que são escassos, defendemos que o projecto, nomeadamente a intervenção plástica do arquitecto enquadra-se na prática da construção do lugar. Como corrobora Marta Lima, num artigo onde enquadra a intervenção plástica da estação Baixa-Chiado nesta perspectiva, “(...) o papel da arte pública, mais do que mera intervenção artística localizada no espaço público, influencia e tem um papel preponderante na apropriação do espaço, sendo por isso criadora de identidade” (Lima 2007).

À semelhança de outras décadas, o Metropolitano continuou a convidar arquitectos prestigiados para projectarem as suas estações, mas o que mudou na década de 1990 é que, em alguns casos, o tratamento plástico é trabalhado pelo próprio arquitecto, cabendo ao artista plástico intervenções pontuais em determinadas áreas do espaço (Toussaint 1999, 15) – das quais são exemplo a estação

¹³⁴ Infelizmente, as tentativas de contacto com o arquitecto foram infrutíferas.

Olaias, da autoria do arquitecto Tomás Taveira, e Baixa-Chiado, que nos interessa estudar. Localizada na colina do Chiado, esta última estação é a mais profunda e, na actualidade, com um maior fluxo de utentes da rede metropolitana de Lisboa (Vidiella 2009, 135).

Paralelamente ao plano de reabilitação do Chiado, neste equipamento de transporte público, Álvaro Siza teve a intenção de projectar um lugar que respondesse às exigências dos seus usufruidores e possibilitasse que estes se relacionassem com o próprio local (Toussaint 1999, 15). Ao contrário de alguns autores que intervêm no Metropolitano, o arquitecto não teve como objectivo subverter o espaço, recriando o sítio à superfície da estação, mas sim «construir» uma “cidade subterrânea” através da monumentalidade que atribui à estação, devido às suas opções arquitectónicas, onde projectou grandes vãos em abóbadas, escadarias, túneis, corredores de circulação e varandas, que criam uma “vastidão dos espaços” e uma “articulação complexa dos percursos” (Henriques 2000, 178).



Fig. 52 | Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, átrio, 1992-1998 [cima]

Fig. 53 | Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, cais, 1992-1998 [baixo]

O tratamento plástico da estação também irá reforçar esta característica, através da sua articulação simbiótica com a arquitectura. Álvaro Siza Vieira optou por revestir todos os espaços com placas cerâmicas brancas rectangulares lisas e biseladas¹³⁵ (estas

¹³⁵ O pormenor é uma das características fundamentais da obra de Álvaro Siza Vieira, sendo que estes azulejos biselados não foram cortados, mas feitos à medida para o respectivo espaço onde iam ser aplicados, obrigando a Fábrica Viúva Lamego (loca onde foram produzidos estes azulejos) a elaborar várias placas cerâmicas de diferentes dimensões. O mesmo acontece em relação ao reflexo da luz, que para obter o máximo possível, o arquitecto mandou vidrar as arestas dos azulejos.

últimas, idênticas às do Metropolitano de Paris e Londres) – com excepção das duas entradas deste espaço que foram revestidas por azulejos, igualmente brancos, e ficaram à responsabilidade do artista Ângelo de Sousa (n. 1938), que inscreveu na composição cerâmica motivos geométricos a dourado. Esta opção de revestimento potenciou uma metamorfose de cores e formas no espaço, conferindo-lhe um grande dinamismo devido à forte reflexão e projecção de brilho e luz que o revestimento cerâmico branco permite, assim como a articulação das placas cerâmicas com a própria iluminação artificial da estação, que foi colocada em sítios concretos, previsto por Álvaro Siza Vieira, para tais efeitos. Como refere Maria Keil acerca de um revestimento cerâmico deste mesmo tom, “(...) Há uma parede na estação do Oriente que eu considero uma obra de arte, uma máxima obra de azulejo: um paredão muito grande todo forrado de azulejo liso branco. É lindíssimo mas é preciso ter uma coragem espantosa para fazer aquilo. O que acontece é que aquilo tem reflexos e a parede nunca está só branca (...)” (Mantas 2012b, 13).

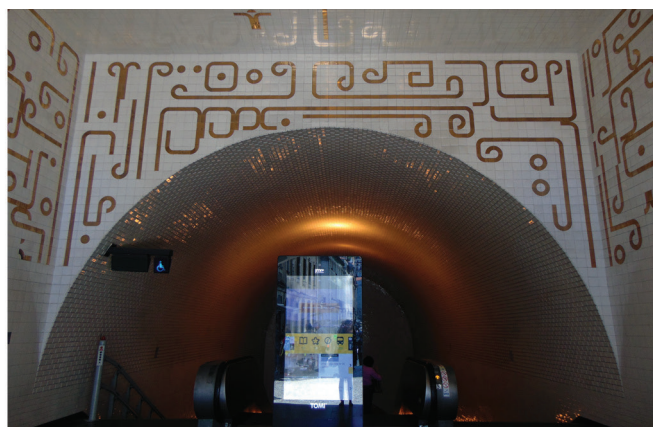


Fig. 54 | Ângelo de Sousa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, escadas de acesso [exterior-átrio], 1992-1998

Tendo em conta que todos os elementos que se encontram no espaço são determinantes para a construção do lugar – aspecto que já comprovámos anteriormente na intervenção plástica de Françoise Schein, na estação Parque, onde a falta de iluminação acaba por comprometer a leitura do espaço – para além de idealizar, minuciosamente, todos os elementos da estação, Siza Vieira ainda colocou uma imposição ao Metropolitano de Lisboa, a proibição de publicidade nesta estação (Toussaint 1999, 16), principalmente nas plataformas de embarque, porque poderia prejudicar a vivência do espaço e a apreensão deste por parte dos utentes. Esta condicionante também foi exigida a Ângelo de Sousa, o que implicou que a sua

intervenção plástica se cingisse às áreas de entrada / saída do local.

Face ao exposto, e com base na metodologia de análise que definimos ao longo da investigação, que prevê um testemunho do próprio autor, quando possível, o estudo da documentação existente acerca da obra e a observação *in situ* desta, defendemos que Álvaro Siza Vieira, paralelamente a outros projectos da sua autoria, concebeu e trabalhou este espaço com o objectivo de construir o lugar, sugerindo ao usufruidor a entrada numa «cidade subterrânea». O revestimento cerâmico, que o arquitecto decidiu aplicar em todo o percurso da estação, desempenha um papel importante para o cumprimento do referido objectivo devido ao grande dinamismo que atribui ao espaço, que possibilita uma maior envolvência da comunidade, propiciando a criação de um sentido de lugar¹³⁶. Como descreve Paulo Henriques, “a arquitectura é conduzida aos seus elementos estruturais, centrando-se num único tema, os grandes vãos em abóbadas revestidos em azulejo branco, constante em todo o edifício, e na variação de escalas, atingindo nas grandes alas de circulação uma presença monumental que parece lembrar aos passageiros a sua reduzida dimensão e, mais do que uma arquitectura subterrânea, a estação Baixa-Chiado faz-nos pesar antes numa cidade subterrânea, aqui apenas anunciada na vastidão dos espaços e na articulação complexa dos percursos, necessária a uma estação onde se cruzam duas linhas” (Henriques 2000, 178).

2.6. Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa

A estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa insere-se na fase de expansão da rede metropolitana para a zona oriental da capital, originando a criação da linha Vermelha / Oriente. Este novo troço do Metropolitano surgiu na sequência da Expo ‘98, sendo as novas estações inauguradas no mesmo ano que a Exposição Internacional, em 1998. Nesta nova extensão, o Metropolitano prosseguiu a sua política de convidar artistas para intervirem nestes espaços, cabendo a Querubim Lapa¹³⁷ a estação Bela Vista, para a qual

¹³⁶ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹³⁷ Querubim Lapa (1925-2016) estudou na Escola António Arroio e fez o curso de escultura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, instituição onde se diplomou em pintura (Almeida 2000a, 187). Apesar desta sua formação, o artista trabalhou as áreas da pintura, desenho e gravura. Querubim Lapa tem uma extensa obra no campo da cerâmica, sendo um dos autores mais significativos na criação e execução cerâmica em Portugal, de que são exemplo de seguintes obras, situadas em Lisboa: o revestimento azulejar nas fachadas das galerias inferiores do Centro Comercial do Restelo (1954); dois painéis cerâmicos elaborados para a Pastelaria Mexicana (1961), este local foi classificado como Monumento de Interesse Público em 2014; o revestimento cerâmico, exterior e interior, da Casa da Sorte (1963); os seis painéis para o Palácio da Justiça (1969-1970); e o painel *Terraço*, na Avenida 24 de Julho (1994), em Lisboa.

o artista concebeu um coeso revestimento cerâmico, explorando o universo da tradição azulejar e o nome / local da respectiva estação¹³⁸.

Nos corredores e escadarias de acesso ao átrio da estação, sob um fundo axadrezado, em tons de azul claro e branco, o artista dispôs prismas triangulares, intersectados por motivos circulares e quadrangulares, esferas, cubos e faixas serpenteadas / rectangulares, em tons de amarelo, azul, laranja, roxo, verde e vermelho. Nos patamares da estação, Querubim Lapa ampliou estes elementos geométricos conjugando-os com motivos triangulares e quadrados sobre o vértice. Apesar de trabalhar sob uma grelha quadrada, estas composições geométricas que o autor inscreve ao longo do revestimento cerâmico subvertem a respectiva quadrícula criando noções de perspectiva ao longo da superfície (Tomás 1994, 38-39; Nery 2007, 21). Este aspecto atribui uma grande ambiguidade espacial e tridimensionalidade à parede, conferindo dinamismo ao revestimento e, conseqüentemente, ao local.

Ao longo da composição azulejar, aplicada nos corredores e escadarias de acesso ao átrio, Querubim Lapa ainda representa, pontualmente, um vale que intersecta os prismas triangulares e é projectado com diferentes dimensões. Esta planície no sopé de um monte remete para o local geográfico onde está situada a estação – o Vale de Chelas. Este nome, “VALE DE CHELAS”, aparece inscrito em alguns destes elementos figurativos, de modo a identificar o local e a atribuir o sentido de lugar ao espaço. O nome da estação também foi inscrito numa das composições figurativas. Este, “BELA VISTA”, encontra-se dentro de um balão de fala projectado por um olho que se encontra entre as duas colinas que constituem o vale, sendo que a própria iconografia da composição traduz o respectivo nome. Esta exploração da toponímia do local é uma opção seguida por vários outros artistas, entre os quais Rolando Sá Nogueira na sua intervenção para a estação Laranjeiras, como já analisámos.

No átrio e na escadaria de acesso ao cais, assim como no próprio cais, Querubim Lapa optou por elaborar um fundo axadrezado em tons de verde e branco que inscreve elementos geométricos, alguns semelhantes aos inscritos no revestimento antecedente ao do átrio da estação, de diferentes formas e dimensões – em tons de amarelo, azul, ocre e verde – e uma flor azul em relevo. As referidas unidades desenvolvem um grande dinamismo devido às sobreposições dos distintos elementos entre si, à desconstrução

¹³⁸ O projecto arquitectónico foi da responsabilidade de Paulo Brito da Silva.



Fig. 55 e 56 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998
[pormenores do revestimento cerâmico]

destas composições geométricas e ao recorte superior de algumas partes do revestimento, que criam vários planos tridimensionais na superfície cerâmica. A volumetria conferida às paredes foi criada através de diagonais, subvertendo a grelha quadrangular dos azulejos, que são elaboradas através de azulejos inteiros ou cortados (estes últimos formam losangos ou triângulos) e de efeitos em *trompe l'oeil* (Pereira 1994, 24-25; Almeida 2009a, 77). Como explica o artista acerca desta sua opção, que surgiu a partir da década de 1990¹³⁹, “o azulejo como figuração em si próprio pode ser um quadrado. E durante muitos anos assim foi, criando uma grelha quadriculada na parede. Mas, se esse quadriculado for mexido, começa-se a ter noções de perspectiva e a parede começa a mexer. São redescobertas daquilo que já está feito e aprende-se coisas novas (...). A minha preocupação é que a grelha deixe de ser quadrada e passe a ser uma intervenção na arquitectura. E assim surgiu o azulejo de várias formas geométricas, permitindo-me jogar com a sua superfície, furar a parede e criar perspectivas. Estas são dadas através de vidrados feitos por mim, com diversas intensidades e tonalidades” (Tomás 1994, 38).

Este esquema geométrico e oblíquo, assim como a disposição dos elementos cerâmicos que Querubim Lapa executou neste revestimento citam a técnica dos enxaquetados¹⁴⁰, que remete para finais do século XVI, através de uma perspectiva contemporânea, como o próprio artista afirma “embora as minhas coisas estejam agarradas ao passado são de hoje da época que eu vivo” (Tomás 1995, 37).

Na parte inferior do revestimento no cais, o artista criou, pontualmente, sob o

¹³⁹ *Terraço* (1994), aplicado num muro na Avenida 24 de Julho, é outro exemplo deste recurso à citação da técnica dos enxaquetados.

¹⁴⁰ Ver definição de enxaquetados na pág. 106.

fundo axadrezado, azulejos com diferentes cores, vidrados e esmaltes, dispendo formas triangulares executadas através da técnica de aresta¹⁴¹. Este esquema também é utilizado numa solução de remate, sugerindo um friso que delimita a composição em dois níveis diferentes nas plataformas de embarque. Mais uma vez, Querubim Lapa evidencia o seu profundo conhecimento da história e um excepcional domínio da técnica cerâmica, citando e recriando a tradição azulejar numa linguagem própria e contemporânea¹⁴². Nas palavras de Paulo Henriques, a obra de Querubim Lapa é “(...) uma reflexão sobre o fazer do azulejo numa perspectiva quase alquímica e na sua capacidade de metamorfose dos espaços, quase mágica, em constante regresso a si próprio e ao princípio do acto criador” (Henriques 2001, 184).



Fig. 57 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998 [cima]

Fig. 58 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, cais, 1996-1998 [baixo]

Para analisar este caso de estudo do ponto de vista da construção do lugar deparámo-nos com algumas dificuldades, devido à documentação acerca do tratamento plástico da estação Bela Vista ser quase inexistente, não tendo sido possível localizar a memória descritiva da mesma. Por sua vez, as tentativas de contacto com o artista foram infrutíferas pelo que apenas tivemos acesso a uma entrevista do autor à revista *Cerâmicas* (Tomás 1995, 32-39) e à bibliografia disponível (Henriques 2001, 183-184; Almeida 2009a, 77-78;

¹⁴¹ É uma técnica de decoração / conformação que consiste em pressionar os motivos sobre o barro cru, através de um molde de madeira, gesso ou metal, de modo a deixar salientes arestas ou relevos que evitam a mistura de cores.

¹⁴² Note-se que este artista executa as suas próprias obras, trabalhando directamente nas fábricas onde são produzidos os revestimentos.

Botelho 1991, 55) que, de certo modo, complementam as observações feitas à obra *in situ*.

Em todo o caso, a forma como o artista analisou as particularidades e os usufruidores do local, através da percepção das características e vivências da estação – com o objectivo de conceber uma obra que atribuísse sentido de lugar ao espaço – permite-nos defender que esta obra se enquadra na prática da construção do lugar. Como explicou Querubim Lapa, “o metropolitano como meio de transporte de grandes metrópoles sempre me interessou quer na sua vertente imaginária, quer prática quotidiana. É um espaço dinâmico que nos envolve e se estende em perspectivas longas, atemporais, subterrâneas, que todavia têm em si o estigma directo ou indirecto dos materiais decorativos da malha urbana a que pertencem. Por outro lado, enquanto área povoada por um público em contínuo movimento, uma estação de metro pressupõe uma sinalética própria que poderá ou não relacionar-se com o exterior. O importante será então valorizar a utilização do azulejo como prática decorativa tradicional de uma cidade e não a sua utilização como indiferenciado suporte para desenho ou pintura” (Botelho 1991, 55). Neste sentido, o artista não se limitou a executar um revestimento cerâmico para decorar o local, mas pretendeu conceber uma obra que se integrasse no quotidiano dos cidadãos que a usufruem. Este aspecto evidencia-se através das sensações ambíguas em relação à parede, criadas por intermédio dos planos oblíquos que se interpõem na grelha quadriculada do revestimento. Este esquema geométrico, que constitui a composição cerâmica, tem o objectivo de se fixar no inconsciente do utente do Metropolitano, em vez de ser lido descritiva ou ilustrativamente. Na verdade, Querubim Lapa tem a plena consciência que a preocupação dos passageiros “não é olhar para as paredes mas apanhar[em] o transporte” (Tomás 1995, 39), razão pela qual elaborou uma intervenção para ser apreendida de uma maneira sensorial e não visual, tal como Maria Keil defendia.

Esta preocupação em relação aos usufruidores da obra é perceptível nas várias afirmações do artista acerca desta, como por exemplo: “Não estou preocupado que o meu projecto tenha uma leitura adequada à zona onde vai existir a estação. Interessa-me mais a pessoa que vai passar por lá distraidamente, sem saber se está em Chelas ou nos Restauradores, (...)” (Tomás 1995, 39). Apesar de tal afirmação, o artista acabou por trabalhar o espaço sob estas duas directrizes – a toponímia do local e a interacção da comunidade com o respectivo espaço – que se enquadram na prática da construção do lugar.

Embora o artista tenha concebido o revestimento cerâmico sob o ponto de vista da

construção do lugar, as observações à obra *in situ* revelaram, tal como Ana Almeida já havia referido (Almeida 2009a, 78), que a opção de aplicar mármore branco com veios pretos nas colunas das plataformas de embarque compromete o usufruto da obra. Paralelamente à intervenção plástica de Françoise Schein, na estação Parque, este estudo de caso demonstra que mesmo que o artista trabalhe o espaço com a intenção de lhe atribuir sentido de lugar, todos os elementos exteriores acabam por ser determinantes para a sua apreensão por parte do usufruidor, podendo, em alguns dos casos, frustrar o objectivo do artista¹⁴³.

2.7. Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa

À semelhança da estação Bela Vista, a estação Chelas do Metropolitano de Lisboa insere-se no novo tronco da rede que surgiu na sequência da Expo '98. Este espaço resultou de um projecto colaborativo entre a arquitecta Ana Nascimento e o artista Jorge Martins¹⁴⁴, onde os dois autores relacionaram ambas as disciplinas mantendo-as no mesmo plano de igualdade. Em muitos dos projectos onde a arquitectura se alia às artes plásticas, uma das disciplinas acaba por subverter a outra, mas em Chelas este confronto foi superado por Ana Nascimento e Jorge Martins. Ao observar a estação *in situ*, esta interligação simbiótica entre o suporte arquitectónico e o tratamento plástico é não apenas perceptível mas muito evidente, constituindo por isso “(...) um excelente exemplo não de integração entre arquitectura e artes plásticas, mas de simbiose entre a imaginação arquitectónica do espaço e a imaginação artística (...)”¹⁴⁵ (Henriques 2001, 186). Para que fosse possível esta diluição entre a arquitectura e a intervenção artística, foi fulcral a maneira como Jorge Martins pensou e trabalhou o espaço, em conjunto com Ana Nascimento, criando uma tridimensionalidade na superfície parietal através de volumetrias esculpidas na parede e complementadas pela iluminação eléctrica, que modela as superfícies e sugere espaços, e pela cor, fragmenta a composição (Henriques 2001, 186). Estas características estão presentes também nas obras de pintura do artista, que chega mesmo a afirmar que “(...) gostaria de fazer escultura ao pintar (...)” (Alves 1995, 87).

¹⁴³ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹⁴⁴ Apesar da sua formação em pintura e arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Jorge Martins (n. 1940) tem trabalhado nas áreas da pintura, ilustração e gravura, tendo ainda realizado algumas obras experimentais na área da escultura. A utilização do azulejo surge a partir de 1988, em obras como o *Painel 3* (1993); o revestimento cerâmico para a fachada do edifício Écran (2000), no Parque das Nações, em Lisboa; ou a intervenção artística nos dois lagos do edifício Espírito Santo Plaza (2002), em Miami.

¹⁴⁵ O modo como Jorge Martins trabalhou o espaço da estação Chelas, sob esta simbiose entre a arquitectura e a arte, assemelha-se à sua posterior intervenção em dois lagos do edifício Espírito Santo Plaza (2002), em Miami.



Fig. 59 e 60 | Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, cais, 1998

Desde a entrada da estação até ao átrio abrem-se, pontualmente, nas paredes, nichos de diferentes dimensões constituídos por uma superfície plana ou pela justaposição de panos de parede, com um intenso e diversificado cromatismo. Estes rasgos na parede integram os extensos corredores que, em um dos lados são revestidos por azulejos em vários tons de azul, e no lado oposto, são constituídos por azulejos monocromos brancos, também de tons diferentes. Tendo a estação Chelas duas entradas, este jogo cromático acaba por confluir no átrio, onde a cor branca se irá prolongar para um dos cais e a azul para o outro. Este esquema cromático pode servir ainda, como sinalética do espaço.

