

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**“A Castro” - organização, inventariação e análise de um
painel de azulejos do Conservatório Nacional.**

Apoio ao desenvolvimento de protótipo de aplicação
interativa para suporte ao restauro de azulejaria.

Cátia Sofia de Jesus Quirino

Relatório de estágio orientado pela Prof.^a Doutora Clara Moura Soares
e pelo Doutor Alexandre Nobre Pais, especialmente elaborado para a
obtenção do grau de Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro.

Relatório de Estágio
2018

Agradecimentos

O mais sincero reconhecimento aos orientadores Doutor Alexandre Nobre Pais e Professora Doutora Clara Moura Soares pela confiança depositada, pela disponibilidade e pelo apoio constante ao longo de todo este percurso.

Sentido voto de agradecimento a toda a equipa do Museu Nacional do Azulejo, em particular à equipa técnica do Departamento de Inventário e Gestão de Coleções – Graça Marques da Silva e Porfíria Formiga – por me acolherem e encaminharem.

Agradecimento especial à Doutora Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de Carvalho pelo valioso contributo.

Agradeço ainda aos colegas de turma e de estágio que me acompanharam sempre com espírito de partilha e entreaajuda.

À minha família e amigos, cujo apoio foi essencial nos momentos de maior fragilidade, o mais profundo e especial voto de agradecimento.

Resumo

O presente relatório de estágio descreve o trabalho desenvolvido durante o estágio curricular no Museu Nacional do Azulejo (MNAz).

O projeto compreende o plano proposto pela entidade de acolhimento – MNAz – e pela participação e apoio num projeto de mestrado de um discente do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

O plano de estágio com o Museu Nacional do Azulejo consistiu na organização, identificação, inventariação e análise de um painel de azulejos intitulado *A Castro*, pertencente a um conjunto azulejar do século XX, originalmente instalado no corredor dos *Passos Perdidos* do Conservatório Nacional, em Lisboa. Em parceria com um aluno de Mestrado em Engenharia Informática (MEI) do ISCTE-IUL, será fornecido o apoio ao desenvolvimento de um protótipo de aplicação interativa para auxílio ao restauro de azulejaria.

O relatório de estágio está dividido em quatro capítulos distintos, cada um destes organizado em subcapítulos. O primeiro capítulo corresponde a uma breve introdução à instituição de acolhimento Museu Nacional do Azulejo, abordando o seu percurso e enquadramento histórico, desde a fundação do Convento da Madre de Deus até à integração do atual museu.

No capítulo seguinte são apresentadas todas as atividades práticas desenvolvidas em contexto de estágio na instituição de acolhimento, reportando as metodologias utilizadas, a análise do objeto de estudo e identificando as suas particularidades.

No terceiro capítulo proceder-se-á à análise e investigação de *A Castro*, foco do nosso estudo, onde serão fundamentados aspetos como a identificação da sua temática e características técnicas e estilísticas, estado de conservação, autoria, encomenda e contextualização histórica.

Reporta-se, no quarto e último capítulo, o apoio atribuído ao projeto de produção de um protótipo de aplicação interativa digital para o auxílio na inventariação e no restauro de azulejos.

Seguem, por fim, as considerações finais.

PALAVRAS-CHAVE: MNAz; AZULEJO; CASTRO; REVIVALISMO; PROTÓTIPO

Abstract

This internship report describes the work developed during curricular internship at the Museu Nacional do Azulejo (MNAz).

The project comprises the plan proposed by the host entity – MNAz – and the participation and support in a master's degree project of a ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) student.

The internship plan concerted by agreement with the Museu Nacional do Azulejo aims the organization, identification, inventory and analysis of a tile panel entitled *A Castro* belonging to a set of panels from the 20th century originally installed in the hall of *Passos Perdidos* at the Conservatório Nacional in Lisbon. In partnership with a master student in Computer Engineering (MEI) of ISCTE-IUL, support will be provided for the development of an interactive prototype application for the assistance in tiles restoration.

The internship report will be divided in four distinct chapters, each one of these organized through sub-chapters. The first chapter corresponds to a brief introduction of the host institution, the Museu Nacional do Azulejo, alluding to its path and historical context since the foundation of Convento da Madre de Deus to the integration of the current museum, mission and activities developed by the institution.

In the following chapter are described all the practical activities during the internship, like the applied methodologies, examination and identification of particularities found in the object of study.

The analysis and investigation of *A Castro* can be found in the third chapter, where subjects such as thematic identification and technical and formal characteristics, state of preservation, authorship, order and historical contextualization are substantiated.

In the fourth and final chapter it is described the support given to the interactive prototype application project developed for the assistance in tile's restoration.

Lastly, the final considerations.

KEYWORDS: MNAz; TILE; CASTRO; REVIVALISM; PROTOTYPE

Introdução	7
I. Instituição de acolhimento – Museu Nacional do Azulejo (MNAz).....	10
1.1. Enquadramento histórico: de conjunto monástico a instituição museológica... 10	
1.2. O Museu Nacional do Azulejo.....	11
1.3. MNAz – Missão e atividade	12
II. Plano de trabalho prático realizado no Museu Nacional do Azulejo.....	14
2.1. Identificação de fragmentos	16
2.2. Colagem de fragmentos.....	19
2.3. Montagem do painel de azulejos.....	20
2.4. Documentação e análise do estado atual de conservação	24
– Identificação de patologias	25
– Montagem virtual: face vidrada	27
– Montagem virtual: tardoz.....	30
2.5. Limpeza dos azulejos	31
III. A Castro, painel de azulejos do corredor dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional.....	35
3.1. A Castro de António Ferreira.....	35
3.2. “Senhor, porque me matas?” – Painel de azulejos A Castro.....	37
– Descrição global	38
– Análise a particularidades da composição.....	39
– Identificação técnica.....	49
– Proposta de localização.....	52
3.3. Júlio Dantas e a encomenda dos “panneaux” de azulejos para o corredor dos Passos Perdidos da Escola da Arte de Representar do Conservatório Nacional.....	54
3.4. Alberto Sousa “artista” e António Quaresma “pintor ceramista”	62
3.5. O Corredor dos Passos Perdidos – 25 anos de espera e hesitações.....	68
IV. Apoio ao desenvolvimento de um protótipo de aplicação interativa para suporte ao restauro de azulejaria	81
4.1. Desenvolvimento do protótipo: reflexão e primeiras considerações	82
4.2. Avaliação do protótipo <i>Hereditatem</i>	88
Considerações finais.....	90
Bibliografia	93

Introdução

O presente relatório resulta do estágio curricular com vista à obtenção do grau de Mestre em História da Arte e Património, que teve como instituição de acolhimento o Museu Nacional do Azulejo (MNAz), tendo decorrido sob a orientação conjunta da Professora Doutora Clara Moura Soares, professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do Doutor Alexandre Nobre Pais, técnico superior principal e investigador do MNAz.

O Museu Nacional do Azulejo procura afirmar-se como entidade de referência para o apoio à formação académica e profissional e para a valorização da investigação científica e tecnológica. Por todos estes motivos, e por já ter sido desenvolvida nesta instituição uma primeira experiência de voluntariado, entre 21 de novembro de 2016 e 7 de agosto de 2017, a escolha do MNAz revelou-se a melhor opção para a concretização de um estágio curricular, entre 18 de setembro de 2017 e 5 de janeiro de 2018, permitindo não apenas beneficiar de um trabalho de cerca de oito meses já efetuado, mas também por representar um importante contributo para o enriquecimento e valorização pessoal, curricular e profissional.

O plano de trabalho proposto pelo Museu Nacional do Azulejo consistiu na organização, estudo e inventariação de um painel de azulejos, pertencente a um núcleo azulejar datado de finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, com temática representativa das mais célebres peças de teatro portuguesas – desde o século XVI ao século XIX –, originalmente integrado no corredor dos *Passos Perdidos* da antiga secção de ensino de Arte Dramática do Conservatório Nacional de Lisboa. Muito embora este conjunto já tivesse sido objeto de diversas abordagens¹, a reorganização, documentação e inventariação de determinados painéis ainda não se havia concretizado. Entre estes, encontrava-se *A Castro*, o painel de azulejos proposto pelo MNAz para ser organizado e estudado no âmbito do estágio curricular a que se reporta o presente relatório. Representa um episódio da obra dramática com o mesmo título de António Ferreira (1528 – 1569).

Nesta medida, os principais objetivos do estágio foram a organização, inventariação e análise do painel de azulejos *A Castro*. A sua concretização possibilitará, para além de enriquecer o espólio da instituição, a promoção de novas exposições temporárias e/ou o enriquecimento da exposição permanente, assim como assegura a renovação da coleção do museu.

¹ Trabalho prático e de investigação realizado por Andreia Trinta Novo, Pedro Guarim Fernandes e Tiago Borges Lourenço entre 2009 e 2010 no MNAz no âmbito da Bolsa de Integração na Investigação (BII). Foram consultados os trabalhos de Andreia Novo e de Tiago Lourenço:
NOVO, Andreia Trinta – O Conjunto Azulejar do Conservatório Nacional.
LOURENÇO, Tiago Borges – “15 painéis, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro.

Para melhor conhecer e compreender o painel de azulejos em estudo realizou-se um trabalho de investigação bibliográfica e, sobretudo, arquivística. A pesquisa em arquivo foi impulsionada pela consulta de relatórios de investigação realizados anteriormente e já mencionados, e que permitiram conhecer a existência de documentação relativa à encomenda dos referidos painéis de azulejos em diferentes arquivos, sendo a pesquisa direcionada para o fundo antigo do Conservatório Nacional, que se encontra à guarda da Secretaria-Geral da Educação e Ciência (SGEC). Muito embora parte desta documentação tenha sido referida nos trabalhos de Tiago Borges Lourenço, Andreia Novo e Pedro Guarim Fernandes, optou-se por voltar a ler todos os documentos, assinalando os que não são inéditos e citando os descobertos ou agora divulgados pela primeira vez.

A par do plano de trabalho desenvolvido com o MNAz, foi estabelecida uma parceria entre este programa de estágio curricular e um projeto de Mestrado em Engenharia de Informática (MEI) com um aluno do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Marco Quirino. Reconhecendo as dificuldades dos processos de organização de painéis de azulejos, surgiu a ideia de produzir um protótipo de aplicação interativa informática para suporte ao trabalho de reorganização e restauro dos mesmos. Após definição de algumas ideias base para a realização deste projeto, a proposta foi apresentada e aceite pelos orientadores de cada mestrando.

Dadas as dificuldades sentidas pelos profissionais de Inventário e Gestão de Coleções e de Conservação e Restauro, no que toca à reconstituição de objetos cerâmicos fragmentados, procurou-se lançar as bases para a conceção de uma aplicação informática interativa que possibilite o auxílio no processo de procura de fragmentos e na reconstrução do objeto artístico. A sua implementação, enquanto ferramenta de trabalho, representará não apenas a simplificação de um processo que é moroso e bastante exigente ao nível físico e intelectual, como demonstrará que é possível promover o trabalho conjunto entre áreas do saber distintas, neste caso a tecnologia e a História da Arte.

Em ambos os projetos, a grande motivação é, essencialmente, a salvaguarda de um património tão característico da cultura portuguesa, seja através da prática de metodologias que contribuem não apenas para o estudo dos objetos, mas também para a sua reconstituição e preservação, seja através da criação de novas ferramentas de trabalho que assistam ao processo de recuperação e proteção destes objetos artísticos.

Na organização deste relatório, optou-se por seguir a sequência de desenvolvimento do estágio, por se considerar que esta opção espelha o crescente comprometimento com o objeto de estudo e a motivação que, à medida que os resultados apareciam, conduziu a querer saber mais e a investigar a um nível cada vez mais aprofundado. Assim, começa-se por descrever a experiência de organizar e localizar fragmentos do conjunto e do

painel em estudo, para depois passar à montagem do painel, à documentação do estado de conservação e à limpeza dos azulejos. De seguida, aborda-se o tema representado, propondo uma leitura paralela entre o painel de azulejos e o texto que lhe deu origem, identificando pela primeira vez a fonte gráfica que poderá ter inspirado a composição das figuras principais, e apresentando uma proposta de localização que, tal como o protótipo, resulta de uma parceria tecnológica, agora ao nível da reconstituição em 3D. A história da encomenda dos azulejos e os seus autores é abordada detalhadamente, com base na investigação arquivística já referida. O texto termina com a descrição do trabalho desenvolvido no apoio ao projeto de Marco Quirino. Crê-se que a estrutura adotada é aceitável num relatório e testemunha de forma mais eficaz como, a partir de fragmentos, se foi evoluindo durante o percurso e, através de um trabalho prático, de investigação em arquivo, e com ligações a outras áreas do saber, foi possível construir um verdadeiro painel de e sobre azulejos.

I. Instituição de acolhimento – Museu Nacional do Azulejo (MNAz)

Localizado na Rua da Madre de Deus, em Xabregas, encontra-se o Museu Nacional do Azulejo, integrado no antigo mosteiro pertencente à Ordem de Santa Clara – o Convento da Madre de Deus.

O Museu Nacional do Azulejo (MNAz), atualmente sob direção da Dr.^a Maria Antónia Pinto de Matos, encontra-se tutelado pela Direção-Geral do Património Cultural, regulado pelo documento da sua fundação – Decreto-lei n.º 404/80, respetivamente – e pela Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º 47/2004², integrando-se assim na Rede Portuguesa de Museus.

Este é considerado um dos mais singulares museus de Portugal, não apenas pela sua coleção – possuidora de uma das expressões referenciais da cultura artística portuguesa, o Azulejo – mas também graças ao monumento onde este se integra, o Convento da Madre de Deus, reconhecido como obra maior da arquitetura religiosa e das Artes Decorativas em Portugal³.



Figura 1. Edifício do MNAz. Fotografia: SIPA.

1.1. Enquadramento histórico: de conjunto monástico a instituição museológica

O edifício do Convento de clarissas da Madre de Deus, atualmente, Museu Nacional do Azulejo, pertenceu à antiga Ordem de Santa Clara, fundado em 1509 pela rainha D. Leonor, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I. Terá sido em junho de 1509 que se instala um grupo de freiras Franciscanas Descalças da primeira Regra de Santa Clara no novo mosteiro de Nossa Senhora da Madre de Deus, recém-chegadas do convento de Jesus de Setúbal⁴.

O apoio da Casa Real a fundações religiosas era comum na época, porém, o patrocínio da rainha D. Leonor, mecenas deste convento, ultrapassa uma mera questão de sensibilidade religiosa; o seu apoio, apesar de ainda preso à solidariedade medieval, espelha as perplexidades da sua época, aberta às novidades estilísticas e artísticas e demonstrando deter uma visão avançada para o seu tempo. Ao Convento da Madre de Deus deixou um riquíssimo espólio artístico composto por peças de pintura portuguesa e flamenga, peças de cerâmica italiana provenientes da oficina dos *Della Robia*, ourivesarias, alfaias, peças litúrgicas e paramentaria, e ainda um valioso relicário em

² DGPC – Lei Quadro dos Museus Portugueses [em linha]. [Consult. 14 março 2018]. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/lei-quadro-dos-museus-portugueses/>

³ HENRIQUES, Paulo – Museu Nacional do Azulejo: roteiro.

⁴ SOROMENHO, Miguel – O Convento da Madre de Deus: O Edifício. In PEREIRA, João Castel-Branco [et al.] – As colecções do Museu Nacional do Azulejo, p. 8.

ouro e pedras preciosas ao estilo renascentista reproduzindo Jerusalém Celeste, provavelmente uma das mais impressionantes obras de ourivesaria portuguesa⁵.

O edifício terá sido submetido a diferentes campanhas de obras, sobretudo ao nível decorativo, entre os finais do século XVII e prolongando-se até 1759, voltando a sofrer alterações, segundo os princípios do revivalismo romântico, no fim do século XIX⁶. Atualmente, é difícil perceber o que ainda sobrevive das construções ordenadas por D. Leonor⁷.

Com a Extinção das Ordens Religiosas em Portugal, em 1834, e com a morte da última freira do Convento, o edifício passa para a tutela pública em 1872 e é alvo de uma longa e profunda campanha de obras de restauro dirigida pelo célebre arquiteto José Maria Nepomuceno (1836 – 1895). O projeto de Nepomuceno compreendia a reconversão do conjunto monástico em edifício afeto ao então Asilo D. Maria Pia, incluindo ainda um plano de instalação de um pequeno espaço museológico. As intervenções alteraram significativamente toda a área conventual, que fora adaptada às novas funções do edifício; contrariamente, todas as dependências nobres estavam abrangidas por um critério de recuperação dos seus supostos valores originais. Segundo Miguel Soromenho (1995), a atitude historicista por parte de Nepomuceno e, mais tarde, prosseguida por Liberato Telles (1843 – 1902) é justificada pela cultura tardo-romântica que os inspirava, aspirando à unificação plástica do conjunto e repondo a verdade do edifício.

Já em pleno século XX – sobretudo na década de 1950, 1983 e em 1994 – o edifício do antigo mosteiro sofreu novas alterações, com arranjos pontuais na estrutura do edifício impulsionados pelas necessidades museológicas daquela que é agora a morada do Museu Nacional do Azulejo.

1.2. O Museu Nacional do Azulejo

A ideia de instalar um museu no antigo conjunto monástico da Madre de Deus surge com o êxito da exposição ali organizada em comemoração do quinto centenário do nascimento da rainha fundadora do convento, D. Leonor⁸, em 1958. Sendo este o local mais adequado para comemorar os 500 anos da rainha fundadora, revelou-se também

⁵ SOROMENHO – O Convento da Madre de Deus: O Edifício. In PEREIRA [et al.] – As colecções do Museu Nacional do Azulejo, p. 9-10.

⁶ MATOS, Maria Antónia Pinto de – Museu Nacional do Azulejo.

⁷ SOROMENHO – O Convento da Madre de Deus: O Edifício. In PEREIRA [et al.] – As colecções do Museu Nacional do Azulejo, p. 15.

⁸ A exposição terá implicado uma vasta campanha de obras de restauro e de recuperação de vários espaços fortemente adulterados, levadas a cabo pela Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) com a colaboração da então recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian, apoiando com avultados fundos.

PEREIRA [et al.] – As colecções do Museu Nacional do Azulejo.

o mais apropriado à exposição didática do azulejo, utilizado no nosso país de forma ininterrupta desde meados do século XV até à contemporaneidade, muitos deles provenientes do próprio convento. O sucesso da exposição deve-se, em grande parte, ao projeto museográfico do arquiteto Francisco Conceição Silva e ao trabalho do Eng.º João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) que, desde do início da década de 1940, se dedicava à investigação e inventariação de azulejo⁹.

Em 1960, Santos Simões é indicado para organizar o Museu do Azulejo, ainda dependente do Museu Nacional de Arte Antiga. Contando com o forte apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (F.C.G.) para a montagem da exposição, o museu é aberto ao público em 1965. Santos Simões fica responsável pelo Museu do Azulejo até 1972, ano do seu falecimento; apesar dos seus esforços, não foi capaz de obter um alargamento das instalações que permitisse mostrar, de forma mais apropriada, todos os exemplares que havia recolhido ao longo dos seus anos de trabalho. O sucessor – como conservador desta secção do MNAA – será Rafael Salinas Calado, que exerce funções até 1980, ano em que é criado o Museu Nacional do Azulejo por Decreto-Lei 404/80, de 26 de setembro. Ocupando as mesmas instalações, Rafael Calado é nomeado primeiro diretor do MNAz até ao ano de 1987; aproveitando o encerramento temporário do museu, devido a uma forte campanha de obras, a sua direção fica marcada pela tentativa de divulgação do azulejo no estrangeiro, fazendo viajar um vasto conjunto de peças do acervo do museu para exposições em 15 países, totalizando 24 apresentações entre 1979 e 1984¹⁰.

Atualmente, os principais objetivos passam pelo efetivar dos princípios programáticos do museu, tornando-o num eficaz instrumento de divulgação da arte azulejar portuguesa, permitindo o avanço dos estudos no âmbito da História da Arte, apelando à preservação e ao apoio à produção contemporânea, dando prioridade à atividade da investigação de coleções e à renovação da exposição permanente.

1.3. MNAz – Missão e atividade



Figura 2. Inauguração da exposição "O Encanto na hora da descoberta - A Azulejaria de Coimbra do século XVIII" (06/05/2017).

O Museu Nacional do Azulejo procura constituir-se como referência nacional e internacional, não apenas pela especificidade das suas coleções e dos seus espaços musealizados, mas pela excelência dos conhecimentos que procura produzir e apoiar¹¹. Tem como missão a recolha, conservação, estudo e divulgação dos exemplares representativos da evolução do Azulejo e da

⁹ PEREIRA, João Castel-Branco – O Museu Nacional do Azulejo. In *Azulejo*.

¹⁰ ____ – O Museu Nacional do Azulejo. In *Azulejo*.

¹¹ HENRIQUES, Paulo – Museu Nacional do Azulejo: roteiro.

Cerâmica em Portugal, promovendo ainda as suas boas práticas de inventariação, documentação, investigação, classificação, conservação e restauro e divulgação do azulejo e da cerâmica¹². É também responsável pela salvaguarda do património da igreja e dos restantes espaços do antigo Convento da Madre de Deus – igreja, sacristia nobre, coro baixo, capelas de D. Leonor e de D. Manuel, capela de Santo António, coro alto, claustro e Claustro D. João III. Ademais, a missão do museu não remete apenas para o trabalho realizado dentro da instituição, mas também para o estudo, inventário e recuperação do património azulejar *in situ*. O museu proporciona o apoio à formação académica e profissional e à investigação científica e tecnológica através da formalização de protocolos com instituições públicas ou privadas, nacionais e estrangeiras, realizando estágios académicos e profissionais, possibilitando a formação contínua e a participação em projetos científicos de investigação.

A vasta coleção de azulejo e cerâmica do Museu Nacional do Azulejo ocupa diferentes espaços dentro da instituição. Faz também parte do acervo do MNAz toda a documentação – bibliográfica, fotográfica, audiovisual, etc. – adquirida e doada, de temática direta e indiretamente relacionada com o património, salvaguardado pelo museu, assim como temas mais abrangentes referentes à evolução histórico-cultural e técnica da azulejaria portuguesa. A exposição permanente ocupa vários espaços das antigas alas conventuais do edifício, incorporando três pisos e seguindo uma organização cronológica onde documenta a história da azulejaria em Portugal, desde o século XVI até à contemporaneidade.

Sumariamente, o MNAz está organizado da seguinte forma:

Espaços públicos: destinados aos visitantes, entre eles as áreas de exposição permanente e temporária: a Igreja e os demais espaços do antigo convento (Capela D. Leonor, Claustro, Capela de Santo António e coros), bilheteira, loja, jardim de inverno, restaurante e sanitários.

Espaços semipúblicos: local de trabalho destinado aos voluntários e estagiários – designado “Aquário” e biblioteca.

Áreas restritas: zonas de trabalho limitadas aos funcionários do museu, entre elas, os gabinetes destinados aos departamentos (Inventário e organização; conservação e restauro; serviço educativo e investigação), a área de reservas e as oficinas de conservação e restauro.

¹² Museu Nacional do Azulejo – O MNAz [em linha]. [Consult. 14 mar. 2018]. Disponível em: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/OMNAz/ContentList.aspx>

II. Plano de trabalho prático realizado no Museu Nacional do Azulejo

A oportunidade de realizar um estágio curricular no Museu Nacional do Azulejo (MNAz) surgiu no seguimento da integração, enquanto voluntária, num dos projetos em desenvolvimento pelo museu, “Devolver ao Olhar”¹³. O voluntariado decorreu entre 21 de novembro de 2016 e 7 de agosto de 2017 e o estágio curricular teve início a 18 de setembro de 2017, terminando a 5 de janeiro de 2018. O envolvimento da voluntária nas atividades propostas e o conhecimento gradualmente adquirido sobre o núcleo azulejar aqui em estudo, permitiu a realização deste plano de trabalho de estágio e o presente relatório; esta etapa contou com especial acompanhamento do coordenador, Dr. Alexandre Nobre Pais.

Face às premissas de trabalho adotadas pelo museu – estudo e recuperação de painéis de azulejos – definiram-se como objetivos principais para o plano de estágio a organização e identificação, análise, inventariação e estudo de um dos painéis do núcleo azulejar da secção de teatro do Conservatório Nacional de Lisboa. Foi selecionado como objeto de trabalho para o plano de estágio o painel de azulejos *A Castro*; a descoberta do conjunto azulejar e sequente investigação haviam sido iniciadas por um grupo de três investigadores bolsheiros, entre 2009 e 2010¹⁴, porém o painel de azulejos *A Castro* carecia de uma atenção mais imersiva e prática, o que impulsionou a realização do presente plano de trabalho prático que teve início no período de voluntariado, culminando durante o estágio curricular.

O objeto de estudo pertence a um núcleo azulejar que compreende 29 painéis de azulejo: 17 painéis de composição, 3 medalhões, 7 sobreportas, 2 arcos acondicionados em aproximadamente 80 contentores de madeira, contendo cada um destes cerca de 50 azulejos¹⁵. Este núcleo encontra-se acomodado e agrupado na área de trabalho localizada no claustro D. João III. O painel de azulejos *A Castro* encontra-se acondicionado em 8 contentores de madeira, cada um destes com cerca de 52 azulejos, sendo constituído por 488 azulejos na totalidade, compreendendo azulejos completos e com lacuna.



Figura 3 e 4. Zona de trabalho “aquário”.
Fotografia: Cátia Quirino (24/05/18).

¹³ Iniciado em 2009, corresponde a um programa de investigação no inventário do MNAz e cujos objetivos principais se expressam na identificação, limpeza e conservação de azulejos e a sua integração em painéis, visando a incorporação dos mesmos em exposições temporárias e/ou na exposição permanente do museu.

¹⁴ Andreia Novo, Pedro Fernandes e Tiago Borges Lourenço no âmbito da Bolsa de Integração na Investigação (BII) cedida pela FCT, entre abril 2009 e abril de 2010.

¹⁵ A contabilização do número de contentores e de azulejos por contentor é aproximada, não concreta.

Os trabalhos práticos tiveram lugar num dos espaços semipúblicos do MNAz, que corresponde à zona de trabalho para voluntários e estagiários, espaço este designado de *Aquário* – área adaptada e integrada no claustro D. João III do antigo Convento da Madre de Deus (fig. 3 e 4). As metodologias adotadas pelos profissionais do departamento de Inventário e Gestão de Coleções foram aprendidas ao longo do voluntariado e colocados em prática durante o estágio curricular; todos os procedimentos descritos neste relatório foram aplicados individualmente pela estagiária.

Tendo em conta os objetivos principais do plano de estágio, a metodologia de trabalho prático adotada seguiu a seguinte ordem de trabalhos:

1. Procura e Identificação de fragmentos;
2. Colagem de fragmentos;
3. Montagem do painel de azulejos;
4. Documentação e análise do estado atual de conservação;
– Identificação de patologias;
5. Limpeza dos azulejos.

Figura 5.
Contentores de armazenamento.
Fotografia: Cátia Quirino (27/03/17).



Figura 6.
Etiqueta de identificação dos contentores.
Fotografia: Cátia Quirino (04/09/17).

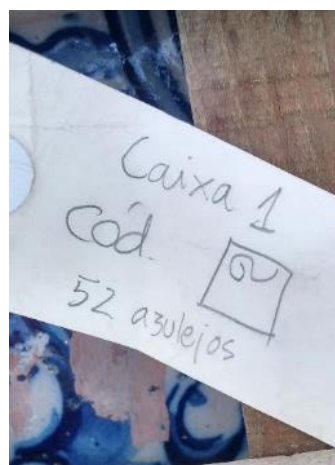


Figura 7. Armazenamento de azulejos no contentor.
Fotografia: Cátia Quirino (11/06/18).