Nas plataformas de embarque, Jorge Martins continuou a perfurar as paredes com nichos irregulares constituídos por vários panos de parede que avançam e recuam de uma forma dinâmica, e onde a cor (amarelo, azul, branco, laranja e verde) e a luz (eléctrica) reforçam a tridimensionalidade atribuída ao espaço. Também na parte inferior do cais a pedra cinzenta apresenta, pontualmente, aberturas constituídas por estes elementos geométricos (Almeida 2009a, 79). Como testemunha Paulo Henriques, “as paredes movimentam-se e abrem-se para outros espaços, perceptíveis através de frestas verticais, vãos longos e luminosos, perturbados pela organicidade de contornos de algumas formas, de modo que intuimos não estarmos perante um mero jogo decorativo de formas geométricas, mas rasgos que nos permitem ver além das paredes do Metropolitano, instituição de paisagens de campo ou urbanas, só apontadas pela articulação de planos, contornos e superfícies de cor lisa” (Henriques 2001, 185).

A unidade deste revestimento cerâmico é quebrada pelas colunas monumentais ao longo do cais e revestidas por azulejos vermelhos, que criam no espaço um “cenário de teatro”¹⁴⁶ (Almeida 2009a, 79). Esta sugestão cénica é reforçada pelas paredes brancas dos topos das plataformas, que mantêm a mesma opção estética de toda a composição da obra, ou seja, dispõem aberturas onde se observam os azulejos monocromos (brancos ou azuis) que funcionam como fundo. Esta cenografia criada por Jorge Martins tem como referência o azulejo barroco, onde a pintura simulava espaços ilusórios, criados através de volumes, planos côncavos / convexos e elementos ornamentais (como arcos ou pilares), através da modelação do claro-escuro (em azul e branco), que atribuíam tridimensionalidade e um grande dinamismo ao local (Alves 1995, 87; Nery 2007, 127). Eduardo Nery chega mesmo a comparar o trabalho de Jorge Martins para estação Chelas ao de Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778) para Igreja de São Lourenço, em Almancil, defendendo que “ambos os pintores recriam o espaço arquitectónico, um com o claro-escuro consentido pela pintura azul e branco sobre azulejo e o outro, modernamente, pela acção conjugada da intensidade da cor, da geometria, do volume real, mas também através do claro-escuro das luzes projectadas e indirectas” (Nery 2007, 127).



Fig. 61 | Policarpo de Oliveira Bernardes, Almancil, Igreja de São Lourenço, 1730 [© Francisco Queiroz / IPC]

Uma vez mais, para analisar a estação Chelas sob a perspectiva da prática da construção do lugar, conhecemos algumas limitações, devido à escassa documentação

¹⁴⁶ Esta interpretação acerca da estação Chelas do Metropolitano de Lisboa, que alude a um cenário teatral, também é defendida por Paulo Henriques (Henriques 2001, 185).

remanescente acerca desta estação (e da respectiva intervenção plástica) e às infrutíferas tentativas de contacto com o artista Jorge Martins, não sendo possível recolher qualquer testemunho do próprio autor.

Face ao exposto, que tem como base a documentação existente acerca deste revestimento cerâmico e as nossas observações à obra *in situ*, consideramos que o artista trabalhou o espaço no contexto da construção do lugar. Tendo em conta a vivência do espaço onde ia intervir, Jorge Martins concebeu um revestimento que fizesse parte da própria arquitectura, de modo a criar uma interacção plena entre a composição cerâmica e os utentes do Metropolitano, atribuindo, assim, um possível sentido de lugar ao espaço. Esta afirmação é ainda corroborada pela maneira como o artista trabalhou o espaço, em colaboração com a arquitecta Ana Nascimento, respeitando as dinâmicas e vivências do local. Tendo estes aspectos em conta, Jorge Martins criou diversos jogos de percepção ao longo do percurso da estação, construindo um espaço metamorfoseado e ilusório que dialoga com o fruidor, propondo a este que se envolva com o sítio. Outro aspecto particular desta estação, e que contribui para a atribuição de sentido de lugar ao espaço, é a forma como os autores fazem referência à localização da estação à superfície. No átrio da estação, optaram por abrir, numa parte do tecto, um “poço de luz”, permitindo a entrada de luz natural e estabelecendo uma relação directa e de proximidade entre o interior e o exterior do local¹⁴⁷ (Pereira e Henriques 2000, 108).

2.8. Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa

A estação Lumiar, projectada pelo arquitecto Dinis Gomes, insere-se na ampliação da Linha Amarela até Odivelas, onde foram edificadas outras estações no troço Campo Grande-Odivelas, que inauguraram em 2004. A intervenção plástica desta estação é um projecto conjunto de três artistas, Rui Ferro¹⁴⁸, Marta Lima¹⁴⁹ e Susete Rebelo¹⁵⁰, que

¹⁴⁷ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹⁴⁸ Rui Ferro (n. 1971) é formado em artes plásticas-escultura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, instituição onde acabou por se doutorar em Arte e Design. Ao longo da sua carreira tem sido distinguido com alguns prémios e tem trabalhado o espaço público, não sendo usual recorrer ao azulejo como meio de intervenção. Esclarecemos que em alguns sítios, como é o caso do *website* do Metropolitano de Lisboa ou da Câmara Municipal de Lisboa, a estação Lumiar está atribuída a António Moutinho, Marta Lima e Susete Rebelo. O referido António Moutinho, é Rui Ferro (nome com que assina).

¹⁴⁹ Marta Lima é formada em artes plásticas-escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (1996) e mestre em *design* urbano, pela Universidade de Barcelona (2008), com o tema “Arte no Metropolitano de Lisboa – Análise Crítica da Intervenção Plástica na Estação do Lumiar”. Tem desenvolvido alguns projectos em *atelier* e em espaço público, não recorrendo normalmente ao azulejo.

¹⁵⁰ Infelizmente não conseguimos encontrar informação relativa a esta autora.

surgiu de uma proposta elaborada para o Concurso de Ideias para o Tratamento Plástico das Futuras Instalações do Metropolitano, em 1999¹⁵¹.

Este projecto, designado *Não te esqueças!*, tinha como objectivo “(...) transformar a rede de túneis do metropolitano e as suas estações numa galeria de formigas, como se passasse num viveiro com paredes de vidro” (Lima 2007). Deste modo, os três artistas desenvolveram o trabalho “em torno da criação de um cenário, de um ambiente quotidiano, simples, com base numa história ainda mais simples que tem, como todas as histórias, uma personagem principal, um protagonista. (...) Transformou-se a estação numa espécie de caixa de vidro a partir da qual somos observados. O gigante (Lima) vê as formiguinhas (nós), e estas vêem-no a ele. O seu mundo é em tudo semelhante àquele que os passageiros acabaram de deixar ou ao qual estão prestes a regressar: a casa. Esta, na sua simplicidade de referentes, mas carregada de simbologia, funciona como evocação para o que se ambiciona pôr em evidencia: não te esqueças! Não te esqueças de quem és!” (Lima 2007). Tal implicaria que a proposta dinamizasse e atribuísse identidade à estação, assim como propiciaria aos utentes que reflectissem sobre a sua própria identidade.

Após o concurso, onde o projecto *Não te esqueças!* obteve o 3º prémio, os seus autores, em colaboração com Edgar Silva, Fernando Maia e Joana Caspurro, começaram a idealizar um «novo» plano que se destinava ao tratamento plástico da estação Lumiar. Este segundo projecto, designado *Circuito*, surge da reinterpretação da primeira proposta, onde foram introduzidos alguns aspectos práticos, como a topologia do espaço ou as condicionantes que a produção exigia (Lima 2007). Assim, Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, considerando as duas exigências do arquitecto Dinis Gomes, de revestir a azulejos (14 x 14 cm) toda a área da estação Lumiar, conceberam uma intervenção que pretendia “humanizar” o espaço através de um revestimento cerâmico relevado que possibilita atribuir ao local diferentes leituras e, conseqüentemente, envolver os utentes do Metropolitano. Para tal, os três artistas inscreveram nos azulejos um pormenor de uma placa de circuitos integrados, criando catorze módulos diferentes que se dividem em azulejos cegos e em *azulejos acesos*, estes últimos “(...) cópias dos primeiros com o acréscimo de elementos circulares (...)” (Lima 2007).

¹⁵¹ Como refere uma das autoras, Marta Lima, este projecto foi feito em colaboração com Daniel Pires, Fernando Maia, Joana Caspurro e Pedro Machado.

Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, à semelhança de outros autores, como Álvaro Siza Vieira e Jorge Martins, não pretenderam subverter o espaço, mas sim criar um ambiente subterrâneo onde a escala cromática desempenhou um factor importante. Os três artistas recorreram às cores branco, que predomina nas áreas de serviço dos utentes (escadas e elevadores), e alude à luz de Lisboa; amarelo, que assinala as áreas reservadas ao Metropolitano e faz referencia à Linha Amarela, onde a estação Lumiar está inserida; e verde, que evoca os espaços verdes à superfície do local, como explica uma das autoras da obra (Lima 2007). A disposição destes três tons cromáticos, ao longo da estação, pretende reproduzir, através de uma escala ampliada, os circuitos integrados inscritos nos *azulejos cegos e acesos*. Outro aspecto peculiar, relativo ao cromatismo, é o seu comportamento irregular ao longo do revestimento cerâmico, ou seja, o relevo dos azulejos faz com que haja uma maior acumulação de vidro e de tinta nas zonas mais reentrantes do material cerâmico, provocando uma maior saturação de cor nestas áreas. Esta particularidade atribui um grande dinamismo à composição, potenciando diferentes níveis de percepção da composição azulejar, que se modifica consoante o posicionamento e o modo de apreensão (que pode ser ou não em movimentos) dos passageiros.

Neste complexo revestimento «sensorial», os artistas inscreveram frases, pontualmente, ao longo da composição cerâmica – “a maré dos dias vaza nos lugares do mundo vozes que a indiferença e a humanidade regista para o sonho acordar”; “wie lange müssen wir noch warten?”; “hola. No nos habíamos visto antes?”; “les mots et les pierres en liberté sont sans retour.”; “time is written in old words.”; “riesci a sentire i passi di chi cammina al tuo lato?”¹⁵² – que ora se diluem com o fundo, ora se destacam deste. Mais uma vez, os autores jogam com a percepção dos utentes convidando-os a interagir com o espaço, propiciando, assim, a envolvimento destes com o mesmo. Como refere a artista Marta Lima, “na prática, e segundo acordos e consensos entre o arquitecto, a produção e o metropolitano, materializamos a ideia através da criação de azulejos com textura, que se organizaram em panos de parede e cobriram a totalidade do espaço da estação. Para além disso, e numa procura constante de atingir um espaço com leituras múltiplas, em que o utente possa passar apressado ou demorar-se para descobrir pormenores, animamos a estação com imagens macro dos azulejos e com a inscrição de frases. Neste sentido

¹⁵² As frases inscritas no revestimento cerâmico relevado, encontram-se em seis línguas: português, alemão, espanhol, francês, inglês e italiano.

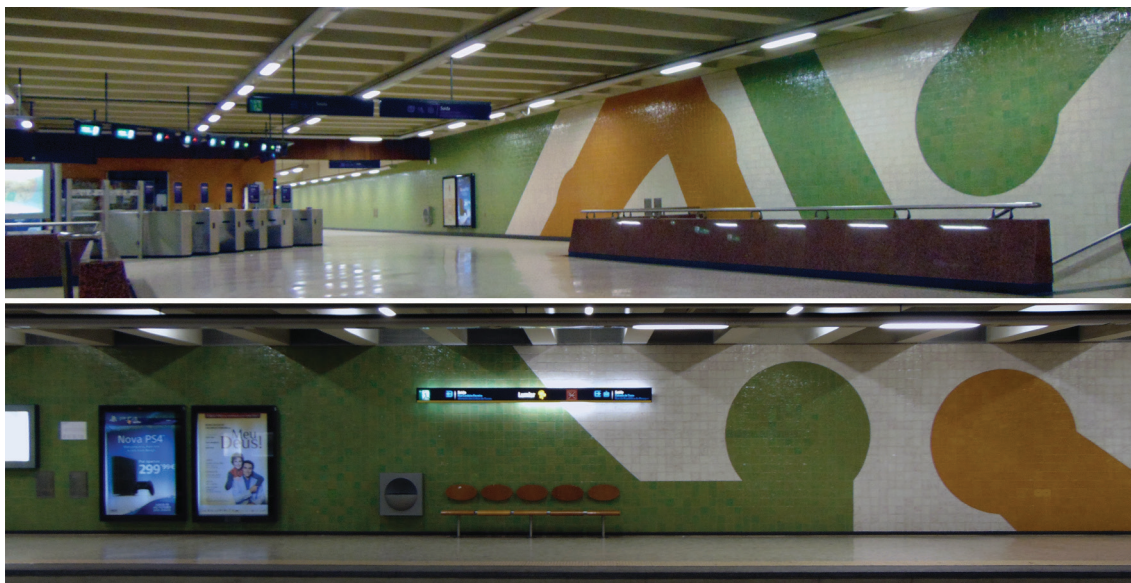


Fig. 62 | Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, átrio, 2001-2004 [cima]

Fig. 63 | Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, cais, 2001-2004 [baixo]

pretendemos que a intervenção plástica, por um lado, oriente e cumpra uma função e por outro, possa ser palco de pequenos momentos de contemplação” (Lima 2007).

Tendo em conta os aspectos referidos anteriormente, que são sustentados pela documentação existente sobre o tratamento plástico da estação Lumiar¹⁵³ e pelas nossas observações à obra *in situ*, consideramos que os artistas trabalharam o espaço sob a prática da construção do lugar¹⁵⁴. Isto é perceptível através do conjunto de estações do Metropolitano que os três artistas escolheram como referência ao seu projecto, optando por intervenções que proporcionavam “(...) um espaço com leituras múltiplas, de fácil entendimento espacial, em que a intervenção plástica por um lado, sublinhe e esclareça a definição dos percursos, e por outro, crie um imaginário e uma poética próprias, que possam contribuir para os momentos de fruição estética, sempre que haja disponibilidade por parte do utente. Para além destas premissas, outras duas questões são fundamentais na definição das nossas linhas de orientação: / - Acreditar que o papel da arte pública, mais do que uma mera intervenção artística localizada no espaço público, influencia e tem um papel preponderante na apropriação do espaço, sendo por isso criadora de identidade. / - Entender como vital, para a criação de coerência e unidade do espaço, a relação entre

¹⁵³ Infelizmente, a documentação acerca desta estação do Metropolitano de Lisboa é quase inexistente, centrando-se, sobretudo, num artigo publicado na *Revista Convergência* (Lima 2007) da autoria de uma das artistas que projectou o revestimento cerâmico, Marta Lima. Por sua vez, o contacto com os respectivos autores do *Projecto Circuitos* foi infrutífero.

¹⁵⁴ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

as diversas áreas que intervêm no desenho do espaço público” (Lima 2007).

Neste sentido defendemos que Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo tiveram em conta a vivência do espaço onde iam intervir e idealizaram um revestimento que se integrasse na própria arquitectura, de modo a criar uma relação plena entre a composição cerâmica e os passageiros, atribuindo, assim, um possível sentido de lugar ao espaço. Considerando estes aspectos, os três artistas conceberam vários jogos de percepção ao longo do percurso da estação, construindo um espaço metamorfoseado que interpela o utente, propondo a este que se envolva com o local, como refere o *website* do Metropolitano de Lisboa acerca da estação Lumiar, “os Artistas Plásticos, (...) sublinham que os azulejos foram criados de forma a poderem revestir toda a estação com uma espécie de pele, que respira, que é orgânica, que pulsa como os seres que nela transporta; que é no fundo, uma representação do fluxo do conjunto de indivíduos interligados no mesmo espaço-sistema, não deixando, ao mesmo tempo, de os personalizar nos seus micro – sistemas individuais e únicos” (Metropolitano de Lisboa 2015c).

2.9. Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa¹⁵⁵

À semelhança das estações Parque e Jardim Zoológico, também a estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa foi edificada na 1ª fase do 1º escalão de construção do Metropolitano. Como temos vindo a referir ao longo deste capítulo, o projecto arquitectónico da fase inicial do Metropolitano de Lisboa ficou a cargo de Francisco Keil do Amaral e o programa plástico de Maria Keil¹⁵⁶. Idêntico ao que aconteceu a diversas estações da 1ª fase da rede metropolitana, a estação São Sebastião também sofreu obras de reestruturação, em 1977, nas quais os revestimentos de Maria Keil foram removidos.

¹⁵⁵ Uma parte deste texto, acerca da estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa, foi publicado no artigo intitulado *A estação de São Sebastião e a construção do lugar na obra de Maria Keil* e publicado nas actas do congresso *GlazeArch2015 – International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage* (Leitão 2015, 52-72).

¹⁵⁶ Maria Keil (1914-2012) estudou pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, e desenvolveu trabalho em diversas áreas como a ilustração, *design* gráfico, gravura, tapeçaria, mobiliário e azulejaria. Mas foi precisamente neste último campo que se mais destacou, sendo hoje considerada uma das figuras mais significativas na criação cerâmica em Portugal, demarcando-se pela maneira como entendia o azulejo e a sua articulação com a arquitectura e com o espaço público – a autora trabalhava a arte na esfera pública de uma forma funcional, defendendo que o azulejo era um meio privilegiado de “humanizar os espaços urbanos, cada vez mais anónimos, pela qualificação estética do quotidiano” (Henriques 2000, 80). Os revestimentos cerâmicos para as Delegações da TAP em Paris (1956) e Nova Iorque (1967); o painel *O Mar*, aplicado numas das escadarias do Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo (1959); os revestimentos cerâmicos que elaborou para dezasseis estações do Metropolitano de Lisboa (1959-2009) são apenas alguns exemplos da sua vasta obra e desta perspectiva explorada pela artista.

A reorganização da estação, inserida na política de requalificação destes espaços pré-existentes, teve como principal objectivo intersectar as Linha Vermelha e Linha Azul, implicou que o seu revestimento azulejar fosse destruído, ficando o espaço sem nenhuma intervenção plástica até às obras de remodelação da estação, em 2009.

A remodelação da estação incidiu, sobretudo, no átrio norte, implicando uma grande transformação deste local que, consequentemente, originou a criação de uma outra estação – São Sebastião II, que corresponde à parte da Linha Vermelha. Assim, o projecto de arquitectura ficou a cargo do arquitecto Tiago Henriques, e para a intervenção plástica foi novamente convocada Maria Keil, cujo trabalho se iniciou ainda na década de 1990, data a que remonta o convite inicial do Metropolitano. Neste sentido, o revestimento cerâmico criado em 1995 pela artista, apenas previa a área da estação existente à época, correspondente à Linha Azul – São Sebastião I (1995-2009), e, como tal, insuficiente para cobrir toda a extensão da estação, nomeadamente a parte referente a São Sebastião II (2009). Deste modo, foi posteriormente proposto a Catarina Almada Negreiros e a Rita Almada Negreiros que interviessem nesse espaço de extensão, em parceria com Maria Keil, de maneira a uniformizarem globalmente, de um ponto de vista plástico, as duas estações¹⁵⁷.

Na estação São Sebastião I, Maria Keil concebeu um revestimento cerâmico para este local específico, explorando as características do espaço à superfície da estação. Neste sentido, a artista evoca dois sítios próximos, o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian e do Parque Eduardo VII, através de uma intervenção artística que tem como tema central a “árvore” (Mantas 2012a, 297). Paralelamente a Júlio Resende na estação Jardim Zoológico, Maria Keil pretendeu, neste projecto, estender os espaços verdes, à superfície, a toda a estação, criando um jardim subterrâneo com o objectivo de possibilitar aos utentes do Metropolitano conforto, empatia e uma referência ao local da cidade onde a estação se localiza. Sob este intuito, nas paredes das escadarias e dos corredores de acesso aos átrios, a artista inscreveu elementos geométricos (rectangulares, quadrangulares e triangulares) que se vão adensando, ao longo do revestimento cerâmico, até aos dois átrios, recriando um imaginário de jardim através da estilização geométrica de árvores que integram ramos, flores, folhas e, pontualmente, no átrio sul, pássaros. Esta composição orgânica – no átrio norte em tons de azul, verde e rosa; e no átrio sul em tons de verde, rosa e

¹⁵⁷ Sobre este assunto ver: Can Ran 2014b e Metropolitano de Lisboa 2015b.

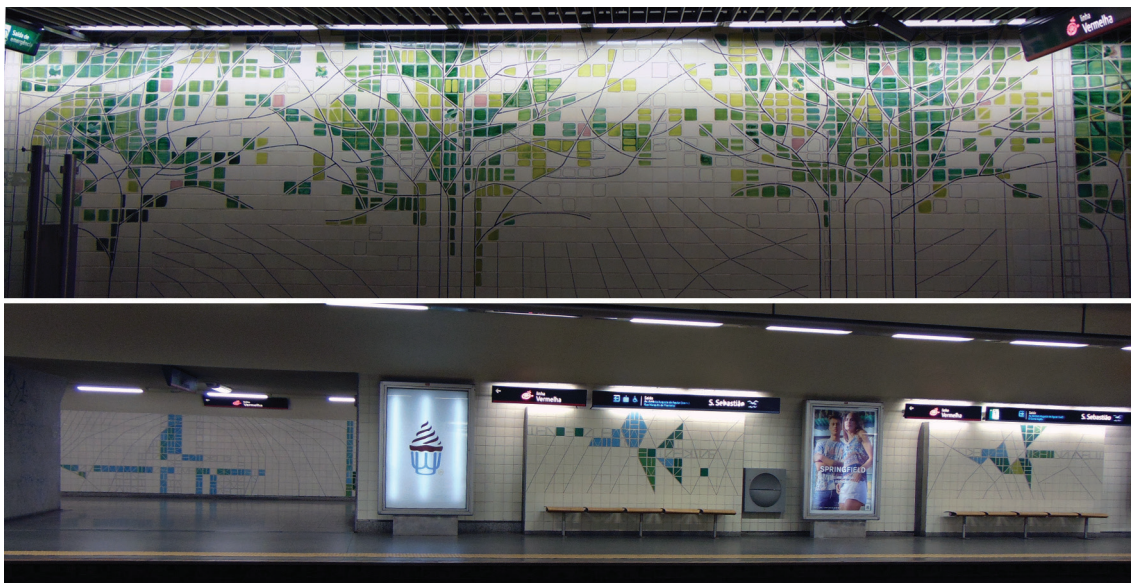


Fig. 64 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, átrio sul, 1995-2009 [cima]

Fig. 65 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, cais, 1995-2009 [baixo]

amarelo – inscreve continuamente linhas pretas que atribuem um grande dinamismo ao revestimento e adquirem uma funcionalidade prática de sinalética do espaço, direccionando os utentes para os diversos percursos da estação. Estas «árvores» repetem-se ao longo das escadarias e patamares de acesso ao cais, do lado sul da estação, mas de uma forma mais despojada e simples. Segundo Ana Almeida estas “formas mais gráficas de desenho preto sobre branco”, que se desenvolvem ao longo da composição azulejar, parecem remeter para “o traço da grafite sobre papel, numa evocação do conceito de projecto” (Almeida 2009a, 48).

Nas plataformas de embarque e nos corredores de circulação paralelos, a artista mantém a mesma linguagem orgânica, criando composições abstractas através dos mesmos elementos geométricos (rectangulares, quadrangulares e triangulares) que definem os motivos vegetalistas dos pisos de entrada da estação. Nos corredores de circulação o revestimento cerâmico só contempla a referida composição abstracta em um dos lados da parede, o que fica virado para o cais. Isto acontece devido às aberturas existentes nas paredes das plataformas de embarque, que permitem a ligação entre os dois espaços (cais-corredor de circulação) e que o revestimento dos corredores de circulação seja observado, potenciando a ideia de profundidade e consolidando o objectivo principal da artista em criar um jardim subterrâneo. Na verdade, à semelhança destes locais de lazer, a estação desenvolve vários trilhos que podem ser percorridos pelo transeunte. Outro aspecto, através do qual Maria Keil propõe ao utente

do Metropolitano que se envolva neste espaço, é o jogo cromático existente em toda a estação São Sebastião I, que se assemelha ao modo como Jorge Martins trabalha a cor na estação Chelas, e que se destaca neste espaço – local onde ocorre a transição entre a predominância das duas cores principais, azul e verde. Deste modo, se atravessarmos a estação do átrio norte ao átrio sul, podemos observar a gradação da cor azul à verde.

Face ao exposto, compreendemos que Maria Keil cria várias transitoriedades ao longo do revestimento cerâmico, através de um progressivo adensamento ou desfragmentação de elementos, das contínuas linhas pretas ou do *degradê* cromático, que sugerem movimento. Este aspecto está relacionado com a percepção que o passageiro tem quando se desloca ao longo do espaço, tendo a artista como objectivo explorar as especificidades do local em causa, uma estação de transportes públicos.

Tal como referimos anteriormente, as estações são espaços de espera que podem ser analisados sob dois níveis de percepção: em paragem ou em movimento. A nova proposta artística de Maria Keil para a estação São Sebastião I pretende explorar estes diferentes momentos de partida, de chegada e de espera (Metropolitano de Lisboa 2015b) – conforme vamos percorrendo a estação, desde a entrada até ao átrio, os motivos inscritos no revestimento cerâmico vão-se adensando, conferindo a sensação de entrada num sítio, neste caso concreto num «jardim». Se continuarmos a atravessar a estação do átrio até ao cais, os elementos que constituem o revestimento vão-se desfragmentando numa escala cada vez maior. Quando fazemos o processo inverso, do cais ao átrio, temos a sensação contrária – de saída e de diluição.

Esta percepção sensorial criada por Maria Keil impõe-se ao passageiro, obrigando-o a interagir com a obra cerâmica, e desta forma possibilitando a atribuição do sentido de lugar ao espaço. Tendo em conta que a artista estudou as especificidades e a vivência do local onde a estação está inserida, com o objectivo de recriar um revestimento que se reportasse ao espaço urbano à superfície, onde existem dois jardins de referência, Maria Keil devolve à estação «frescura», cor e identidade. Isto é perceptível quando observamos a obra *in situ*, que desperta alguns dos nossos sentidos, como o olfacto e o tacto, devido ao complexo enredo construído ao longo da estação, que transporta o transeunte para um espaço verde ao ar livre, onde se consegue cheirar a fragrância das flores e sentir a frescura das folhas. Como Alexandre Pais refere, “(...) o azulejo traça uma nota de melancolia em que as pequenas formas geométricas, como folhas, se desprendem

da arborização estilizada, por acção do vento, na gare ou nas saídas do local, anunciado que o [O]utono se aproxima (...)” (Pais 2014, 59). Deste modo, Maria Keil propõe ao utente uma exploração de sentidos e memórias, possibilitando que este atribua ao espaço novos significados, transformando-o num lugar. Posto isto, e face à nossa investigação, consideramos que a autora trabalhou este espaço sob o ponto de vista da prática da construção do lugar. Esta afirmação tem como base a documentação subsistente acerca desta obra que, apesar de ser escassa e não ter sido possível localizar a memória descritiva da mesma, é complementada pelas observações feitas à obra *in situ* e por estudos de alguns autores, que têm realizado trabalhos acerca da azulejaria contemporânea (Almeida 2009a, 47-48), ou da obra de Maria Keil (Mantas 2012a, 296-298), onde destacam e analisam este revestimento, em particular.

A comparação entre as duas intervenções feitas por Maria Keil para esta mesma estação São Sebastião, também nos permite aferir a diferente maneira como a artista concebeu esta sua segunda obra. Desde a primeira intervenção¹⁵⁸ da artista, na década de 1950, que esta defende a integração funcional da arte na sociedade, afirmando que “(...) Não me deixei cair na tentação do azulejo para enfeitar. Tudo o que tenho feito é para integrar numa determinada construção, num todo. Mesmo os painéis decorativos que fiz” (Martins 1989, 48). O antigo revestimento da estação São Sebastião é exemplo disso. Apesar desta perspectiva, que ia ao encontro da definição de arte pública, à época, a obra da artista ainda estava intrinsecamente relacionada com a exploração das especificidades arquitectónicas e da integração do azulejo nos equipamentos urbanos, faltando-lhe trabalhar a vivência do espaço. Esta mudança de paradigma, que ocorre na segunda intervenção, surge devido a vários factores, como a mudança de directrizes por parte do Metropolitano de Lisboa em relação aos elementos figurativos, a articulação do azulejo com a arquitectura, a concepção de intervenção na esfera pública, e a própria percepção da artista em relação à interpretação do espaço e ao azulejo enquanto elemento de arte pública amadurece. Maria Keil percebe que, para “humanizar” os espaços urbanos e fazer com que o azulejo seja “sentido”, não se pode cingir à integração deste material no equipamento urbano explorando apenas as particularidades do suporte, mas é preciso

¹⁵⁸ O antigo revestimento cerâmico da estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa (1959), da autoria de Maria Keil, desenvolvia um módulo único em duas versões, uma orientada para a esquerda e outra para a direita, e duas cores diferentes (verde e ocre), constituído por um motivo semicircular que inscrevia uma meia-lua e podia ser aplicado em quatro posições diferentes, criando ritmos circulares, ondulatórios ou em “s” e sugerindo movimento à superfície parietal (Pereira 1990, 16).

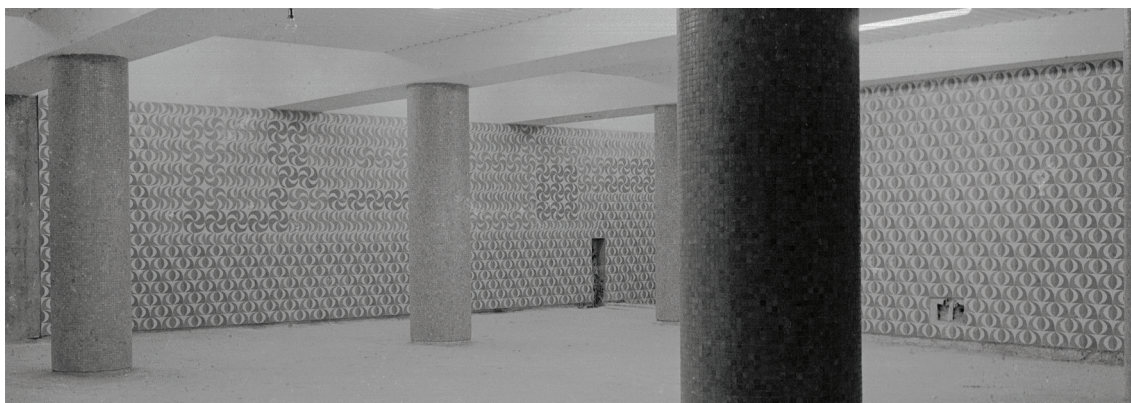


Fig. 66 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião, átrio, 1959
[© AFML | Fotógrafo: Virgílio Prazeres]

criar uma relação simbiótica entre o material cerâmico e a arquitectura, assim como um sentido de lugar, que é possível através da prática da construção do lugar. Esta última perspectiva está presente no segundo revestimento cerâmico de Maria Keil para a estação São Sebastião I, a nível conceptual, estético e formal.

Na estação São Sebastião II, da autoria de Catarina e Rita Almada Negreiros, e realizada em colaboração com Maria Keil, as autoras optam por se distanciar esteticamente da intervenção da estação São Sebastião I, circunscrevendo os limites entre as duas estações, que são assinalados pela mudança estética dos azulejos. Ao longo das paredes desta segunda estação, com excepção das plataformas de embarque, foram aplicados de uma maneira irregular azulejos lisos e três tipos diferentes de *azulejos cinéticos* (14 x 14 cm), de módulo único e com uma textura multifacetada plissada, concebidos pelas duas arquitectas em parceria com a Fábrica Viúva Lamego¹⁵⁹. A cor branca destes dois géneros de azulejos, aliada ao relevo inscrito em alguns destes materiais cerâmicos irá potenciar uma grande reflexão e projecção de luz e brilho, que provocam uma metamorfose de cores e formas no espaço, atribuindo-lhe um grande dinamismo.

No cais da estação também houve o recurso aos *azulejos cinéticos*, sendo estes aplicados nas sancas das paredes, onde se pode observar pontualmente bandas azuis. Estes elementos só são visíveis numa determinada perspectiva, consoante o

¹⁵⁹ Como foi referido no capítulo 1, da parte II, o *azulejo cinético* voltou a ser usado pelas duas arquitectas, Catarina e Rita Almada Negreiros, no *Vai Vem*, obra aplicada no muro contíguo ao Ascensor da Bica – obra que também contempla os casos de estudo considerados para a presente dissertação. Salientamos ainda, que este género de azulejo foi criado com o objectivo de renovar e incentivar a tradição azulejar na época contemporânea.

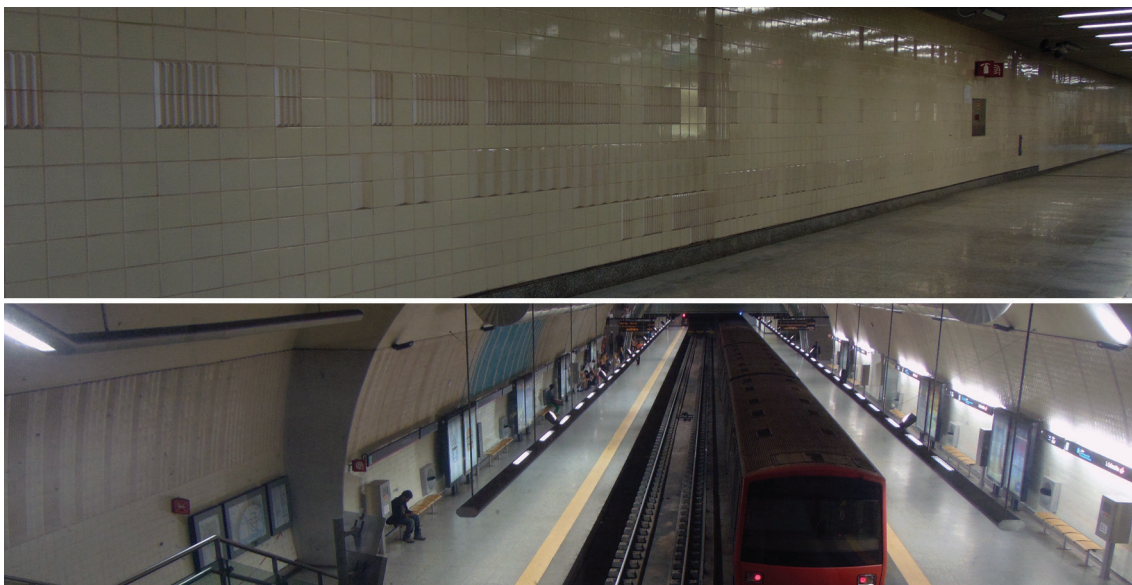


Fig. 67 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, corredor de acesso [exterior-átrio], 1995-2009 [cima]

Fig. 68 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, cais, 1995-2009 [baixo]

posicionamento do utente do Metropolitano, ou seja, dependerá do cais onde o passageiro se encontra (porque o efeito é contrário em ambos) e da forma como este se desloca (de sul para norte ou de norte para sul). Este jogo óptico é criado a partir de um dos lados do plissado, que constitui a textura dos *azulejos cinéticos*, onde é aplicada a cor azul. Esta banda única, como explicam as duas arquitectas, pretende evocar “(...) a velocidade da partida e da chegada do Metropolitano” (Can Ran 2014b).

A “mobilidade óptica” que esta intervenção imprime ao longo da estação, semelhante à do *Vai Vem*, vai ao encontro do jogo sensorial criado em São Sebastião I de «entrada» e «saída» no espaço. Conforme vamos percorrendo a estação São Sebastião II, desde a entrada até ao cais, a textura reproduzida pelo revestimento cerâmico vai-se adensando, conferindo a sensação de penetração “cada vez mais dentro do espaço” (Can Ran 2014b). Quando fazemos o processo inverso, do cais à entrada da estações, temos a sensação contrária – de saída – que é construída através da progressiva desfragmentação e dispersão das texturas, que vão surgindo, ao longo do revestimento, “(...) como rastros deixados pelos passageiros que percorrem este espaço” (Can Ran 2014b).

Tendo em conta a nossa perspectiva de análise e os aspectos referidos anteriormente, assim como a memória descritiva de São Sebastião II (Can Ran 2014b) e

as observações feitas à obra *in situ*¹⁶⁰, o trabalho de Maria Keil, Catarina e Rita Almada Negreiros resultou numa obra global, de integração das duas estações – São Sebastião I e II – e que possibilitando transformar e reabilitar este local num lugar vivido¹⁶¹.

2.10. Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço

No início do século XXI, o Metropolitano de Lisboa decidiu estender a Linha Azul até Santa Apolónia. Neste prolongamento foi inserida uma nova paragem, entre a Baixa-Chiado e Santa Apolónia, destinada a criar uma ligação à estação fluvial, designada estação Terreiro do Paço. O Atelier Daciano da Costa ficou responsável por esta reestruturação, que implicava a união da estação fluvial e do Metropolitano, sendo a arquitecta Ana Costa (n. 1960) a coordenadora do projecto.

Neste plano de requalificação da estação fluvial, ficou previsto a recuperação do edifício pré-existente¹⁶², da autoria de Cottinelli Telmo (1897-1948), “mantendo as suas funções de grande átrio / vestíbulo” (Ana Costa: Arquitectura e Design 2015), e a transformação do espaço nascente (antiga Sala de Bagagens) em edifício principal da estação, acolhendo, conseqüentemente, o novo átrio central. Junto a este equipamento urbano foi projectado um novo equipamento arquitectónico destinado a acolher áreas de serviço e de comércio. Estas novas construções, edificadas nas recentes obras de requalificação da estação fluvial Sul e Sueste – quer no «novo» equipamento urbano, quer no actual edifício principal (pré-existente) – foram identificadas nas fachadas através da aplicação de azulejos «em onda», concebidos especificamente para este projecto. Devido à sua textura e vidro, estes azulejos atribuem à superfície parietal um grande dinamismo. A duas características mencionadas possibilitam que se desenhe, ao longo da fachada, um conjunto de ondas que se movimentam consoante a percepção óptica do observador, variando conforme a luminosidade atmosférica e o ângulo de visão. Segundo a coordenadora do projecto, Ana Costa, os azulejos «em onda» pretendem criar “(...) uma superfície reverberante e texturada, que «desmaterializa» a construção nova, procurando uma integração harmoniosa com a envolvente pombalina e uma relação equilibrada com o edifício principal existente” (Ana Costa: Arquitectura e Design 2015). Para além de cumprir estes objectivos, o revestimento cerâmico exterior explora a

¹⁶⁰ Infelizmente, as tentativas de contacto com as duas arquitectas revelaram-se infrutíferas.

¹⁶¹ Consultar o Anexo A, para ver mais imagens referentes a esta obra.

¹⁶² Em 2012, este edifício foi classificado como Monumento de Interesse Público.



Fig. 69 | Ana Costa, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, 2001

toponímia do local, permitindo ainda uma rápida identificação deste edifício através da referência às ondas, um elemento que relacionamos com os transportes fluviais.

A composição azulejar aplicada no exterior da estação fluvial Sul e Sueste vai ao encontro dos objectivos uma vez que respeita as características do local e não é intrusivo, limitando-se a integrar a paisagem urbana, mas ignorando a vivência e os usufruidores do espaço. Apesar desta intervenção não ter sido pensada sob o ponto de vista da construção do lugar, a sua fachada dinâmica, que interpela o transeunte distraído, pode propor um vínculo entre este e o espaço.

No novo átrio da estação, localizado no edifício principal, existe uma intervenção cerâmica da autoria de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, intitulada *Cota Zero*¹⁶³. Ana Costa dirigiu o convite às duas arquitectas para intervirem neste espaço, impondo como directrizes o recurso ao azulejo e a criação de uma ligação entre a arquitectura e o local (Quintela 2012, 2).

Tendo em conta a especificidade do espaço, que é a transição da estação de metro (localizada abaixo do solo, cota negativa) para a estação fluvial (acima do solo, cota zero), assim como a dinâmica do espaço que é caracterizada pela “(...) chegada do barco à cota 0, [marcada] pela superfície da água e a chegada d[o] metropolitano, a uma cota negativa” (Can Ran 2014c), Catarina e Rita Almada Negreiros conceberam uma intervenção plástica que pretende reflectir acerca da cota zero, como o próprio nome da obra sugere. Esta coordenada representa a superfície de água correspondente à zona onde as duas estações se unem e ocorre a ligação entre os dois fluxos existentes em ambos os espaços – quem sobe para a estação fluvial e quem desce até ao Metropolitano.

¹⁶³ Este projecto foi distinguido, em 2011, com o Prémio SOS Azulejo, na categoria de *Obra Artística*, e, no ano seguinte, foi um dos finalista do European Prize for Urban Public Space.