2.1. Identificação de fragmentos

O MNAz detém uma divisão destinada a depósito de um número quase incalculável de fragmentos de azulejo de várias épocas, onde foi desenvolvido um trabalho de reconhecimento e seleção destes por diferentes categorias – século, núcleo, tema, etc. – para que a sua reintegração nos respetivos elementos azulejares fosse mais rápida e clara. Graças a este processo de triagem foram reunidas várias caixas contendo fragmentos que, possivelmente, pertencem ao chamado “núcleo do teatro” (fig. 8 e 9).



Figuras 8 e 9. Caixas com fragmentos de azulejo. Fotografia: Cátia Q. (03/07/17).

Particularmente no caso do painel de azulejos *A Castro*, este conta com um número considerável de azulejos fragmentados e em falta. Sendo esta a sua característica mais urgente, considerou-se pertinente que a identificação de fragmentos e a procura de azulejos perdidos fosse a primeira etapa deste projeto.

Primeiramente, procedeu-se à remoção de argamassas que se encontram fixas ao tardo¹⁶ do fragmento de azulejo, de modo a permitir o reconhecimento dos códigos. Cada azulejo possui no reverso (tardo) um código feito pelo artista ceramista – por norma, não em regra – localizado na parte superior para identificar a que conjunto pertence; e a marcação individual alfanumérica, na zona inferior, que nos informa quanto à posição do azulejo no painel que integra. Através desta marcação é possível identificar o painel a que corresponde o fragmento de azulejo, no entanto, nem todos os fragmentos permitem reconhecer o símbolo que corresponde ao painel a que pertencem, podendo apenas conter o número ou a letra a que corresponde a sua posição no painel de azulejos. Em casos mais complexos não é possível identificar nenhum elemento da marcação e, portanto, para seu reconhecimento é indispensável a observação das suas características formais e cromáticas.

¹⁶ Ao verso do azulejo (por detrás do vidrado) foi dada a designação de tardo. Corresponde à face menos cuidada, e esta pode apresentar-se lisa ou com estrias (para reforçar a aderência do azulejo à argamassa no momento da sua aplicação). É nesta face que os azulejos recebem os carimbos ou marcas. MECO, José – *O Azulejo em Portugal*, p. 31.

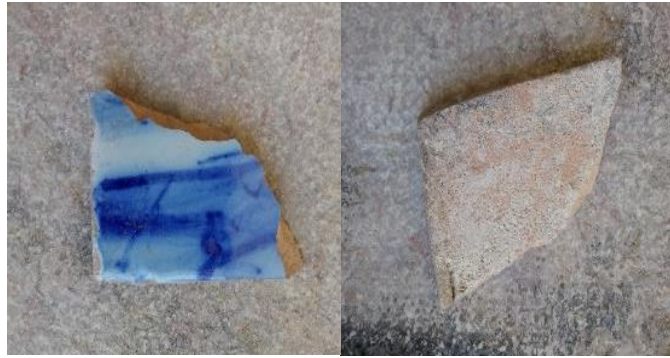


Figura 10. Exemplo de um fragmento sem marcação visível no tardoz. Fotografia: Cátia Q. (03/07/17).

As marcas são essenciais para reagrupar os painéis de azulejos. Geralmente existem três códigos: o sinal gráfico (individualiza cada painel; este pode ser simbólico, numérico ou alfabético); a letra que identifica a fiada horizontal a que pertence o azulejo; e o número, que situa cada azulejo nas fiadas verticais¹⁷ (figuras 11 e 12).

Por norma, atribuíam-se os códigos de marcação quando a encomenda era composta por mais do que um painel de azulejos, surgindo a necessidade de individualizar cada um destes no espaço. Este facto justifica tanto a existência de painéis de azulejo sem código de marcação, como a vasta diversidade de códigos encontrados.



Figura 11. Exemplo de marcação no tardoz. Azulejo do painel de azulejos *A Castro* com a marcação A 3. Fotografia: Cátia Q. (10/10/17)

K 1	K 2	K 3	K 4	K 5	K 6	K 7	K 8	K 9
J 1	J 2	J 3	J 4	J 5	J 6	J 7	J 8	J 9
I 1	I 2	I 3	I 4	I 5	I 6	I 7	I 8	I 9
H 1	H 2	H 3	H 4	H 5	H 6	H 7	H 8	H 9
G 1	G 2	G 3	G 4	G 5	G 6	G 7	G 8	G 9
F 1	F 2	F 3	F 4	F 5	F 6	F 7	F 8	F 9
E 1	E 2	E 3	E 4	E 5	E 6	E 7	E 8	E 9
D 1	D 2	D 3	D 4	D 5	D 6	D 7	D 8	D 9
C 1	C 2	C 3	C 4	C 5	C 6	C 7	C 8	C 9
B 1	B 2	B 3	B 4	B 5	B 6	B 7	B 8	B 9
A 1	A 2	A 3	A 4	A 5	A 6	A 7	A 8	A 9

Figura 12. Exemplo de grelha de um painel de azulejos que demonstra a posição do azulejo da figura 16.

¹⁷ MECO – O Azulejo em Portugal, p. 31.

Sempre que é reconhecível um dos elementos da marcação, é colocada uma etiqueta branca onde se deverá indicar que parte da marcação alfanumérica ou símbolo é possível observar no tardo do fragmento em causa. Esta identificação permite a separação dos fragmentos, facilitando o processo de reconstrução dos elementos azulejares com lacuna.

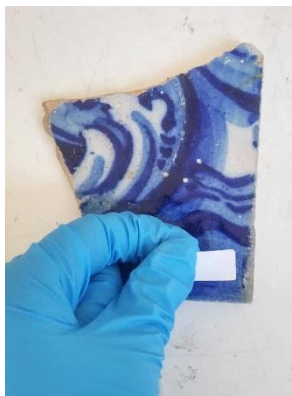


Figura 13. colocação de etiqueta no fragmento de azulejo. Fotografia: Cátia Q. (22/05/18).

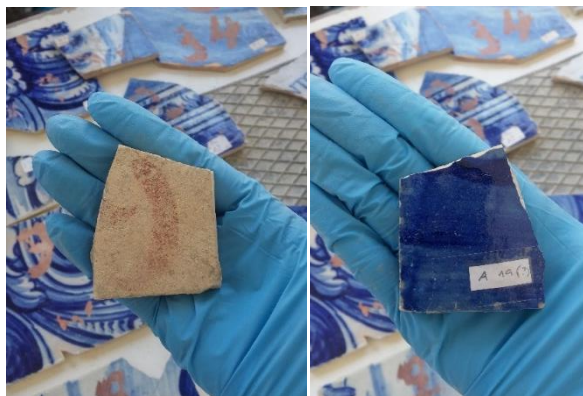


Figura 14 e 15. Fragmento devidamente identificado com etiqueta. Fotografia: Cátia Q. (22/05/18)

Ao longo do processo de limpeza e identificação de fragmentos foi possível identificar a existência de uma grande variedade de códigos diferentes. Por esse motivo, procedeu-se à separação e agrupamento por código dos vários fragmentos encontrados; para os fragmentos com apenas marcação com número e/ou letra, o processo foi idêntico.

Para fragmentos de azulejo com marcação a preto e azul, limitou-se a atuação para a sua separação dos demais fragmentos com marcação a vermelho, agrupando-os em caixas separadas.

Graças a este processo foi possível agrupar um número significativo de fragmentos que possivelmente pertencem aos restantes painéis de azulejos do núcleo azulejar do Conservatório Nacional. No entanto, o enfoque deste projeto centra-se no painel de azulejos *A Castro*.



Figura 16, 17 e 18. Exemplos de fragmentos com apenas um elemento da marcação. Lado esquerdo: número; centro: Letra; lado direito: símbolo de um painel de azulejos que pertence ao núcleo azulejar do corredor dos *Passos Perdidos*, no entanto, não é o painel em estudo neste projeto. Fotografias: Cátia Quirino (03/07/17; 13/11/17; 29/06/17).

2.2. Colagem de fragmentos

Após a confirmação de que o fragmento corresponde efetivamente ao painel de azulejos que se está a organizar (fig. 19 e 20), procede-se à colagem provisória do elemento no azulejo a que pertence. Este processo permite não apenas reconstituir parte do painel de azulejos como reduz a possibilidade de que o fragmento encontrado se volte a perder.

Para a correta colagem dos elementos, em primeiro lugar, devem ser removidas todas as impurezas depositadas nas zonas fraturadas/a colar, tanto do fragmento como no azulejo; para este processo utiliza-se bisturi e pincel, cuidadosamente para não danificar ainda mais os elementos (fig. 21). De seguida, após a devida limpeza, recorre-se ao uso de *Paraloid B72*, uma resina acrílica comumente utilizada nas práticas de conservação e restauro devido à sua elevada estabilidade; esta pode ser diluída em diversos solventes como acetona, tolueno, xileno, etc.¹⁸ Embebe-se gentilmente o pincel no *Paraloid*, evitando excessos, e aplica-se nas zonas fraturadas (tanto do fragmento como do azulejo) (fig. 22). No passo seguinte encaixam-se os elementos e, após verificar que o fragmento foi devidamente colado, aplica-se pressão durante alguns segundos para evitar que os elementos se descolem e possam cair, danificando-se (fig. 23). Por fim, com a fratura na horizontal, deposita-se o azulejo colado num recipiente com areia durante algumas horas (fig. 24).

Após a conclusão do processo de colagem, condiciona-se o azulejo com lacuna no contentor correspondente.



Figura 19. Identificação de um fragmento de azulejo. Foto: Cátia Q. (15/01/18).



Figura 20. Confirmação. Foto: Cátia Q. (15/01/18).



Figura 21. Limpeza do fragmento. Foto: Cátia Q. (15/01/18).

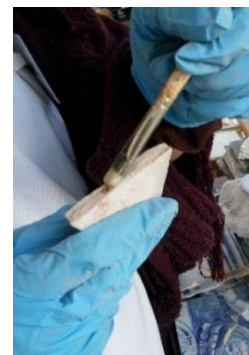


Figura 22. Colocação de *Paraloid*. Foto: Cátia Q. (15/01/18).



Figura 23. Colagem do fragmento no azulejo correspondente. Foto: Cátia Q. (15/01/18).



Figura 24. Azulejo colado em repouso. Foto: Cátia Q. (31/12/17).

¹⁸ MARQUES DA SILVA, Graça Maria – Azulejaria Rococó “Regresso à cor” no Museu Nacional do Azulejo. Organização, estudo e inventariação do núcleo joanino, p. 28.

2.3. Montagem do painel de azulejos

O processo de procura de fragmentos permite, quase sempre, reunir uma série de elementos cuja identificação só é possível através de confrontação com o painel em causa; surge então o momento de iniciar a montagem física. A montagem de painéis de azulejo é uma etapa essencial do processo de organização. Com a identificação de fragmentos foi possível melhorar a capacidade de memória visual e de reconhecer detalhes específicos, conseguindo distinguir entre diferentes painéis de azulejo apenas comparando fragmentos. No entanto, só com a montagem se veio a confirmar se a seleção foi bem-sucedida. Através deste processo consegue-se ainda obter uma identificação real do estado de conservação do painel em estudo, percecionando com maior clareza o número de elementos em falta, as suas dimensões e formato, a iconografia representada, etc. Sumariamente, a montagem viabiliza a reunião de toda a informação aparente sobre o objeto, dados estes que são registados tanto em formato fotográfico como documental.

Esta etapa do processo de organização decorre, por norma, às segundas-feiras, dia de encerramento ao público do museu, devido a carência de espaço; as grandes dimensões do painel *A Castro* impossibilitam a sua montagem na zona de trabalho 'aquário', sendo necessário ocupar um dos espaços públicos do museu, como os corredores de passagem (fig. 25, 26).

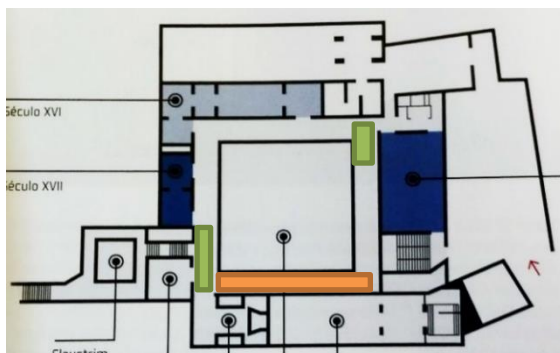


Figura 25. Planta do primeiro piso do MNAz. A zona assinalada a LARANJA corresponde ao 'aquário' e as zonas a VERDE correspondem aos locais de montagem do painel de azulejos (fonte: MATOS, Maria Antónia Pinto de – Museu Nacional do Azulejo. 2011; Edição: Cátia Quirino).



Figura 26. Fotografia panorâmica do painel de azulejos *A Castro* montado num dos corredores de passagem do museu. Fotografia: Cátia Quirino (10/10/17).



Figura 27. Identificação de um fragmento graças à montagem do painel. Foto: Cátia Q. (04/01/17).

O processo inicia-se com a retirada dos azulejos dos seus respectivos contentores, procedendo-se de seguida ao ordenamento dos elementos por fila, considerando a marcação alfanumérica presente no tardo do azulejo; o procedimento mais correto será iniciar pela primeira fila, na base, construindo o restante painel a partir desta – de baixo para o topo. A organização de um painel de azulejos funciona como uma grelha, onde as linhas horizontais correspondem à letra e as linhas horizontais à sua posição na fila (ou número), tal como podemos observar na fig. 28.

K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	K9
J1	J2	J3	J4	J5	J6	J7	J8	J9
I1	I2	I3	I4	I5	I6	I7	I8	I9
H1	H2	H3	H4	H5	H6	H7	H8	H9
G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9
F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9
E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9
D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	D8	D9
C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C8	C9
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9
A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9

Figura 28. Grelha exemplificadora da organização do painel de azulejos.

Importa referir que, ao contrário de muitos painéis de épocas anteriores onde a fila ‘i’ não existe, pois, a letra equivalia ao ‘j’, o painel de azulejos *A Castro* possui todas as letras desde ‘a’ a ‘p’ (incluindo, portanto, a letra ‘i’ e ‘j’);

Após a conclusão da montagem do painel de azulejos em análise, inicia-se o trabalho de recolha dos dados mais pertinentes para o estudo. Importa compreender as reais dimensões da composição, a narrativa da zona figurativa e analisar o estado de conservação do objeto; é realizada uma grelha onde se registam todos os elementos azulejares que compõem o painel, incluindo informação detalhada sobre os elementos, como faltas, erros no tardo, lacunas no vidro, a existência de fragmentos, e a quantidade de elementos completos. Cada um

destes elementos é assinalado na grelha, individualizando-os.

É ainda imprescindível o registo fotográfico, tanto do painel de azulejos em panorâmica como de cada elemento individualmente, registando tanto o vidro como o tardo de cada um destes. Este procedimento permitiu, posteriormente, a montagem virtual do painel de azulejos.



Figuras 29 - 34. Registo fotográfico dos azulejos do painel em estudo. Foto: Cátia Q. (10/10/17).

Tal como já mencionado anteriormente, a fase de montagem é muito favorável para a identificação de fragmentos, assim sendo, foram transportados para a zona de montagem os caixotes que contêm fragmentos previamente selecionados para este momento¹⁹, procedendo-se novamente à busca de elementos ainda perdidos e de fragmentos cuja identificação não poderia ter sido confirmada de outra forma, tal como se pode observar nas fig. 27 e 35.



Figura 35. Identificação de dois azulejos fragmentados. Foto: Cátia Q. (11/06/18).

Através da montagem do painel de azulejos *A Castro* constatou-se que este possui 2,22m de altura e 5,38m de comprimento.

Cada azulejo possui 14,5 cm de comprimento/largura e 8mm de espessura (fig. 29 e 30), com exceção dos elementos que compõem a primeira e última fila (fig. 31 e 32) que possuem 14,5 cm de altura e 5,9 cm de comprimento.

O painel de azulejos é constituído por 488 elementos, sendo que 58 ainda se encontram em falta, reunindo-se, atualmente, 430 azulejos. A fileira correspondente à letra – na vertical – compreende cerca de 15 elementos, e a fileira horizontal é composta por cerca de 37 azulejos.

Através da montagem concluiu-se que a marcação realizada no tardo de um painel de azulejos *A Castro* possui apenas uma cor – vermelho – e que o símbolo remete apenas para este painel, fator que auxilia na procura de elementos ainda desconhecidos. Analisando os restantes contentores do núcleo do teatro foram detetados cerca de 36 códigos diferentes, com marcação vermelha, azul e preta, e dois painéis sem código. Apesar da existência de casos em que o mesmo código corresponde a dois painéis diferentes, o fator diferenciador está na cor da marcação, concluindo-se que muito provavelmente não existe nenhum painel deste núcleo com o mesmo código e a mesma cor de marcação.



Figura 36. Marcação no tardo de um azulejo do painel *A Castro*. Foto: Cátia Q. (10/10/17).



Figura 37. Contentores com restantes painéis de azulejos do chamado “núcleo do teatro”. Foto: Cátia Q. (24/05/18).

¹⁹ Numa caixa foram selecionados uma série de fragmentos que se acreditava poderem pertencer ao painel de azulejos em estudo, mas cuja identificação só podia ser confirmada durante a fase de montagem.

Finalizada a fase de montagem, acondiciona-se o painel de azulejos nos respetivos contentores tendo em consideração a sua ordem de montagem – fila por fila, começando pela primeira, sendo esta a fila ‘a’ (ex.: a1, a2, a3, etc.) e terminando com a última, fila ‘o’. Transportam-se os contentores novamente para o “aquário”, onde devem permanecer até à intervenção de restauro, propriamente dita.

O procedimento adotado para a preservação dos azulejos, tendo em consideração o estado de conservação dos mesmos, é o acondicionamento em contentores de madeira, organizados segundo a sua ordem de montagem e em sequência – vidro com vidro; tardo com tardo – prevenindo o danificar da face pintada/vidrada com a rudeza da chacota do azulejo. Os contentores são devidamente etiquetados com informação sobre o painel e a quantidade de azulejos neles contidos, atribuindo-se um número a cada um destes²⁰.



Figura 38. Registo fotográfico em panorama do painel de azulejos *A Castro*. Foto: Cátia Q. (11/06/18).

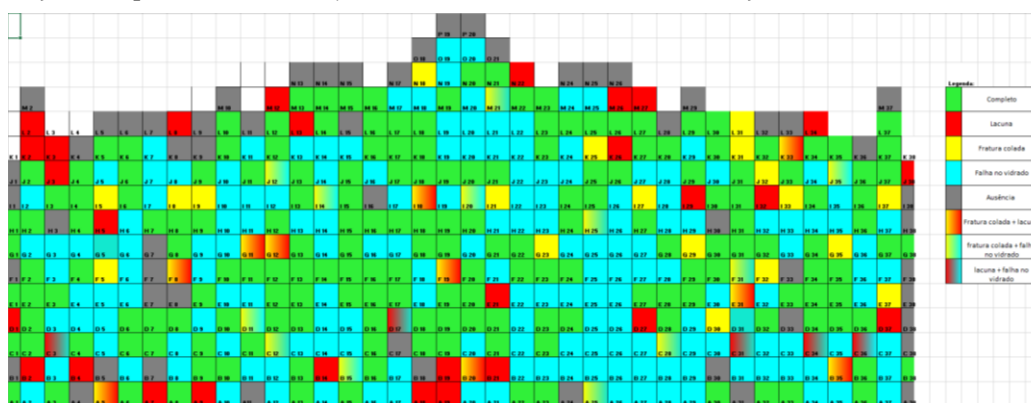


Figura 39. Colocação dos azulejos nos respetivos contentores. Foto: Cátia Q. (11/06/18).

²⁰ O número é atribuído com base na quantidade de contentores de um determinado painel. Ou seja, o painel *A Castro* está condicionado em oito contentores, logo, os contentores serão numerados de 1 a 8.

2.4. Documentação e análise do estado atual de conservação

Com a recolha de todos os dados, dá-se início à análise dessa mesma informação e, por conseguinte, dessa documentação. Como documentação compreende-se a produção de várias grelhas²¹ onde se examinam diferentes aspetos: numa primeira grelha será feito o registo do estado atual de conservação do painel – grelha informativa – onde se introduz a quantidade de azulejos existentes e se analisa o estado de conservação destes, individualmente, permitindo compreender o real estado do objeto. Seguidamente, recorrendo ao material fotográfico recolhido no decorrer da montagem, é realizada a montagem virtual do painel de azulejos em estudo através de duas grelhas distintas – uma para o vidroado, outra para o tardoz; a montagem virtual reduz a necessidade da montagem física do objeto, e portanto, caso seja detetado um novo elemento que pertence ao painel em estudo, para a sua confirmação basta que se efetue o registo fotográfico do novo elemento e a sua colocação na grelha de montagem virtual. Esta montagem virtual permite ainda, não apenas apreender de forma mais acessível as características iconográficas do objeto em estudo, mas também detetar falhas na marcação do painel de azulejos no momento da sua colocação e levantamento.



40. Grelha informativa do estado de conservação do painel de azulejos *A Castro*. Realizado por Cátia Quirino em *Excel*.

Na grelha informativa registaram-se, em primeiro lugar, todos os elementos azulejares que compõem o painel de azulejos em estudo; depois da estrutura estar feita, iniciou-se o processo de análise de cada elemento, individualmente, recorrendo ao material fotográfico como apoio. Para cada situação detetada foi atribuída uma cor:

- Azulejos completos – cor verde
- Azulejos com lacuna – cor vermelha
- Azulejos com fratura colada – cor amarela
- Azulejos com falha no vidroado – cor azul
- Azulejos perdidos – cor cinza/cinzento

Para os casos em que um só azulejo apresenta várias destas situações identificou-se o mesmo com ambas as cores correspondentes, tal como se pode observar na grelha informativa na figura 40.

²¹ Para a produção das grelhas informativas recorreu-se ao *software Office Microsoft Excel*.

- Identificação de patologias

Os azulejos podem apresentar diferentes patologias e estas tanto podem estar relacionadas com fatores ambientais de degradação mecânica como química. Não obstante, o nível da degradação num determinado objeto de cerâmica pode também estar relacionado com a sua manufatura, com a temperatura no momento da cozedura das peças e com as suas diferentes composições.

No painel de azulejos *A Castro*, foram detetadas as seguintes situações²²:

- ❖ Abrasão (desgaste) – perda material da superfície vidrada do azulejo, causada por fricção com outro objeto. Pode ter sido resultado de um ato único ou consequência de atos contínuos durante um longo período de tempo (fig. 41);
- ❖ Defeito de fabrico – defeitos, tanto no vidrado como na chacota, que ocorreram durante o processo de fabrico dos azulejos (fig. 42);
- ❖ Destacamento do vidrado – desprendimento da superfície vidrada em forma de escama ou bolsa (fig. 43);
- ❖ Fratura – Separação total ou parcelar de partes do azulejo; grande parte das fraturas observadas podem ter ocorrido no momento do levantamento do painel de azulejos, no entanto, existem casos em que a fratura ocorre por falha no manuseamento (deixando cair, por exemplo) ou devido à pressão exercida no azulejo durante a remoção de argamassas do tardo (fig. 44);
- ❖ Falha de vidrado – ausência de vidrado, normalmente pontual, por consequência de fatores de degradação a que a peça esteve sujeita (ex.: demasiada fricção, queda, etc.) (fig. 45);
- ❖ Fissura – encontram-se na face vidrada do elemento azulejar (fig. 46);
- ❖ Lacuna – perda parcial do azulejo (fig. 44);
- ❖ Linha de fratura – Linha de separação entre fragmentos (fig. 47);
- ❖ Sujidade – acumulação de pó, humidade, terra, tinta, etc. (fig. 48);



Figura 41.
Abrasão.

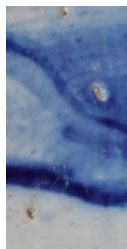


Figura 42.
Defeito de fabrico - enrolamento do vidrado.



Figura 43.
Destacamento do vidrado



Figura 44.
Fratura/lacuna.



Figura 45.
Falha de vidrado.



Figura 46.
Fissura

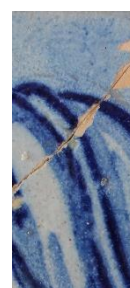


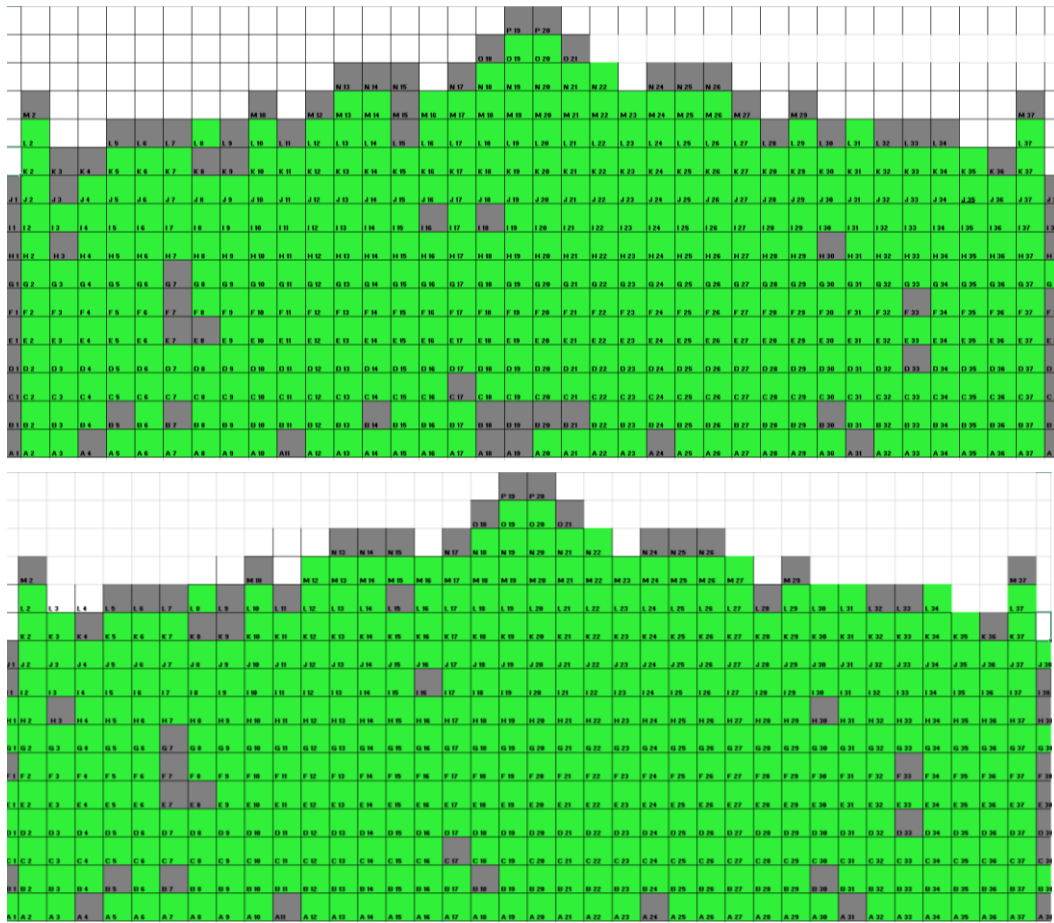
Figura 47.
Linha de fratura.



Figura 48.
Sujidade

²² Identificação e caracterização de patologias segundo as Normas de Inventário MATRIZ. MÂNTUA, Ana Anjos [et al.] – Cerâmica: artes plásticas e artes decorativas, p. 121-128.