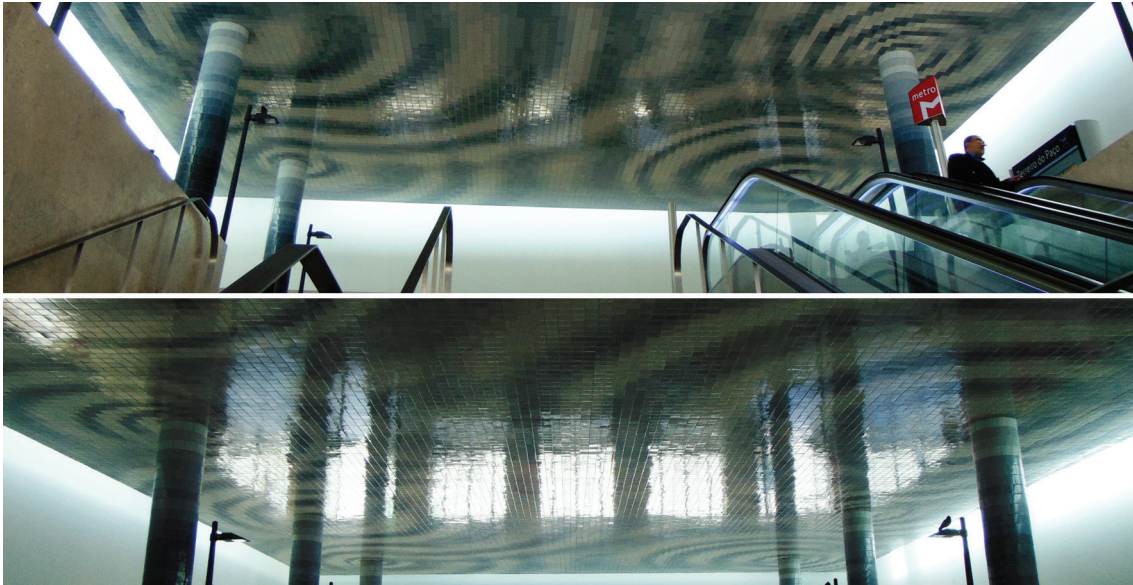


Fig. 70 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Cota Zero*, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001 [cima]

Fig. 71 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Cota Zero*, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001 [baixo]

Assim, com o intuito de explorarem estes dois movimentos – de subida e descida –, as arquitectas criaram um espaço ilusório que simula uma superfície de água e atribui ao utente a sensação de emersão (Leitão 2015). Para tal, foi concebida uma dinâmica composição cerâmica aplicada no tecto (17 x 23 m) e nas colunas (0,6 m de diâmetro x 5,6 m de pé direito) do «novo» átrio da estação fluvial, constituída por vários tons de azul, branco e preto – no total a obra é composta por vinte cores diferentes. Estes diversos tons desenham, no tecto e de uma forma «pixelizante»¹⁶⁴, motivos circulares que se formam na união das colunas com o tecto, remetendo para o efeito da água ao ser tocada. À semelhança do revestimento da fachada, a reflexão de luz é um dos pontos essenciais da obra. O sentido sensorial de emersão, que a composição explora, não resulta apenas dos diferentes tons cromáticos e do desenho que o tecto perfaz, mas também da articulação do revestimento com a incidência da luz e o ângulo de visão do observador – ao longo do dia e conforme se vai subindo as escadas, o revestimento modifica-se, criando diferentes efeitos e percepções, consoante a luminosidade atmosférica e o posicionamento do utente. Como afirma Catarina Almada Negreiros, “é como se flutuasse. O projecto tinha que ver com o corte transversal da relação entre os percursos subterrâneos do metro e a superfície da água. Está relacionado com o mergulho, com a entrada e saída de pessoas, o

¹⁶⁴ Uma vez mais, o universo informático é referenciado.

fluxo enorme de passageiros que aí passa diariamente. (...) Espelha, não espelha. Estamos por cima ou por baixo? (...)” (Quintela 2012, 2).

Deste modo, consideramos que Catarina e Rita Almada Negreiros intervieram neste local com a intenção de construir um lugar que interagisse com os passageiros, que percorrem diariamente as duas estações, e que, conseqüentemente, empresta ao espaço um sentido de lugar. Esta afirmação é baseada na documentação (reduzida) acerca da obra e no modo como as duas arquitectas elaboraram a intervenção cerâmica, respeitando as dinâmicas e vivências do local. Estes aspectos referentes à concepção da obra foram aferidos através da descrição do projecto, contemplado no *website* do *atelier* de Catarina e Rita Almada Negreiros, e numa entrevista de ambas ao jornal *Dinheiro Vivo*, em 2012.

Na contemporaneidade, Catarina e Rita Almada Negreiros têm sido duas das impulsionadoras da utilização do azulejo na requalificação urbana nacional, como corrobora a presente dissertação. Através de uma linguagem própria, têm trabalhado a esfera pública com a intenção de revitalizar a urbe e de proporcionar a criação de um diálogo entre os espaços intervencionados e a população que os usufrui, como o projecto *Cota Zero* demonstra. Como as próprias referem “a passagem dos utilizadores (...) no espaço é parte intrínseca desta obra (...)” (Can Ran 2015c).

No nosso ponto de vista, e ao contrário do revestimento cerâmico da fachada, a forma como Catarina e Rita Almada Negreiros trabalharam este projecto, analisando a ambiência e a comunidade que vivência o local, permite-nos considerar que esta obra insere-se na prática da construção do lugar.

3. Espaços de Lazer

Os espaços de lazer são locais recreativos que, devido às suas características, como o sentido de pausa, estão mais propícios a desenvolverem sociabilidade e habitabilidade, do que outros locais públicos.

No que diz respeito às intervenções cerâmicas contemporâneas que integram esta tipologia espacial e a prática da construção do lugar, apenas consideramos o *Projecto das Sombras* (1998), inserido nos *Jardim da Água*. Esta intervenção pública, da autoria de Fernanda Fragateiro, foi concebida para a Expo '98 com o objectivo de qualificar a zona das docas dos Olivais, à semelhança dos projectos de Pedro Cabrita Reis e de Ivan Chermayeff, ambos integrados em espaços de trânsito.

O aspecto que nos levou a definir o *Projecto das Sombras* como um caso de estudo, foi a intenção de Fernanda Fragateiro em criar um ambiente de encontro e partilha através da exploração das características, funcionalidades e memória ancestral do espaço. Para conseguir concretizar este objectivo, a artista sabia que era necessário estabelecer uma ligação directa entre os *Jardim da Água* e os seus fruidores, de modo a convidá-los a vivenciarem o espaço. Assim, concebeu uma obra que obriga os transeuntes a experienciá-la, propondo-lhes uma constante descoberta do sítio, que é provocada pelas diversas mutações a que o local está sujeito. Apesar desta possível relação de cumplicidade criada entre o transeunte e o espaço, não existiu a intenção por parte da artista criar um sentido de habitabilidade ao local, mas sim de vivência.

3.1. Jardim da Água

O *Projecto das Sombras*, da autoria de Fernanda Fragateiro¹⁶⁵, insere-se no *Jardim da Água* que está integrado nos *Jardins da Água* (1998), realizados no âmbito da Expo '98. Este local é composto por um conjunto de diversos espaços verdes concebidos pelo atelier RISCO, coordenado pelo arquitecto Manuel Salgado (n. 1944). Após uma primeira idealização da obra e a definição de alguns dos materiais a usar, Manuel Salgado convidou Fernanda Fragateiro a intervir neste espaço, de um ponto de vista artístico

¹⁶⁵ Fernanda Fragateiro (n. 1962) tem trabalhado nas áreas do *design* urbano, instalação, *land art*, pintura, escultura e ilustração. A sua obra é caracterizada pela exploração do espaço, através de uma poética própria, e pela forma como o observador se relaciona com este. Para além destes aspectos, Fernanda Fragateiro tem por hábito trabalhar as suas intervenções urbanas sob a prática da construção do lugar. Esta artista não utiliza regularmente o azulejo.

e de modo a atribuir-lhe identidade (Freitas 1998, 109). Esta colaboração entre as artes plásticas e a arquitectura paisagística previa que ambas as disciplinas fossem trabalhadas num plano igualitário. Exemplo disso são as alterações ao projecto inicial, concebido pela equipa de arquitectos, na sequência de algumas sugestões de Fernanda Fragateiro, como foi referido pela própria artista, numa entrevista realizada no âmbito da presente dissertação.

Considerando os *Jardins da Água* como um “pavilhão temático a céu aberto”¹⁶⁶, a artista teve como objectivo principal subverter este local, transformando-o num espaço de lazer. Nas grandes exposições mundiais é usual que os diferentes percursos existentes no recinto do evento sejam pré-definidos pela organização, obrigando os visitantes a recorrerem a determinadas rotas. Com o fim de contrariar esta convenção, Fernanda Fragateiro procurou quebrar a geometria do local, criando várias intervenções que se ligam entre si através de percursos curvos e ambíguos que não direccionam os visitantes para nenhum local concreto. Nos *Jardins da Água* os usufruidores são livres de criarem as suas próprias rotas. A artista compara esta relação que o visitante estabelece com o espaço ao comportamento que o ser humano tem no mar, ou seja, é o seu corpo é que dirige o caminho. Paralelamente a outros projectos, Fernanda Fragateiro considerou dois aspectos fundamentais na concepção desta intervenção, e que são o espaço envolvente aos *Jardins da Água* e o usufruto do local por parte dos visitantes.

Como o nome dos *Jardins* indica, a intervenção artística de Fernanda Fragateiro centra-se na exploração do movimento e das capacidades reflectoras da água tendo, para tal, concebido “(...) um conjunto de obras que remontam, qual duplo, o fenómeno óptico da refacção e de reflexão da luz provocado pela água. Ora deixando ver, ora apagando, ora reproduzindo, duplicando ou tornando translúcido, cada peça, cada elemento no jardim responde em eco, ampliando-o ou diminuindo-o, infinitamente, aos motivos que a artista escolheu” (Oliveira 2000, 190). Assim, a artista explora o tema da Expo ‘98, *Os Oceanos – um património para o futuro*, e as especificidades do local – um espaço junto ao rio Tejo. Este último aspecto faz com que o trabalho ultrapasse o contexto festivo do evento, trabalhando a toponímia e a memória do local – à semelhança da obra cerâmica de Luís Camacho na rua da Mãe d’Água.

Integrada em dois muros que circundam um lago artificial, que se atravessa

¹⁶⁶ Esta perspectiva é confirmada através de uma visão aérea dos *Jardins da Água*.



Fig. 72 | Fernanda Fragateiro, *Jardim da Água*, Parque das Nações, 1998 [esquerda]

Fig. 73 | Fernanda Fragateiro, *Projecto das Sombras*, Parque das Nações, 1998 [direita]

através de um percurso feito de placas oblongas a simularem pedras, e cujo centro é uma ilha, o *Projecto das Sombras* tem como objectivo subverter as características destes dois suportes, ou seja, quebrar a rigidez da arquitectura para a transformar numa superfície de água suave e translúcida. Para tal, Fernanda Fragateiro necessitava de revestir os referidos muros com um material que tivesse as mesmas características reflectoras da água – que quer se duplica como desaparece. Deste modo, a artista encontrou no azulejo a possibilidade de simular os diversos efeitos da água, através das suas qualidades reflectoras e de um jogo de vidrados, mais claros sobre outros mais escuros.

Influenciada pela obra de Virgínia Woolf, *As Ondas*, que tem uma forte presença em todas as intervenções plástica da artista para a Expo '98 – tanto no *Jardim da Água* como no *Jardim das Ondas* –, esta optou por inscrever no revestimento azulejar sombras de algas que remetem para este universo literário. Neste sentido, Fernanda Fragateiro recorreu a um herbário de algas¹⁶⁷ recolhidas no rio Tejo, no século XIX, pelo austríaco Friedrich Welwitsch. Ao tomar conhecimento deste herbário, que contemplava algas do rio Tejo, algumas das quais hoje já extintas, a artista procurou representar uma ausência e, ao mesmo tempo, recuperar a história do rio, como a própria justificou na entrevista a que fizemos referência. Desde modo, Fernanda Fragateiro pretendeu atribuir sentido de memória ao espaço, dando a conhecer ao transeunte um pouco da história do rio que

¹⁶⁷ Na actualidade este herbário de algas encontra-se na Colecção do Welwitsch, no Museu Nacional de História Natural e de Ciência, em Lisboa.



Fig. 74 | Fernanda Fragateiro, *Projecto das Sombras*, Parque das Nações, 1998
[pormenores do revestimento cerâmico de Fernanda Fragateiro] [esquerda]

Fig. 75 | Herbário LISU Jardim Botânico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência,
Universidade de Lisboa, nº inv. LISU 46486 P [direita]

lhe está próximo¹⁶⁸.

No revestimento cerâmico dos dois muros a artista inscreveu, ainda, junto à linha de água, um texto manuscrito que conta a história da renda de bilros: uma jovem pescadora tinha feito para o seu noivo uma rede de pesca e, na primeira vez que este a usou, apanhou uma alga petrificada do fundo do mar, que era designada por “renda de Vénus”. Como tal, o noivo decidiu oferecer a sua primeira «pesca» à amada. Passado algum tempo, o noivo da jovem pescadora teve que partir para a guerra e esta começou a tecer “fios de rede terminados por chumbos” a partir da lembrança que este lhe deixara, ou seja, a alga petrificada. Na reprodução sucessiva deste modelo nasceu a renda de bilros. Esta lenda confere às algas inscritas no revestimento cerâmico uma dualidade de significados, pois articula-se também com a história de Penélope que tece uma mortalha interminável enquanto espera o regresso de Ulisses. A referência a esta história da Antiguidade Clássica também tem como objectivo articular as várias intervenções artísticas que Fernanda Fragateiro concebeu para a Expo ‘98, pois a artista articula este lago artificial com a calçada que o antecede, para quem vem de poente, onde estão projectados, no chão, desenhos de uma malha tricotada que fazem referência a Penélope. Na verdade, Fernanda Fragateiro concebeu diferentes intervenções para

¹⁶⁸ Sob esta intenção a artista ainda propôs que fosse editada uma pequena monografia sobre a matéria, relacionando-a com a sua obra.

os *Jardins da Água* que, apesar de autónomas, se relacionam entre si, desde a *Cortina*¹⁶⁹ até ao *Projecto das Sombras*. Como Maria Helena de Freitas refere, “a presença literária destes elementos (o mar, a malha, o tempo) articula-se com os sinais plásticos dos jardins, como verdadeiros fios de uma poderosa rede metafórica. O prolongamento irreal de algas marítimas, sob a forma de registos de ausências nas superfícies destes muros, joga com uma falsa ideia de duplo, como se a superfície espelhada da água reflectisse afinal as sombras de um outro tempo” (Freitas 1998, 111).

Retomando a análise do *Projecto das Sombras*, o dinamismo que este revestimento desenvolve resulta da percepção óptica da composição cerâmica que depende da incidência de luz, nos azulejos e na água, e do posicionamento do observador. Deste modo, conforme a luminosidade atmosférica e a deslocação dos transeuntes, o revestimento cerâmico cria perspectivas diferentes – ora observamos as algas em “várias camadas à superfície de água”; ora as algas se reflectem no lago artificial; ora as algas desaparecem na parede. Esta intervenção proporciona ainda uma leitura interior-exterior do espaço, devido às duas aberturas existente nos dois muros que a integram, permitindo ao fruidor criar diferentes perspectivas da obra e, consequentemente, interagir com esta de diferentes maneiras. Na actualidade, este comportamento articula-se com a fachada cerâmica, da autoria de Toni Cumella Vendrell no recente Edifício do Mar do Oceanário de Lisboa, que, como observámos anteriormente, compromete a vivência do espaço.

Fernanda Fragateiro estudou cuidadosamente o espaço onde ia intervir, tendo uma especial preocupação na integração da obra na paisagem envolvente e na forma como o usufruidor se iria relacionar com esta. Deste modo, a artista concebeu uma obra que explora a duplicidade da água e propõe ao transeunte que com ela interaja – o fruidor não se limita a explorar a obra apenas com o olhar, é fundamental o movimento do

¹⁶⁹ *Cortina* foi a intervenção que Fernanda Fragateiro fez num muro no topo poente dos *Jardins da Água*. A artista simulou uma cortina, como o nome da obra indica, de entrada na Alameda das Palmeiras, revestindo em mosaico de vidro o referido muro suspenso sobre um lago artificial. Este equipamento arquitectónico é constituído por aberturas irregulares que funcionam como janelas, e em conjunto com a variação cromática dos mosaicos – em 20 tons diferentes de azul, verde, castanho, cinzento e branco – subverte a solidez da arquitectura para um tecido leve. Na Alameda das Palmeiras, a artista revestiu com os mesmos mosaicos de vidro uns longos bancos, que acompanham a linha de água que atravessa a Alameda, onde são reproduzidos excertos do livro *As Ondas* de Virginia Woolf, de que é exemplo, “O PÁSSARO VOA, A FLOR DANÇA, MAS EU OUÇO SEMPRE O SURDO BATER DAS ONDAS”. Por último, e como reposta ao exotismo das palmeiras que compõem este espaço, Fernanda Fragateiro colocou uma girafa que se olha ao espelho e se revê no seu *habitat* natural.

seu corpo. O *Projecto das Sombras* envolve o transeunte de uma forma mobilizadora, proporcionando-lhe novas experiências sensoriais e novas formas de se relacionar com o espaço. Na nossa perspectiva de análise, baseada no testemunho da própria artista, o *Projecto das Sombras* possibilita a atribuição de vivência ao espaço. A artista teve como objectivo criar um lugar de lazer, com identidade, onde os visitantes da Expo '98 pudessem “descansar” e usufruir do espaço. Face ao exposto, podemos afirmar que esta obra se insere na prática da construção do lugar, prevendo o melhoramento e desenvolvimento urbano e uma possível interligação entre a comunidade e o espaço. No entanto, e apesar de ser um espaço de lazer, como fizemos referência no capítulo 2, não existe sentido de habitabilidade neste local. Propomos, uma vez mais, a comparação do *Jardim das Ondas* com o *Jardim da Água* e compreendemos que o primeiro sítio propõe ao usufruidor que se aproprie do espaço (habite-o) e o segundo que se envolva nele (vivencie-o).

Embora a artista tenha trabalhado minuciosamente a integração da obra no espaço, hoje considera que os muros que circunscrevem o lago artificial não funcionam. Segundo a artista, este local deveria ter sido projectado de uma outra maneira, porque a solução levada a cabo torna o sítio muito compactado, devido aos vários edifícios que o rodeiam (Teatro Camões, Edifício do Mar e Pavilhão do Conhecimento - Ciência Viva), subvertendo assim a ideia de jardim – um sítio amplo, espaçoso, «livre e onde se pode respirar». Uma vez mais, estamos perante um caso de estudo em que, apesar do artista trabalhar o espaço com a intenção de lhe atribuir sentido de lugar, os elementos exteriores à obra podem frustrar os seus objectivos. Em todo o caso, mesmo não funcionando na sua plenitude, este local convida os cidadãos a conviverem e a usufruírem do espaço, o que é perceptível através da adesão e do comportamento por parte dos transeuntes a este sítio .

Síntese Final

Quando iniciámos as pesquisas que acabaram por conduzir ao presente mestrado, a nossa questão original era perceber se o azulejo poderia, ou não, possibilitar a criação de lugares habitados, ideia que, ao longo da investigação, percebemos ser impossível, devido à intenção dos respectivos projectos artísticos, que pretendiam revitalizar zonas específicas da cidade de Lisboa, estimulando as suas vivências. Esta perspectiva convida o usufruidor a envolver-se no espaço de modo a criar um vínculo com este, de uma maneira consciente ou inconsciente. No entanto, esta relação com o território não permite ao indivíduo a criação do seu espaço, para isso é necessário que a intervenção artística seja trabalhada com este fim ou o próprio local proporcione esta interacção.

Assim, e muito embora os nossos casos de estudo não possam criar habitabilidade, a verdade é que potenciam a construção do lugar devido às suas vivências quotidianas que são estimuladas pelos revestimentos cerâmicos aí integrados. Não poderá o próprio azulejo proporcionar a transformação do espaço em lugar habitado? Ou será o modo de trabalhar dos artistas que impede ou dificulta a criação de habitabilidade? *Le Grand Banket* (2015-2016), um projecto participativo de Françoise Schein para celebrar os 10 anos da Centrale for Contemporary ARts à Bruxelles, demonstra que o material cerâmico pode proporcionar a criação de sentido de pertença do espaço. A artista, juntamente com os fruidores do local, idealizaram e conceberam um revestimento cerâmico para ser integrado em dez mesas num espaço público, onde a participação dos cidadãos é essencial.

Uma vez redefinida a nossa perspectiva de análise, a dissertação que agora apresentamos teve como principal objectivo procurar esclarecer se o azulejo, enquanto elemento de arte pública, potenciava a construção do lugar ou, de alguma forma, contribuía para tal. Em termos de metodologia, e para cumprir o objectivo a que nos propusemos, assumimos, desde o início, que seria fundamental elaborar, antes de qualquer investigação, um breve enquadramento sobre os conceitos de arte pública e construção do lugar, que foram definidos tendo em conta o nosso objecto de estudo, o azulejo. Só assim, dominando cabalmente as ideias-chave sobre as quais assenta o nosso trabalho, seria possível perceber se o azulejo, enquanto elemento de arte pública, é trabalhado sob a prática da construção do lugar e potencia a atribuição de vivência ao espaço. Tendo em conta a novidade do tema, não sabíamos se haveria muitos revestimentos azulejares que se en-

quadravam neste âmbito. Assim, e com o objectivo de criar uma amostra significativa, susceptível de ser analisada em contexto de mestrado, optámos por circunscrever a nossa investigação à cidade de Lisboa e às grandes campanhas de arte pública que aí ocorreram. Contudo, deparámo-nos com diversas dificuldades. Para além da escassa documentação acerca de alguns dos casos de estudo, por vezes mesmo inexistente, nem sempre foi possível o contacto com os artistas ou arquitectos que conceberam os revestimentos cerâmicos, e que constituiriam um testemunho fundamental para compreender se as intervenções foram idealizadas segundo a prática da construção do lugar. Nestes casos, e sempre que possível, recorreremos a entrevistas dos autores ou a publicações onde a informação é baseada no testemunho do próprio artista ou arquitecto. Dos vinte casos de estudo que analisámos, só em um, cujo autor tivemos o privilégio de entrevistar, é que não se verificou a intenção de construir o lugar – a intervenção de Pedro Cabrita Reis no Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98. No entanto, e curiosamente, a intenção do artista em romper com a dinâmica do espaço, provocou uma possível vivência deste.