Através da análise de todos os elementos que constituem o painel de azulejos *A Castro*, foi possível concluir que entre os 430 azulejos existentes, 44 apresentam lacuna, 185 têm falhas no vidroado, 41 possuem fratura colada, 7 são fragmentos, 184 estão completos e não apresentam patologias significativas e 58 elementos permanecem desaparecidos. As patologias mais recorrentes são a sujidade, fraturas, lacunas e destacamento do vidroado embora em quantidades não muito consideráveis; não foram detetados casos significativos de elementos com defeito de fabrico ou com fissura.



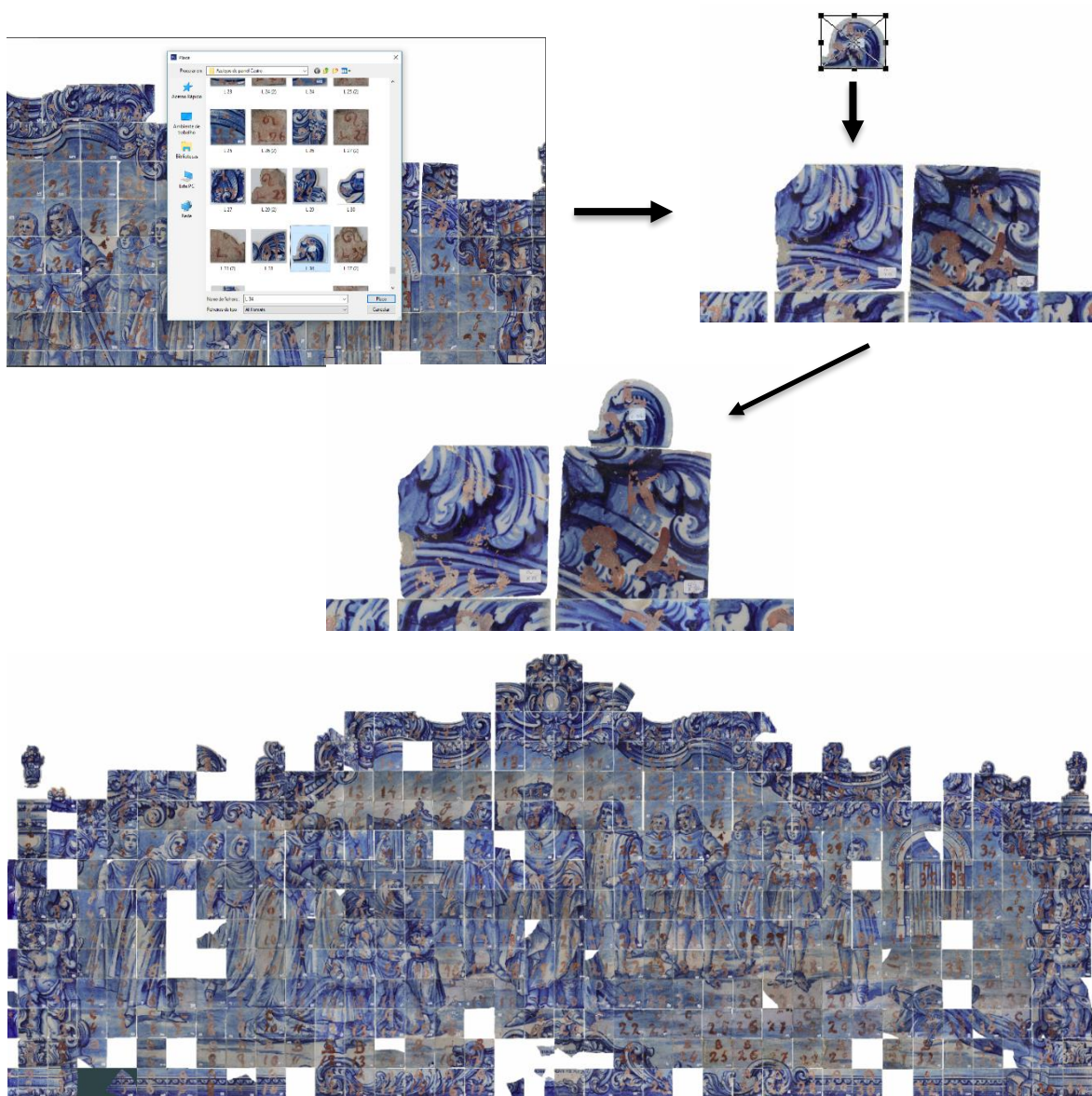
Figuras 49 e 50. Grelha informativa do número de azulejos existentes. Em cima: no início do estágio; em baixo: no final do estágio. Realizadas por Cátia Quirino recorrendo ao *software* Excel.

As grelhas informativas apresentadas nas figuras 49 e 50, mostram a evolução do painel de azulejos *A Castro* no que respeita ao número de azulejos. É possível observar que foi possível identificar um grande número de azulejos que se encontravam perdidos, encontrando-se ainda 58 azulejos por identificar. Importa notar que, nestas grelhas, não consta o número de fragmentos encontrados e posteriormente colados, num total de 42, apenas de elementos azulejares que foram descobertos.

– Montagem virtual: face vidrada

A montagem virtual é fundamental tanto para o processo de organização do painel de azulejos como para a sua preservação – este processo permite analisar de uma forma mais detalhada o objeto sem que isso implique o seu manuseamento.

Para se fazer a montagem virtual é necessário que exista registo fotográfico de todos os azulejos que compõem o objeto em estudo; por conseguinte, recorrendo ao *software Excel* ou a um *software* de edição de imagem (como por exemplo, *Adobe Photoshop*) aplicam-se as fotografias dos azulejos na sua posição correta na grelha, utilizando como base as grelhas informativas previamente criadas ou, se pretender a montagem virtual sem informação suplementar, sob uma grelha em branco.



Figuras 51, 52, 53 e 54. Em cima e centro: seleção do azulejo a colocar, aplicação do azulejo no seu respetivo lugar; em baixo: painel de azulejos *A Castro* montado virtualmente. Realizado por Cátia Quirino em *Adobe Photoshop*.

Na figura 55, podemos observar uma montagem virtual aplicada sob a grelha informativa do estado de conservação do painel de azulejos em estudo; este processo oferece uma perspetiva aproximada da realidade, permitindo compreender o real estado de conservação do objeto em estudo. É de notar que grande parte da composição central figurativa se encontra completa, excetuando a existência de alguns azulejos ainda ausentes, com lacuna e fragmentos (que se encontram assinalados com fundo cinzento e vermelho, respetivamente); a moldura que ladeia a composição figurativa central, por sua vez, é aquela que apresenta mais ausências. No entanto, de um modo geral, o painel de azulejos não possui problemas de conservação graves.

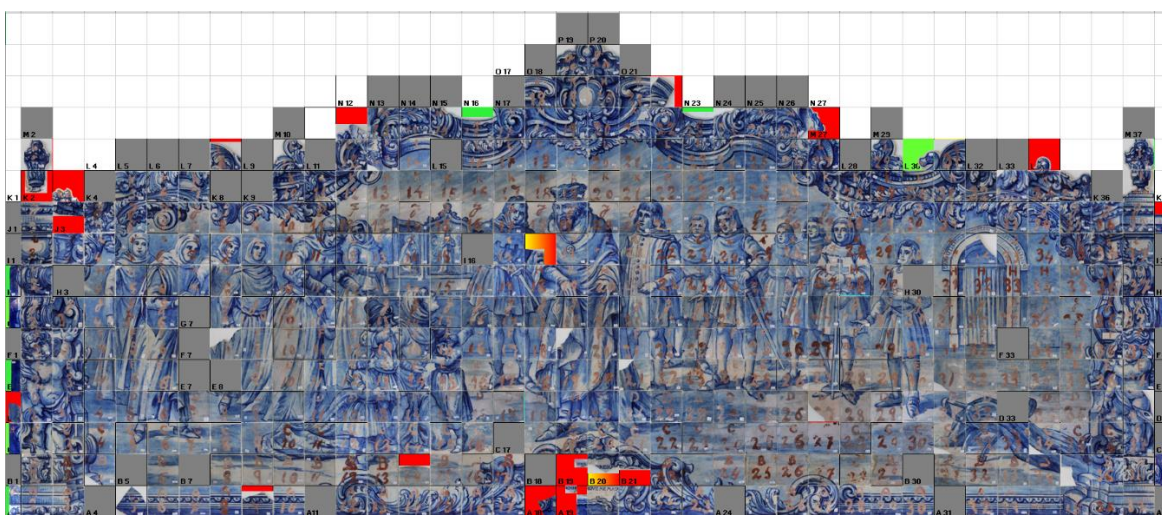
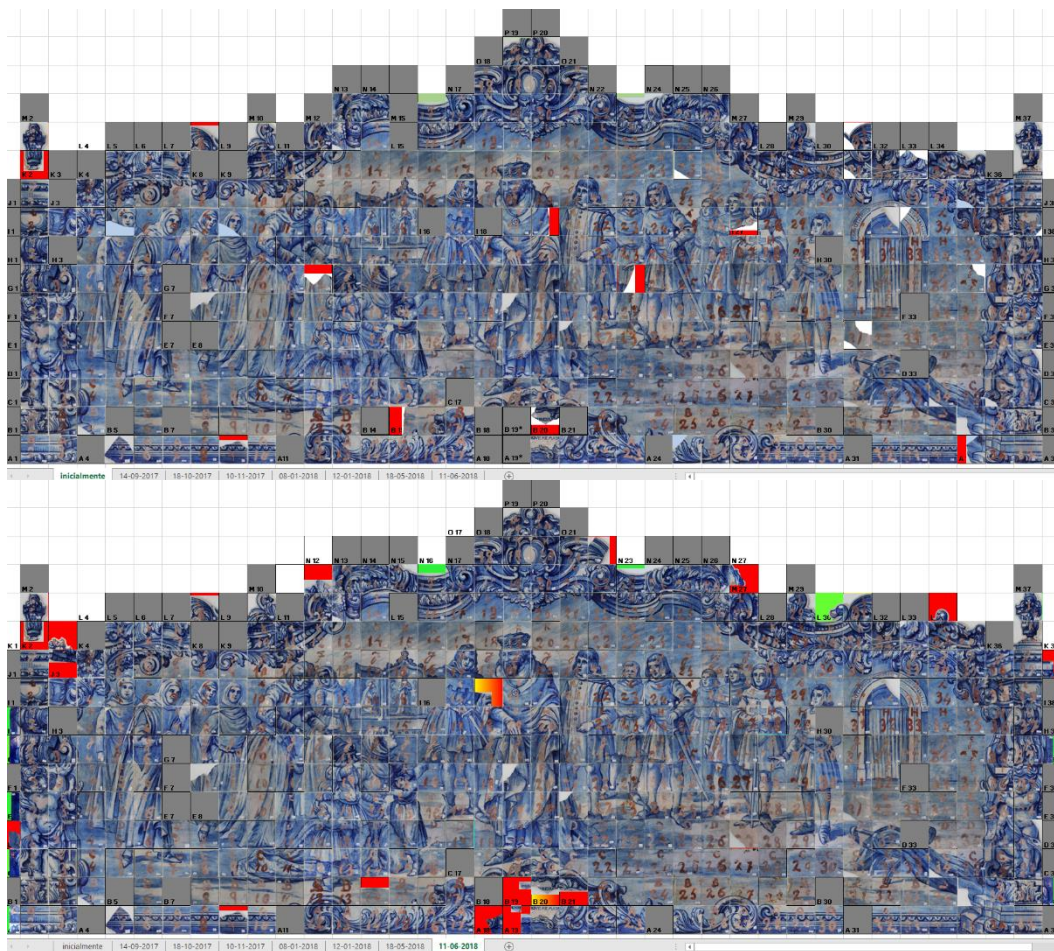


Figura 55. Montagem virtual do painel de azulejos *A Castro* sobre a grelha informativa do estado de conservação. Realizado por Cátia Q. em Excel.

Através da montagem virtual podemos ainda obter uma melhor perceção da evolução do trabalho de organização do painel, relativamente aos processos de procura e identificação de azulejos e fragmentos. No entanto, para que isso seja possível, é necessário que se criem várias grelhas onde, numa ordem cronológica, se registem os novos elementos encontrados.

Com base nos dados que foram registados desde setembro de 2017²³ a junho de 2018, determinou-se que foram encontrados cerca de 42 fragmentos/azulejos fraturados. Nas figuras 56 e 57, podemos observar a evolução desde o início dos trabalhos até ao término deste projeto.

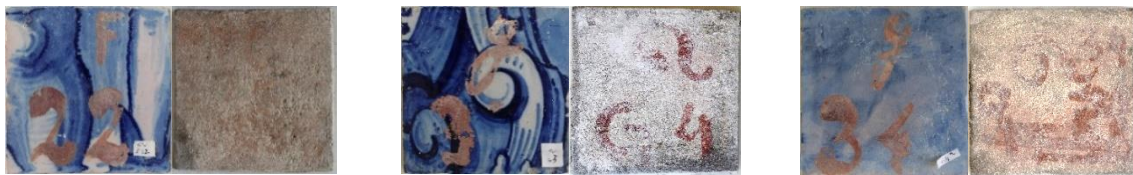
²³ Período de trabalho enquanto voluntária no Museu Nacional do Azulejo (21 nov. 2016 – 7 ago. 2017).



Figuras 56 e 57. Montagem virtual. Cima: setembro 2017; baixo: junho 2018. Realizador por Cátia Q. em *Excel*.

Para além da marcação no tardo dos azulejos, é frequente encontrarmos marcas de levantamento nos painéis de azulejo (todavia, existem exceções).

Presentes na face vidrada do azulejo, as marcas de levantamento, tal como a própria designação indica, são marcas que foram aplicadas nos azulejos que compõem o painel no momento do seu levantamento²⁴ pelas equipas responsáveis, prevenindo a possibilidade de perda de algum elemento e visando o auxílio da montagem do painel posteriormente. Durante o processo de montagem do painel de azulejos, as marcas de levantamento não só confirmam a marcação presente no tardo dos azulejos como a retificam caso esta esteja errada ou inexistente; nas figuras podemos observar alguns exemplos desses casos.



Figuras 58, 59, 60, 61, 62, 63. Exemplos de situações em que a marca de levantamento confirma a correta posição do azulejo no painel. Fotografias: Cátia Quirino (10/10/17).

²⁴ Retirada do painel de azulejos do seu local de origem.

A marcação, tanto no tardo do como de levantamento, tem ganho cada vez mais importância aos olhos dos profissionais da área de estudo da cerâmica de revestimento; apesar do esquema figurativo nos dar a informação necessária para montagem do painel, é a marcação que nos indica a posição correta, permitindo que este processo não se torne num difícil jogo de *puzzle*. Todavia, o registo das marcações não é apenas relevante a nível documental, mas também um elemento essencial para o processo de organização e inventariação do painel de azulejos. Para que o painel possa ser colocado em exposição, as marcas de levantamento devem ser retiradas da face vidrada, porém, se o registo documental posterior não for devidamente produzido, muita informação importante sobre a organização do mesmo perde-se definitivamente com a retirada das marcas de levantamento, dificultando significativamente os processos seguintes.

– Montagem virtual: tardo do

À semelhança da montagem virtual da face vidrada do painel de azulejos *A Castro*, é necessário haver registo fotográfico do tardo do de todos os azulejos que formam o painel em estudo; o processo de execução é o mesmo. Relativamente às marcas presentes no reverso dos azulejos do painel em análise, após observação e confrontando com as marcas de levantamento, foi possível recolher os seguintes dados:

- ✓ De **G4** a **G8** a marcação no tardo do não é coincidente com a posição no painel – o azulejo **G3** tem **G4** no seu tardo do, **G4** apresenta **G5** no tardo do, assim sucessivamente até **G8**, inclusive.
- ✓ O azulejo que corresponde à posição **J4**, apresenta a marcação **J3** no tardo do.
- ✓ Os azulejos que correspondem à posição **C15**, **C19**, **D16**, **D19**, **D30**, **F22** não possuem marcação no seu tardo do;
- ✓ O azulejo correspondente à posição **F13** apresenta **F12** no seu tardo do;
- ✓ Não é possível identificar parte da marcação dos seguintes azulejos (por se encontrarem fraturados): **A19**, **B4**, **B14**, **B19**, **B20**, **B21**, **B35**, **B38**, **C1**, **C31**, **C34**, **C36**, **D1**, **D27**, **E1**, **F8**, **G1**, **H1**, **J3**, **J38**, **K2**, **K3**, **L30** e **L34**.

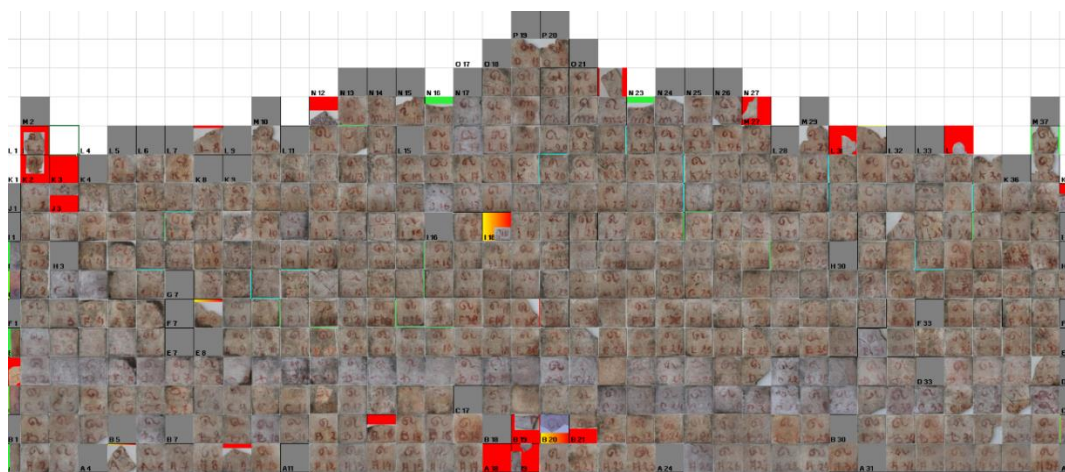


Figura 64. Montagem virtual do painel de azulejos *A Castro* – tardo do. Realizado por Cátia Q. em *Excel*.

2.5. Limpeza dos azulejos

Após a identificação de fragmentos, da colagem dos mesmos e da produção documental relativa ao painel em estudo, inicia-se o processo de limpeza dos azulejos que o constituem. Por norma este é um dos primeiros procedimentos, porém, para além da prioridade neste projeto ser a identificação de fragmentos e de azulejos ausentes, graças ao trabalho realizado outrora por um grupo de investigadores estagiários na mesma instituição entre 2009 e 2010, as argamassas fixas ao tardo dos azulejos eram significativamente diminutas, o que permitiu identificar os códigos sem que isso implicasse a limpeza da superfície.

Para a remoção das argamassas deve-se recorrer aos seguintes utensílios:

- ✓ Algodão hidrófilo
- ✓ Água, álcool e/ou acetona (esta última apenas para remoção de colas);
- ✓ Base de borracha para apoio do azulejo (amortece a força exercida e impede danos maiores na superfície vidrada);
- ✓ Bisturi de várias dimensões:
 - Cabo 4 e lâmina 20 para argamassas de maior dimensão e densidade;
 - Cabo 3 e lâmina 10 para argamassas de dimensão média;
 - Cabo 3 e lâmina 11 para argamassas de dimensão reduzida e fácil remoção;
- ✓ Escova para auxiliar a limpeza, retirando a sujidade da superfície;
- ✓ Espátula para remoção de argamassas difíceis de remover;
- ✓ Luvas de silicone, máscara e óculos para proteção das mãos, vias respiratórias e olhos, respetivamente;
- ✓ Pincel para limpeza de pó, pequenas pedras e outras impurezas;
- ✓ Solução à base de água, teepol, álcool de 96v e água destilada para limpeza da superfície vidrada (solução não evasiva para o vidro).



Figura 65. Materiais utilizados para remoção de argamassas.
Fotografia: Cátia Q. (06/12/17).

Como anteriormente mencionado, os azulejos do painel *A Castro* não continham argamassas difíceis de remover e, portanto, não foi necessário recorrer ao apoio da espátula para este processo, apenas ao bisturi e restantes utensílios.

O processo inicia-se apoiando o azulejo sobre uma base de borracha com a face vidrada para baixo; em seguida, inicia-se a raspagem do tardo com recurso ao bisturi mais adequado à densidade das argamassas presentes no mesmo, procurando exercer o mínimo de força necessário de forma a evitar retirar a tinta das marcas ou até mesmo danificar as superfícies. Importa referir que as arestas do azulejo também necessitam de limpeza por conterem argamassas acumuladas; o procedimento é o mesmo.



Figuras 66 e 67. Remoção de argamassas com bisturi. Foto: Cátia Q. (04/05/18)

Após a remoção das argamassas, aplica-se água – e/ou álcool para sujidade mais persistente – na superfície a limpar e espalha-se com o auxílio de uma escova, removendo o excesso de pó. Por fim, com um pouco de algodão embebido em álcool retiram-se as demais impurezas.



68. Aplicação de água sobre o tardo recorrendo a um borrifador. Foto: Cátia Q. (04/05/18).



Figura 69. Superfície do tardo por limpar com escova. Foto: Cátia Q. (04/05/18).

Terminada a última etapa da limpeza do tardoz será possível identificar as marcas; as figuras 70 a 73 mostram o antes e depois da remoção de argamassas e sujidade.



Figuras 70, 71, 72 e 73. Antes e depois da remoção de argamassas e limpeza da superfície do tardoz. Foto: Cátia Q. (06/12/17).

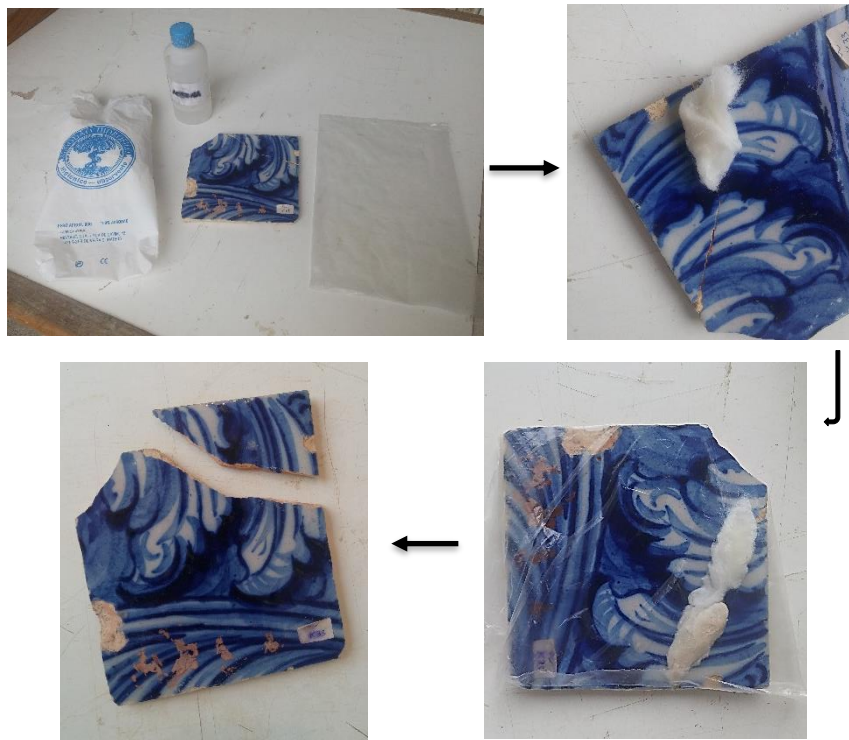
O último procedimento consiste na limpeza da superfície vidrada, onde tentamos retirar o máximo de sujidade presente no vidrado do azulejo sem causar danos. Para tal é necessário utilizar algodão e uma solução à base de água, *teepol*²⁵, álcool de 96v e água destilada; absorvendo um pouco desta solução num pedaço de algodão, espalha-se pela superfície vidrada, em especial nas zonas com falha de vidrado e outros defeitos onde se acumula bastante sujidade. Podemos recorrer ao apoio do bisturi para situações em que as impurezas sejam mais complicadas de remover ou à acetona para remoção de colas.



Figuras 74 e 75. Limpeza do vidrado. Foto: Cátia Q. (04/05/18).

²⁵ Detergente de PH neutro.

Nos casos em que é necessário descolar um azulejo devido a uma colagem defeituosa dos fragmentos, devemos utilizar um saco, algodão e acetona para o efeito. Para que o fragmento descole corretamente, devem-se embeber vários pedaços de algodão em acetona e deixar que a zona de fratura absorva a solução; sem deixar secar, coloca-se o azulejo dentro de um saco de plástico – previamente verificado se é devidamente hermético – e fecha-se, retirando todo o ar do seu interior. Se este procedimento for executado corretamente, o fragmento estará descolado em poucas horas; deve-se refazer a colagem o mais depressa de possível²⁶.



Figuras 76, 77, 78 a 79. Processo de descolagem.
Foto: Cátia Q. (03/11/17).

²⁶ Processo de colagem na p. 18.

III. *A Castro*, painel de azulejos do corredor dos *Passos Perdidos* do Conservatório Nacional

3.1. *A Castro* de António Ferreira

*“A Castro, primeira tragédia regular da literatura portuguesa, escrita em 1557 pelo doutor António Ferreira, impressa em 1587, e representada antes desta data em Coimbra, é a dramatização de um assunto medieval – os amores de D. Pedro e Dona Inês (...)”*²⁷.

António Ferreira (1528 – 1569), considerado um dos maiores poetas do classicismo renascentista em Portugal, é o autor de uma das mais importantes obras dramáticas da história do teatro português, “A Castro” (inicialmente denominada “Tragédia de D. Inês de Castro”, mas cujo título foi reduzido por desejo de despojamento e de rigor clássico) – redigida segundo o modelo da tragédia grega²⁸. A originalidade desta obra reside no facto de relatar, não um tema bíblico ou da antiguidade, mas um tema da história portuguesa.

A história de Inês de Castro já havia sido tratada por outros autores, entre eles Garcia de Resende, Pero López de Ayala, Mexia de La Cerda e Velez de Guevara, nos quais António Ferreira terá buscado a sua inspiração, reconstruindo este tema segundo o modelo clássico. No entanto, durante mais de três séculos esta peça de teatro não foi representada, limitando-se, tal como Júlio Dantas refere, à memória e estudo dos filósofos²⁹.

A obra de António Ferreira surge pela primeira vez em 1587, onze anos antes da edição das suas obras completas pelo seu filho Miguel Leite Ferreira, publicando-as em homenagem póstuma. Saíram com o seguinte título: *“Poemas Lusitanos do Doutor António Ferreira ao Príncipe D. Filipe nosso Senhor. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1598”*³⁰; na dedicatória, com a data de 15 de maio de 1598, Miguel Ferreira declara que *“Este livro esteve por espaço de quarenta anos, assi em vida de meu pai, como depois do seu fallecimento, offerecido por vezes a se imprimir, e sem se entender a causa que o impedisse, não ouve effeito.”*³¹. António Ferreira acaba por falecer em 1569 sem ver a sua obra publicada.

São conhecidas oito edições da obra de António Ferreira³², entre elas, a reedição de Júlio Dantas. Em espírito de revitalização da obra de António Ferreira, em 1920, Dantas

²⁷ DANTAS, Júlio – *A Castro*, p. 5.

²⁸ Cinco episódios curtos separados por estásimos corais.

²⁹ ____ – *A Castro*, p. 5.

³⁰ FERREIRA, António – *A Castro*, p. 15.

³¹ ____ – *A Castro*, p. 15.

³² A primeira edição data de 1587; a segunda versão é lançada em 1598 por Pedro Craesbeck; a terceira edição é de 1771, dirigida por Pedro José da Fonseca; a quarta edição é de 1828; a quinta edição é de 1865; a sexta edição data de 1875, redigida por Júlio de Castilho; a sétima edição é de 1915, por Mendes dos Remédios. FERREIRA – *A Castro*, p. 38-42.

decide redigir e publicar a sua adaptação. Para além da vontade em revalorizar o teatro português através deste trabalho, Júlio Dantas pretende tornar *A Castro* suscetível de ser representada, assegurando a sua viabilidade perante as exigências de um público moderno. Para tal, introduz modificações profundas na estrutura, dinâmica e expressão, influenciado por recentes tentativas de rejuvenescimento do teatro espanhol adaptados por Echegaray, Benabente e outros poetas e dramaturgos da vizinha Espanha.³³

Já Mendes dos Remédios havia afirmado que a obra de António Ferreira não é perfeita. Inclusive, foram exigidas várias alterações a António Ferreira, apontando-se defeitos à linguagem e ao emprego de locuções demasiado 'familiares' e incompatíveis com a gravidade da tragédia; os críticos desejavam que Ferreira tivesse introduzido novas cenas e personagens. De facto, na obra de António Ferreira, o encontro entre D. Pedro e D. Inês nunca se concretiza. Mais acrescentam os críticos que a introdução de trechos líricos a meio da ação impossibilita a representação da peça.³⁴

Mas importa notar que Mendes dos Remédios (FERREIRA, 1915, p. 49, 50) não concorda com tais críticas, lembrando que a obra de António Ferreira remonta à época e se molda às circunstâncias da mesma; a sua linguagem é linear ao seu tempo, acomodada à cultura e educação da época.

Júlio Dantas proporciona a representatividade da peça com a sua reedição da obra original, no entanto, não tenciona ultrapassar António Ferreira, mas sim prestar-lhe uma homenagem – "(...) numa palavra, – *duma tragédia morta fêz-se uma tragédia viva. Que a sombra do Mestre [António Ferreira] me perdoe, se pus na sua obra mãos irreverentes. Mas eu entendo, em minha consciência, que prestei à memória de António Ferreira a maior homenagem que podia prestar-lhe, arrancando a Castro à poeira das bibliotecas, onde só a conheciam os ratos e os filósofos, para, ao fim de três longos séculos, a atirar, em pleno esplendor e em plena glória, para a luz ofuscante do teatro*"³⁵. Com efeito, *A Castro* sobe ao palco na noite de 5 de agosto de 1920, no Teatro Nacional Almeida Garrett, incluindo-se no elenco a já celebre Amélia Rey Colaço.



Figura 80. Amélia Rey Colaço como Inês de Castro na cena da peça "A Castro". Lisboa, 1934. Fotografia: Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.

³³ DANTAS – *A Castro*, p. 5-7.

³⁴ FERREIRA – *A Castro*, p. 49-50.

³⁵ DANTAS – *A Castro*, p. 7-8.

3.2. “Senhor, porque me matas?” – Painel de azulejos *A Castro*

Inserido num conjunto de dezassete painéis de composição³⁶ que percorrem quatro séculos de história do teatro em Portugal – desde o século XVI até ao século XIX – destaca-se neste projeto o painel de azulejos referente à obra dramática da autoria de António Ferreira e adaptada em 1920 por Júlio Dantas, *A Castro*.

Esta tragédia clássica portuguesa relata o amor proibido entre Inês de Castro e D. Pedro I de Portugal, que culmina com o assassinato de Inês a mando el-rei D. Afonso IV, pai de D. Pedro. O final dramático de Inês de Castro, incompreendido ao longo de séculos, foi recentemente entendido não como um homicídio passional ou outra qualquer vulgaridade, mas um assunto de Estado; o rei é confrontado com uma difícil decisão onde, por um lado, deve assumir o seu papel enquanto Rei de Portugal e assegurar o bom encaminhamento da família real e, por outro, a sua compaixão que face à inocência de Inês – pois amar não é crime – e o triste fado que dará aos seus netos, que fraqueja o seu discernimento. Porém, a morte de Inês é entendida pelos seus conselheiros como de utilidade pública, necessária para o bem-estar do povo e da Casa Real, o que leva D. Afonso IV a tomar a difícil decisão de mandar assassinar a amante do seu filho. Reside aqui a modernidade da obra de António Ferreira, todavia, a sua obra dramática não fora considerada apta a ser representada. Será Júlio Dantas, já em 1920, que revitalizará a história dramática de Inês de Castro, trazendo-a de volta para as luzes da ribalta.

No painel de azulejos, produzido entre 1923 e 1924, com base ilustrativa de Alberto Sousa e pintura de António Quaresma, para o núcleo azulejar do corredor dos *Passos Perdidos* do Conservatório Nacional, o episódio escolhido para homenagear este tema foi o momento da súplica de Inês de Castro face à intimação liderada D. Afonso IV.

Ao contrário da obra de António Ferreira, a adaptação feita por Júlio Dantas da mesma tragédia oferece orientações cénicas mais claras; ao observarmos o painel de azulejos, é possível notar fortes semelhanças entre o texto adaptado de Dantas e a composição figurativa. Através das direções cénicas fornecidas pelo autor, podemos afirmar que a cena retratada representa a IV Cena do III Ato, momento em que El-Rei Afonso IV, acompanhado pelos seus conselheiros e homens de armas, ameaça a vida de Inês, e esta por sua vez implora por misericórdia enquanto abraça os seus filhos, também ela acompanhada pela sua Ama e donzelas.



Figura 81. Conjunto figurativo do painel de azulejos *A Castro* (1923/24). Fotografia: Cátia Quirino.

³⁶ Atualmente ao abrigo do MNAz.

– Descrição global

Painel de azulejos de composição figurativa em faiança monocromática: azul sobre branco. Representação central onde se retrata o episódio da súplica de Inês de Castro composta por 16 figuras, na totalidade, e dividida entre dois planos diferenciados – composição principal que decorre à esquerda e frente do observador, onde se encontram as personagens principais do episódio representado; plano secundário com figuras que observam e elementos cénicos que funcionam como fundo. Composição figurativa emoldurada por estrutura arquitetónica ao gosto setecentista.

No primeiro plano, da esquerda para a direita do observador, ajoelha-se Inês de Castro abraçada aos seus três filhos, enquanto clama por benevolência a D. Afonso IV que, por sua vez, encara Inês com expressão colérica; ambos se olham diretamente. No plano secundário, quatro aias observam Inês sendo que uma destas se prepara para a amparar, a Ama que reza junto do oratório, o carrasco que observa Inês e segura na bainha a espada com que a irá assassinar, os três conselheiros do rei – possivelmente, Diogo Lopes Pacheco, Alvaro Gonçalves e Pero Coelho – e quatro homens de armas que os acompanham. O plano de fundo situa o observador para o local onde o episódio decorre – uma câmara nos paços de Santa-Clara; da esquerda para a direita, é possível detetar um oratório flamenco, uma porta entreaberta e um tamborete de braços onde pousa um longo panejamento.

A moldura que envolve toda a composição figurativa, de inspiração barroca, composta por estrutura arquitetónica adornada com volutas, elementos vegetalista, *putti*, medalhão central e carrancas; colunas laterais com atlantes, decoradas com volutas e folhas de acanto, emoldurada no topo com frisos de semicírculos dispostos em sucessão linear e encimada por jarra. Em baixo, cartela com inscrição na parte central – “*António Ferreira (?) / Senhor, porque me matas?*” – torneada por folhas de acanto, volutas e encimada por uma concha; friso composto por semicírculos dispostos em sequência.

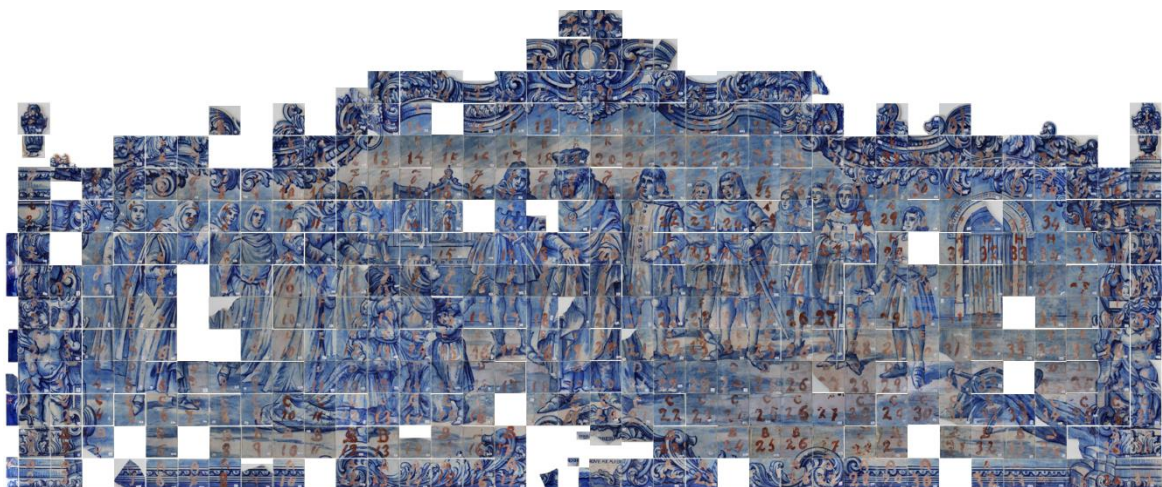


Figura 82. Montagem virtual do painel *A Castro* por Cátia Quirino em *Adobe Photoshop*.

– Análise a particularidades da composição

Relativamente ao conjunto figurativo presente neste painel azulejar, podemos considerar que este se divide entre dois grupos distintos – os apoiantes de Inês e os que apoiam a decisão de D. Afonso IV. Esta repartição é visível confrontando o conjunto: do lado esquerdo as aias e a ama que amparam Inês, enquanto esta apela pela sua vida, abraçada sofridamente a seus filhos; do lado direito, D. Afonso IV que lidera o grupo que tem como objetivo o assassinato de Inês [fig. 83].



Figura 83. Figuras do painel de azulejos *A Castro*. Montagem: Cátia Quirino (*Adobe Photoshop*).

Para a caracterização das personagens de Inês de Castro e de D. Afonso IV foi atribuída uma maior atenção estilística e iconográfica. Os protagonistas encontram-se em clara posição de destaque, comparativamente às restantes, sendo possível observar na fig. 83 como estas se dispõem, na zona central, mais próximas do espetador; a sua dimensão e contorno bem definido, confrontando com as demais figuras, são também indício da sua centralidade no episódio representado.

A imagem de D. Afonso IV é vulgarmente associada a características específicas como: rosto barbado, expressão irada e envergando a sua coroa e manto real; podemos inclusive observar estas particularidades em obras da mesma temática, tais como “A Morte de Inês de Castro” (1834) do pintor russo Karl Pawlowitsch Brjullow, ainda na “Súplica de Inês de Castro” (c. 1802) por Vieira Portuense e até mesmo no célebre trabalho com a mesma temática de Columbano Bordalo Pinheiro, “Drama de Inês de Castro” (1901/04).

Mas não será apenas nas artes visuais que encontramos tais semelhanças; a peça de teatro *A Castro* adaptada por Dantas sobe ao palco pela primeira vez em 1920 e existe a possibilidade de que as semelhanças entre a caracterização dos atores da peça e as figuras



Figura 84, 85, 86. Detalhe de D. Afonso IV em “Drama de Inês de Castro” (1901/4), “A Morte de Inês de Castro” (1834) e em “Súplica de Inês de Castro” (1802).

presentes no painel de azulejos não sejam mera coincidência. Através do registo fotográfico obtido da peça interpretada já em 1934 no Adro do Mosteiro de Alcobaça pelos mesmos atores escolhidos por Dantas para integrar o elenco – entre eles, os protagonistas Amélia Rey Colaço no papel de Inês e Robles Monteiro como D. Afonso IV – podemos observar como o momento da súplica de Inês se assemelha à representação figurativa ilustrada nos azulejos do painel em estudo [fig. 87].



Figura 87. Peça "Castro"/ C^a Rey Colaço Robles Monteiro/Adro do Mosteiro de Alcobaça (MNT).

Quanto a Inês de Castro, a sua iconografia tem sido ao longo dos séculos baseada e adaptada segundo a figura presente na estátua jacente do seu túmulo³⁷ [fig. 88]:

*“Avantajam-se porém a estes monumentos [comparando com os túmulos de D. Pedro III, de D. Jaime II de Aragão e da sua esposa], não na perfeição das estatuas nem nas geraes dimensões, mas na delicadeza, variedade e fantasia da ornamentação, os túmulos de D. Pedro I e de D. Ignez de Castro na igreja do mosteiro de Alcobaça.”*³⁸

Prossegue Filipe Simões (1880): *“A importancia d’estas estatuas consiste, não na esculptura, mas em se poderem julgar copias mais fieis dos originaes que os retratos, pintados em epochas muito posteriores.”*³⁹; de facto, é comum encontrarmos em estatuária jacente da Idade Média este cuidado em retratar fielmente o falecido, ademais, crê-se que D. Pedro I terá encomendado o jacente para ambos túmulos pouco tempo depois do falecimento da sua amada e, como tal, não estariam longe das feições reais. Estes factos poderão ter levado muitos artistas a considerar este retrato de Inês como o mais fiel à sua verdadeira fisionomia, tomando-o como referente.



Figura 88. Jacente de Inês de Castro.

³⁷ Localizado na igreja do Mosteiro de Alcobaça juntamente com o túmulo de D. Pedro I.

³⁸ SIMÕES, Filipe A. – As Estatuas Sepulchraes de D. Pedro I e de D. Ignez de Castro. In TOMAS, Aníbal Fernandes – Inês de Castro: iconografia. História. Literatura. Tricentenário de Camões 1580-1880, p. 36.

³⁹ ____ – As Estatuas Sepulchraes de D. Pedro I e de D. Ignez de Castro, p. 38.

A sua imagem está fortemente associada aos episódios fulcrais da história dos amores entre D. Pedro I e Inês de Castro – a súplica, o assassinato e a coroação *post mortem*.

À semelhança de D. Afonso IV e utilizando as mesmas obras como referência, Inês de Castro em súplica não difere iconograficamente da representação no painel de azulejos em estudo neste projeto; Inês ajoelha-se perante o rei, suplicando pela sua vida e pela dos seus filhos que a abraçam.



Figura 89, 90, 91, 92. Da esquerda p/a direita, em cima: “Súplica de Inês de Castro” (1822) - Eugénie Servières; “O Drama de Inês de Castro” (1901/4) - Columbano Bordalo Pinheiro. Em baixo: “Morte de Inês de Castro” (1834) - Karl Pawlowitsch Brjullow; “Súplica de Inês de Castro” (1802) - Vieira Portuense.

Não obstante às evidências apresentadas, uma das ilustrações da autoria de Alfredo Roque Gameiro (1864 – 1935) para a “História de Portugal, popular e ilustrada”⁴⁰ de Manuel Pinheiro Chagas (1842 – 1895), referente ao episódio da súplica de Inês de Castro [fig. 93] terá sido, provavelmente, a principal base inspiradora para a representação figurativa dos protagonistas Inês de Castro e D. Afonso IV no painel de azulejos em análise. Considerando que Roque Gameiro foi mestre de ambos os artistas responsáveis pela produção artística dos painéis de azulejos encomendados por Júlio Dantas, é compreensível que o seu discípulo – Alberto Sousa, responsável pela base ilustrativa – se tenha baseado na gravura produzida pelo seu mestre para a representação destas duas personagens, considerando ainda que ambas as obras possuem a mesma temática.

⁴⁰ CHAGAS, Manuel Pinheiro – História de Portugal, popular e ilustrada, p. 281.

O trabalho de Roque Gameiro apresenta uma maior atenção aos pequenos pormenores, porém, podemos detetar homogeneidades tanto na figura do rei – longo colar com medalhão ao pescoço, coroado, rosto barbado e expressão austera – como em Inês de Castro, tanto na posição em que a figura se encontra (joelhos, implorando), como nas vestes e no facto de estar rodeada pelos seus pequenos filhos. A anatomia das figuras é também ela idêntica, especialmente se observarmos as pernas e os pés das personagens representadas em ambas obras.



Figura 93. Roque Gameiro – *D. Inez de Castro implorando perdão a D. Affonso IV.*



Figura 94. Detalhe do painel de azulejos *A Castro*.

Voltando a atenção para a adaptação de Júlio Dantas de *A Castro* (1920), na II Cena do III Ato, Inês de Castro chora abraçada aos seus filhos, ao mesmo tempo que apela por socorro às “Moças de Coimbra”, que a ladeiam; este momento parece ter sido retratado no painel de azulejos em análise como se pode observar na figura 95:

“Abraçando-se aos filhos:

*Vós, meus filhinhos,
Vivereis cá, por mim, - meus filhos
queridos
Pedaços da minha alma, que eu cá deixo!
Deus de piedade, salva-me, Senhor!
Moças de Coimbra, povo que chorais
Esta inocência minha, socorrei-me!
Que mal fiz eu, para morrer tão cedo?
Meus filhos, não choreis! E vós, amigas,
Cercai-me em roda tôdas, defendei-me,
Amparai-me, salvai-me desta morte!*



Figura 95. Detalhe composição figurativa do painel de azulejos A Castro – Inês de Castro agarra os filhos, rodeada pelas aias e ama.

Todas as donzelas rodeiam INÊS, que estreita os filhos ao peito. A AMA prostra-se, de joelhos, junto do oratório de Flandres. [...]”⁴¹



Figura 96. Ama rezando junto do oratório. Fotografia: Cátia Quirino.

Uma figura feminina, que possivelmente será a representação da Ama de Inês de Castro, reza junto de um oratório. Porém, não se encontra de joelhos tal como relata Dantas na sua adaptação de *A Castro*, mas sim de mãos unidas em gesto de oração. A forma como o seu rosto foi posicionado em relação às restantes figuras – olha na direção contrária – sugere a ideia de renúncia perante toda a situação, não sendo capaz de encarar os acontecimentos [Fig. 96]. Tendo em consideração que a Ama é uma das personagens mais próximas de Inês de Castro – quase como a sua representação maternal – este posicionamento que sugere repulsa e tensão, apesar da inexpressão facial, justificam e clarificam a sua identificação neste painel de azulejos.

⁴¹ DANTAS – A Castro, p. 64-65.

Ao lado de Inês de Castro poderá estar a representação da 1ª Donzela mencionada na obra adaptada de Júlio Dantas, em provável destaque face às figuras das restantes aias, considerando que esta está mais próxima da protagonista e foi representada com maior dimensão que as demais. Este aparente destaque pode ser justificado em vários momentos em que a personagem pede misericórdia por Inês ao rei e aos seus conselheiros. É possível reconhecer a lealdade e amizade entre a 1ª Donzela e Inês no momento relatado no III Ato, IV Cena:

“1ª Donzela, debatendo-se entre os braços de homens que a agarram, e atirando-se aos pés do REI

*Senhor, misericórdia! Ó nunca visto
Mais inocente sangue! Como sofres,
Ó rei, tal injustiça! Ouves os brados
Duma pobre mulher, e não a salvas!
Ouves o chôro dos filhinhos, rei,
E não corres...”⁴²*



Figura 97. Aia e 1ª Donzela, Ama e Inês de Castro com os filhos. Fotografia: Cátia Quirino.

Ainda na IV Cena do III Ato da peça de teatro *A Castro* (1920), o narrador descreve o momento em que o Rei Afonso IV e os seus acompanhantes entram na câmara onde se encontra Inês – *“Afonso IV, os conselheiros, os homens-de-armas entram de tropel na camara de INÊS. Vê-se, entre êles, a murça vermelha dum carrasco.”⁴³* Na composição figurativa do painel de azulejos, no lado direito do plano principal, encontram-se as figuras que correspondem ao rei D. Afonso IV, no seu lado esquerdo o carrasco que enverga uma murça e empunha na sua bainha uma arma, e do lado esquerdo do rei, provavelmente, os conselheiros privados Diogo Lopes Pacheco, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho e quatro homens-de-armas.

⁴² DANTAS – *A Castro*, p. 75.

⁴³ ____ – *A Castro*, p. 66.

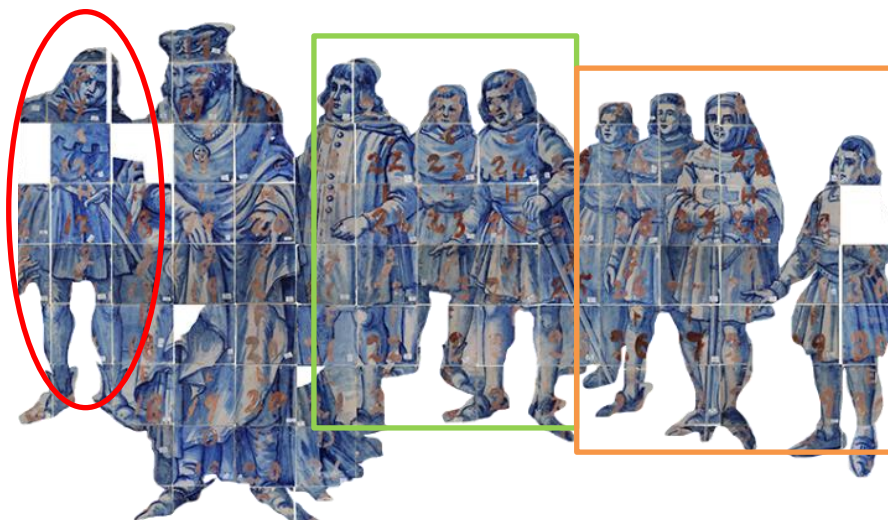


Figura 98. Detalhe do plano figurativo do painel de azulejos *A Castro* – o carrasco, D. Afonso IV, os conselheiros e homens-de-armas. Destacado a: vermelho – carrasco; verde – conselheiros; laranja – homens de armas.

Os conselheiros do rei são introduzidos no Ato II – *“Junto de AFONSO IV estão os seus conselheiros: DIOGO LOPES PACHECO, ALVARO GONÇALVES, PERO COELHO.”*⁴⁴ – e são estas três personagens que, aproveitando-se da sua posição de confiança junto de D. Afonso IV, o incitam a ordenar a execução de Inês. Considerando o laço de proximidade entre estas personagens e o protagonista, acreditamos que as três figuras mais próximas do rei serão precisamente os seus conselheiros, os principais responsáveis pela sua decisão:

*“Antes eu o não fôra! Ver o Infante
Meu filho rebelado contra mim,
Duro a meus rogos, duro a meus mandados!
Que estela foi aquela, tão funesta?”*

COELHO

Uma Mulher, senhor, que tudo pode.

PACHECO

Uma mulher, que é a perdição do reino.

*Rei, a ALVARO GONÇALVES, que fica na sombra, de braços cruzados
Que me aconselhas tu?*

GONÇALVES

⁴⁴ DANTAS – *A Castro*, p. 35.

*Senhor, Justiça!*⁴⁵

(...)

COELHO

Mandai matar Inês...

Junto dos possíveis três conselheiros do rei encontram-se quatro personagens que aparentam ter a mesma importância que as aias nesta composição figurativa, ou seja, contextualizam a cena ilustrada e funcionam como figuras secundárias. Serão, provavelmente, os homens-de-armas que acompanham o rei e os seus conselheiros na missão de matar a amante de D. Pedro, introduzidos na peça na cena IV do III ato:

*“Afonso IV, os conselheiros, os **homens-de-armas** entram de tropel na câmara de INÊS.”*⁴⁶

Apesar deste conjunto figurativo carecer de dramatização e de movimento, a expressão feroz patente nos rostos de D. Afonso IV e do carrasco, e a manifestação trágica de Inês de Castro, procuram compensar a inexpressividade das restantes personagens.

Para além da expressividade dos protagonistas, outro detalhe importante a reter é a forma como os artistas retrataram o momento de tensão entre ambos, através do cruzamento de olhares e da posição de submissão de Inês perante o rei, ajoelhada. Na figura 99 podemos identificar o momento da ação – Inês de Castro apela ao rei por misericórdia à sua vida e à dos seus três filhos, tentando assim procurar alguma clemência. A legenda que acompanha este painel de azulejos fornece-nos ainda indícios quanto ao episódio retratado nesta obra, encontrando-se inscrita uma das falas, possivelmente retirada da IV Cena do III Ato, momento em que D. Inês, em profundo desespero ao aperceber-se que poderá estar prestes a perder a sua vida, pergunta ao rei D. Afonso IV: *“Senhor, porque me matas?”*⁴⁷ [Fig. 100 e 101].



Figura 99. Detalhe de troca de olhares entre Inês e D. Afonso IV.

⁴⁵ DANTAS – A Castro, p. 39-40.

⁴⁶ ____ – A Castro, p. 66.

⁴⁷ ____ – A Castro, p. 68.



Figura 100 e 101. Legenda do painel de azulejos *A Castro* e detalhe da fala de Inês.



Figura 102. O Carrasco.

Um facto surpreendente neste conjunto é a importância dada a uma das personagens consideradas secundárias: o carrasco. Semelhante ao protagonista, D. Afonso IV, a sua expressão facial demonstra alguma ferocidade – no entanto, não com tanta intensidade –, olhando diretamente para a sua vítima, Inês de Castro. A espada na bainha, discretamente destacada, funciona como prenúncio do final trágico da cena: a execução.

Posicionada sobre a cabeça de Inês, no interior do oratório flamengo, encontra-se uma virgem santa em oração, justamente na mesma posição em que se encontra Inês

– de joelhos, virada para a direita, enfrentando o líder daquela missão macabra, D. Afonso IV [fig. 103]; este detalhe pode também ser um vaticínio para o fim dramático deste episódio⁴⁸.

Na obra adaptada por Júlio Dantas (1920), o terceiro ato decorre numa “*câmara nos Paços de Santa-Clara. Todo o carácter dum interior solarengo do século XIV. (...) Á D. alta, porta. (...) O mobiliário sóbrio do século; arcas; escanos pesados de castanho lavrado; velhas uchas, sôbre uma das quais se vêem as tábuas pintadas dum oratório flamengo. (...)*”⁴⁹. Ao observar

o plano secundário da composição figurativa central é possível detetar o oratório flamengo e a alta porta relatados por Dantas, assim como uma tentativa de caracterização de mobiliário ao estilo de 1300 com a representação de um tamborete de braços. Não se observa o esforço por fazer representar todos os elementos cénicos descritos na obra escrita, porém, é possível identificar essa intenção através dos elementos mencionados; ademais, podemos considerar que a vontade dos artistas seria



Figura 103. Inês de Castro e o oratório flamengo.

⁴⁸ LOURENÇO – “15 panneaux, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro, p. 18.

⁴⁹ DANTAS – *A Castro*, p. 53.

a de representar um local de culto privado – daí a presença do oratório e do mobiliário, característicos destes compartimentos íntimos.

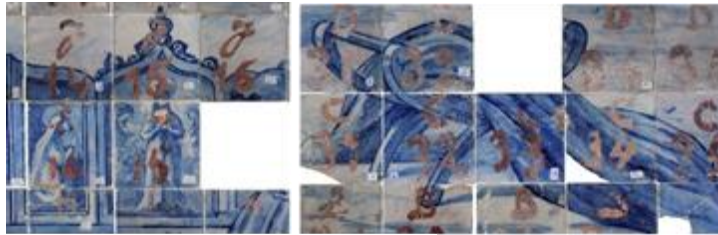


Figura 104. Oratório e assento.