Para cumprir o objectivo a que nos propusemos, e como abordámos ao longo da primeira parte da presente dissertação, intitulada *Da arte pública à construção do lugar. Uma mudança de paradigma*, propusemos uma análise crítica ao conceito de arte pública, no contexto da construção do lugar e tendo em conta o nosso objecto de estudo (o azulejo), de modo a esclarecer como esta pode contribuir para o melhoramento urbano. Apoiando-nos em alguns teóricos (Lippard 1997; Miles 1997; Deutsche 1998; Remesar 2011; Whybrow 2011), entendemos que para que a arte possa cumprir tais premissas os artistas, ou intervenientes, têm de trabalhar o espaço com o objectivo de revitalizar as zonas degradadas da cidade, tendo em conta a qualidade de vida dos seus usufruidores – esta perspectiva foi sustentada pelos designados «fundadores» dos estudos urbanos (Foucault 1994 [1967]; Benjamin 2003 [1972]; Lefebvre 2008 [1974]; Certeau 2002 [1980]), que definem a cidade como um local onde ocorrem as relações sociais, culturais e económicas, dos seus habitantes. Todavia, alguns autores (Augé 2005 [1992]; Cresswell 2006) consideram que, na actualidade, esta sociabilidade cidadina é posta em causa devido ao surgimento das mobilidades urbanas recentes, defendendo que estas vieram alterar a dinâmica da cidade, condicionando o relacionamento do indivíduo com o espaço, assim como, a própria paisagem urbana, que outrora era colorida e cheia

de histórias passadas, agora é cinzenta e anónima. Apesar desta perspectiva, Peter Merriman (2004) e Iain Borden (2004; 2006) defendem que nenhum local é desprovido de experiências e sensações o que faz com que haja sempre um contexto social em todos os sítios da cidade. Tendo em conta os nossos casos de estudo, corroboramos com esta última ideia, julgando que se estes sítios forem trabalhados segundo a prática da construção do lugar estimulam a sua vivência. Na verdade, a nossa investigação, aliada ao nosso trabalho de campo, permite-nos deduzir que esta prática pode ser idealizada sob uma perspectiva de habitabilidade ou de vivência. Ou seja, nas diversas incursões aos “novos espaços públicos” que seleccionamos, suportadas pela documentação existente acerca dos projectos públicos que os integram, percebemos que a maioria dos artistas trabalhou estes locais através da análise das suas características, história e vivências, com o objectivo de conceber uma intervenção que atribuisse sentido de memória ao local, devolvendo-lhe cor e uma possível identidade. Esta intenção, apesar de definir a prática da construção do lugar, não permite que seja criado um sentido de pertença ao espaço por parte do indivíduo, como prevê Marta Traquino (2010), levando-nos a defender que este método artístico mesmo quando não encoraja a habitabilidade, pode permitir a vivência do espaço. Tendo em conta as singularidades do material cerâmico, concluímos que, em contexto nacional, para além de possibilitar a construção do lugar, o azulejo apresenta-se como um meio ideal para integrar intervenções de cariz público, devido à sua utilização secular, que o torna parte integrante do imaginário dos portugueses.

Como pudemos aferir, na segunda parte da dissertação, intitulada *A reconfiguração da paisagem urbana através do azulejo*, a maioria dos autores dos nossos casos de estudo optou por utilizar o azulejo intuitivamente ou por este ser um elemento identitário nacional – como afirmou Ivan Chermayeff, “a linguagem das paredes em Portugal são os azulejos. Não são as tintas, nem as paredes, nem o betão, mas sim os azulejos” (Chermayeff 1997, 9). Nesta segunda analisamos cada um dos nossos casos de estudo, através da interpretação dos conceitos explorados na primeira parte, com o objectivo de aferir se estes possibilitam construção do lugar. Esta investigação permitiu-nos verificar que esta prática artística é fundamental para a requalificação urbana, devido à maneira como esta trabalha o espaço, através de um «olhar» atento, possibilitando que haja um equilíbrio entre as intervenções. Consideramos, então, que a arte no espaço público integra-se no quotidiano de quem a experiencia, chamando a

atenção para pequenos pormenores que surpreendem o passeante e possibilitam que este crie um vínculo com o espaço. Todavia, podem existir factores externos capazes de comprometer, ou mesmo de frustrar, a construção do lugar, como vimos a propósito do Pavilhão de Portugal, da fachada oeste do Edifício Administrativo do Oceanário de Lisboa, das Estações Campo Grande, Parque e Bela Vista do Metropolitano de Lisboa, ou ainda do *Jardim da Água*. Outro aspecto que pode comprometer a sociabilidade do espaço é a degradação das intervenções artísticas, devido à sua falta de manutenção e, conseqüentemente, vandalização. Apesar do azulejo ser um material com muita resistência e durabilidade, sendo este um dos motivos que levou à sua aplicação nas primeiras estações do Metropolitano de Lisboa, também se degrada como qualquer outro material. Dos vinte projectos públicos que estudamos, consideramos que metade se encontram numa fase inicial de degradação, não comprometendo, por enquanto, a vivência do local.

Esta investigação alertou-nos para a ausência de estudos em relação ao azulejo contemporâneo, nomeadamente aquele que tem vindo a ser integrado em espaço público. Por um lado, e embora se conheçam alguns livros que fazem o levantamento de uma grande parte de obras, falta uma análise mais aprofundada da relação que se estabelece entre o azulejo e arte pública. Por outro, a inexistência de um inventário completo da azulejaria contemporânea faz com que tenhamos consciência que poderá haver obras que não foram contempladas na nossa análise, sobretudo as referentes às grandes campanhas de reabilitação urbana promovidas pela Câmara Municipal de Lisboa. Apesar desta entidade ter criado, há alguns anos, uma plataforma em linha intitulada *Lisboa Património Cultural* (<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/Paginas/Default.aspx>) com um separador dedicado à *Arte Pública*, e onde faz referência a alguns revestimentos cerâmicos da cidade, a informação é insuficiente e não perfaz todas as obras em azulejo existentes na capital. O próprio Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, actualmente tutelado pela Direcção-Geral do Património Cultural, que é responsável por um vasto inventário, ao longo do país, apresenta, no âmbito contemporâneo, alguma debilidade – os nossos casos de estudo disso são exemplo, uma vez que nem todos estão inventariados por esta entidade.

Refira-se ainda a este propósito a base de dados *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* que, só desde 2012, iniciou o inventário da azulejaria

contemporânea, mas disponibiliza, em linha, um ainda modesto conjunto de imóveis. Com o objectivo de colmatar esta ausência e tendo em conta que esta última plataforma é um sistema de referência e indexação do azulejo produzido e / ou aplicado em Portugal, que tem como objectivo elencar informação sobre o azulejo, numa única base de dados digital¹⁷⁰, optámos por seguir o seu modelo de inventário (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014). Este permitiu-nos organizar toda a documentação associada aos casos de estudo, possibilitando uma melhor compreensão do modo como o azulejo se articula com o espaço envolvente e com o suporte arquitectónico. O inventário que elaborámos, no decorrer da nossa investigação, foi sendo inserido na base de dados *AzInfinitum*¹⁷¹, mas não nos limitámos a usar esta plataforma digital apenas com o intuito de gerir conteúdos relativos aos conjuntos em análise e sim com a intenção de contribuir para o estudo e valorização do azulejo contemporâneo, através da divulgação dos resultados desta investigação, que serão disponibilizados em livre acesso após as provas de defesa da dissertação de mestrado.

As intervenções cerâmicas trabalhadas sob a prática da construção do lugar potenciam a vivência do espaço. Apesar da subjectividade que existe em torno da apreensão do espaço por parte dos seus fruidores, esta conclusão resulta de uma análise sustentada e fundamentada, como tivemos oportunidade de explicar ao longo do texto. Todavia, se quisermos continuar nesta linha de análise que, como temos vindo a referir, é suportada por duas áreas gerais, o azulejo e a arte pública, apontamos duas perspectivas que consideramos pertinentes e que gostaríamos de poder trabalhar em futuras investigações. Uma relaciona-se com o próprio alargamento geográfico deste tema, ou seja, analisar o azulejo, enquanto elemento de arte pública que prevê a construção do lugar, tendo como âmbito todo o território nacional. Isto permitir-nos-ia elaborar um inventário do azulejo contemporâneo nacional, que potenciava: mapear, ao longo do país, o recurso ao azulejo, inserido na prática da arte pública que prevê a construção do lugar; reflectir sobre a forma como o azulejo tem vindo a ser trabalhado na época contemporânea, com o objectivo de estabelecer pontos de contacto ou de convergência entre a produção das diferentes décadas; e problematizar a contribuição do azulejo para a regeneração urbana, sob o ponto de vista da História da Arte e da própria tradição azulejar, alargando

¹⁷⁰ Esta plataforma digital foi criada, em 2009, pelo Az – Rede de Investigação em Azulejo em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro. [Em linha: http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel_pesquisa.aspx].

¹⁷¹ Na sequência de uma parceria com o Az – Rede de Investigação em Azulejo, grupo de investigação a que pertencemos.

o debate científico acerca da qualificação do espaço público.

Uma outra hipótese, e recorrendo a este último aspecto de «como o azulejo pode colaborar na valorização da esfera pública», é analisar as questões que a arte pública levanta devido às políticas de requalificação urbana actuais. Nos últimos anos tem-se vindo a assistir, sobretudo a nível autárquico, à organização de festivais de arte pública e urbana que visam regenerar locais degradados da cidade ou revitalizar alguns bairros sociais. Se, numa primeira fase, poderíamos considerar que, mesmo não sendo trabalhadas sob a prática da construção do lugar, algumas destas intervenções poderiam dinamizar estes locais melhorando, em parte, a qualidade de vida dos seus habitantes; numa fase posterior preocupa-nos aquilo que começa a acontecer, e que se traduz numa “invasão” do espaço público por parte da arte. Ou seja, cada vez mais assistimos à proliferação de revestimentos azulejares e de murais urbanos, e a sua intensificação em determinadas zonas da cidade, o que nos leva a questionar: será que estamos a tornar a cidade numa galeria a céu aberto? Se comparamos as paredes do Metropolitano de Lisboa ou de alguns bairros, como as do Bairro da Quinta da Fonte (em Loures), não se assemelham a uma sala de museu? Por fim, será que a massificação de revestimentos cerâmicos e de murais urbanos não vai prejudicar a própria vivência do espaço?

Se, inicialmente, nos questionávamos se o azulejo podia potenciar a construção do lugar, concluímos que o azulejo não só possibilita a construção, como continua a ser um dos principais protagonistas da regeneração urbana em Portugal. Esta ideia é reforçada pelo facto de que, na actualidade, os artistas não utilizam apenas o material cerâmico mas também o seu referente nas intervenções no espaço público. Paralelamente às duas linhas de investigação que apresentámos anteriormente, muito gostaríamos de analisar, futuramente, as intervenções artísticas em espaço público que têm o azulejo como referente, independentemente de recorrerem, ou não, ao próprio material cerâmico – fenómeno relativamente recente. Julgamos que seria pertinente compreender o papel do azulejo neste contexto, numa perspectiva relacionada quer com a História da Arte e a história do azulejo, quer alargando o debate científico, uma vez mais, às questões da qualificação do espaço público, através da azulejaria. Para tal, seria necessário proceder a um levantamento e estudo dessas intervenções, em contexto nacional e internacional, optando-se por uma cronologia alargada que permitisse comparar as diferentes fases de

utilização do azulejo, a identificação de motivos, citações, referentes e épocas, de modo a estabelecer pontos de contacto ou convergência que permitissem uma leitura renovada do azulejo na contemporaneidade, no âmbito da produção em espaço público.

Em suma, pretendemos que esta investigação impulsionasse um olhar renovado acerca do azulejo contemporâneo e da arte pública, demonstrando a importância em relacionar estas duas áreas. Ou seja, não se pode continuar a estudar o azulejo contemporâneo, produzido na esfera pública, sem ter por base uma análise da arte pública; e vice-versa. Neste sentido, julgamos que a presente dissertação propõe uma nova abordagem ao azulejo contemporâneo, assim como da arte pública, através da prática da construção do lugar, demonstrando como o material cerâmico pode ser um dos protagonistas desta prática artística em contexto nacional. Por outro lado, consideramos que os nossos casos de estudo propõe um itinerário alternativo da cidade de Lisboa através dos seus “novos espaços públicos” revestidos a azulejos, e que potenciam sociabilidade. Esta nova cartografia que propomos à capital portuguesa convida, sobretudo a quem lê a presente dissertação, uma nova exploração e percepção da cidade, possibilitando ao leitor (re)descobrir Lisboa.

Posto isto, acreditamos que *A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013)* não é um trabalho fechado, no sentido em que deixa em aberto algumas questões e perspectivas de análise em relação à azulejaria contemporânea e ao próprio estudo da arte pública, que esperamos que possam vir a ser desenvolvidas por nós ou por outros investigadores que encontrem neste trabalho um ponto de partida para tal.

Bibliografia

Abreu, José Guilherme. 2012. "Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público." *Margens e Confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes* 3 (Dezembro): 91-115.

Acconci, Vito. 2004. "Leaving Home: Notes on Insertions into the Public." In *Public Art. A Reader*, editado por Florian Matzner, 28-33. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Aleluia, Catarina. 2012. "A poética do site specific: De Bachelard às artes visuais." Tese de Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Almeida, Ana. 2009a. "Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade: Uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do século XX." Tese de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

----- . 2009b. "Expresiones Contemporáneas de la Tradición / Expressões Contemporâneas da Tradição." In *El Azulejo en Portugal: Lugar de encuentro de culturas / O Azulejo em Portugal: Lugar de encontro de culturas*, coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos, 93-111. Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballester. Catálogo de exposição.

----- . 2011. *Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar; Arte Pública na EPAL*. Lisboa: EPAL – Empresa Portuguesa das Águas Livres.

----- . 2015. "A propósito da obra cerâmica de Menez no Pavilhão de Portugal EXPO'58 de Bruxelas." In *Proceedings of International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage GlazeArch2015*, editado por João Mimoso e João Delgado Rodrigues, 221-232. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Almeida, Ana, e Inês Leitão. 2014. "O Azulejo Contemporâneo." Inventário e Perspectivas de Investigação." Trabalho apresentado no Colóquio Azulejaria da Região Centro, Figueira da Foz, Outubro 17-18. [No prelo.].

Almeida, Pedro Vieira. 1997. "Alguns problemas críticos em torno da obra de Eduardo Nery." In *Eduardo Nery (1956-1996). Arte de Atelier e Arte Pública*, coordenação de Culturgest e Rosário Sousa Machado, 33-53. Lisboa: Culturgest / Fundação Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.

Alves, Isabel. 1995. *Waves of Influence: Cinco Séculos de Azulejo Português*. Nova Iorque: Snug Harbor Cultural Center.

Amaral, Francisco Keil. 1969. *Lisboa: Uma cidade em transformação*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Ana Costa: Arquitectura e Design. 2015. “Interface.” Consultado em Outubro. http://www.anacosta.pt/works_detalhes1.aspx?id=13.

Argan, Giulio Carlo. 1984. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes.

Arruda, Luísa. 1993. *Azulejaria Barroca Portuguesa*. Coleção História da Arte. Lisboa: Edições INAPA.

----- . 1995. “Azulejaria nos Séculos XIX e XX.” In *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, 406-437. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

Attali, Jean. 2007. “Concorde – Parque – Copacabana.” In *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, coordenação de Paulo Henriques e Ana Anjos Mântua, 21-22. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Augé, Marc. 2005. *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Modernidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90º. [1992. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coleção Librairie du XXe siècle. Paris: Editions du Seuil.].

----- . 2000. “Airports.” In *City a-z*, edição de Steve Pile e Nigel Thrift, 8-9. Londres / Nova Iorque: Routledge.

Ball, Hugo. 2003. “Dada Fragments.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 250-251. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Baptista, Cláudia. 1996. “Eduardo Nery: O poeta dos espaços públicos.” *Homem Magazine*, Fevereiro. [83 (7): 106-109.].

Baudelaire, Charles. 2006. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Teresa Cruz. 4ª ed. Lisboa: Vega. [1863. *Le Peintre de la Vie modern*. (s.l.).].

Benjamin, Walter. 2003. *The Arcades Project*. Tradução de Howard Eiland e Kevin McLaughlin. 4ª ed. Cambridge / Massachusetts / Londres: The Belknap Press / Harvard University Press [1972. *Das Passagen-Werk*. (s.l.).].

Boaventura, Inês. 2011 “A nova atracção da Expo é um prédio com escamas.” *Jornal Público*, Fevereiro 13. Consultado em Março, 2015. <http://www.publico.pt/j374194>.

Borden, Iain. 2004. *Machines of Possibility*. Comunicação apresentada no Bartlett School of Architecture, UCL, Londres, Outubro 21. Consultado em Novembro, 2015. https://www.academia.edu/4254901/Machines_of_Possibility_professorial_inaugural_lecture.

-----, 2006. *Driving at Speed: Urban Experience and the Automobile*. Consultado em Novembro, 2015. https://www.academia.edu/4246932/Driving_at_Speed_Urban_Experience_and_the_Automobile. [Artigo deriva de Borden Iain. 2012. *Drive: Journeys through Film, Cities and Landscapes*. Londres: Reaktion.].

Botelho, Margarida. 1991. “Entrevistas.” In *A Arte no Metro*, edição de Metropolitano de Lisboa, 33-59. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

-----, 1994. “Dois caminhos para as constantes e as variantes espaciais.” In *Campo Grande: Arquitectura e Organização Plástica da Estação e dos Viadutos*, coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, 5. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Botelho, Margarida, e Pina Cabral, coord. 1994. *Campo Grande: Arquitectura e Organização Plástica da Estação e dos Viadutos*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

-----, coord. 1996. *Sete Rios: Resende 95*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

-----, coord. 1997. *Laranjeiras: Sá Nogueira*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Breton, André. 2010. “First Manifesto of Surrealism 1924.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 447-453. Oxford & Cambridge: Blackwell.

-----, 2010. “Surrealism and Painting 1928.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 457-463. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Burlamaqui, Suraya. 1996. *Cerâmica mural portuguesa contemporânea: Azulejos, placas e relevos*. Lisboa: Quetzal Editores.

Caeiro, Mário. 2014. *A Arte na Cidade: História Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates.

Camões, Luís. 1975 [1572]. “Canto XX.” In *Os Lusíadas*, 315-354. Porto: Porto Editora. [Lisboa: em casa de Antonio Góçalvez.].

Can Ran. 2014a. “Vai Vem.” Consultado em Julho. <http://can-ran.com/#/vai-vem/>.

-----, 2014b. “Tratamento Plástico da Estação de Metro São Sebastião II.” Consultado em Julho. <http://can-ran.com/#/metro-sao-sebastiao/>.

------. 2014c. “Cota Zero.” Consultado em Julho. <http://can-ran.com/cota-zero/>.

Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gilli. [2002. *Walkscapes: el andar como practica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.].

Carlos, Isabel. 1994. “Arte nos Estaleiros.” In *Encenar a Cidade: Intervenções artísticas nos tapumes das obras do metropolitano de Lisboa*, coordenação de Isabel Alves, 11-13. Lisboa: Metropolitano de Lisboa / Printer portuguesa.

Cartuyvels, Vincent. 2014. *Françoise Schein, artiste des trois humains*. Bélgica: Éditions Mardaga.

Carvalho, Rosário Salema de. 2007. “O século XVIII.” In *Tapices cerâmicos de Portugal: El azulejo del siglo XVI al XX / Tapetes cerâmicos de Portugal: O azulejo do século XVI ao século XX*, coordenação de Ana Anjos Mântua e João Pedro Monteiro, 64-71. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

------. 2012. “A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma.” Tese de Doutoramento em História (Especialidade História da Arte), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Carvalho, Rosário Salema, Alexandre Pais e Ana Paula Figueiredo. 2004. *Guia de Inventário do Azulejo in situ*. http://redeazulejo.fl.ul.pt/multimedia/File/guia_inventario_v1.pdf.

Certeau, Michel de. 2002. *The Practice of Everyday Life*. Tradução de Steven Rendall. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press. [1980. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris: Gallimard.].

Chermayeff, Ivan. 1997 “Sobre a Conceção de Azulejos dos Oceanos.” In *Azulejos dos Oceanos / Tiles of the Oceans*, coordenação de Oceanário de Lisboa e Museu Nacional do Azulejo. Lisboa: Expo ‘98. Catálogo de exposição.

Chermayeff, Peter. 1998. *Pavilhão dos Oceanos*, organização Expo ‘98, 53-55. Lisboa: Parque Expo ‘98. Catálogo de exposição.

Chermayeff, Peter, et al. 1996. “Pavilhão dos Oceanos.” In *Lisbon Expo ‘98: Projects*, edição de Bárbara Villalobos e Alexandra Castro, 120-125. Lisboa: Editorial Blaus.

Chermayeff, Peter, et al. 1997. “Oceanário de Lisboa.” *Architecti: Revista de arquitectura, arquitectura paisagística e design*, Fevereiro / Março / Abril. [36 (7): 62-65].

Cordeiro, Isabel. 1995. *As Coleções do Museu do Azulejo*. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Londres: Zwemmer.

Costa, Lucília Verdelho da. 1988. “Os Azulejos nas Novas Estações de Metropolitano.” *Cerâmicas. Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*, Dezembro. [1 (1): 13-35.].

Cresswell, Tim. 1996. *In place / out of place: geography, ideology, and transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----- . 2006. *On the move: mobility in the modern Western world*. Londres / Nova Iorque: Routledge.

----- . 2008 [2004]. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Correia, Victor. 2013. *Arte pública: seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra.

Debord, Guy. 1991. *A Sociedade do Espectáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2ª ed. Lisboa: mobilis in mobile. [1967. *La Société du Spectacle*. (s.l.).].

----- . 2003. “Writings from the Situationist International.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 701-707. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Deutsche, Rosalyn. 1998. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: Mass. Londres, MIT.

Dias, Ana Sousa. 2007. “A multiplicação dos dias.” In *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, coordenação de Paulo Henriques e Ana Anjos Mântua, 11-12. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Duchamp, Marcel. 2003. “The Richard Mutt Case.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 252-257. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Figueira, Jorge. 2013. “O intérprete ideal.” *Público*. Consultado em Janeiro, 2015. <http://www.publico.pt/local/jornal/o-interprete-ideal-26981924>.

Foucault, Michel. 1994. “Des espaces autres.” In *Dits et Écrits 1954-1988 (IV 1980-1988)*, edição de Daniel Defert e François Ewald, 752-762. Vol. IV. Paris: Éditions Gallimard.

Freitas, Maria Helena de. 1998. “Fernanda Fragateiro: O Jardim dos Caminhos que se

Bifurcam.” In *Arte Urbana / Urban Art*, coordenação de Sónia Oliveira, 107-113. Lisboa: EXPO ‘98.

Gablik, Suzi. 2006. “Minimalismo.” In *Conceitos da Arte Moderna*, Nikos Stangos, 212-212. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Gil, José. 2007. “A catedral subterrânea.” In *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, coordenação de Paulo Henriques e Ana Anjos Mântua, 13-15. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Goldberg, Roselee. 2007. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro. [1988. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames & Hudson.].

Guedes, Joana. 2012. “Em Torno da Conceção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar.” Tese de Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Henriques, Paulo, coord. 1998. *Júlio Resende: Obra Cerâmica*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional do Azulejo.

-----, 1998. “Introdução.” In *Júlio Resende: Obra Cerâmica*, coordenação de Paulo Henriques, 5-7. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional do Azulejo.

-----, 1998-1999. “Módulo, padrão e jogo: Azulejos de Repetição na segunda metade do século XX.” *Oceanos. Azulejos Portugal e Brasil*, Outubro-Março. [36-37: 263-269.].

-----, 2000. “1949-1974: A construção das modernidades.” In *O Azulejo em Portugal no século XX*, coordenação de Ana Maria Rodrigues, 69-155. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Edições INAPA. Catálogo de exposição.

-----, 2001. “Arte no Metropolitano de Lisboa.” In *Um Metro e Uma Cidade: História do Metropolitano de Lisboa*, direcção de Maria Fernanda Rollo, 118-205. Vol. 3. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

-----, coord. 2003a. *Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral (1961-2003)*. Lisboa: Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

-----, 2003b. “Entre o chão e o infinito: Calçadas, azulejos e mosaicos de Eduardo

Nery.” In *Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral (1961-2003)*, coordenação de Paulo Henriques, 13-44. Lisboa: Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

-----, coord. 2003c. *Museu Nacional do Azulejo: Roteiro*. Lisboa: Instituto Nacional dos Museus / Porto: Edições ASA.

-----, 2005. “Siglo XX: La azulejería como cerámica de autor / Século XX: A azulejaria como cerâmica de autor.” In *Arte del Azulejo en Portugal del siglo XVI al siglo XX: tan vasta libertad en tan estrecha regla / A Arte do Azulejo em Portugal do século XVI ao século XX: tão vasta liberdade em tão estreita regra*, coordenação de Paulo Henriques, 102-136. Salamanca: Caja Duero. Catálogo de exposição.

-----, 2007. “A arte de inscrever.” In *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, coordenação de Paulo Henriques e Ana Anjos Mântua, 14-20. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Henriques, Paulo e Ana Anjos Mântua, coord. 2007. *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Inscire: To write the Human Rights. 2015. Consultado em Março. <http://www.inscire.com>.

Jornal de Negócios. 2013. “Siza Vieira: «A solução mais lógica seria demolir» O Pavilhão de Portugal.” *Jornal de Negócios*. Consultado em Janeiro 2015. http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/siza_vieira_a_solucao_mais_logica_seria_demolir_o_pavilhao_de_portugal.html.

Justo, José Miranda. 1998. “Pedro Cabrita Reis: A Hipérbole do Império.” In *Arte Urbana / Urban Art*, coordenação de Sónia Oliveira, 27-33. Lisboa: EXPO ‘98.

Kabakov, Ilya. 2004. “Public Project, or The Spirit of a Place.” In *Public Art. A Reader*, editado por Florian Matzner, 174-187. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Kaye, Nick. 2000. *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Londres: Routledge.

Kwon, Miwon. 2002. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: Mass, The MIT Press.

Lacy, Suzanne. 1996a [1995]. *Mapping the terrain: new genre public art*. 2ª ed. Seattle: Bay Press.

----- . 1996b. “Lisboa em Movimento. Museus nos Metropolitanos.” In *Junction '96: Conferência Mundial sobre Arte e Transportes Públicos*, editado por Metropolitano de Lisboa, 234-244. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Lefebvre, Henri. 2008. *The Production of Space*. Tradução de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing. [1974. *La Production de l'Espace*. Paris: Éditions Anthropos.].

Leitão, Inês. 2014. “Azulejos en el Parque de las Naciones.” *sieteLisboas*. Consultado em Abril. <http://www.sietelisboas.com/azulejos-parque-das-nacoes/>.

Leitão, Inês. 2015. “A estação de São Sebastião e a construção do lugar na obra de Maria Keil.” In *Proceedings of International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage GlazeArch2015*, editado por João Mimoso e João Delgado Rodrigues, 57-72. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

----- . 2016. “Rethinking frames in contemporary Azulejo. In AzLab#14 Azulejos and Frames.” In *ARTisON – Special issue (Proceedings) 2*: 100-108. <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/42>.

LeWitt, Sol. 2003. “Paragraphs on Conceptual Art.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 846-849. Oxford & Cambridge: Blackwell.

----- . 2003. “Setences on Conceptual Art.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 849-851. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Lima, Marta. 2007. “Arte no Metro: A intervenção plástica e suas implicações na legibilidade do espaço.” *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes* 7. Consultado em Julho, 2014. <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/218354/297444>.

Lippard, Lucy R. 1997. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova Iorque: The New Press.

Lisboa 94 – Sociedade Promotora de Lisboa Capital Europeia da Cultura. 1994. *Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura: Memória Fotográfica*. Lisboa: Planeta Agostini / Sociedade Lisboa 94.

Lopes, Telmo. 2007. “Arte Pública em Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura: Intenções e Oportunidades.” *On the w@terfront* 9: 89-95. Consultado em Julho, 2014. <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/218354/297444>.

Lucie-Smith, Edward. 2006. “Arte Pop.” In *Conceitos da Arte Moderna*, Nikos Stangos, 196-287. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Machado, A. Santos. 1997. “Pedaço do Céu, Com Laranjas.” In *Laranjeiras: Sá Nogueira*, coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, 3. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Maderuelo, Javier. 2001. “El arte de hacer ciudad.” In *Arte público: naturaleza y ciudad*, edição de Javier Maderuelo, 15-52. Madrid: Fundación César Manrique.

Mantas, Helena Alexandra Jorge Soares. 2012a. “Maria Keil, «uma operária das artes» (1914-2012): Arte portuguesa do século XX.” Vol. I. Tese de Doutoramento em História (Especialidade em História da Arte), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Mantas, Helena Alexandra Jorge Soares. 2012b. “Maria Keil, «uma operária das artes» (1914-2012): Arte portuguesa do século XX.” Vol. II. Tese de Doutoramento em História (Especialidade em História da Arte), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Mântua, Ana Anjos, e João Pedro Monteiro, coord. 2007. *Tapices cerámicos de Portugal: el azulejo del siglo XVI al siglo XX / Tapetes cerâmicos de Portugal: o azulejo do século XVI ao século XX*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

Martins, Maria Manuela d’ Oliveira. 1989. “Conversa com Maria Keil.” In *Maria Keil: azulejo*, organização de João Castelo-Branco Pereira, 46-51. Lisboa: Instituto Português do Património Cultura / Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

Matta, Federica. 1997. “Bio Geografia de Federica Matta.” In *Descobrir Parque: Françoise Schein, Federica Matta*, coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, 51. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Meco, José. 1992 [1985]. *Azulejaria Portuguesa*. 4ª ed. Lisboa: Bertrand.

----- . 1989a [1986]. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.

----- . 1989b. *Exposição Azulejos de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Catálogo de exposição.

Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Luís Manuel Bernardo. 6ª ed. Lisboa: Vega Passagens. [1964. *L’oeil et l’esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard.].

Merriman, Peter. 2004. “Driving places: Marc Augé, non-places and the geographies of England’s M1 motorway.” *Theory, Culture and Society* 25: 145-156. Consultado em Julho, 2014. http://www.academia.edu/1160482/Driving_Places_Marc_Auge_non-places_and_the_geographies_of_Englands_M1_motorway.

Metropolitano de Lisboa. 1996. *Junction '96: Conferência Mundial sobre Arte e Transportes Públicos*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

----- 2015a. “Laranjeiras: Arte na Estação.” Consultado em Janeiro, 2015. <http://www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/laranjeiras/>.

----- 2015b. “São Sebastião: Arte na Estação.” Consultado em Janeiro, 2015. <http://www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/sao-sebastiao/>.

----- 2015c. “Lumiar: Arte na Estação.” Consultado em Janeiro, 2015. <http://metro.transporteslisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/lumiar/>.

Milheiro, Ana Vaz. 2012. “João Abel Manta: Um (arquitecto) moderno relutante.” *J.A.: Jornal Arquitectos*, Janeiro / Fevereiro / Março. [244: 102-107.].

Miles, Malcolm. 1997. *Art, Space and the City: public art and urban features*. Londres: Routledge.

----- 2001. *Para além do Espaço Público / Beyond the public realm*. Tradução de Helena Barbas. Monte da Caparica: Associação Extra-Muros / Centro Português de Design.

Museu Nacional do Azulejo, et al. 2007. *Normas de Inventário: Cerâmica / Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Nery, Eduardo. 1991. “Azulejos em fachadas.” *Cerâmicas: Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*. [9: 39-50.].

----- 1992. “Relação com a azulejaria do século XVIII em obras de Eduardo Nery.” *Jornal de Turismo Cultural*, Abril. [Texto policopiado.].

----- 1993. *A Cor de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

----- 1994. “Organização plástica na Estação e nos Viadutos do Campo Grande.” In *Campo Grande: Arquitectura e Organização Plástica da Estação e dos Viadutos*, coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, 11-14. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

----- 2000a. *Estação e Viaduto do Campo Grande, do Metropolitano de Lisboa (1983/1993)*. Memória descritiva. [Texto não publicado.].

----- 2000b. *Painel cerâmico em relevo numa escadaria na Av. Infante Santo, em Lisboa (1993/1994)*. Memória descritiva. [Texto não publicado.].

----- 2000c. *Conjunto azulejar no topo sul da Av. Infante Santo, em Lisboa (2000/2002)*. Memória descritiva. [Texto não publicado.].

----- 2007. *A Apreciação estética do azulejo*. Lisboa: Edições INAPA.

Neves, Pedro Soares. 2015. “Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014.” *Convocarte – Revista de Ciências da Arte* 1: 121-134. Consultado em Março, 2016. http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf.

Nunes, Elisabeth Évora e Sandra Leandro. 2005. “Entrevistas: Maria Keil.” *Revista Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*. [13: 135-144.].

Oliveira, Frey Nicolau d'. 1804 [1620]. *Livro das Grandezas de Lisboa*. 2ª ed. Lisboa: Na Impressão Regia. Consultado em Maio, 2015. https://books.google.pt/books?id=-woIAAAAQAAJ&pg=PA1&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false.

Oliveira, Luísa Soares de. 2000. “1974-2000: Arte em cerâmica: a cerâmica contemporânea de autor em Portugal.” In *O Azulejo em Portugal no século XX*, coordenação de Ana Maria Rodrigues, 157-237. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses / Edições INAPA. Catálogo de Exposição.

Oliveira, Sónia, coord. 1998. *Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: EXPO '98.

Pais, Alexandre. 2014. “Azulejo.” In *Maria Keil: De propósito, obra artística / On purpose, artistic work*, coordenação de Alexandre Arménio Tojal e Rui Manuel Almeida. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Museu da Presidência da República.

Parker, Simon. 2008 [2004]. *Urban Theory and the Urban Experience: Encountering the city*. Nova Iorque: Routledge.

Pereira, João Castelo-Branco, org. 1989. *Maria Keil: azulejo*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural / Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

----- . 1990. *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

----- . 1994. “Obra cerâmica de Querubim: 1954-1994.” In *Cerâmicas: Querubim Lapa*, coordenação de Raffaella D'Intino, 11-28. Lisboa: Electa-Lisboa 94.

----- . 1995. *Arte: Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Pereira, João Castelo-Branco, e Paulo Henriques. 2000. *Arte Pública no Metro de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa. Catálogo de exposição.

Pinto, António Manuel. 1998a. “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano.” In *Arte Urbana / Urban Art*, coordenação de Sónia Oliveira, 13-15. Lisboa: EXPO '98.

Pinto, Luís Fernandes. 1994. *Azulejo e Arquitectura: Ensaio de um Arquitecto*. Lisboa:

Getecno, Lda.

-----, 1988b. “O Azulejo dos Arquitectos.” In *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, coordenação de Carlos Carvalho, 69-101. Lisboa: Estar.

Pires, José Cardoso. 2001 [1997]. *Lisboa, Livro de Bordo: Vozes, olhares, memorações*. 6ª ed. Porto: Publicações Dom Quixote.

Prémio Nacional de Reabilitação Urbana. 2015. Consultado em Março, 2015. <http://www.premio.vidaimobiliaria.com/candidatura/requalificação-urbana-do-bairro-da-bica>.

Porfírio, José Luís. 1998. “Júlio Resende: As grandes decorações azulejares da Ribeira Negra e do Metropolitano de Sete Rios.” In *Júlio Resende: Obra Cerâmica*, coordenação de Paulo Henriques, 19-28. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional do Azulejo.

Quinatela, Diana. 2012. “Elas trabalham a arquitectura do azulejar.” *Dinheiro Vivo*. [1-6]. Consultado em Janeiro, 2015. http://www.dinheirovivo.pt/faz/pessoas/interior.aspx?content_id=3913881&page=1.

Rasteiro, Luís Filipe Fonseca. 2008. “Espaços Públicos Interiores de Passagem.” Tese de Mestrado Integrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

Regatão, José Pedro. 2010 [2007]. *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. 2ª ed. Lisboa: Books on Demand.

Reis, Pedro Cabrita. 2002. “Pedro Cabrita Reis.” *Prototipo* 7 (4): 54-57.

Remesar, Antoni. 2011. “Public Art, strategies for the regeneration of public space.” *On the w@terfront* 17: 3-27. Consultado em Julho, 2014. <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234245>.

Resende, Júlio. 1992. *Júlio Resende: Estudos preliminares para a estação Sete Rios*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Rosado, António Campos, dir. 2000. *Colaborações: Arquitectos, Artistas*. Lisboa: Parque das Nações. Catálogo de exposição.

Rodrigo, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza: Obra e método*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Rodrigues, Ana Mara, coord. 2000. *O Azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Edições INAPA.

Rodrigues, António. 1989. “As Construções de Maria Keil.” In *Maria Keil: azulejo*, organização de João Castelo-Branco Pereira, 10-35. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural / Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

Ruhrberg, Karl. 2012. “Provocar o olhar: A Op Arte e a transposição de fronteiras.” In *Arte do Século XX*, organizado por Ingo F. Walther, 344-348. Tradução de Ida Boavida. Lisboa: Taschen.

Saporiti, Teresa. 2000. *Azulejaria de Eduardo Nery*. Lisboa: [s.l.].

Selwood, Sara. 1995. *The Benefits of Public Art*. Londres: Policy Studies Institute.

Schein, Françoise. 1997. “A Viagem.” In *Descobrir Parque: Françoise Schein, Federica Matta*, coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, 48. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

----- . 2015. “Texto sobre a estação Parque.” Tradução de Marcia Aguiar. [Exposição Françoise Schein – A artista dos Direitos Humanos no MAB-FAAP, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alves Penteado, São Paulo, Setembro 22-Novembro 22 de 2015.] [Texto policopiado].

Siza, Álvaro. 1998. “Pavilhão de Portugal: Arquitecturas e Tecnologias – Pavilhão de Portugal: Memória Descritiva.” In *Pavilhão de Portugal: Exposição Mundial de Lisboa de 1998*, coordenação Rui Castro, 39. Lisboa: Parque Expo 98. Catálogo de Exposição.

----- . 2001. “Pavilhão de Portugal Expo ‘98, Lisboa (1995-1998): Memória Descritiva.” In *As cidades de Álvaro Siza*, edição de Carlos Castanheira e Chiara Porcu, 103-109. Lisboa: Livraria Figueirinhas.

Smith, Roberta, 2006. “Arte Conceitual.” In *Conceitos da Arte Moderna*, Nikos Stangos, 222-235. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Smithson, Robert. “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects.” In *Art in Theory 1900-2000*, edição de Charles Harrison e Paul Wood, 877-881. Oxford & Cambridge: Blackwell.

Soja, Edward. W. 2003. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden / Oxford: Blackweel Publishers.

Ström, Marianne. 1991. “Para quê o Metro?.” In *A Arte no Metro*, edição de Metropolitano de Lisboa, 11-13. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

----- . 1994. *Metro-Art et Metro-Poles*. Paris: ACR Edition.

Taves, Laura. 2007. "O Rio de Janeiro no Caminho dos Direitos do Homem." In *Françoise Schein: De Lisboa para o Mundo – azulejos para o Metropolitano de Lisboa*, coordenação de Paulo Henriques e Ana Anjos Mântua, 23-26. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo / Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

Tomás, Carla. 1993a. "Exploração do Espaço. Busca de Contrastes (entrevista a Eduardo Nery)." *Cerâmicas. Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*, Abril-Junho. [16 (5): 60-69.].

----- . 1993b. "Mestre Júlio Resende: O instituto e a reflexão." *Cerâmicas. Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*, Setembro-Novembro. [17 (5): 26-33.].

----- . 1994. "Querubim Lapa: Sou antes de mais nada, um homem da minha época." *Cerâmicas. Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*, Dezembro. [20 (6): 32-39.].

----- . 1995. "Os painéis da «Sétima Colina»." *Cerâmicas. Revista Trimestral de Cerâmica Artística, Técnica e Industrial*, Agosto. [21 (7): 45-47.].

Toussaint, Michel. 1999. "O Metropolitano de Lisboa na última década do século XX." *Jornal Arquitectos*, Novembro / Dezembro. [193: 14-17.].

Traquino, Marta. 2010. *A construção do Lugar pela arte contemporânea*. Porto: Edições Húmus.

----- . 2010. "Ser na Cidade – Urbanidade e Prática Artística, Percepção e Acções." Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Arte Pública), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Trigo, Luís Filipe, coord. 1996. *Metro: A Arte que Lisboa não viu*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

Universidade de Lisboa. 2015. "Pavilhão de Portugal." Consultado em Dezembro. <http://www.ulisboa.pt/home-page/viver/pavilhao-de-portugal/>.

Tuan, Yi-Fu. 2008. *Space and Place: the perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vale, Teresa, e Maria Ferreira. 1997. "Ascensor da Bica." *SIPA: Sistema de Informação de Informação para o Património Arquitectónico. Actualizado em 2011*. Consultado em Janeiro, 2015. http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6465.

Vaz-Pinheiro, Gabriela. 2004. "Da especificidade à transferibilidade." *Artinsite* 1: 12-24.

Velez, João Paulo, dir. 1999. *Documentos para a história da EXPO 98 (1989-1992)*. Lisboa: Parque das Nações.

Vidiella, Àlex Sánchez. 2009. *Álvaro Siza. Apontamentos de uma arquitectura sensível*. Lisboa: Bertrand Editora.

Villalobos, Bárbara, e Alexandra Castro, eds. 1996. *Lisbon Expo '98: Projects*. Lisboa: Editorial Blaus.

Whybrow, Nicolas. 2011. *Art and the City*. Londres / Nova Iorque: I. B. Tauris.