Quanto à guarnição que envolve a composição figurativa central, esta é constituída essencialmente por uma estrutura arquitetónica ao gosto setecentista. Nas laterais, duas colunas suportadas por atlantes que seguram panejamentos [fig. 105], estão decoradas com volutas, folhas de acanto, rematadas com um friso composto por semicírculos em sucessão linear e encimada por uma jarra [fig. 110]. No topo, estrutura arquitetónica ornamentada por volutas, enrolamentos de folhas de acanto e dois mascarões/carrancas [fig. 107, 108]; no centro destaca-se um medalhão sem figura ou inscrição envolto por volutas, encimado por conchas e, por baixo, *putti* rodeado por elementos vegetalistas [fig. 106]. Na base, friso decorado com pequenos semicírculos dispostos em sucessão linear [fig. 109] e, ao centro deste, cartela onde se inscreve a legenda “António Ferreira / (?) Senhor, porque me matas?”, encimada por concha e ladeada por elementos arquitetónicos e vegetalistas onde se destacam novamente as volutas e as folhas de acanto [fig. 111].



Figura 105. Atlante.



Figura 106. Medalhão com *putti*.



Figura 108. folhas de acanto.



Figura 107. Carranca.



Figura 109. friso.



Figura 111. Cartela com inscrição.



Figura 110. Coluna.

– Identificação técnica

Muito embora tenhamos consciência da diferença entre revestimento cerâmico e painel de azulejos, optamos por, no contexto do presente trabalho, usar o termo painel, entendendo tratar-se do “conjunto de azulejos que forma uma composição coerente, autónoma em termos funcionais e estéticos, aplicado em suporte arquitetónico, mas de forma isolada; ou montados em suporte móvel e que, como tal, constituem um objeto”⁵⁰. Destinados a revestir e decorar arquiteturas interiores e exteriores, os azulejos são placas de barro cozido, de espessura e formato variáveis, decoradas e vitrificadas apenas em uma das superfícies. A forma e a dimensão de um painel de azulejos varia conforme o local onde se encontra aplicado. No caso do painel de azulejos em análise neste relatório, a sua forma é retangular (largura/comprimento superior à altura), posicionado na horizontal em relação ao observador [fig. 112 e 113].

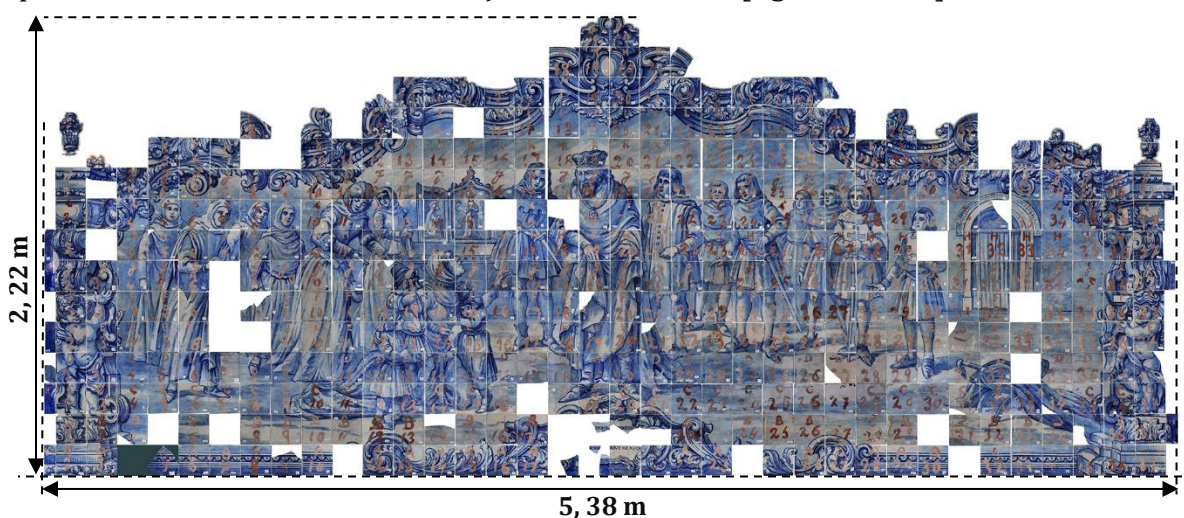


Figura 112. Medição do painel de azulejos *A Castro*.



Figura 113. Contorno do painel de azulejos *A Castro*.

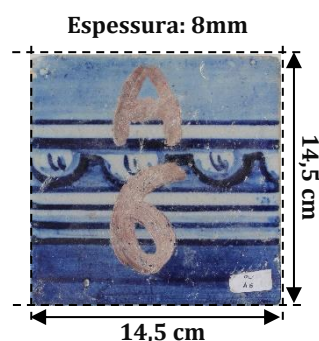


Figura 114. Dimensão dos azulejos do painel *A Castro*.

Os principais materiais para o fabrico de azulejo são a argila e as pastas cerâmicas que se constituem a partir desta. Da argila⁵¹ obtemos a matéria conhecida como o barro –

⁵⁰ CARVALHO, Rosário Salema de; NOBRE, Alexandre Pais; FIGUEIREDO, Ana Paula – Guia de Inventário de Azulejo in situ, p. 31.

⁵¹ Os componentes do barro encontram-se em depósitos naturais chamados barreiros; junto destes poderiam instalar-se olarias. A seleção do barro depende das características que se procuram no azulejo

depois de selecionada e purificada para eliminação de impurezas, o barro é amassado com água para que se transforme numa pasta homogénea e maleável. Depois de ter sido novamente amassado para perda de bolhas de ar, é estendido, cortado nas dimensões desejadas e deixado a secar para, finalmente, ser cozido em fornos cerâmicos. É depois da primeira cozedura – também designada de *enchacotamento* – que o barro se designa *chacota*.

A dimensão⁵² e espessura dos azulejos têm variado ao longo dos séculos, adaptando-se a novas soluções e utilizações. Foi possível comparar os tamanhos e espessuras de dois azulejos de épocas distintas – azulejos produzidos em Lisboa no século XVIII e no início do século XX (pertencente ao painel em estudo) – e determinar que o azulejo mais recente era apenas 5 mm maior (azulejo do século XVIII: 14 cm; azulejo do século XX: 14,5 cm). Porém, o azulejo de c. 1750 apresenta uma espessura mais significativa, tal como se pode observar na fig. 116, confirmando o que acabámos de afirmar. De facto, com o passar dos anos, com a evolução da produção e dos processos de fixação aos suportes, nomeadamente os cimentos, os azulejos têm vindo a tornar-se cada vez mais finos, aumentando um pouco a sua dimensão.



Figura 115. Comparação entre dimensões. Lado esquerdo: azulejo do século XX; lado direito: azulejo do século XVIII.



Figura 116. Comparação de espessuras. Lado esquerdo: azulejo do século XX; lado direito: azulejo do século XVIII.

A face visível é decorada e vitrificada, enquanto a outra face, denominada *tardoz*, pode ou não ser marcada quer por carimbos de fábricas, quer de acordo com um código alfanumérico que tem como principal função facilitar o assentamento dos azulejos, como vimos.

Quanto às cores, estas obtinham-se através de óxidos metálicos refratários de origem natural ou artificial



Figura 117. Azulejo C 15 do painel de azulejos A Castro. Verso e frente.

– os azulejos com vidrados monocromáticos geralmente são feitos de barro ferruginoso; para peças de vidro estanífero, a argila não pode ser ferruginosa, pois há incompatibilidade entre sais de ferro e óxido de estanho. MECO – O Azulejo em Portugal, p. 30.

⁵² A dimensão média dos azulejos em Portugal é de 13,5 a 14,5 cm (com exceção dos azulejos de Coimbra que são de menor dimensão). MECO – O Azulejo em Portugal, p. 30.

aplicados isoladamente ou em combinação com outros⁵³. A partir do século XIX, processos químicos permitiram o desenvolvimento de novos corantes que podem ser empregues em conjunto com os óxidos tradicionais.

No núcleo azulejar do corredor dos *Passos Perdidos* do Conservatório Nacional, produzido segundo a técnica da majólica, encontramos apenas duas cores na decoração – branco, correspondente ao vidrado estanífero, e sobre este, o azul.

Esta superfície branca, que resulta da aplicação do vidrado estanífero, corresponde à superfície vidrada opaca sobre a qual se vai aplicar a decoração, neste caso, os



Figura 118. Azulejo do painel de azulejos *A Castro*.

diferentes tons de azul [fig. 118]. O pigmento, – geralmente em pó fino e seco, que se diluí com água para a preparação das cores a aplicar –, neste caso o azul, é o resultado do uso de óxido de cobalto que pode ser diluído para se obter diferentes tonalidades da mesma cor.

Após a aplicação da decoração os azulejos são cozidos novamente (vitrificação) – sujeitos a temperaturas entre os 800º C a 1400º C – para que o pigmento se fixe definitivamente à chacota através da fusão do vidrado e dos esmaltes.

Apesar de encontrarmos azulejos pintados com mais do que duas cores em épocas mais tardias (e até mesmo contemporaneamente a estes painéis), neste conjunto procurou-se, sob um pendor historicista e tradicionalista, um reencontro com o passado artístico, em particular com o período barroco. Observa-se, assim, a reprodução das técnicas tradicionais, limitando a paleta cromática ao azul sobre branco e recorrendo à pintura manual realizada por um pintor ceramista⁵⁴ (contrariando a produção semi-industrial assumidamente implantada e iniciada em Portugal a partir de meados do século XIX).

A azulejaria a azul e branco, que se impõe progressivamente a partir do último quartel do século XVII, tem como principais fontes de inspiração a porcelana chinesa e a influência da azulejaria holandesa, mas também não deverá ser estranho a este processo a simplificação de meios de produção e a estabilidade do pigmento azul-cobalto. Dominando quase exclusivamente a paleta cromática do período barroco, tornou-se uma das manifestações mais originais da azulejaria portuguesa na primeira metade do século XVIII.

O painel de azulejos *A Castro* é, pois, de faiança com apenas uma cor – o azul cobalto – aplicada sobre o branco, mas em diferentes tonalidades.

⁵³ SILVA – Azulejaria Rococó “Regresso à cor” no Museu Nacional do Azulejo: organização, estudo e inventariação do núcleo joanino, p. 61.

⁵⁴ Apesar de a produção industrial ser mais barata que a tradicional, alguns pintores ceramistas continuaram a pintar azulejos à mão livre, produzindo painéis e revestimentos específicos para determinados espaços. MECO – Azulejaria Portuguesa, p. 79.

– Proposta de localização

Inserido num conjunto de 17 painéis de composição figurativa, o painel de azulejos em análise teve como localização primitiva o corredor ou galeria dos *Passos Perdidos* da secção de teatro – antiga Escola da Arte de Representar e, mais tarde, Conservatório de Teatro – do Conservatório Nacional. Toda a secção da escola destinada ao estudo e prática da arte dramática circunscrevia-se ao piso térreo do edifício (rés-do-chão):

(...) do projeto de reconstrução e adaptação do primeiro pavimento do edifício do Conservatório, onde está instalada a Escola da Arte de Representar, faz parte uma sala de Passos-Perdidos, que dá acesso às aulas novas, e que deve ser revestida de painéis de azulejo de cabeceiras, D. João V, representando scenas das mais celebres peças do teatro portuguez (...)⁵⁵.

Analisando a planta, podemos determinar que o corredor dos *Passos Perdidos* se localiza no corredor oeste que dá acesso às “aulas novas”, contíguo ao salão nobre e com acesso ao átrio central.

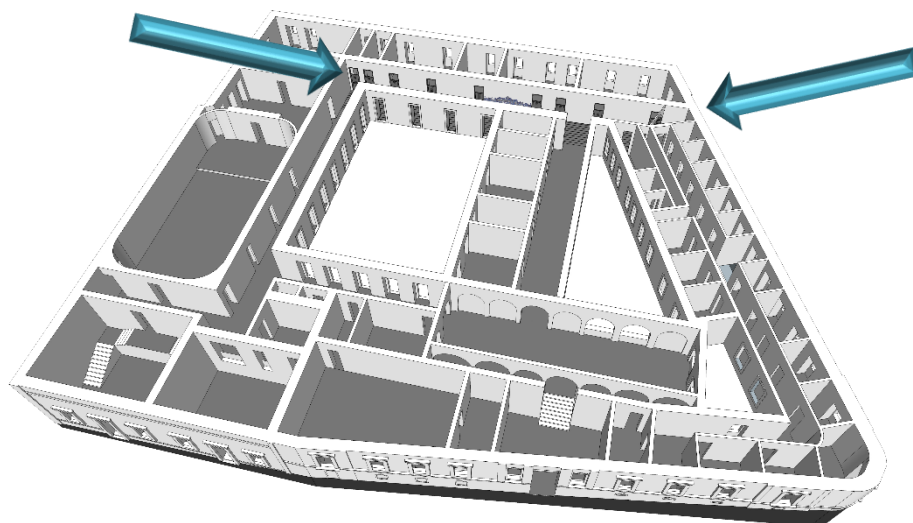


Figura 119. Projeção tridimensional do primeiro piso térreo (rés-do-chão). Realizado por Fábio Liberato Soares⁵⁶.

Apesar do prévio e bem definido planeamento de Júlio Dantas quanto às temáticas que se representariam nos painéis de azulejo para o corredor dos *Passos Perdidos*, e da sua convicção de que estaria a providenciar uma lição animada aos seus alunos da história do teatro nacional, a verdade é que a disposição destes no espaço não corresponde nem a uma ordem cronológica (desde dos clássicos do século XVI às obras mais recentes do século XIX, por exemplo), nem a uma ordem de importância. Aparentemente, os painéis

⁵⁵ Conservatório Nacional – [Ofício], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 19]

⁵⁶ Todas as projeções tridimensionais apresentadas neste relatório de Estágio foram produzidas por Fábio Liberato Soares, tratam-se apenas de simulações, não podendo ser tidas como absolutamente fiéis à realidade.

de azulejos terão sido colocados nas paredes do corredor conforme a sua ordem de produção, porém, nem esta ordem parece totalmente consensual, sendo que temos painéis produzidos nas primeiras fases de produção ao lado de painéis realizados já na última fase de produção, e vice-versa. Não obstante, considera-se que possa ter existido uma vontade de respeitar certas linhas cronológicas, como a colocação das três referências a peças quinhentistas – *Auto de El-Rei Seleuco*, *Comédia Eufrosina* e *A Castro* – dispostas em sequência⁵⁷.

Para a determinação da localização do painel de azulejos *A Castro* teve-se em conta as suas medidas em confrontação com largura das paredes no corredor dos *Passos Perdidos*:

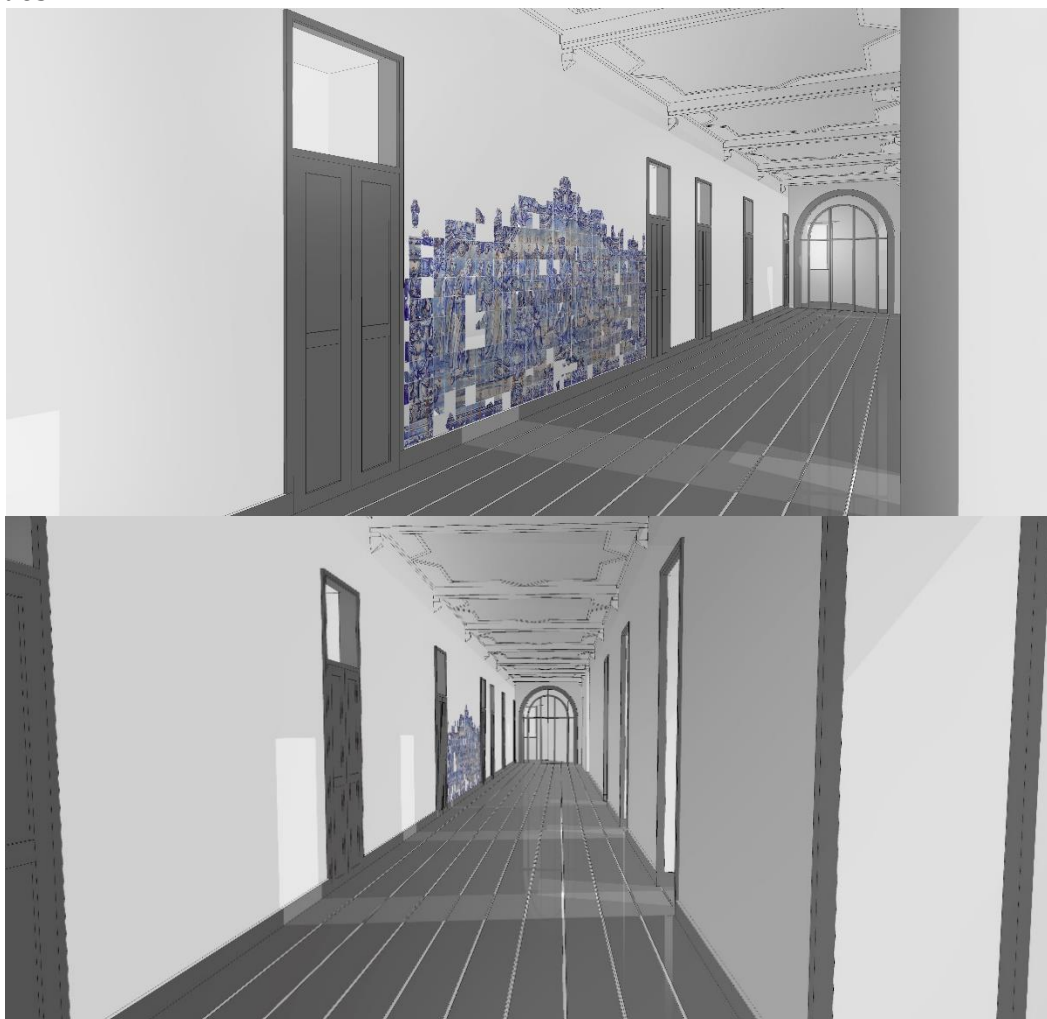


Figura 120 e 121. Projeção 3D do corredor dos *Passos Perdidos* com painel de azulejos *A Castro*. Realizado por Fábio Liberato Soares.

⁵⁷ A proposta aqui apresentada não difere da proposta apresentada por Tiago Borges Lourenço, Andreia Trinta Novo e Pedro Fernandes no âmbito da Bolsa de Integração de Investigação (BII) entre abril de 2009 e abril de 2010. **[ANEXO 1]**

LOURENÇO – “15 panneaux, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro.

NOVO, Andreia – O Conjunto Azulejar do Conservatório Nacional.

3.3. Júlio Dantas e a encomenda dos “panneaux” de azulejos para o corredor dos *Passos Perdidos* da Escola da Arte de Representar do Conservatório Nacional

Acompanhando o ciclo de mudanças impulsionado pela Implantação da República em 1910, o Conservatório Nacional de Lisboa faz profundas modificações estruturais, entre elas a autonomia administrativa para ambas as escolas que o constituem – a Escola de Música e a Escola da Arte de Representar. A direção fica a cargo de Viana da Mota (1868-1948) e de Júlio Dantas (1876-1962), respetivamente, sendo os seus mandatos os mais longos da história do Conservatório.

Assente no antigo Convento de São Caetano de Lisboa, dos frades teatinos ou *caetanos*, que deram nome à rua onde este se localiza, encontra-se o Conservatório Nacional de Lisboa. Com a chegada do século XIX, o teatro português encontrava-se num estado considerado de profunda decadência. Preocupado com esta situação, João Baptista de Almeida Garrett redige um relatório destinado à Rainha D. Maria II, a 12 de novembro de 1836, onde lamenta o declínio do teatro nacional:

*“(...) Senhora, o Theatro Portuguez nasceu no Palacio de nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros Paizes. (...) Logo o perdemos; que nos não illuminou mais; (...) Escusado é recordar que entre as joias que da Corôa Portugueza nos levou a usurpação de Castella, não foi menos bella esta de nosso Theatro. (...) Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes cousas do mundo, vê-las acabar por outros (...). Com efeito, desde aquella epocha, nunca mais houve Theatro Portuguez. (...) **Mas em Portugal ha talentos para tudo; ha mais talento, e menos cultivação que em nenhum Paiz da Europa! Basta que Vossa Magestade Se Digne evocar do cahos os elementos que ahi luctam (...).**”⁵⁸*

Em resposta ao apelo é decretado por D. Maria II, a 15 de novembro de 1836, a criação de uma Inspeção Geral de Teatros e Espetáculos Nacionais e a fundação, em Lisboa, do Conservatório Geral da Arte Dramática. No ano anterior já havia sido fundado o Conservatório Real de Música, por Decreto Régio de 5 de maio 1835, encontrando-se originalmente integrado no edifício da Casa Pia⁵⁹. No entanto, a 16 de novembro de 1836, em função do decreto instituído pela rainha a 15 de novembro do mesmo ano, a Portaria estabelece que o Conservatório Real de Música deve ser incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática, juntamente com as outras duas escolas – Declamação e Dança, Mimica e Ginástica especial. A 12 de janeiro de 1837, a Portaria

⁵⁸ *Diário do Governo*, N.º 273, 17 de novembro de 1836. [ANEXO 2]

⁵⁹ “*Desejando Eu promover a arte de musica, e fazer aproveitar os talentos, que para ella aparecem, principalmente no grande numero de Órfãos, que se educam na Casa Pia: Hei por bem Decretar que o Seminario da extincta Igreja Patriarchal seja substituído por um Conservatorio de Musica, que se estabelecerá na referida Casa Pia (...).*” . “Collecção de Leis e outros Documentos Officiaes publicados desde 15 de Agosto de 1834 até 31 de Dezembro de 1835”. [em linha] [Consult. 21 jun. 2018]. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/16/84/p157> [ANEXO 3]

ordena a instalação das três Escolas do Conservatório Geral de Arte Dramática no antigo Convento da Ordem Religiosa dos Teatinos (ou Convento dos Caetanos), que se encontrava desocupado em consequência da extinção das Ordens Religiosas em Portugal, em 1834.⁶⁰

Com a chegada da instituição ao antigo espaço conventual, inicia-se uma forte campanha de obras de modificação e de adaptação à nova função do edifício. Porém, será no século seguinte que as obras se intensificam, sobretudo a partir de 1911; dois anos antes, a 25 de fevereiro de 1909, é nomeado para o cargo de Professor e Diretor da Escola da Arte de Representar do Conservatório o Doutor Júlio Dantas, que aqui permanece a exercer funções até 1936, excetuando algumas interrupções nas quais Viana da Mota ocupa o seu cargo de professor e de diretor da escola.

Júlio Dantas, nascido a 19 de maio de 1876 na cidade de Lagos (Algarve), figura célebre do século XX em Portugal, formou-se em Medicina na especialidade de médico-cirurgião pela Escola Médico Cirúrgica de Lisboa – atualmente Faculdade de Medicina de Lisboa. Reconhecido como um dos mais famosos intelectuais portugueses, revelou-se versátil nos seus conhecimentos e interesses e detentor de um currículo profissional vasto nas mais diversas áreas – para além da formação superior em medicina, ocupou altos cargos na política como Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Instrução Pública, foi ainda deputado e senador, e recebeu as condecorações de Grã-Cruz de São Tiago e Grande Oficial da Legião de Honra. Júlio Dantas exerceu o cargo de Inspetor Geral das Bibliotecas e Arquivos, assim como o cargo de Diretor da Escola da Arte de Representar, que mais tarde se viria a designar Conservatório Nacional de Teatro, e diretor do Conservatório Nacional. Foi membro da Academia de Ciência de Lisboa e, mais tarde, Presidente da Academia Brasileira de Letras e da Real Academia de Ciências Morais e Políticas de Madrid. Era ainda historiógrafo, romancista, poeta e dramaturgo⁶¹.

Entre 27 e 28 de janeiro de 1909 decorre o concurso para os cargos de professor e de diretor da Escola da Arte de Representar do Conservatório de Lisboa, sendo Júlio Dantas nomeado para ambos os cargos a 25 de fevereiro de 1909, confirmado com Visto do Conselho Superior da Administração Financeira do Estado a 27 de fevereiro do mesmo ano⁶². Dantas toma posse como professor da instituição a 15 de março de

⁶⁰ BORGES, M. J. – Escola de Música do “Conservatório Nacional de Lisboa” [em linha]. Conservatório Nacional - EAM. [Consult. 5 dez. 2017]. Disponível em: <http://www.meloteca.com/historico-cronologia-escola-de-musica-do-conservatorio-nacional.html> .

Instituto Politécnico de Lisboa - História e Missão [em linha]. [Consult. 5 dez. 2017]. Disponível em: <https://www.estc.ipl.pt/historia-e-missao/> .

⁶¹ Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional. **[ANEXO 4 e 5]**

⁶² Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 554, maço 783. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. **[Fig. 122]**

1909⁶³ e de diretor do Conservatório a 4 de fevereiro de 1911, sendo confirmada a nomeação por Despacho de 22 de março de 1911⁶⁴.

Categories	Número de orden	Nomes	Data do diploma de nomeação	Data do Visto do Conselho Superior da Administração Financeira do Estado
Director	1	Julio Dantas	Dec. 25-2-909	27-2-909

Figura 122. Processo de Júlio Dantas (Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 554, Maço 783).

Uma das principais preocupações da direção do Conservatório foi a precária condição que o edifício apresentava, considerando-se urgente a execução de obras de melhoria, tal como Júlio Dantas descreve no seu relatório referente ao ano letivo de 1911/12:

“(...) o velho Conservatório Dramático de Garrett, convertido em escola autónoma, aumentado no seu corpo docente, mas desprovido de instalação e de dotações, exigia, naturalmente, um desenvolvimento material que correspondesse às exuberâncias da sua organização. Foi nesse sentido que a minha acção teve imediatamente de exercer-se. O velho pardieiro dos teatinos começou a ser demolido, e de acordo comigo, o falecido engenheiro Sr. Veiga da Cunha, a cuja memória presto a homenagem do meu reconhecimento, traçava o plano das novas instalações da Escola da Arte de Representar, hoje em construção, (...). Circunstâncias de vária ordem, entre as quais a tradicional morosidade das obras do Estado, não permitiram que as novas instalações se concluíssem ainda, o que tem obrigado a Escola, que materialmente não existe, a confinar-se nas quatro paredes da Sala do Conselho (...).”⁶⁵

A autonomia administrativa entregue às duas escolas do Conservatório – Arte de Representar e Música – significou a divisão espacial do edifício com a escola dirigida por J. Dantas a ocupar todo o piso térreo (rés-do-chão), e o primeiro piso entregue à escola orientada por Viana da Mota; o segundo andar, por sua vez, estaria destinado ao museu da instituição.

⁶³ “(...) desde que tive a honra de assumir a sua direcção, em 15 de Março de 1909”. Relatório do Director, Ano Lectivo de 1911-1912, p. 5. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 758, Maço 2597.

⁶⁴ Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional. **[ANEXO 5]**

⁶⁵ Relatório do Director, Ano Lectivo de 1911-1912, p. 6. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 758, Maço 2597.



Figura 123. Planta do piso térreo do Conservatório Nacional com base em levantamento de 1937 (Fonte: Clara Krug, 2015).

No decorrer das obras, Júlio Dantas torna-se consciente da necessidade de alargar o número de salas de aula e de melhorar as existentes; foca então as suas atenções para a criação de novos espaços de trabalho que permitam a prática plena do ensino do teatro, convertendo “*a primitiva secção dramática do Conservatório numa Escola Geral de Teatro*” (Apud. Lourenço, 2016). Para além do melhoramento do salão nobre são projetadas *aulas novas*, no extremo poente do antigo claustro; um antigo corredor conventual – conhecido como corredor ou galeria dos *Passos Perdidos* – que dá acesso às novas salas de aula, compostas por uma aula de caracterização, uma aula de rotunda, uma aula normal, à biblioteca e ao ginásio onde deveriam decorrer as aulas práticas de representação⁶⁶.

De acordo com Norberto de Araújo (1938-39, p.38), o mais interessante do interior do novo Conservatório é precisamente o corredor dos *Passos Perdidos* da secção de Teatro. Por iniciativa do então diretor da Escola da Arte de Representar do Conservatório de Lisboa – Júlio Dantas – as obras de requalificação do corredor ou galeria dos *Passos Perdidos* iniciam-se na década de 1910 em contexto da campanha de obras de reconstrução do edifício, iniciadas em 1911, terminando apenas em 1930 após 25 anos de inúmeras indecisões, atrasos e conflitos, repletos de sucessivos pedidos de ultimização das obras e de orçamentos suplementares.