Wodiczko, Krzysztof. 2004. "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?." In *Public Art. A Reader*, editado por Florian Matzner, 41-45. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Índice das imagens

Parte I | Da arte pública à construção do lugar. Uma mudança de paradigma

2. A construção do lugar: a passagem do espaço ao lugar	
Fig. 1 Fernanda Fragateiro, <i>Jardim das Ondas</i> , Parque das Nações, 1998	36
Fig. 2 Fernanda Fragateiro, <i>Jardim das Ondas</i> , Parque das Nações, 1998	36
Fig. 3 Fernanda Fragateiro, <i>Jardim da Água</i> , Parque das Nações, 1998	36
3. O azulejo como parte integrante de projectos de arte pública que têm em consideração a construção do lugar	
Fig. 4 Querubim Lapa, Lisboa, Casa da Sorte, 1963 [© Ana Almeida]	41
Fig. 5 João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982	42
Fig. 6 Add Fuel, <i>JÁ FOI UMA CASA PORTUGUESA</i> , Cascais, 2014 [© Rui Gaiola]	43

Parte II | A reconfiguração da paisagem urbana através do azulejo

1. Espaços de Trânsito	
1.1. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian	
Fig. 7 João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982	52
Fig. 8 João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]	52
Fig. 9 Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, cód. ref. PT/AMLSB/JHG/S02092 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de João Abel Manta] [© AMLAF Fotógrafo: João H. Goulart, 1968]	54
1.2. Muro na Rua da Mãe d'Água	
Fig. 10 Luís Camacho, Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, 1993-1994	58
Fig. 11 Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, cód. ref. PT/AMLSB/POZ/000330 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Luís Camacho] [© AMLAF Fotógrafo: Fernando Martinez Pozal, 1945]	58
1.3. Muros na Avenida Infante Santo	
Fig. 12 Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994	60
Fig. 13 Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, cód. ref. PT/AMLSB/AIB/S01931 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF Fotógrafo: Artur Inácio Bastos, 1970]	60
Fig. 14 Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]	61
Fig. 15 Maria Keil, O Mar, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1958-1959 [2003]	63

1.4. Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98	
Fig. 16 Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998	64
Fig. 17 Olivais, Doca dos Olivais, Sacor, Depósito de combustível, cód. ref. PT/AMLSB/JBG/S00428 [antes da construção da Expo '98] [© AMLAF Fotógrafo: João Brito Geraldês, 1967]	65
Fig. 18 Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]	66
1.5. Pavilhão de Portugal	
Fig. 19 Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998	67
Fig. 20 Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998	69
Fig. 21 Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998	69
1.6. Oceanário de Lisboa	
1.6.1. Fachada oeste do Edifício Administrativo	
Fig. 22 Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998	72
Fig. 23 Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [perspectiva a longa distância do revestimento cerâmico]	73
Fig. 24 Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [perspectiva a curta distância do revestimento cerâmico]	73
Fig. 25 Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [vista do Oceanário de Lisboa antes da construção do Edifício do Mar] [© Ana Almeida]	75
Fig. 26 Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [vista do Oceanário de Lisboa depois da construção do Edifício do Mar]	75
1.6.2. Fachada do Edifício do Mar	
Fig. 27 Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011	76
Fig. 28 Porto, casa de habitação, revestimento em xisto	76
Fig. 29 Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [vista do interior do edifício]	77
Fig. 30 Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [relação entre o Edifício do Mar e o <i>Jardim da Água</i>]	78

1.7. Viaduto na Avenida Infante Santo	
Fig. 31 Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994	80
Fig. 32 Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel]	80
Fig. 33 Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, cód. ref. PT/AMLSB/ARM/S02562 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF Fotógrafo: Arnaldo Madureira]	81
1.8. Muros no Ascensor da Bica	
Fig. 34 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Vai Vem</i> , Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013	83
Fig. 35 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Vai Vem</i> , Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Vai Vem</i>]	83
Fig. 36 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Vai Vem</i> , Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [sentido ascendente]	84
Fig. 37 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Vai Vem</i> , Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [sentido descende]	84
2. Espaços de Espera	
2.1. Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 38 Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, escadas de acesso [exterior-átrio], 1988	95
Fig. 39 Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, cais, 1988	95
2.2. Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 40 Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, exterior, 1983-1993 [© AFML Fotógrafo: Alberto Plácido]	97
Fig. 41 Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, átrio, 1983-1993	99
Fig. 42 Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, escadas de acesso [átrio-cais], 1983-1993	99
Fig. 43 Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande [vista da estação antes da construção do Estádio Alvalade XXI e do Edifício-sede NOS]	101
Fig. 44 Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande [vista da estação depois da construção do Estádio Alvalade XXI e do Edifício-sede NOS]	101
2.3. Estação Parque do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 45 Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, corredores de acesso [átrio-cais], 1994 [© AFML Fotógrafo: José Carlos Nascimento]	104
Fig. 46 Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque,	

cais, 1994 [© AFML Fotógrafo: José Carlos Nascimento]	104
Fig. 47 Maria Keil, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, átrio, 1959 [© AFML Fotógrafo: Arnaldo Sousa]	106
2.4. Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 48 Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, átrio, 1995	108
Fig. 49 Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, cais, 1995	108
Fig. 50 Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, escadas de acesso [exterior-átrio], 1995 [relação entre um <i>tag</i> e o revestimento cerâmico]	109
Fig. 51 Maria Keil, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, átrio, 1959	110
2.5. Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 52 Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, átrio, 1992-1998	113
Fig. 53 Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, cais, 1992-1998	113
Fig. 54 Ângelo de Sousa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, escadas de acesso [exterior-átrio], 1992-1998	114
2.6. Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 55 Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998 [pormenores do revestimento cerâmico]	117
Fig. 56 Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998 [pormenores do revestimento cerâmico]	117
Fig. 57 Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998	118
Fig. 58 Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, cais, 1996-1998	118
2.7. Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 59 Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, cais, 1998	121
Fig. 60 Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, cais, 1998	121
Fig. 61 Policarpo de Oliveira Bernardes, Almancil, Igreja de São Lourenço, 1730 [© Francisco Queiroz / IPC]	122
2.8. Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 62 Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, átrio, 2001-2004	126

Fig. 63 Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, átrio, 2001-2004	126
2.9. Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa	
Fig. 64 Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, átrio sul, 1995-2009	129
Fig. 65 Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, cais, 1995-2009	129
Fig. 66 Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, cais, 1995-2009	132
Fig. 67 Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião, átrio, 1959 [© AFML Fotografia: Virgílio Prazeres]	133
Fig. 68 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, corredor de acesso [exterior-átrio], 1995-2009	133
2.10. Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço	
Fig. 69 Ana Costa, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, 2001	135
Fig. 70 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Cota Zero</i> , Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001	136
Fig. 71 Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, <i>Cota Zero</i> , Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001	136
3. Espaços de Lazer	
3.1. <i>Jardim da Água</i>	
Fig. 72 Fernanda Fragateiro, <i>Jardim da Água</i> , Parque das Nações, 1998	140
Fig. 73 Fernanda Fragateiro, <i>Projecto das Sombras</i> , Parque das Nações, 1998	140
Fig. 74 Fernanda Fragateiro, <i>Jardim da Água</i> , Parque das Nações, 1998 [pormenores do revestimento cerâmico]	141
Fig. 75 Herbário LISU Jardim Botânico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Universidade de Lisboa, nº inv. LISU 46486 P	141

ANEXOS

Índice de Anexos

Anexo A - Imagens

1. Espaços de Trânsito	174
1.1. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian	174
1.2. Muro na Rua da Mãe d'Água	176
1.3. Muros na Avenida Infante Santo	177
1.4. Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98	178
1.5. Pavilhão de Portugal	179
1.6. Fachada oeste do Edifício Administrativo	180
1.7. Fachada do Edifício do Mar	181
1.8. Viaduto na Avenida Infante Santo	182
1.9. Muros no Ascensor da Bica	183
2. Espaços de Espera	184
2.1. Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa	184
2.2. Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa	185
2.3. Estação Parque do Metropolitano de Lisboa	186
2.4. Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa	188
2.5. Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa	189
2.6. Estação Bela Vista do Metropolitano de Lisboa	190
2.7. Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa	191
2.8. Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa	192
2.9. Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa	193
2.10. Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço	195
3. Espaços de Lazer	196
3.1. <i>Jardim da Água</i>	196

ANEXO A

1. Espaços de Trânsito

1.1. Muro na Avenida Calouste Gulbenkian



Fig. 76 | Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, cód. ref. PT/AMLSB/JBG/S00330 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de João Abel Manta] [© AMLAF] Fotógrafo: João H. Goulart, 1968]



Fig. 77 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982



Fig. 78 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982



Fig. 79 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982



Fig. 80 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982



Fig. 81 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982 [relação entre as folhas da árvore e o revestimento cerâmico] [esquerda]

Fig. 82 | João Abel Manta, Lisboa, Avenida Calouste Gulbenkian, muro de suporte de terras, 1970-1982 [relação entre o Aqueduto das Águas Livres e o revestimento cerâmico] [direita]

1.2. Muro na Rua da Mãe d'Água



Fig. 83 | Luís Camacho, Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, 1993-1994



Fig. 84 | Luís Camacho, Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, 1993-1994 [pormenor do revestimento cerâmico] [esquerda]

Fig. 85 | Luís Camacho, Lisboa, Rua da Mãe d'Água, muro, 1993-1994 [direita]

1.3. Muros na Avenida Infante Santo



Fig. 86 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994

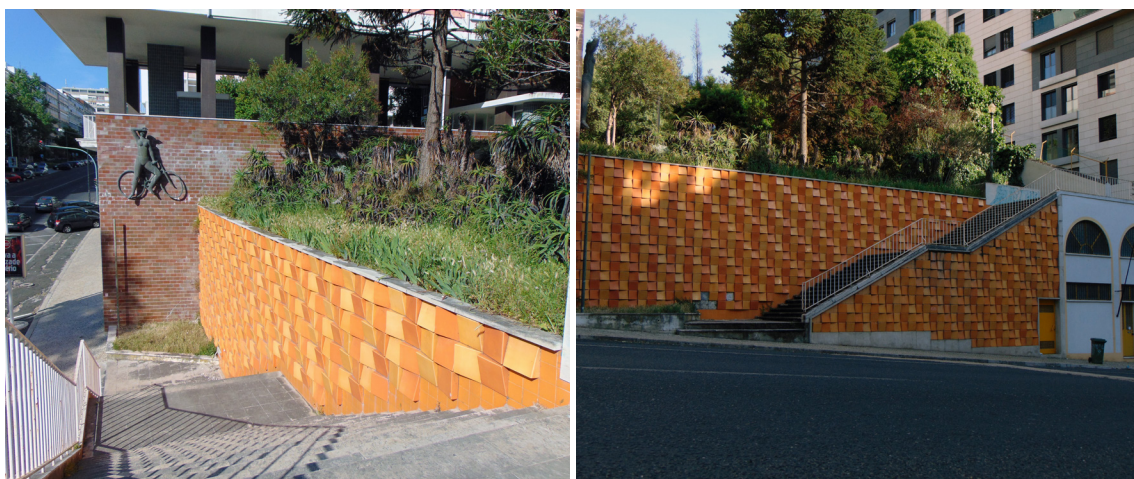


Fig. 87 e 88 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, muro, 1993-1994

1.4. Viaduto na Avenida Marechal Gomes da Costa e Rotunda Expo 98



Fig. 89 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998



Fig. 90 e 91 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998



Fig. 92 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998 [pormenor rotunda Expo 98] [esquerda]



Fig. 93 | Pedro Cabrita Reis, Parque das Nações, Avenida Marechal Gomes da Costa, viaduto e rotunda Expo 98, 1998 [apreensão do revestimento cerâmico de automóvel] [direita]

1.5. Pavilhão de Portugal



Fig. 94 | Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998

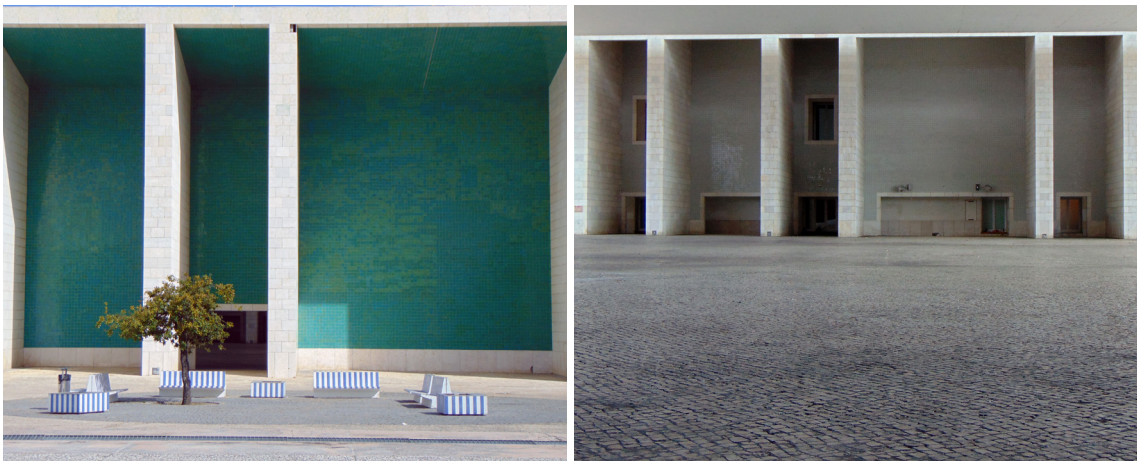


Fig. 95 e 96 | Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998



Fig. 97 e 98 | Álvaro Siza Vieira, Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, 1995-1998

1.6. Fachada oeste do Edifício Administrativo



Fig. 99 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998

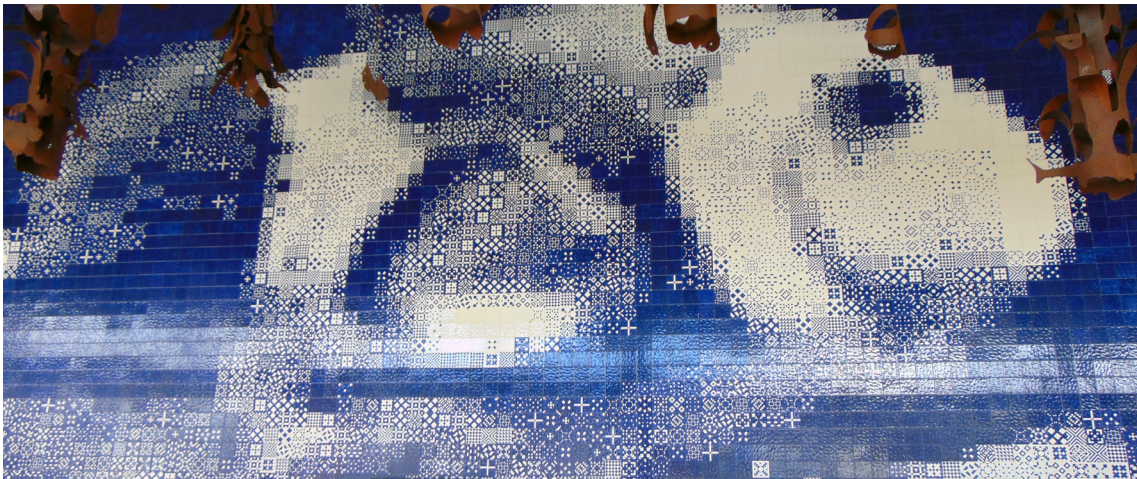


Fig. 100 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998 [pormenor do revestimento cerâmico]



Fig. 101 e 102 | Ivan Chermayeff, Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, 1996-1998

1.7. Fachada do Edifício do Mar



Fig. 103 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011



Fig. 104 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [esquerda]

Fig. 105 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011 [vista do interior do edifício]
[direita]

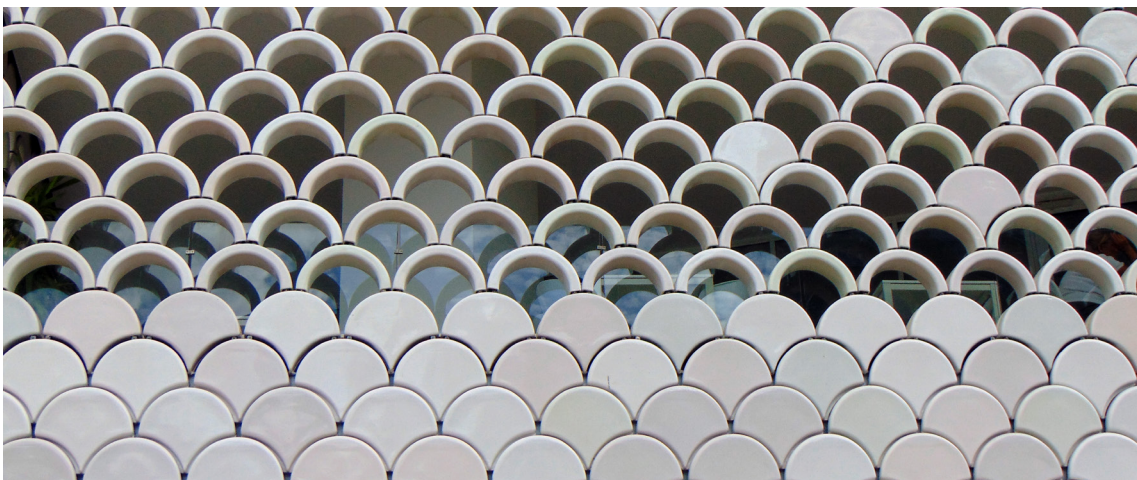


Fig. 106 | Toni Cumella Vendrell, Parque das Nações, Edifício do Mar, fachada, 2011
[pormenor do revestimento cerâmico]

1.7. Viaduto na Avenida Infante Santo



Fig. 107 | Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, cód. ref. PT/AMLSB/JBN/004691 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF | Fotógrafo: Judah Benoliel, 195-] [esquerda]

Fig. 108 | Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, cód. ref. PT/AMLSB/AIB/S01953 [antes da aplicação do revestimento cerâmico de Eduardo Nery] [© AMLAF | Fotógrafo: Artur Inácio Bastos, 1969] [direita]



Fig. 109 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994



Fig. 110 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994



Fig. 111 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994 [esquerda]



Fig. 112 | Eduardo Nery, Lisboa, Avenida Infante Santo, viaduto, 1993-1994 [apreensão do revestimento cerâmico, de automóvel] [direita]

1.8. Muros no Ascensor da Bica



Fig. 113 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [esquerda]



Fig. 114 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Vai Vem*, Lisboa, Ascensor da Bica, muros, 2013 [direita]

2. Espaços de Espera

2.1. Estação Laranjeiras do Metropolitano de Lisboa



Fig. 115 | Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, corredor de acesso [exterior-átrio], 1988

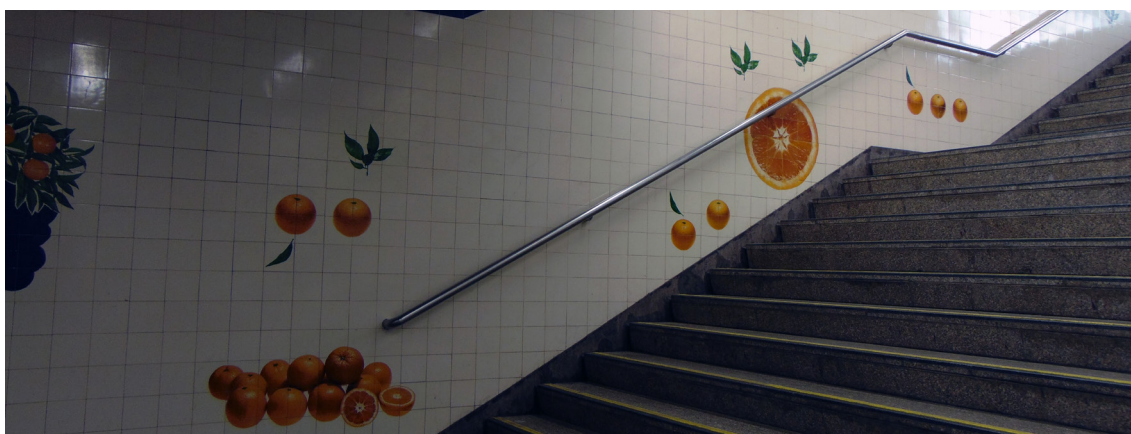


Fig. 116 | Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, escadas de acesso [exterior-átrio], 1988

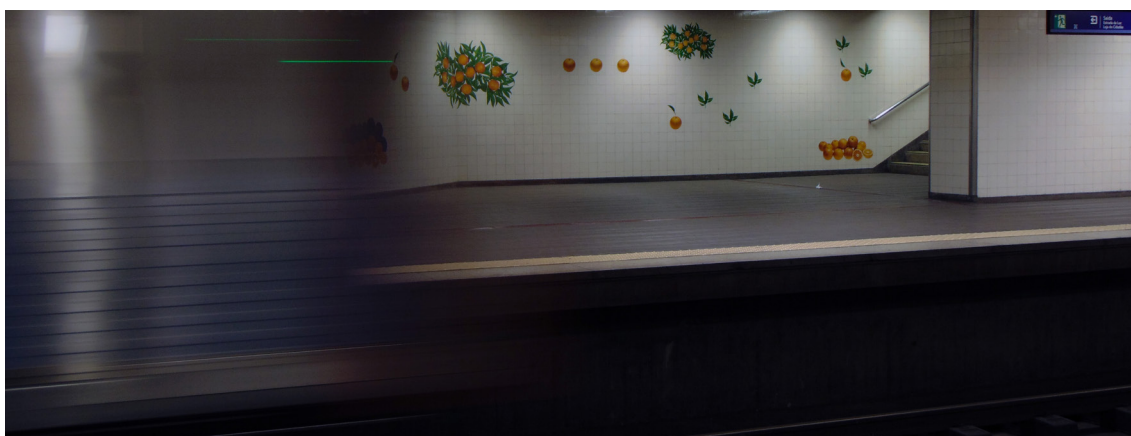


Fig. 117 | Rolando Sá Nogueira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Laranjeiras, cais, 1988