⁶⁶ LOURENÇO, Tiago Borges – Do Convento dos Caetanos ao Conservatório Nacional - Transformação e adaptação de um velho edifício a um novo uso. As Campanhas arquitetónicas e artísticas (1837 – 1946). *Revista de História da Arte – Série W*, p. 207.

“Neste corredor «nobre», onde se rasgam portas de aulas engrinaldadas e sobrepujadas de azulejos no estilo de setecentos – num conjunto um pouco teatral mas que num Conservatório de Teatro não é defeito – as paredes são guarnecidas a todo o longo de silhares de panos de azulejos, na côr clássica, com assuntos e figuras do teatro português, recortados nas cimeiras.

Vê tu, Dilecto, como isto é belo, a-pesar-de moderno (quero dizer: sem a graça subjectiva da cerâmica), e pensa quantos amigos de Lisboa do teatro e a arte desconhecem estes «Passos Perdidos», como eu lhes chamo, e tu toleras.”⁶⁷

Mais do que uma campanha reconstrutiva e conseqüentemente decorativa, a produção deste núcleo azulejar representa a preocupação pedagógica do diretor Júlio Dantas que, ao revestir um dos corredores da secção de teatro com temas e figuras das mais representativas (do passado e do presente) da história do Teatro em Portugal, está a dar uma lição viva aos seus alunos: “(...) *série esta que, além do seu valor como obra d’arte, contém uma lição viva e permanente para aqueles que, como os alunos desta Escola, se destinam á profissão do teatro.*”⁶⁸

“(...) **Os assuntos são da escolha inspirada de Júlio Dantas;** (...)”⁶⁹ – Dantas era também um popular escritor e dramaturgo, dedicado aos mais diversos géneros literários, desde a poesia ao teatro, do romance à crónica. Foi autor de produções teatrais de cariz popular e nacionalista, destacando-se obras como *A Severa*, *A Ceia dos Cardeais*, entre outras. Considerado como retrógrado por muitos intelectuais da mesma época, a sua obra acabou por ser filtrada, ao longo dos tempos, pelo *Manifesto Anti-Dantas*, redigido por Almada Negreiros. A permanência do gosto oitocentista liderada por Dantas, que contrariava a vontade de rutura dos modernistas do início do século XX, ganhou uma conotação conservadora, considerada por muitos, até hoje, como “*o rosto imóvel e petrificado da nossa cultura académica*” (PICCHIO, 1964; p.281). Apesar de tudo, os comentários mais negativos que foram emitidos à obra literária de Dantas por uma crítica portuguesa menos conformista – desde Fialho de Almeida, Ponce de Leão, Luiz Francisco Rebello e, claro, Almada Negreiros –levam mais em conta os ideais de Júlio Dantas do que a sua obra escrita:

“NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE PRA SE SER SALTEADOR, BASTA ESCREVER COMO DANTAS! BASTA NÃO TER ESCRÚPULOS NEM MORAIS, NEM ARTÍSTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO ‘AS MODAS, CO ‘AS POLÍTICAS E CO ‘AS OPINIÕES! BASTA USAR O TAL SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO E USAR CÔCO E OLHOS MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!”⁷⁰

⁶⁷ ARAÚJO, Norberto de – Peregrinações em Lisboa, p. 38.

⁶⁸ Conservatório Nacional – [Ofício], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 19].

⁶⁹ ARAÚJO – Peregrinações em Lisboa, p. 39

⁷⁰ NEGREIROS, José de Almada – Manifesto Anti-Dantas e Por Extensão por José de Almada Negreiros Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo.

No entanto, é importante notar que a posição de Júlio Dantas, de apego aos temas nacionalistas, não é apenas de gosto estético, mas também uma posição moral, política e até mesmo comercial. Dantas não ignorava os avanços modernistas que proliferavam por toda a Europa por mera ignorância, mas por escolha pessoal; tinha consciência de que o seu público não era de vanguarda e, portanto, ao invés de o contrariar, acompanhava-o⁷¹.

Em conformidade com o gosto pelo drama histórico que predomina nas obras de Júlio Dantas está o movimento historicista, em que se inserem os painéis de azulejos do corredor dos *Passos Perdidos* da Escola da Arte de Representar/Conservatório de Teatro.

Podemos considerar que o conjunto azulejar se insere na corrente desenvolvida entre os últimos anos do século XIX e os anos 40 do século XX, reconhecida pelos seus elementos historicistas de pitoresco ingénuo e capacidade altamente decorativista. Apesar da magnificência de muitas obras executadas segundo este movimento, apenas recentemente começou a ser redescoberto. Segundo José Meco (1989), dentro da imensa e variada produção do século XIX reconhecem-se vários movimentos específicos, relacionados com o romantismo e o seu apego característico por formas e motivos artísticos precedentes. Durante os últimos anos do século XIX e o início do século XX desenvolve-se esta importante corrente de produção figurativa de forte influência romântica, cujo cunho historicista ou “*folclorizante*”⁷², imperativamente nacionalista, estava ao serviço do público mais conservador que rejeitava qualquer inovação artística da primeira metade do século XX. Na verdade, a cultura artística do século XX iniciou-se sob forte influência da geração de 90 que “em plena crise do *finis patriae*” encontrou conforto na tradição nacional, gerando uma ideologia saudosista e antiprogressista⁷³.

Para além das influências do romantismo, foi no barroco joanino e no rococó que esta corrente encontrou as suas principais fontes de inspiração. Afastando-se das ideias modernas exploradas por Rafael Bordalo Pinheiro, o movimento terá acentuado o seu cunho nos primeiros anos do século XX através do seu iniciador José Maria Pereira Júnior (1841–1921), também conhecido como *Pereira Cão*, e pelo seu principal representante Jorge Colaço (1868–1942).

Nos primeiros anos do século XX, contrariando a difusão da azulejaria ao estilo *Art Nouveau*, proliferam os painéis de azulejos de média/grande dimensão ao estilo historicista e naturalista. O facto de a maioria das encomendas se destinar ao interior dos edifícios pode explicar o seu grande número de apreciadores, considerando que

⁷¹ PICCHIO, Luciana S. – História do Teatro Português, p. 278-279.

⁷² MECO – O Azulejo em Portugal, p. 246.

⁷³ MONTEIRO, João Pedro [et al.] – A cerâmica portuguesa da Monarquia à República.

estes painéis de azulejos faziam parte da vida quotidiana de quem coabitava com tais espaços, moldando-lhes o gosto.

Seguindo a ideia de retorno ao passado e contrariando o conceito de modernização da produção de azulejo, mantiveram-se também as tradições de pintura manual dos séculos anteriores.

No que toca à temática, o núcleo azulejar dos *Passos Perdidos* acompanha uma tendência antiga, que começava a ressurgir e perduraria pelas décadas seguintes, onde o tema escolhido reflete a funcionalidade do espaço a que o objeto se destina⁷⁴. Composições azulejares inseridas neste movimento artístico eram normalmente requisitadas para a decoração interior de espaços eruditos, o que de certa forma explica o porquê da escolha de Dantas para a encomenda de um grande conjunto azulejar ao estilo historicista para uma reconhecida escola pública. Para além do mais, esta encomenda não foi um ato inédito, sendo que existe um conjunto azulejar composto por cinco painéis encomendados em 1903 e produzidos por Jorge Colaço para os *Passos Perdidos* da Escola Médica de Lisboa. Considerando que Júlio Dantas frequentou esta escola (formado em 1900), existe a possibilidade de ter tomado conhecimento quanto ao surgimento deste conjunto azulejar erudito⁷⁵, explicando em parte o seu interesse e empenho no núcleo azulejar para o corredor dos *Passos Perdidos* da escola que leciona.

Os objetivos de Júlio Dantas para a galeria dos *Passos Perdidos* são claros desde do início da requalificação do espaço até ao término das obras, reforçando inúmeras vezes as suas pretensões aos órgãos responsáveis do Estado, como é exemplo o ofício do diretor à repartição de Instrução Artística a 15 de março de 1921:

“(...) Já muitas vezes tenho tratado do assunto, que é bem conhecido de V. Ex^a. do projeto de reconstrução e adaptação do primeiro pavimento do edifício do Conservatório, onde está instalada a Escola da Arte de Representar, faz parte uma sala de Passos-Perdidos, que dá acesso às aulas novas, e que deve ser revestida de painéis de azulejo de cabeceiras, D. João V, representando scenas das mais celebres peças do teatro portuguez, desde Gil Vicente até Garrett, série esta que, além do seu valor como obra d’arte, contém uma lição viva e permanente para aqueles que, como os alunos desta escola, se destinam à profissão do teatro. (...)

⁷⁴ São ainda exemplo o friso superior da estação de Porto-São Bento, os conjuntos do Palace-Hotel do Buçaco, da Escola Médica de Lisboa, do Museu Militar e do Hospital Militar. LOURENÇO – Do Convento dos Caetanos ao Conservatório Nacional - Transformação e adaptação de um velho edifício a um novo uso. As Campanhas arquitetónicas e artísticas (1837 – 1946), p. 208.

⁷⁵ LOURENÇO – “15 panneaux, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro, p. 8.

É indispensável que estas obras de arte se não percam, e que a série de painéis da História do Teatro Portuguez se continue.”⁷⁶

E apesar de todos os contratemplos, é reconhecido o profissionalismo e dedicação do diretor da EAR – futuro Conservatório Nacional de Teatro – por parte da imprensa nacional que elogia tanto o trabalho do diretor como o vasto núcleo azulejar dos *Passos Perdidos*, julgando os órgãos responsáveis do estado pelo desinteresse demonstrado:

“Sob a direcção do sr. Dr. Julio Dantas, director do Conservatorio Nacional de Teatro desde 1909, têm sido executadas as obras que já hoje lhe dão foros dum dos estabelecimentos de ensino mais elegantes que possuímos. (...)

As instalações novas do Conservatório Nacional de Teatro (antiga Escola da Arte de Representar) não são vastas, mas são extremamente cuidadas, obedecendo a um superior criterio de arte. Não ha, entre os Conservatorios mais conhecidos do estrangeiro, outro que o exceda, quer em instalação, quer em desenvolvimento do ensino; e poucos poderão comparar-se-lhe, com excepção dos Conservatorios de Teatro da Alemanha.

O que é indispensável é que o Governo mande acabar as obras, que se eternizam, porque quasi tudo está incompleto. Os trabalhos suspenderam-se, por falta de verba, e a consequência é que algumas aulas, que não estão terminadas, já estão danificadas, pela morosidade da construção e pela natureza dos materiais empregados.”⁷⁷

⁷⁶ Conservatório Nacional – [Ofício], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. **[ANEXO 19]**

⁷⁷ *Conservatório Nacional de Teatro: restauração do edifício – é urgente acabar a obra. Diário de Notícias*, 28 de julho de 1927. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 528, Maço 704. **[ANEXO 6]**

3.4. Alberto Sousa “artista” e António Quaresma “pintor ceramista”



Figura 124. Legenda do corredor: "OS PAINÉIS DE AZULEJOS / D'ESTA SALA FORAM EXECUTADOS, SENDO/ DIRECTOR DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO, / O DR. JULIO DANTAS. / PELO PINTOR CERAMISTA ANTONIO QUARESMA, / SOBRE CARTÕES DO PINTOR D'ARTE ALBERTO SOUZA / TERMINANDO-SE NO ANO (?)." Fotografia: MNAz.

A legenda/inscrição de sala do conjunto azulejar do corredor dos *Passos Perdidos*⁷⁸, para além de fornecer informação quanto à proveniência do núcleo – Conservatório Nacional – e de identificar o responsável pela encomenda do mesmo – Dr. Júlio Dantas – informa-nos quanto à identidade do pintor ceramista responsável pela realização da pintura dos azulejos, António Quaresma, e o pintor que realizou os cartões que lhes serviram como base, o célebre aquarelista Alberto Sousa. Norberto de Araújo, em *Peregrinações em Lisboa* (1938-39, p.39) faz precisamente referência a esta legenda: “(...) os cartões, que deram base à pintura sobre «chacota», são de Alberto de Sousa; a pintura em cerâmica é de António Quaresma.”. Infelizmente, continua em falta o

azulejo que indicaria a data de término dos painéis.

Numa carta enviada a 21 de junho de 1921 ao então Diretor da EAR, Alberto Sousa responde a uma anterior consulta de Júlio Dantas, relativamente à continuação da produção dos painéis de azulejos; nesta carta, o pintor não só aceita produzir os cartões que irão servir de base para a pintura, como sugere que António Ferreira Quaresma Júnior prossiga com a elaboração da pintura dos mesmos, tal como havia feito para dois painéis de azulejos já produzidos para o corredor dos *Passos Perdidos*⁷⁹:

*“Excelentissimo Senhor. Em resposta à consulta que V. Ex., se dignou fazer-me sobre se poderia continua a obra de azulejos destinados á sala dos Passos Perdidos na Escola da Arte de Representar, tenho a honra de comunicar a V. Ex. que me acho habilitado a executar a referida obra, conjuntamente com o pintor ceramista, Antonio Ferreira Quaresma por quem foram executados os paineaux já existentes, (...). Os signatários comprometem-se a entregar a obra no mais curto praso de tempo, executando todo o trabalho com o maior desvelo e dignidade profissional. Agradecendo a preferência, esperamos as ordens de V. Ex.”.*⁸⁰

Alberto Sousa (Alberto Augusto de Sousa) nasceu em Lisboa a 6 de dezembro de 1880. Foi aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa em 1893 e das Escolas Industriais Príncipe Real, Rodrigues Sampaio e Machado de Castro. Frequentou aulas de modelo vivo no Grémio Artístico da Sociedade Nacional de Belas Artes e recebeu ensinamentos dos

⁷⁸ Painel de azulejos no acervo do MNAz.

⁷⁹ “Frei Luiz de Sousa” e “Guerras do Alecrim e da Mangerona”, terminados em c. 1915.

⁸⁰ Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de ofício], Caixa 564, Maço 816. 21-06-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 21]

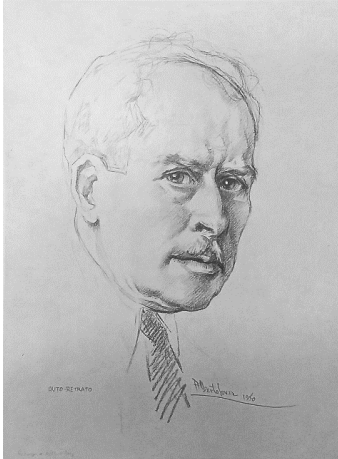


Figura 125. Autorretrato de Alberto Sousa, 1950.

professores da Escola de Belas Artes, Nicola Bigaglia e Manuel de Macedo⁸¹. Foi ainda discípulo do reconhecido aguarelista Alfredo Roque Gameiro, com quem terá trabalhado na Litografia de Portugal (PESSOA, 2011).

Considerado por Júlio Dantas como “*o grande aguarelista português*”⁸², terá apresentado a sua primeira aguarela na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1901 e, mais tarde, medalhado com a Medalha de Honra em Lisboa no ano de 1942 e o Grand Prix, em Paris, em 1931. “*Na chamada «grande pintura», nenhum dos nossos mestres sentiu o povo como Malhoa. Na aguarela, penso que é Alberto Souza um dos artistas portugueses que melhor o compreenderam. A tipologia popular anima os seus quadros; povoa as ruas, as praças, as igrejas, os campos que o seu pincel oferece à nossa admiração; – e, em muitos casos, ela constitui o centro de interesse da obra do excelso artista.*”⁸³ – é desta forma que Dantas descreve a obra do aguarelista português, da qual é forte admirador. Para além de ter sido responsável pela produção dos cartões que serviram como base para a ilustração dos painéis de azulejos do núcleo do teatro do CN, ambos encomendados por Júlio Dantas, também ilustrou várias obras deste, entre elas “Pátria Portuguesa” (1914), “A Ceia dos Cardeais” (1902) e “O amor em Portugal no século XVIII” (1916).

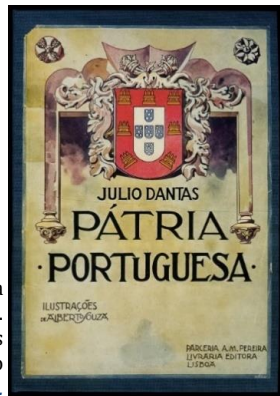


Figura 126. Capa da obra “Pátria Portuguesa” de J. Dantas. Referências às ilustrações de Alberto Sousa.

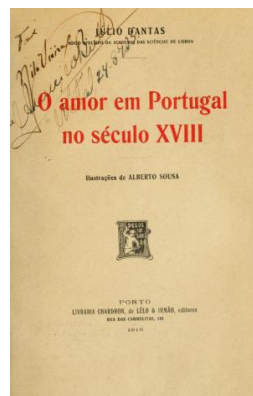


Figura 127. Capa da obra “O amor em Portugal no século XVIII” de J. Dantas. Referência às ilustrações de Alberto Sousa.

De facto, Alberto Sousa e Júlio Dantas partilham de um gosto por temas históricos e populares, de cunho patriótico; José-Augusto França (1981) afirma inclusive que Alberto Sousa é o ilustrador apropriado para Júlio Dantas e que a realização do prefácio para o álbum comemorativo dos “50 anos de vida artística” do artista é prova da admiração que Dantas nutria pela obra e pelo carácter do aguarelista⁸⁴:

⁸¹ SOUSA, Alberto; DANTAS, Júlio [et al.] – ALBERTO SOUZA: cinquenta anos de vida artística: 1900-1950: 600 reproduções seleccionadas das suas aguarelas e desenhos.

⁸² ____ – ALBERTO SOUZA: cinquenta anos de vida artística: 1900-1950, prefácio de Júlio Dantas.

⁸³ ____ – ALBERTO SOUZA: cinquenta anos de vida artística: 1900-1950, p. 13.

⁸⁴ Apud NOVO – O Conjunto Azulejar do Conservatório Nacional, p.12.

*“Mas, em Alberto Souza não nos interessa apenas o pintor, isto é, a arte pela arte. O apreço entre nós justamente tributado a este artista (...) sobe de ponto se considerarmos que a quase totalidade da sua produção tem carácter acentuadamente nacional.”*⁸⁵ – Júlio Dantas prossegue elogiando a arte e talento de Alberto Sousa, realçando a preferência deste por pintar os temas religiosos, arquitetónicos, militares, paisagísticos e retratistas, tendo a pátria portuguesa como sua musa. Conclui – *“Grande Artista! Alberto Souza realizou toda a sua obra de olhos voltados para Portugal – sem os desviar um momento da terra que lhe foi berço. (...) Assim a Nação, tantas vezes ingrata, saiba ver, não apenas o nobre exemplo de uma vida inteira de trabalho, mas o penhor do afecto que à Pátria consagra um dos seus mais ilustres filhos”*.⁸⁶

Abreu (2008) descreve um momento que revela grande intimidade entre Dantas e Alberto Sousa; em 1918, realiza-se uma exposição no Edifício Histórico do Carmo intitulada “Alemtejo” e, a propósito desse evento, Dantas comenta *“Hontem, em casa de Alberto de Souza, afundado nas almofadas (...) d’um cadeirão D. João V, tive o prazer de fazer, durante meia hora, uma encantadora viagem pelo médio e baixo Alemtejo. (...)”*⁸⁷

A relação íntima de amizade entre Dantas e Sousa acaba por ser reconhecida por aqueles não partilhavam das mesmas ideologias, entre eles José de Almada Negreiros, ao ponto de este apelidar o aguarelista de “o Dantas do desenho”⁸⁸ no seu polémico *Manifesto Anti-Dantas*.

Em termos de conceção artística e temáticas, Alberto Sousa permite viajar pelos mais diversos recantos de Portugal através das suas obras; desde paisagens e monumentos, a casas de típica arquitetura, de simples pelourinhos a ruínas, o aguarelista desejava registar tudo aquilo que considerasse belo e digno de representar – era este o seu modo de agir. Fazendo passeios e longas viagens de comboio, durante o percurso ia anotando em esboços o que nele despertasse curiosidade. Alberto Sousa também gostava de representar o povo, estabelecendo contacto com as pessoas enquanto as pintava, tornando-se popular mesmo no meio dos mais humildes, tal como ele próprio o fora durante grande parte da sua infância e juventude (Abreu, 2008, p. 318-322).

Quanto ao pintor ceramista António Quaresma, segundo o livro de registo de batismo referente ao ano de 1882 da Paróquia de Macinhata do Vouga, este nasce a 5 de maio de 1882, filho de Ana Emília Augusto da Silva e de pai incógnito em Macinhata do Vouga, concelho de Águeda⁸⁹. A 1 de fevereiro de 1906, António Ferreira Quaresma Júnior casa

⁸⁵ FERREIRA, Maria Teresa Gomes, Fundação Calouste Gulbenkian – Centenário de Alberto Souza, 1880-1980. Excerto do prefácio por Júlio Dantas.

⁸⁶ ____ – Centenário de Alberto Souza, 1880-1980, p. 4.

⁸⁷ DANTAS, Júlio – Catálogo da Exposição Alemtejo. In ABREU – A Aguarela na Arte Portuguesa, p. 348.

⁸⁸ NEGREIROS – Manifesto Anti-Dantas e Por Extensão por José de Almada Negreiros Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo.

⁸⁹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Digitarq [em linha]. Livro de registos de batismo de 1882 da Paróquia de Macinhata do Vouga.. [Consult. 14 jun. 2018]. Disponível em: <https://digitarq.adavr.arquivos.pt/viewer?id=1082725> . [ANEXO 7]

com Maria da Glória Ferreira Braga, já exercendo como profissão o ofício de desenhador; como testemunha do matrimónio assina Alberto Augusto de Sousa⁹⁰, já casado com Maria da Natividade, irmã de Maria da Glória.

Profissionalmente, segundo Tiago B. Lourenço (2010), Quaresma terá iniciado a sua formação artística, enquanto ceramista, na Fábrica Fonte Nova, em Aveiro; com a falência da fábrica, declarada em 1908, é possível que o artista tenha rumado a Lisboa nesse ano.

António Quaresma era, tal como Alberto Sousa, discípulo de Alfredo Roque Gameiro, seguindo a linha naturalista característica do mestre. Participou na categoria de Aquarela nas Exposições anuais da Sociedade Nacional de Belas-Artes, nos anos 1910, 1913 e 1915, sendo galardoado com o prémio honorífico de Diploma de Menção Honrosa pela SNBA em 1913 e 1915.

Relativamente a trabalhos da sua autoria, Quaresma terá pintado dois painéis de azulejo para as paredes laterais da igreja de Santa Luzia, em Lisboa; obras com temática referente à capital portuguesa, um com a representação de um dos episódios lendários de Martim Moniz da conquista de Lisboa em 1147, e outro com uma panorâmica do Terreiro do Paço no início do século XVIII. Estes painéis de azulejos em faiança monocromática de azul sobre branco e com composição figurativa central, foram ambos assinados por António Quaresma (fig. 128 a 131)⁹¹.



Figura 128 e 129. Painel de azulejos conquista de Lisboa (Igreja St. Luzia, Lisboa) e assinatura A. Quaresma. Fotografias: Cátia Quirino.



Figura 130 e 131. Painel de azulejos Panorâmica do Terreiro do Paço no início do séc. XVIII (Igreja St. Luzia, Lisboa) e assinatura de A. Quaresma. Fotografias: Cátia Quirino.

⁹⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Digitalarq [em linha]. Livro de Registos de casamentos de 1906 da Paróquia de Santa Isabel, Conselho de Lisboa. [Consult. 20 maio 2018]. Disponível em: <https://digitalarq.arquivos.pt/viewer?id=5931748>. [ANEXO 8]

⁹¹ LOURENÇO – (Pequenas e) Grandes vistas de Lisboa: a cidade na azulejaria contemporânea. In Rossio: estudos de Lisboa, p. 240-241.

António Quaresma produziu várias obras recorrendo à técnica da aguarela, tendo exposto diversas com a Sociedade Nacional de Belas Artes ao longo dos seus anos de participação; em 1910, na oitava exposição da SNBA, expõe as obras intituladas “Casa da Velha (Aigualva)”, “Murtinheira (Quinta do Raposo)”, “Casal no penedo de Cintrão” e “Casal dos Guisos (Queluz)”⁹²; na décima exposição em 1913⁹³, apresenta cinco obras em aguarela com o título “Arrentella (Quinta da Boa Hora)”, “Alhos Vedros (Salinas)”, “Tejo (manhã)”, “Cintra (estrada para Colares)”; por fim, em 1915, com a décima segunda exposição da SNBA⁹⁴, expõe “Casas velhas (Campo raso) Cintra”, “Casal (Monte Romão)”, “Casa saloia (Arredores de Cintra)”, “Casal dos Crivos (Arredores de Cintra)”, “Freixos (Odivellas)”, “Mendigo”, “Olaia florida (Alfeite)”, “A mulher das castanhas” e “Serra de Cintra”.

Segundo Andreia Novo (2010), na edição de 1 de junho de 1915 do jornal *O Século*, há notícia de António Quaresma como um dos “*artistas novos, que atestam o progresso da pintura (...)*”, destacando: “*António Quaresma, um aguarelista de talento, a quem, por lapso, não fizemos ainda justa referência, não obstante uma das suas lindas aguarelas, Olaia florida (Alfeite), haver sido adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea*”.⁹⁵

A obra “Olaia Florida (Alfeite)” apresentada na exposição anual de 1915 pela SNBA, que terá sido adquirida pelo então Museu de Arte Contemporânea – hoje, Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC-MC) –, foi a 25 de setembro de 1925 cedida a título de depósito ao Museu de Évora. Atualmente encontra-se a título de depósito na Pousada dos Loios, em Évora, onde permanece desde 31 de março de 1965⁹⁶.



Figura 132. António Quaresma - *Olaia Florida (Alfeite)* (1914). Aguarela s/ papel. 52 x 63 cm. Fotografia: Margarida Chantre (Museu de Évora).

⁹²Sociedade Nacional de Bellas-Artes – 8ª Exposição 1910 [em linha]. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>. [ANEXO 10]

⁹³____– Décima Exposição 1913 [em linha]. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>. [ANEXO 11]

⁹⁴____– Decima segunda Exposição. [em linha]. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>. [ANEXO 12]

⁹⁵NOVO – O Conjunto Azulejar do Conservatório Nacional, p. 12 e 13.

⁹⁶ DGPC, MatrizNet – Ficha de inventário [em linha]. [Consult. 28 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=14702&EntSep=5#gotoPosition>

Consta ainda a existência de uma outra aguarela intitulada “Ericeira”; da qual foi possível identificar a autoria através da assinatura presente na mesma, como se pode observar nas fig. 133 e 134. Esta aguarela está, atualmente, na posse de um proprietário privado⁹⁷.

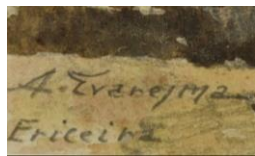


Figura 133 e 134. António Quaresma
– *Ericeira* [s.d.]. Aguarela s/ papel, 19 x
24. Fotografia: Oportunity Leilões.

António Quaresma ter-se-á ainda dedicado à ilustração. No n.º 29-30 de dezembro de 1918 e janeiro de 1919 da revista *Terra Portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia*, encontramos ilustrações possivelmente da sua autoria que integram o artigo de Alfredo Guimarães “A Feira de Guimarães”⁹⁸.

Para se compreender a relação destes dois artistas e a elaboração dos painéis de azulejos do corredor dos *Passos Perdidos* do CN, importa referir que existe uma forte possibilidade de que tanto Alberto Sousa como António Quaresma tenham sido discípulos de Roque Gameiro. Para além da ligação profissional, Alberto Sousa e António Quaresma partilhavam vínculo familiar; Alberto Sousa desposou Maria da Natividade Ferreira Braga a 23 de fevereiro de 1901⁹⁹ (anexo 9), irmã de Maria da Glória Ferreira Braga, esposa de António Quaresma. Confirmado através das respetivas certidões de casamento, Alberto Sousa testemunhou a união de António Quaresma com Maria da Glória (anexo 8); Alfredo Roque Gameiro terá, por sua vez, testemunhado o casamento de Alberto Sousa (anexo 9). Estes factos podem ajudar a compreender a escolha de António Ferreira Quaresma Júnior para a produção da pintura, com base nos cartões de Alberto Sousa, para os painéis de azulejos do corredor dos *Passos Perdidos*. Para além da sua capacidade técnica e artística, existe uma clara relação de proximidade tanto profissional como familiar entre os artistas, razões estas que podem ter impulsionado a sua designação para o cargo.

⁹⁷ Venda em leilão *online* findada a 23 de maio de 2010.

Oportunity Leilões. Lote 2222 [em linha]. [Consult. 10 jun. 2018]. Disponível em: <https://oportunityleiloes.auctionserver.net/view-auctions/catalog/id/646/lot/172909/?url=%2Fview-auctions%2Finfo%2Ffid%2F646%2F>

⁹⁸ Ilustrações assinadas na p. 84-89.

Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia [em linha]. [Consult. 12 jul. 2018]. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1918/N29-30/N29-30_item1/P23.html

⁹⁹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Digitarq [em linha]. Livro duplicado de registo de casamentos de 1901 da Paróquia de Santos-o-Velho, Conselho de Lisboa. [Consult. 03 agosto 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4818790> [ANEXO 9]

3.5. O Corredor dos *Passos Perdidos* – 25 anos de espera e hesitações

Apesar da reconhecida importância pedagógica e da qualidade decorativa, as obras de requalificação e de embelezamento do corredor dos *Passos Perdidos* não foram consideradas fundamentais para o funcionamento da escola e, por esse motivo, durante aproximadamente três décadas, diversa correspondência é trocada entre Júlio Dantas e várias instituições governamentais responsáveis pela concretização das obras, procurando o término desta morosa intervenção.

De acordo com o relatório de Andreia Trinta Novo (2010, p.14), a primeira notícia da encomenda dos painéis de azulejos data de 1915, presente no jornal *O Século* numa publicação de 20 de outubro. Aí onde se relata a visita do então ministro da Instrução Pública, Lopes Martins, ao Museu de Arte Antiga e ao Conservatório Nacional, referindo que este admira os esboços a sanguínea e os primeiros cartões dos lambris de azulejos para o corredor dos *Passos Perdidos* da autoria do célebre aquarelista Alberto Sousa.

Recorrendo a pesquisa arquivística no fundo antigo do Conservatório Nacional, ao abrigo da Secretaria Geral do Ministério da Educação, foi possível ter acesso a correspondência trocada entre o diretor e os órgãos responsáveis pelo avanço das obras, ao longo de vários anos.

A 12 de fevereiro de 1916, é enviado um ofício por parte do Diretor da EAR para o Chefe da Primeira Subsecção de Obras Públicas, Alberto George Potier, em resposta a um ofício do mesmo de 31 de dezembro de 1915 dirigido a Júlio Dantas. Nesta carta o diretor partilha da preocupação de Alberto Potier em ultimar as obras na secção de teatro visto, estarem a afetar o normal funcionamento das aulas, aludindo ainda à importância de prosseguir com a reconstrução e decoração do corredor dos *Passos Perdidos*:

“Satisfazendo o desejo de V. Ex.^a, que é também o desta Escola, direi que as dependências cuja ultimização é mais urgente são as que se destinam ao funcionamento das aulas regulares e dos cursos anexos.

(...)

1.º) prosseguimento da reconstrução e decoração da serie de quatro aulas destinadas á Escola da Arte de Representar no corredor do primeiro pavimento do edificio;

2.º) decoração d’esse corredor e revestimento de parte d’elle com painéis de azulejo portuguez alusivos á historia do teatro nacional;¹⁰⁰

Apesar de todos os contratemplos que já se faziam sentir em 1916, no decorrer do ano anterior dois painéis de azulejos haviam sido iniciados, executados e terminados, correspondendo a um episódio do segundo ato de “Frei Luiz de Sousa” [fig. 135] (1843) de Almeida Garrett (1799 – 1854) e a representação da primeira cena da peça “Guerras

¹⁰⁰ Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 11 a 14. 12-02-1916. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 13]

do Alecrim e da Mangerona” (1737) de António José da Silva (1705 – 1739), também conhecido como o *Judeu*. No entanto, a existência de dois painéis de azulejos prontos a colocar nas paredes do corredor dos *Passos Perdidos* não fez acelerar o processo, levando Júlio Dantas a apelar à Repartição de Instrução Artística para que se prosseguissem as intervenções na EAR, num ofício enviado a 21 de maio de 1917:

“Em nome do Conselho escolar da Escola da Arte de Representar, tenho a honra de solicitar a intervenção de V. Ex.^a afim de que prossigam com a possível urgência as obras do Conservatório na parte ocupada pela referida Escola.

Há absoluta necessidade, para o regular funcionamento do ensino: (...) 3.^o – que se prossiga na realização da série de lambris de azulejo para os “passos-perdidos” da Escola, representando a historia animada do teatro portuguez, serie de interesse simultaneamente pedogico e artístico, de que já existem dois admiráveis paneaux do “Frei Luiz de Sousa” e das “Guerras do Alecrim e Mangerona”; (...).¹⁰¹



Figura 135. Painel de azulejos *Frei Luís de Sousa* (1915). Fotografia: MNAz.

Muitos são os esforços do então diretor da EAR ao longo do ano de 1917, porém, o andamento das obras parece não ter lugar nesse ano. Numa carta redigida pelo diretor ao condutor-chefe das obras do conservatório – Amor Machado – este anexa uma cópia da resposta da Repartição de Instrução Pública, enviada a Júlio Dantas a 23 de maio (em resposta ao ofício enviado pelo mesmo a 21 de maio), informando de que teria sido dada ordem de andamento às intervenções.

Contudo, nada terá sido feito até ao final desse ano, momento em que Júlio Dantas envia novamente uma carta a Amor Machado (10 de outubro de 1917), apelando para que este atenda finalmente às suas solicitações:

Envio da cópia do ofício de 21 de maio de 1917 a Amôr Machado, informando de que teria sido dada ordem de andamento às obras, segundo ordem a 23 de maio de 1917, no entanto ainda nada foi feito, e portanto o diretor apela Amôr Machado aos mesmos pedidos feitos no ofício de 21 de maio desse ano.

¹⁰¹ Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 47 e 48. 21-05-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 14]

“Em virtude da deliberação unanime do Conselho escolar, em sua sessão de hoje, remeto a V. Ex.^a copia do officio que em 21 de Maio ultimo enviei ao Ministerio da Instrução Publica ácerca das obras do Conservatorio, na parte respectiva á Escola da Arte de Representar, officio este que determinou a nota enviada por Sua Ex.^a o Ministro da Instrução a Sua Ex.^a o Ministro do Fomento em 23 do mesmo mez, insistindo para que fosse dado rapido andamento a todas as obras por mim solicitadas (...). Com profunda magua o Conselho escolar e a Direcção d’esta Escola não teem visto satisfeito o pedido de Sua Ex.^a o Ministro da Instrução (...).

A Escola que tenho a honra de dirigir espera do elevado espirito de V. Ex.^a e da sua muita solicitude e zelo, se dignará atender as solicitações que tenho a honra de fazer (...).¹⁰²

Mais dois anos passam e impõe-se a necessidade de ultimar as obras com maior urgência; Júlio Dantas começa a sentir-se inseguro quanto ao destino da secção de teatro do conservatório nacional, escola que dirige, questionando-se mesmo quanto à encomenda dos restantes painéis de azulejo. Num officio de 26 de maio de 1919, o diretor da EAR dirige-se mais uma vez à Repartição de Instrução Artística apelando ao término das obras para que se retome ao normal funcionamento das instalações:

“(...) muito conveniente seria que se prosseguisse na factura dos painéis de azulejo, com a historia figurada do teatro portuguez, para a galeria de passos-perdidos que às referidas aulas dá acesso, porquanto, depois que se executaram os dois primeiros painéis (o de Frei Luiz de Sousa e o das Guerras do Alecrim e da Mangerôna) os trabalhos foram suspensos, e a Escola não quer tomar a responsabilidade de encomendar novos cartões-modelos sem ter a certeza de que a execução dos restantes panneaux está assegurada.”¹⁰³

Apesar de todas as chamadas de atenção, os órgãos do Estado responsáveis pelo andamento das obras do CN parecem não compreender a preocupação do diretor Júlio Dantas. Mais quatro anos passam até que, a 10 de fevereiro de 1920, é enviado novo officio à Repartição de Instrução Artística para que se insista mais uma vez junto da Direcção Geral de Obras Públicas pelo prosseguimento das obras na EAR:

Rogo a V.Ex.^a se digne a mandar que por essa Direcção Geral se inste junto da Direcção Geral de Obras Publicas pelo rápido prosseguimento das obras no edificio da Escola da Arte de Representar. Há longos anos que as obras se arrastam, morosamente, não tendo esta Escola senão uma aula pronta, e outra (a de caracterização) incompleta. O resto está atrazadissimo: gymnasio, aula de demonstrações, biblioteca, galeria dos

¹⁰² EAR (Conservatório de Lisboa) – Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 45 e 46. 10-10-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 15]

¹⁰³ Conservatório de Lisboa – [Officio] Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 114, 115 e 116. 26-05-1919. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 16]

*passos-perdidos, etc. (...). Para a galeria de passos perdidos tinha a direção mandado fazer uma série de panneaux em azulejo, representando a história do teatro português: fizeram-se apenas dois (Frei Luiz de Sousa e Guerra do Alecrim e Mangerona), estando interrompidos há cerca de quatro anos os trabalhos”.*¹⁰⁴

Pouco meses depois do envio do ofício de 10 de fevereiro, cansado dos inúmeros apelos desatendidos, o diretor da escola de teatro do conservatório decide enviar mais uma carta ao diretor das Obras Públicas, alertando-o para os diversos problemas que a Escola de Arte de Representar apresenta, entre eles, as obras que parecem não ter data para o seu término. Apesar de todos os entraves, Júlio Dantas não pretende que o seu projeto seja vencido pela inércia das instituições responsáveis:

“A consciência das responsabilidades do meu cargo e o devotado afecto que consagro às escolas que tenho a honra de dirigir, obrigam-me a comunicar a V. Ex^a. Que se teem recentemente agravado as dificuldades com que venho lutando para manter este estabelecimento de ensino à altura da sua elevada missão educativa.

Essas dificuldades são, em grande parte, o reflexo da situação de manifesta crise em que se encontra o teatro português. A Escola, por mais que tenha pretendido impôr-se ao meio, não pode deixar de ser vencida por ele.” (...) ¹⁰⁵

Nesta carta de 2 de junho de 1920, mais uma vez, pede autorização para que se prossiga com a colocação dos painéis de azulejos no corredor dos passos-perdidos, levando-nos a acreditar que ainda não haviam sido produzidos nem colocados nas paredes do corredor dos *Passos Perdidos* quaisquer painéis desde 1915:

*Quanto, materialmente, à Escola, como instalação, devo dizer a V. Exa. que, completa e em condições de servir para as necessidades de ensino, tenho apenas uma aula, – e há dez anos que principiaram as obras no Conservatorio. (...); quanto ao corredor dos Passos Perdidos, há apenas dois panneaux de azulejos representando cenas do Frei Luiz de Sousa e das Guerras do Alecrim e da Mangerona, não se tendo continuado a serie, tão interessante; (...).*¹⁰⁶

Mais um ano que passa e as obras não avançam, os painéis de azulejos não são produzidos e o corredor dos *Passos Perdidos* fica por concluir. Numa carta redigida em tom desalentado e suplicante, datada de 15 de março de 1921 e enviada à Repartição de Instrução Artística, o diretor da EAR solícita ao Diretor Geral de Obras Públicas para que este providencie, através do Ministério do Comércio, o necessário para que se

¹⁰⁴ Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 138. 10-02-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 17]

¹⁰⁵ Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 142 a 145. 02-06-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 18]

¹⁰⁶ IDEM [ANEXO 18]

prossiga com a produção do núcleo azulejar para os *Passos Perdidos*, invocando a importância deste conjunto azulejar e da urgência em não perder os painéis de azulejos executados há seis anos atrás:

*“(…) Já muitas vezes tenho tratado do assunto, que é bem conhecido de V. Ex^a. do projeto de reconstrução e adaptação do primeiro pavimento do edifício do Conservatório, onde está instalada a Escola da Arte de Representar, faz parte uma sala de Passos-Perdidos, que dá acesso às aulas novas, e que deve ser revestida de painéis de azulejo de cabeceiras, D. João V, representando cenas das mais celebres peças do teatro português, desde Gil Vicente até Garrett, série esta que, além do seu valor como obra d’arte, contém uma lição viva e permanente para aqueles que, como os alunos desta escola, se destinam à profissão do teatro. Esta obra foi auctorizada superiormente; executaram-se, há seis anos, dois painéis, sobre cartões de Alberto de Sousa, representando as cenas capitais do Frei Luiz de Sousa e das Guerras do Alecrim e da Mangerona; mas, depois, os trabalhos pararam, a despeito das minhas insistências para que prosseguissem, e não sei mesmo em que estado se encontrarão, a estas horas, os ladrilhos respectivos aos dois panneaux a que me refiro, e que tem permanecido em poder das Obras Publicas. É indispensável que estas obras de arte se não percam, e que a série de painéis da História do Teatro Português se continue. Rogo a V. Ex^a. Se digne a promover que, pelo Ministério do Comercio, seja tomado em atenção o assunto, encarregando-se o arquiteto, a cujo cargo se encontram as obras do Conservatório, de se entender, para esse fim, com o Director da Escola da Arte de Representar, tendo em consideração que os cartões para os painéis devem ser executados, ou pelo mesmo artista (como conviria à unidade da obra), ou por outro, mas sempre sob indicações expressas e minuciosas e mediante prévia aprovação do Director do estabelecimento.”*¹⁰⁷

A preocupação de Júlio Dantas parece finalmente captar a atenção dos órgãos responsáveis, sendo enviado um Serviço da República a 11 de maio de 1921, pelo então Administrador-Geral José Ribeiro Almeida, para o chefe da 6.^a Secção da Direcção dos Edifícios e Monumentos do Sul requerendo a consulta do autor dos cartões Alberto Sousa quanto às suas condições para a continuação da produção dos painéis de azulejos:

“Sirva-se Vossa Excelencia consultar o artista sr. Alberto de Sousa, autor dos cartões que serviram para a execução de dois painéis azulejos decorativos destinados á Sala dos Passos Perdidos da Escola da Arte de Representar, sobre o preço porque romaria a seu cargo fornecer, completamente prontos a assentar no seu lugar, cada um dos novos painéis de azulejo que falta executar. No caso daquele artista não querer tomar

¹⁰⁷ Conservatório Nacional – [Offício], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 19]

o compromisso do fornecimento dos azulejos, poderá limitar a sua proposta de preço á simples elaboração dos cartões que devem servir de modelo aos mesmos painéis, cumprindo-lhe, todavia, fiscalisar a pintura dos azulejos, de modo a assegurar a fiel e artística reprodução dos cartões, cujo assunto e composição ficam sujeito ás prévias indicações e á aprovação do senhor Director da Escola da Arte de Representar, assim como á fiscalisação técnica da execução dos mesmos azulejos fica a cargo de V. Ex.^a. Se a proposta apresentada compreender a execução completa dos azulejos, deverá V. Ex.^a incluir a respectiva importancia no orçamento que está elaborando para as obras do Conservatório a realizar no futuro ano economico, se fôr simplesmente para a elaboração dos cartões deverá V. Ex.^a incluir sómente essa importancia, como a da pintura e fornecimento dos azulejos para o que pedirá propostas a especialistas idoneos, entre os quaes não deixará tambem de consultar os artistas Viriato & Batistini.”¹⁰⁸

Alberto Sousa, assentindo ao pedido, responde ao apelo do seu amigo e admirador Júlio Dantas acertando todos os detalhes quanto à encomenda dos painéis de azulejo para o corredor dos *Passos Perdidos*, por carta enviada a 21 de junho do mesmo ano. Nesta carta, Sousa sugere que a pintura dos azulejos continue a ser executada pelo seu conhecido, também ele pintor aguarelista, António Ferreira Quaresma Júnior.

*“Excelentissimo Senhor. Em resposta à consulta que V. Ex., se dignou fazer-me sobre se poderia continua a obra de azulejos destinados á sala dos Passos Perdidos na Escola da Arte de Representar, **tenho a honra de comunicar a V. Ex. que me acho habilitado a executar a referida obra, conjuntamente com o pintor ceramista, Antonio Ferreira Quaresma por quem foram executados os panneaux já existentes, nas seguintes condições e preços: 15 (quinze) panneaux com composições sobre a evolução do Theatro Portuguez incluindo as respectivas cartúches e sete (7) sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões com retratos, na totalidade de 115,612 metros, quadrados executados sobre azulejos, pelo processo antigo, prontos a colocar.***

Esc. 22.000\$00. O pagamento da referida importancia deve ser feita em mensalidades proporcionais ao numero de metros quadrados entregues, a partir da primeira remessa. No preço indicado, não se compreende o recorte e assentamento dos azulejos sobre a parede. Os signatários comprometem-se a entregar a obra no mais curto praso de tempo, executando todo o trabalho com o maior desvelo e dignidade professional. Agradecendo a preferência, esperamos as ordens de V. Ex.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ EAR (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de officio], Caixa 749, Maço 2446, Ordem de Serviço n.º 306. 11-05-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 20]

¹⁰⁹ EAR (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de officio], Caixa 564, Maço 816. 21-06-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 21]

A proposta é remetida ao chefe da secção da direcção de Edifícios Públicos e condutor-chefe das obras do Conservatório, Amor Machado a 6 de julho – *Tenho a honra de remeter a V. Ex.^a, por copia, a proposta dos artistas Alberto Sousa, pintor d’arte, e Antonio Ferreira Quaresma Junior, pintor ceramista, para a execução prontos a colocar, de quinze paineaux de azulejo com composições sobre a historia do Teatro portuguez, sete sobre portas, dois arcos e tres medalhões, destinados a sala dos passos perdidos da Escola da Arte de Representar.*¹¹⁰ – todavia, o ano termina sem que seja dada uma resposta por parte de Amor Machado, levando Júlio Dantas a enviar uma carta de cariz urgente sobre o mesmo assunto: *“Rogo a V. Ex.^a se digne informar-me acerca dos que há resolvido sobre a proposta para a execução dos paineaux de azulejos destinados aos passos perdidos d’esta Escola, que acompanhou o meu officio de 6 de julho de 1921, que ainda não obteve resposta.”*¹¹¹

O conjunto azulejar recomeça finalmente a ser produzido em 1923, terminando apenas no início da década de 30.

A segunda fase de produção dos painéis de azulejo, que recomeça em meados de 1923 e termina em 1925, pode ser subdividida entre 4 momentos de produção: no primeiro foram realizados os painéis “Fidalgo Aprendiz” [fig. 136] (1676) de Francisco Manuel de Melo (1608 – 1666), “Auto de El-Rei Seleuco” [fig. 137] (1543 – 49) por Luís Vaz de Camões (1524 – 1580), “Morgadinha de Valflor” (1869) de Pinheiro Chagas (1842–1895) e a “Comédia Eufrosina” [fig. 138] (1560) de Jorge Ferreira Vasconcelos (1515 – 1585).



Figura 136, 137, 138. Lado esquerdo, em cima: *Fidalgo Aprendiz*; em baixo: *Auto do Rei El-Seleuco*; do lado direito: *Comédia Eufrosina*. Fotografias: MNAz

¹¹⁰ EAR (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 161. 06-07-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 22]

¹¹¹ EAR (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 165. 12-12-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 23]

Na segunda subfase foram produzidos o “Monólogo do Vaqueiro” ou “Auto da Visitação” (1502) e outros dois painéis que ladeiam o primeiro com as figuras acessórias de “Maria Parda” [fig. 140] da peça *Pranto de Maria Parda* (1522) e “Mofina Mendes” do *Auto de Mofina Mendes* (1534) [fig. 139]. O que existe em comum entre estes três painéis é a autoria das peças de teatro representadas ser de Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536) e, por essa razão, tem-se vindo a referir a estes como tríptico vicentino.



Monólogo do Vaqueiro



Figura 139. *Mofina Mendes*. Fotografia: MNAz

Figura 140. *Maria Parda*. Fotografia: MNAz.

No terceiro momento da segunda fase de produção são executados os cartões para os painéis de azulejos “A Castro” [fig. 141] (1557; adaptação em quatro atos por Júlio Dantas em 1920) de António Ferreira (1528 – 1569) e para o “Regente” [fig. 142] (1897) de Marcelino Mesquita (1856 – 1919), sendo então os painéis produzidos entre 1923 e o ano seguinte.

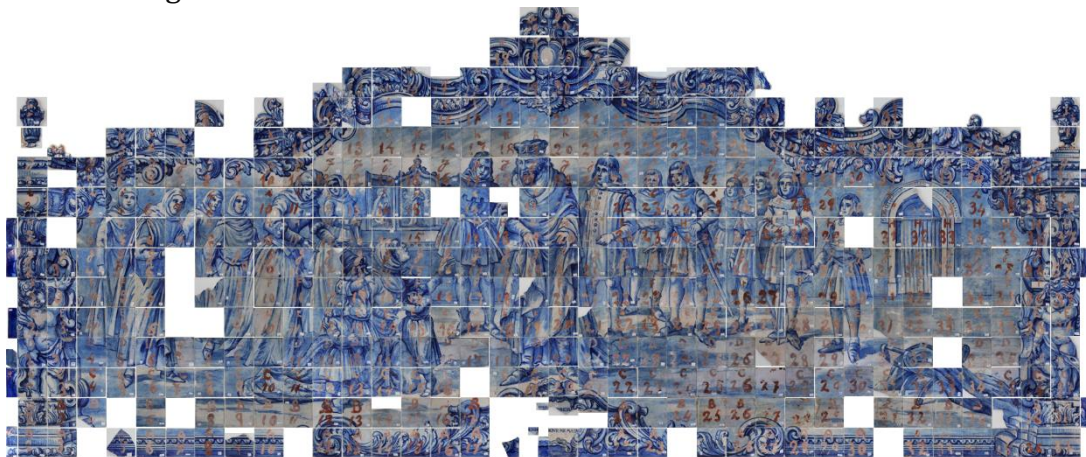


Figura 141. *A Castro*. Fotografia: Cátia Quirino.



Figura 142. *O Regente*. Fotografia: MNAz.



Figura 143. *O Avaro*. Fotografia: MNAz.

Em 1925 termina esta segunda fase de trabalhos com a execução dos painéis de composição “O Avaro” [fig. 143] (1668) de Molière (1622 – 1723) e “Os Velhos” (1893) por D. João da Câmara (1852 – 1908), e ainda um dos três medalhões com o retrato do ator António Pedro (1836 – 1889) contracenando em “O Saltimbanco” (1877) de António Enes (1848 – 1901)¹¹².

O guarnecimento do corredor dos *Passos Perdidos* com os *panneaux com composições sobre a evolução do Theatro Portuguez* começa a ser notado pela imprensa nacional em 1927 onde, numa publicação do jornal *Diário de Notícias*, a 28 de julho, estes descrevem que “*Sob a direcção do sr. Dr. Julio Dantas, director do Conservatorio Nacional de Teatro desde 1909, têm sido executadas as obras que já hoje lhe dão foros dum dos estabelecimentos de ensino mais elegantes que possuímos. (...) As instalações novas do Conservatório Nacional de Teatro (antiga Escola da Arte de Representar) não são vastas, mas são extremamente cuidadas, obedecendo a um superior criterio de arte. Não ha, entre os Conservatorios mais conhecidos do estrangeiro, outro que o exceda, quer em instalação, quer em desenvolvimento do ensino; e poucos poderão comparar-se-lhe, com excepção dos Conservatorios de Teatro da Alemanha.*”; reforçam ainda a indispensável necessidade de que os órgãos responsáveis do Estado tomem medidas para terminar as intervenções, relatando: “*O que é indispensável é que o Governo mande acabar as obras, que se eternizam, porque quasi tudo está incompleto. Os trabalhos suspenderam-se, por falta de verba, e a consequência é que algumas aulas, que não estão terminadas, já estão danificadas, pela morosidade da construção e pela natureza dos materiais empregados.*” Nesta mesma publicação percorre-se todo o espaço destinado ao então Conservatório de Teatro, onde se descreve cada um dos espaços:

“*A instalação do Conservatorio Dramatico é constituída, em primeiro lugar, por uma sala de espera – sala dos Passos Perdidos – vasto corredor, estilo D. João V, em cujo rodapé de azulejos de Cabeceiras, obra admiravel de Alberto Sousa, se vê toda a historia do teatro portuguez, desde o Auto do Vaqueiro, representado na camara da*

¹¹² LOURENÇO – “15 *panneaux*, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro.

*rainha D. Maria, pouco depois do nascimento do primeiro D. João, mais tarde D. João III, até às obras de João da Camara (os Velhos) e de Marcelino Mesquita (o Regente). «Pantheon» de todas as glórias do teatro português, a «Sala dos Passos Perdidos», do Conservatorio do Teatro, evoca no nosso espirito a criação da tragédia em Portugal com a Castro, de Antonio Ferreira, o teatro camoniano, com o Auto d'El-Rei Seleuco; a comedia de character do seculo XVII, com o Fidalgo Aprendiz, de D. Francisco Manuel, em que se inspirou Molière para escrever o Bourgeois Gentilhomme; a comedia de bonecos do seculo XVIII, com as Guerras do Alecrim e da Mangerona, do pobre Judeu; o movimento romantico e néo-romantico, com o Frei Luís de Sousa, de Garrett, o Avarento, de Castilho, a Morgadinha, de Pinheiro Chagas, o Saltimbanco, de Ennes, e, nas scenas destas ultimas peças, a fisionomia de glórias portuguesas, como Antonio Pedro e Tabora, renascendo para a imortalidade nos azulejos lampejantes de Alberto Sousa.”*¹¹³

Em 1928, Júlio Dantas volta a requisitar – porém, com tom menos urgente – o término das obras do corredor dos *Passos Perdidos* com a colocação dos últimos painéis de azulejos e a abertura de um janelão ao fundo do corredor (pois a iluminação no mesmo era considerada insuficiente). Numa carta enviada a 2 de agosto em resposta a um ofício recebido do Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes:

*“Termino chamando a atenção d’esse Ministerio para a necessidade de insistir, junto das estações competentes, pela continuação das obras na parte do edificio ocupada pelo Conservatório Nacional de Teatro. (...) A galeria dos passos-perdidos, que dá acesso ás aulas, está infelizmente incompleto: faltam alguns painéis do belo silhar de azulejos joaninos que representam, no seu conjunto, a história animada do teatro portuguez; (...) ainda não foi aberta, ao fundo, a larga janela que iluminará e valorizará a vasta quadra.”*¹¹⁴

Todavia, tal pedido não surte efeito, sendo redigida nova missiva para o diretor dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Sul) no final do ano seguinte, a 12 de dezembro de 1929, requisitando não apenas a colocação dos últimos painéis de azulejos do núcleo, mas a pintura do corredor e a abertura do janelão ao fundo do corredor:

“Tenho a honra de solicitar de V. Ex.^a sejam promovidas as providencias necessarias para que, (...) sejam completadas as obras do Conservatório Nacional de Teatro. Essas obras, já auctorisadas superiormente, são as seguintes:

¹¹³ *Conservatório Nacional de Teatro: restauração do edificio – é urgente acabar a obra. Diário de Notícias*, 28 de julho de 1927. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 528, Maço 704. **[ANEXO 6]**

¹¹⁴ *Conservatório Nacional de Teatro – Relatório do Diretor 1927-1928*, caixa 754, maço 2541. 02-08-1928. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. **[ANEXO 24]**

(...) 2.º – conclusão dos pannaux de azulejo do grande corredor, e pintura apropriada do tecto, alizares, portas, e rodapés imitando madeira escura;
3.º – abertura do janelão do mesmo corredor; (...)”¹¹⁵



Figura 144. Medalhão com retrato de Eduardo Brasão em “A Madrugada”. Fotografia: MNAz.