2.2. Estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa



Fig. 118 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, átrio, 1983-1993

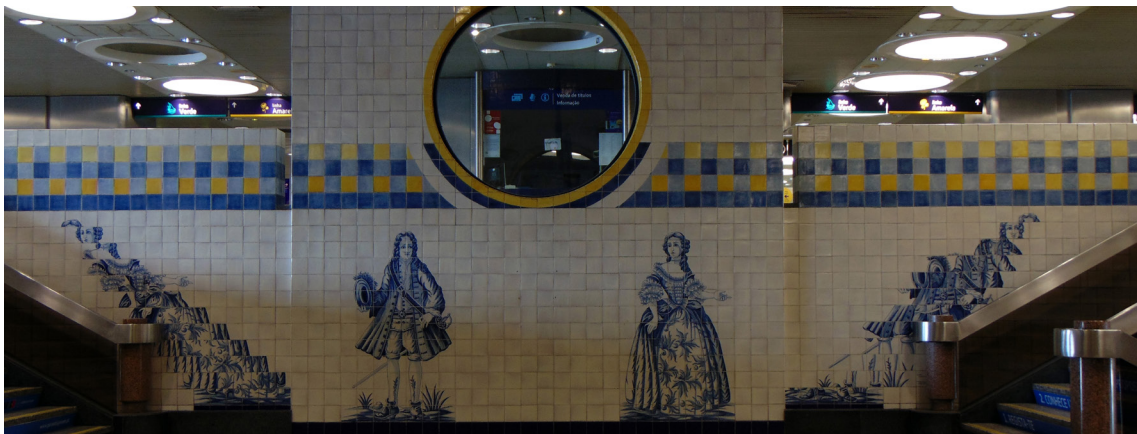


Fig. 119 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, escadas de acesso [exterior-átrio], 1983-1993

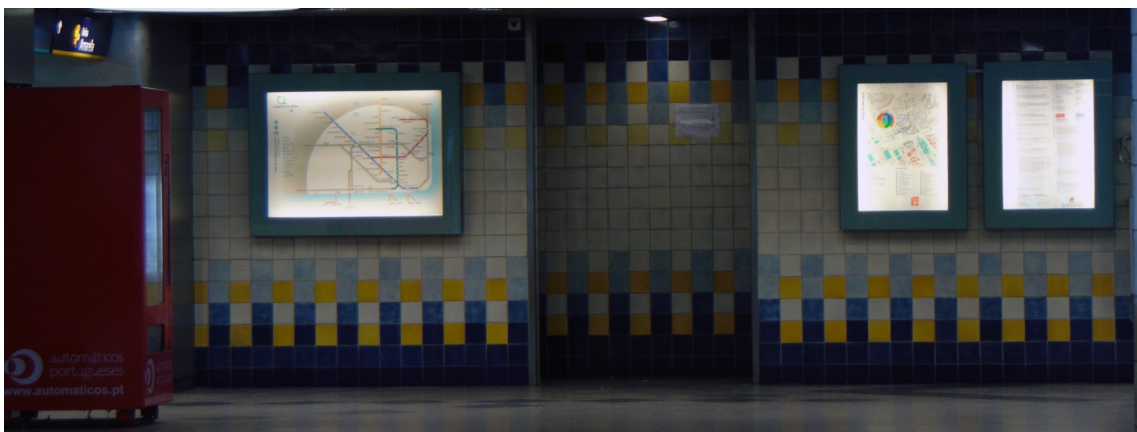


Fig. 120 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, átrio, 1983-1993



Fig. 121 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, escadas de acesso [exterior-átrio], 1983-1993 [pormenor do revestimento] [esquerda]



Fig. 122 | Eduardo Nery, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Campo Grande, escadas de acesso [átrio-cais], 1983-1993 [pormenor do revestimento] [direita]

2.3. Estação Parque do Metropolitano de Lisboa



Fig. 123 | Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, cais, 1994 [© AFML | Fotógrafo: José Carlos Nascimento]



Fig. 124 | Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, escadas de acesso [átrio-cais], 1994
[© AFML | Fotógrafo: Mário Novais]



Fig. 125 | Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, escadas de acesso [átrio-cais], 1994
[© AFML | Fotógrafo: José Carlos Nascimento]

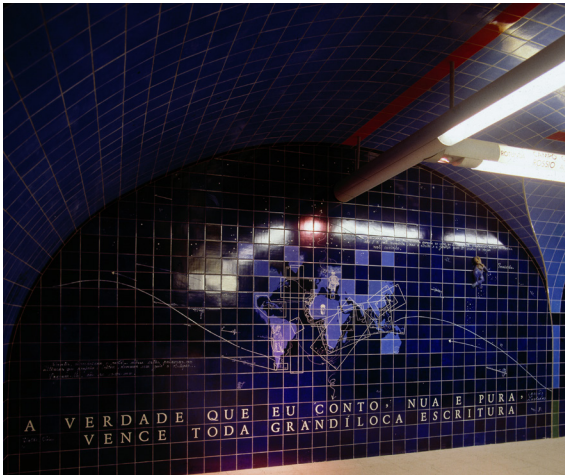


Fig. 126 | Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, corredor de acesso [átrio-cais], 1994
[© AFML | Fotógrafo: José Carlos Nascimento]

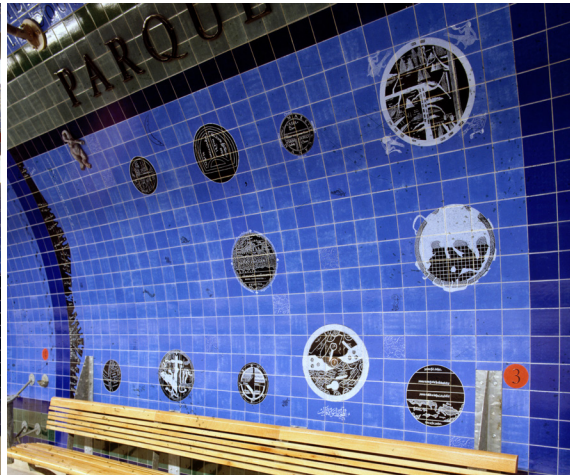


Fig. 127 | Françoise Schein, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Parque, cais, 1994
[© AFML | Fotógrafo: José Carlos Nascimento]

2.4. Estação Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa



Fig. 128 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, corredor de acesso [átrio-cais], 1995



Fig. 129 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, escadas de acesso [átrio-cais], 1995



Fig. 130 | Júlio Resende, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Jardim Zoológico, cais, 1995

2.5. Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa



Fig. 131 | Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, átrio, 1992-1998



Fig. 132 | Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, escadas de acesso [exterior-átrio], 1992-1998



Fig. 133 | Álvaro Siza Vieira, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Baixa-Chiado, cais, 1992-1998

2.6. Estação Bela-Vista do Metropolitano de Lisboa



Fig. 134 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, átrio, 1996-1998



Fig. 135 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, cais, 1996-1998



Fig. 136 | Querubim Lapa, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Bela-Vista, cais, 1996-1998

2.7. Estação Chelas do Metropolitano de Lisboa



Fig. 137 | Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, átrio, 1998



Fig. 138 | Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, átrio, 1998

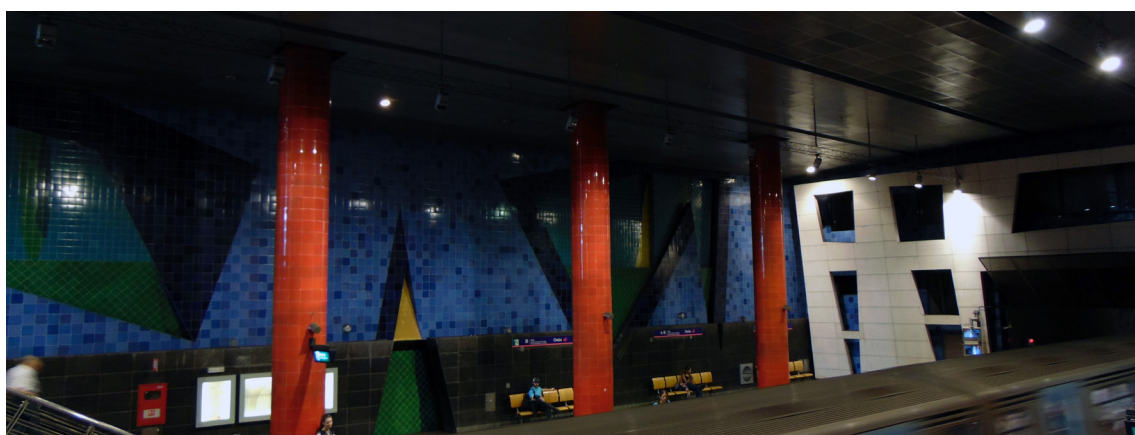


Fig. 139 | Jorge Martins, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Estação Chelas, cais, 1998

2.8. Estação Lumiar do Metropolitano de Lisboa



Fig. 140 | Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, átrio, 2001-2004



Fig. 141 | Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, escadas de acesso [átrio-cais] [pormenor do revestimento cerâmico], 2001-2004



Fig. 142 | Rui Ferro, Marta Lima e Susete Rebelo, Metropolitano de Lisboa, Estação Lumiar, cais, 1998

2.9. Estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa



Fig. 143 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, átrio norte, 1995-2009

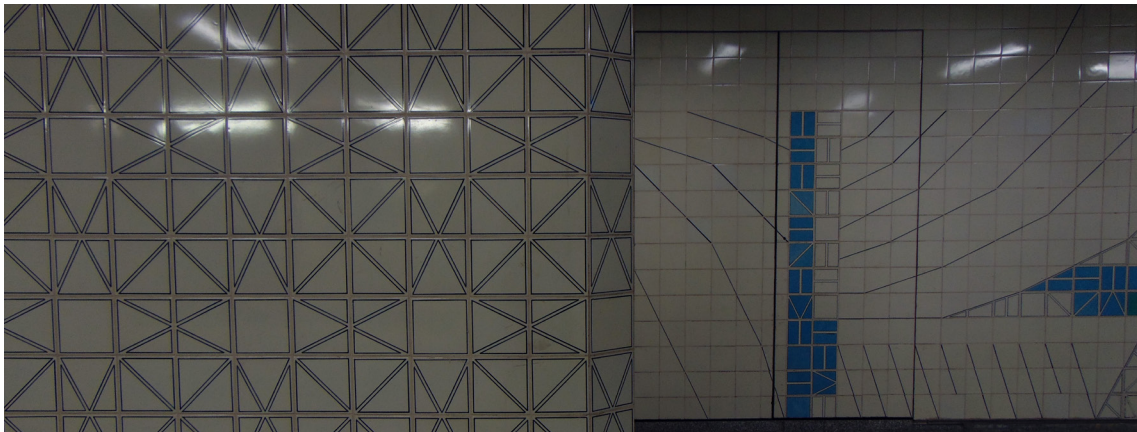


Fig. 144 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, cais, 1995-2009

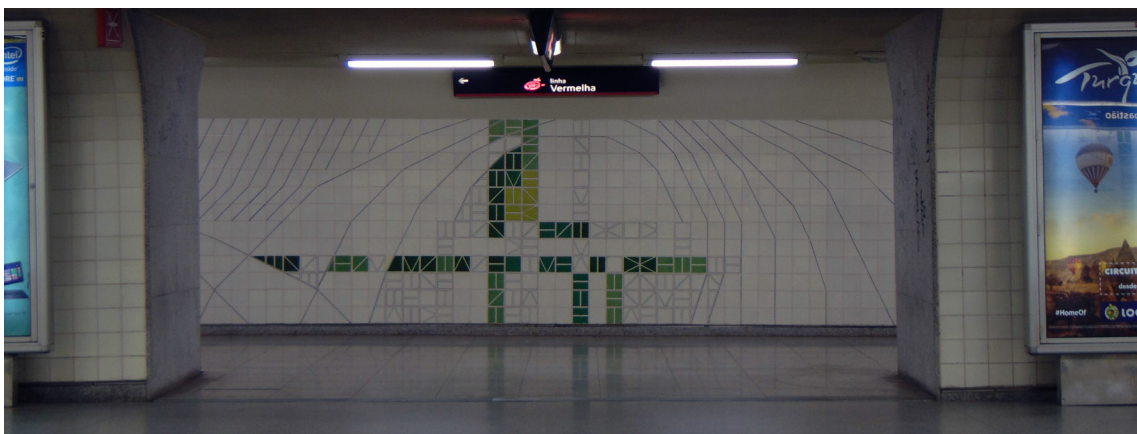


Fig. 145 | Maria Keil, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião I, cais, 1995-2009



Fig. 146 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, corredor de acesso [átrio-cais], 1995-2009

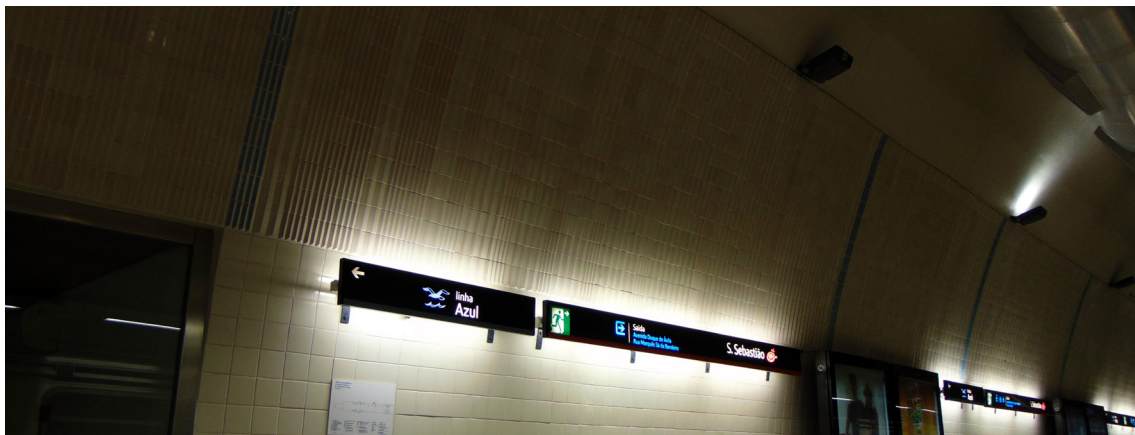


Fig. 147 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, cais, 1995-2009

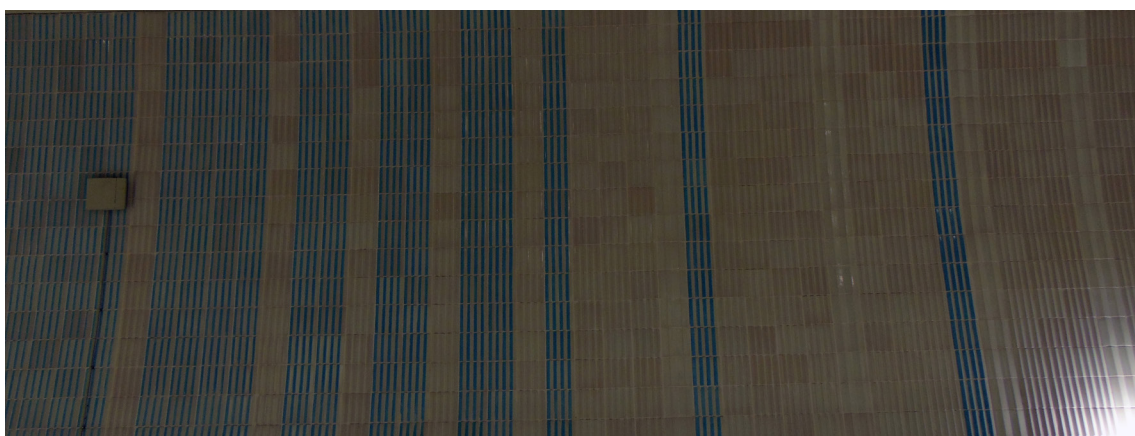


Fig. 148 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, Metropolitano de Lisboa, Estação São Sebastião II, cais, 1995-2009 [pormenor do revestimento cerâmico]

2.10. Estação Fluvial Sul e Sueste no Terreiro do Paço



Fig. 149 | Ana Costa, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, 2001



Fig. 150 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Cota Zero*, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001



Fig. 151 | Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros, *Cota Zero*, Terreiro do Paço, Estação Fluvial Sul e Sueste, novo átrio, 2001 [pormenor do revestimento cerâmico]

3. Espaços de Lazer
3.1. Jardim da Água



Fig. 152 | Fernanda Fragateiro, *Jardim da Água*, Parque das Nações, 1998



Fig. 153 | Fernanda Fragateiro, *Jardim da Água*, Parque das Nações, 1998



Fig. 154 | Fernanda Fragateiro, *Jardim da Água*, Parque das Nações, 1998

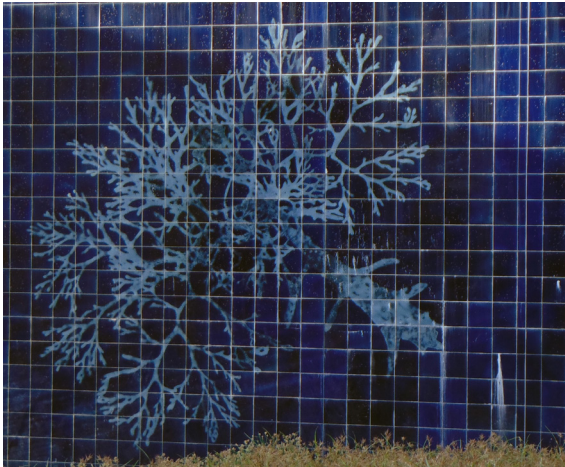


Fig. 155 | Fernanda Fragateiro, *Projecto das Sombras*, Parque das Nações, 1998

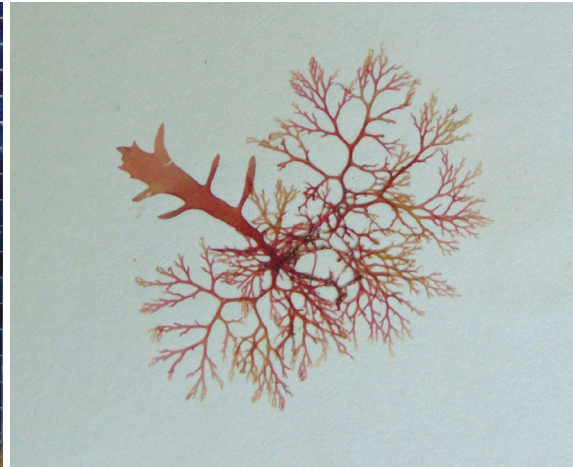


Fig. 156 | Herbário LISU Jardim Botânico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Universidade de Lisboa, n° inv. LISU 4789 P



Fig. 157 | Fernanda Fragateiro, *Projecto das Sombras*, Parque das Nações, 1998

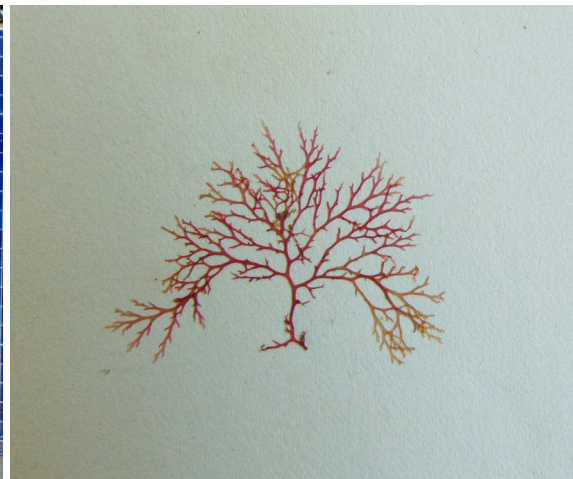


Fig. 158 | Herbário LISU Jardim Botânico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Universidade de Lisboa, n° inv. LISU 4789 P

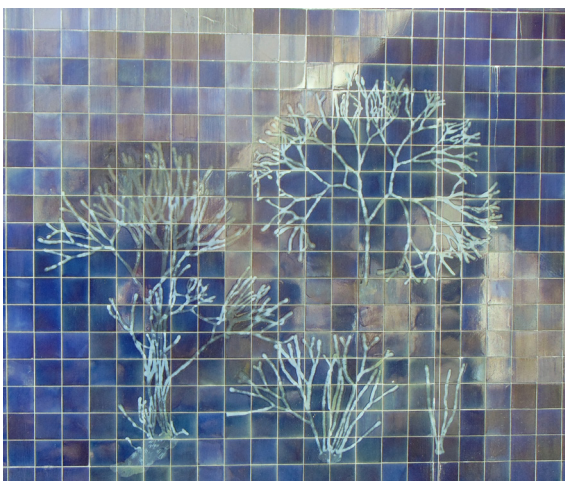


Fig. 159 | Fernanda Fragateiro, *Projecto das Sombras*, Parque das Nações, 1998



Fig. 160 | Herbário LISU Jardim Botânico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Universidade de Lisboa, n° inv. LISU 46919 P