No ano de 1930 é finalmente concluída a produção dos painéis de azulejo de composição e os medalhões com retratos; é então executado o painel de azulejos “Os Vilhalpandos” (1538) de Sá de Miranda (1481 – 1558?), e os medalhões referentes a Eduardo Brasão (1851 – 1925) na peça “A Madrugada” (1892) [fig. 144] de Fernando Caldeira (1841 – 1849) e a José António do Vale (1845 – 1912) em “O Comissário de Polícia” (1890) peça da autoria de Gervásio Lobato (1850 – 1895)¹¹⁶.

Importa lembrar que, para além dos painéis anteriormente referidos, fazia ainda parte do programa de decoração do corredor dos *Passos Perdidos* o revestimento de sobreportas através do emolduramento dos vãos, recorrendo a painéis de azulejos recortados com temas florais em azul e branco, e o revestimento das entreportas com painéis de azulejos de temática floral e enquadramento por *puttis* muito semelhantes à moldura dos painéis de composição, com elementos arquitetónicos envolvidos por motivos vegetalistas e enrolamentos, também este em tons de azul e branco. Estes detalhes decorativos potenciavam o aspeto de aspiração barroca do espaço.

A importância que Júlio Dantas dava ao rigor decorativo e à coerência estilista do espaço está patente numa carta enviada pelo mesmo, a 8 de janeiro de 1931, ao Diretor-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais, requerendo a instalação elétrica no corredor dos *Passos Perdidos* e alertando para a necessidade de que o estilo dos candeeiros esteja em rigor com a decoração do espaço: “*Mais solícito de V. Ex.ª. a extrema fineza de ordenar que seja ultimada a instalação para iluminação elétrica do corredor revestido de azulejos, devendo os respectivos candieiros, lampiões ou lanternas, ser hamonicos, no desenho, com o estilo D. João V da decoração.*”¹¹⁷

¹¹⁵ Conservatório Nacional de Teatro – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 462. 12-12-1929. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional [ANEXO 25]

¹¹⁶ LOURENÇO – “15 paines, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro.

¹¹⁷ Conservatório Nacional – Ofício 6, caixa 554, maço 783, Livro 15. 08-01-1931. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 26]

Para o corredor dos *Passos Perdidos* a década de 1930 marca o término das obras neste espaço, contudo, inúmeras áreas careciam ainda de obras a par de outras que já necessitavam de novas intervenções, devido ao recurso a materiais de má qualidade. Coincidindo ainda com a chegada do Estado Novo, esta década fica marcada por uma série de campanhas de obras levadas a cabo pelo governo, com o intuito de remodelar e ultimar edifícios estatais, entre os quais figurava o Conservatório Nacional. De facto, as intervenções até então realizadas no edifício apresentavam sérias deficiências, desde o forte contraste entre os espaços renovados e aqueles que permaneciam quase inalteráveis, do ginásio às aulas novas, que necessitavam de reparações, do museu que ainda não havia sido instalado, às obras do salão nobre que continuavam por terminar. O então Ministro das Obras Públicas e Comunicações – Duarte Pacheco – encarrega Cottinelli Telmo (1897 – 1948) de elaborar um plano para as obras que este considerar necessárias no edifício do CN. De entre as muitas depreciações, Cottinelli destaca a falta de unidade estilística entre os diferentes espaços, elaborando duras críticas às paredes guarnecidas de painéis de azulejos da galeria dos *Passos Perdidos*: “(...) gostos vários em tempos vários deixaram nêle marcas tão diferentes, cheias aliás de boas intenções, que a ter que projectar melhorias, ou obras novas, perguntamos: – em qual dos “estilos”? (...) no “foyer” (?) (...) com a sua côr alucinante de damascos pintados a óleo e molduras em estuque a imitar pau santo? No do corredor conventual, com paineis de azulejo, ou no vitral “modernista” que ocupa o topo do mesmo corredor?

(...) Em nossa opinião – e já que sem profundas alterações não é possível obter essa unidade de aspectos desejada – melhor será reduzir ao mínimo as obras a fazer no Conservatório, tratando apenas do que está péssimo, e suportando aquilo que está sofrível.”¹¹⁸

Decerto que o diretor fez os seus apelos junto do arquiteto alertando para a importância do conjunto azulejar do corredor dos *Passos Perdidos* sendo que, acedendo às sugestões de Júlio Dantas, Cottinelli decide propor a colocação de mais painéis de azulejos com temática alusiva à música e ao teatro nos três corredores que ladeiam o pátio central, criando assim uma certa unidade estilística e potenciando a produção de um dos maiores núcleos azulejares contemporâneos a nível nacional. Em 1936 um ofício de Júlio Dantas confirma esta vontade de revestir os restantes corredores com painéis de azulejo: “Tenho a honra de solicitar de V.^a Ex.^a a promoção das providencias necessárias afim de que, pelo Ministerio das Obras Públicas e Comunicações, sejam dadas ordens para que prossigam as obras que ha tempo se iniciaram no edificio do Conservatório, (...)”

¹¹⁸ LOURENÇO – Do Convento dos Caetanos ao Conservatório Nacional – Transformação e adaptação de um velho edifício a um novo uso. As Campanhas arquitetónicas e artísticas (1837 – 1946), p. 209 e 211.

restaurando-se o salão de concertos, revestindo-se de painéis de azulejo o corredor adjacente, (...)”¹¹⁹.

Em 1937 o estudo das obras, de acordo com o relatório de Cottinelli, é entregue ao Arq.º Raul Tojal (1900 – 1969), porém, no ano seguinte, já depois de terminado o projeto de arquitetura, o Conselho Central da DGEMN faz novas recomendações para que seja ponderado o projeto; a 30 de janeiro de 1940 é aprovada a retirada dos azulejos já existentes e a descontinuação do projeto de colocação de novos painéis nos restantes corredores. Raul Tojal, correspondendo às exigências, reformula o seu projeto e as obras iniciam-se ainda nesse ano (LOURENÇO, 2016, p. 211, 212).

Após 25 anos de muita espera e persistência por parte do diretor Júlio Dantas, sempre acreditando no seu projeto simultaneamente artístico e educativo, os painéis são retirados apenas 10 anos depois da conclusão da reforma do corredor dos *Passos Perdidos*.



Figura 145. Fotografia do corredor dos *Passos Perdidos* do Conservatório Nacional. Fonte: Arquivo Musical e Imagem do EMCN; c. 1931.

¹¹⁹ Conservatório Nacional – Offício n.º 39, caixa 758, maço 2597, livro 20. 20-02-1936. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional. [ANEXO 27]

IV. Apoio ao desenvolvimento de um protótipo de aplicação interativa para suporte ao restauro de azulejaria

Em parceria com Marco Quirino¹²⁰, aluno de mestrado em Engenharia Informática (MEI) do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, surgiu a possibilidade de desenvolver um protótipo de aplicação interativa informática para assistência aos profissionais de conservação e restauro e de gestão de coleções no trabalho de organização, conservação e restauro de peças de cerâmica de revestimento.

De acordo com Filippo Stanco, Sebastiano Battiato e Giovanni Gallo (2001), a digitalização de objetos com valor artístico, arqueológico, cultural e/ou histórico permitirá não só o seu processamento e análise visual, mas também a produção de novas ferramentas digitais de preservação do património cultural e histórico para as gerações futuras, ao mesmo tempo que se enriquece com informação acessória sobre os objetos em causa, produzindo novas possibilidades de análise e uso desses objetos. Os mesmos autores acrescentam que ferramentas de digitalização de imagem podem ser utilizadas para criar versões virtuais de obras originais já restauradas e que estas podem ser apresentadas em museus ou ser fonte para o desenvolvimento de projetos futuros¹²¹.

Projetos pioneiros nesta área da digitalização e virtualização dos objetos artísticos e/ou arqueológicos nasceram do trabalho cooperativo entre cientistas, historiadores de arte e arqueólogos; estudos de caso sobre este tipo de trabalho interdisciplinar/multidisciplinar começam a surgir com alguma frequência, no entanto, devido às dissemelhanças de informação e de linguagem entre as diferentes áreas (como, por exemplo, a relação entre as ciências tecnológicas e as ciências humanísticas ligadas à arte e à história) nem sempre é possível um entendimento proveitoso para ambas as partes. Apesar disso, sente-se cada vez mais a necessidade de criar um diálogo comum, onde a tecnologia se encontra com a arte e as humanidades e, juntas, geram novas ferramentas e métodos de trabalho.

A possibilidade de reconstrução virtual e tridimensional de objetos artísticos fragmentados, de importância arqueológica, histórica ou cultural, poderá vir a tornar-se uma ferramenta indispensável nas mãos de um investigador. De facto, para painéis de azulejos uma correta reconstrução possibilita recolha de informação mais acertada quanto à iconografia, ao estilo, possíveis desenvolvimentos técnicos e estilísticos, etc. Segundo Efthymia Tsamoura, Nikos Nikolaidis e Ioannis Pitas¹²², no decorrer dos

¹²⁰ Autor da tese “Aplicação Interativa para apoio ao Restauro de Azulejaria” (título provisório); orientadores: Prof. Dr. Pedro Figueiredo Santana e Prof. Dr. Tomás Gomes Silva Serpa Brandão.

¹²¹ STANCO, BATTIATO, GALLO – Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration and Reconstruction of Ancient Artworks.

¹²² TSAMOURA, NIKOLAIDIS, PITAS – Digital Reconstruction and Mosaicing of Cultural Artifacts. In STANCO, BATTIATO, GALLO – Digital Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration and Reconstruction of Ancient Artworks.

últimos anos investigadores na área do processamento e análise de imagem e de computação visual têm vindo a estudar novas ferramentas de reconstrução de artefactos, através de programas de computador capazes de providenciar um apoio significativo aos profissionais de arqueologia, história/história da arte e de conservação e restauro.

Um grupo de investigadores da Universidade de Birmingham tem vindo a desenvolver um programa informático interativo que permite o apoio aos profissionais e entusiastas pelo estudo de placas com escrita cuneiforme, na reconstrução das mesmas através da sua catalogação em três dimensões (3D)¹²³. Os recursos criados para auxiliar no processo de reconstrução das placas cuneiformes incluem ferramentas de manipulação, junção e anotação e a correspondência automática de fragmentos; este programa está acessível para computador, tablet e outros sistemas com monitor tátil e 3D.

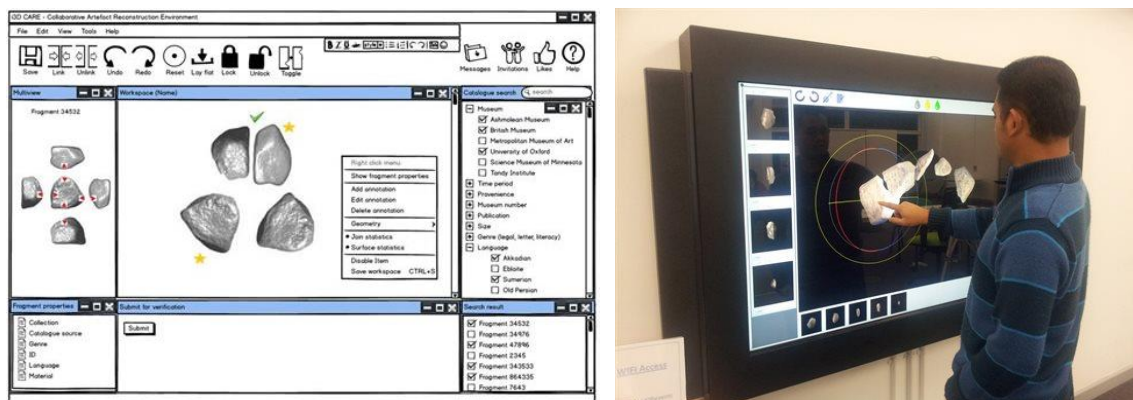


Figura 146 e 147. Programa informático interativo desenvolvido por investigadores da Universidade de Birmingham.

4.1. Desenvolvimento do protótipo: reflexão e primeiras considerações

É do conhecimento geral entre funcionários, estagiários e voluntários do Museu Nacional do Azulejo, das dificuldades sentidas devido à falta de espaço para montagem dos painéis de azulejos, especialmente os de grandes dimensões. Outra adversidade vivida por quem trabalha no MNAz e se ocupa da reconstrução de painéis de azulejos é, precisamente, a complexidade que este processo representa – a procura e identificação de fragmentos, muitas vezes de dimensões bastante reduzidas, é um trabalho não apenas moroso como obriga a uma grande capacidade de visualização espacial e de reconhecimento (após conhecimento prévio) aprofundado das características gerais que se procuram, como, por exemplo, um determinado traço ou uma tonalidade específica, etc.

¹²³ University of Birmingham [et al.] – A Collaborative Environment for Assisted 3D Reconstruction of Cuneiform Tablets [em linha]. [Consult. 28 jul. 2018]. Disponível em: <https://www.birmingham.ac.uk/research/activity/eese/communications-sensing/hit-team/heritage/cuneiform/index.aspx>

Essencialmente, por estas razões, surge a oportunidade de criar e providenciar novas ferramentas para este que é um processo fundamental para a preservação da cultura – a produção de um protótipo de aplicação interativa digital que permita o apoio ao trabalho de organização de coleções e à conservação e restauro de azulejaria. Não se pretende, contudo, substituir o trabalho humano, mas sim a produção de mais uma ferramenta de trabalho. Por esse motivo, um dos objetivos do projeto é precisamente a averiguação de quais as funcionalidades de maior utilidade para os profissionais no campo da inventariação e da conservação e restauro, para que seja possível conceber o protótipo que, conseqüentemente, será alvo de testes à sua usabilidade e aplicabilidade. A introdução de uma ferramenta de trabalho deste cariz presumivelmente, implicará uma série de mudanças nos métodos de trabalho atuais, que pouco recorrem às novas tecnologias, salvo no processo de documentação. Face a isso, coloca-se a questão: que mudanças teriam de ser feitas para que uma ferramenta de montagem virtual e tridimensional pudesse ser incluída no processo de trabalho?

Um dos problemas mais sentidos no MNAz é a falta de espaço no momento de montagem física dos painéis; uma aplicação informática que permita a montagem virtual do objeto, excetuando a sua montagem física, poderá trazer diversas vantagens, entre elas a prevenção de danos aos elementos, por não haver necessidade do seu manuseamento através da montagem virtual, a rapidez e a simplicidade do processo, considerando que se exclui a necessidade de carregar todos os contentores que armazenam o painel de azulejos em causa para a zona de montagem, a montagem física e a sua desmontagem no final do processo. Ademais, a montagem virtual ficará armazenada no sistema da aplicação para futura consulta, permitindo aceder ao documento sempre que for necessário confirmar algum dado sobre o objeto, excetuando, mais uma vez, a montagem física do painel de azulejos.

Porém, coloca-se outra questão: será que a montagem virtual exclui por completo a montagem física? Apesar de não ser necessária a montagem física para confirmação de algum fragmento que seja encontrado ou outro dado importante sobre o objeto em causa, a montagem virtual não exclui a importância da montagem física – este é o processo que permite ter a imagem real do objeto, informando-nos sobre as suas dimensões e outras características que apenas são perceptíveis a olho nu.

Quanto à procura de fragmentos, sem dúvida que a existência de um programa informático que execute a busca predicativa entre fragmentos e azulejos de forma automática será uma mais valia para o processo de reorganização/reconstrução de um painel de azulejos. Se considerarmos o caso do conjunto azulejar do corredor dos *Passos Perdidos* do CN, em que existem diversas caixas com centenas de pequenos fragmentos, cuja identidade é, na grande maioria dos casos, totalmente desconhecida, a existência de uma aplicação informática que permitisse o processo de identificação de fragmentos de forma totalmente automática seria, sem dúvida, um avanço naquilo que é todo o

processo de restauro de painéis de azulejo. Mas para que tal seja possível é preciso conceber um *software* capaz de ver, observar e analisar, tal como o ser humano o faz.

Importa lembrar que nem todos os fragmentos apresentam dados identificadores, o que torna a sua catalogação impossível; para estes casos a identificação é conseguida somente através da observação das suas características e da confrontação com os azulejos fraturados – linha de fratura, paleta cromática, dimensão, espessura e detalhes estilísticos/artísticos, como tipo de traço, qualidade do desenho, etc.

Tentando compreender que dificuldades são sentidas durante o trabalho de organização e que particularidades são procuradas nos objetos, foram realizados inquéritos aos técnicos superiores, estagiários e voluntários do MNAz; estes inquéritos visam tornar o protótipo o mais responsivo possível, baseando as suas funcionalidades nas necessidades dos funcionários do museu. O inquérito por questionário, anónimo e composto por dezasseis perguntas, foi divulgado exclusivamente através de contato pessoal e respondido via *web*, com recurso à plataforma *Google Documents*. Num universo de intervenientes limitado ao Departamento de Inventário e Gestão de Coleções do MNAz – cerca de uma dezena¹²⁴ –, foi possível obter oito respostas válidas: três estagiários, dois voluntários, dois técnicos de inventário e um conservador e coordenador do projeto de inventário.

– Segundo os dados obtidos, foi possível compreender que as opiniões quanto às dificuldades sentidas durante a organização de um painel de azulejos são muito diferenciadas, sendo que a procura e correspondência de fragmentos, a etiquetagem mal conseguida e a falta de espaço para montagem dos painéis de azulejos foram as respostas mais frequentes.

– Relativamente ao tempo despendido em média durante a procura de fragmentos, 50% dos participantes responderam não saber dizer quanto tempo despendem neste processo, 25% acreditam demorar entre 4 e 8 horas, e apenas 12,5% diz dispensar mais de 8 horas durante esta etapa; somente um participante acredita demorar menos de 1 hora.

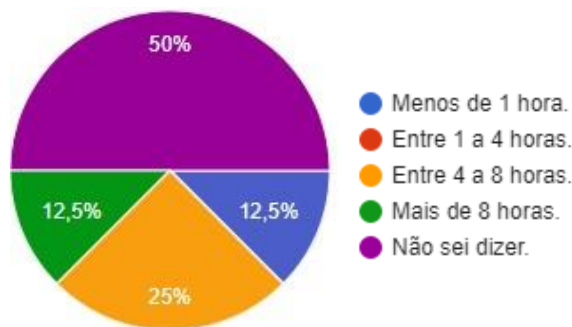


Figura 148. Gráfico de contagem do tempo despendido na procura de fragmentos.

¹²⁴ Importa referir que graças ao programa de voluntariado “Devolver ao Olhar” e ao acolhimento de estágios curriculares, o número total é variável.

– No que diz respeito à procura de um azulejo em particular, 62,5% afirma não saber dizer quanto tempo despense neste procedimento, porém, existe um empate por 12,5% em três diferentes possibilidades – entre 4 e 8 horas, 1 e 4 horas e menos de 1 hora.

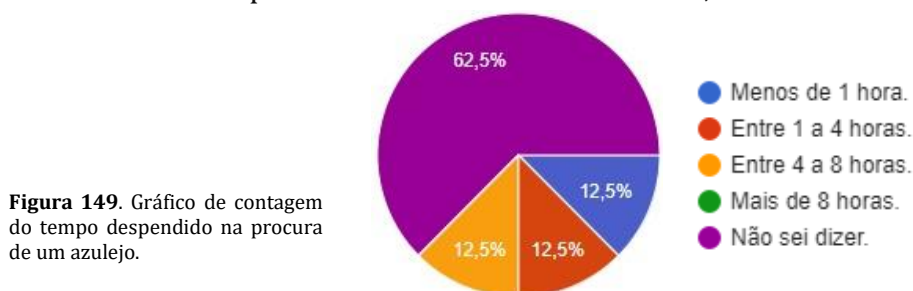


Figura 149. Gráfico de contagem do tempo despendido na procura de um azulejo.

Analisando os dois gráficos, podemos afirmar que os participantes admitem que tanto a procura de fragmentos como de azulejos são processos morosos, muitas vezes dispensando um grande número de horas de trabalho; a complexidade de ambos processos dificulta a contabilização do tempo despendido.

– Quanto à forma como estão organizados os fragmentos e os azulejos cuja origem é desconhecida, as respostas podem ser agrupadas em duas opções: na primeira, os azulejos são reunidos tendo por base a marcação no tardo e os fragmentos, em caixotes, organizados por grandes categorias como marcação, período cronológico, monocromia ou policromia, padrão, figurativo, tonalidade, etc.; a segunda opção indica a inexistência de organização. Sumariamente, 70% afirma existir uma organização tanto para fragmentos como para azulejos, descrevendo-a, ao contrário de 20% que afirmam não existir qualquer organização, revelando um desconhecimento dos procedimentos da instituição por estes não estarem uniformizados e/ou não serem transmitidos de forma clara ou, talvez, por não haver participação direta nestes procedimentos.

– Relativamente às características que se consideram mais importantes durante a procura de um fragmento ou azulejo, numa escala de relevância de 1 a 5 onde 1 corresponde a “nada relevante” e 5 corresponde a “muito relevante”, todas as características mencionadas foram tidas como muito relevantes por, pelo menos, 3 participantes, sendo que a ‘cor’ foi a característica considerada mais importante. A característica tida como menos importante foi a linha de fratura. Importa notar que nenhum participante considerou alguma das características como pouco relevante ou nada relevante, levando a crer que todas estas particularidades são fundamentais para a procura de fragmentos e de azulejos.

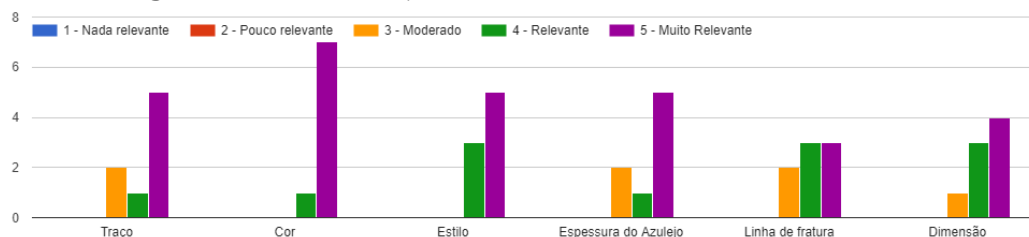


Figura 150. Gráfico de classificação de características mais importantes durante a procura de um fragmento ou azulejo.

Foi ainda solicitado aos participantes que aludissem a outras características não mencionadas na questão anterior; foram referidas as marcas e códigos no tardo, se o azulejo/fragmento pertence a um painel figurativo ou de padrão e a cor ou tipo de chacota.

– No que concerne às dificuldades sentidas durante a montagem dos painéis de azulejos, considerou-se a falta de espaço como a maior dificuldade, com 7 votos em 8 participantes; logo a seguir, com 4 votos, está a inexistência de um espaço próprio para este procedimento. 3 participantes consideraram que a complexidade da montagem devido ao mau estado de conservação do painel de azulejos é uma das principais dificuldades; a dimensão do painel, o peso dos contentores de armazenamento e a sujidade foram as causas menos consideradas pelos participantes.



Figura 151. Gráfico de classificação das maiores dificuldades durante a montagem de um painel de azulejos.

– Quando colocada a possibilidade de realizar a montagem virtual através de uma ferramenta digital, excetuando o uso de outros programas informáticos, 100% dos participantes consideraram que beneficiariam; foram ainda numeradas algumas vantagens pelos colaboradores, entre elas o facto de ser acessível fora do local de trabalho, a rapidez (especialmente na identificação de fragmentos), o facto de oferecer uma imagem panorâmica/completa do painel e a clarificação do grau de integridade do painel de azulejos em questão através da rápida e sempre acessível montagem virtual.

– Questionados quanto à eficácia da ferramenta digital na identificação automática de fragmentos e nos benefícios que a mesma possa trazer para todo o processo de organização de painéis, 7 dos 8 participantes responderam que “Sim”, que acreditam nas vantagens; apenas um participante respondeu “Talvez”.

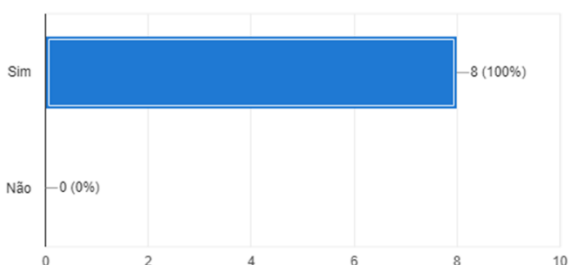


Figura 152. Gráfico "Se fosse possível a montagem virtual através de uma ferramenta digital, excetuando o uso de outros programas, acredita que beneficiaria neste processo?".

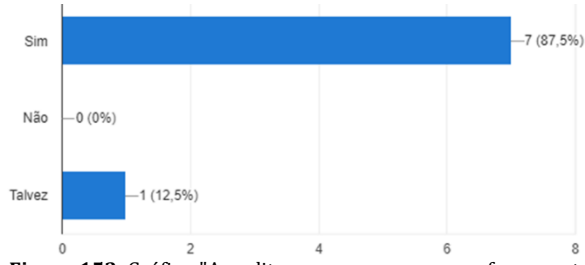


Figura 153. Gráfico "Acredita que o recurso a uma ferramenta digital que permita a identificação automática de fragmentos possa ser uma mais valia para a organização dos painéis de azulejos?".

– Foi solicitado aos participantes a escolha dos componentes que estes consideram mais relevantes para a ferramenta digital; todas as opções foram consideradas “muito relevantes” por, pelo menos, cinco participantes; destaque para a montagem virtual como o componente considerado mais importante por todos os votantes. Quanto à correspondência automática de fragmentos e azulejos com fratura, este componente foi o elemento considerado menos relevante para a aplicação. Contudo, importa referir que, mais uma vez, nenhum votante deu uma pontuação inferior a “moderado” o que revela a pertinência de todos estes conteúdos para a aplicação.

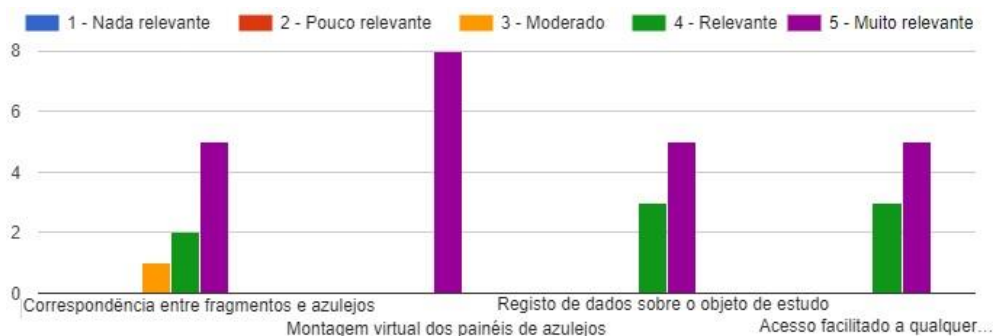


Figura 154. Gráfico de classificação dos componentes mais relevantes para a ferramenta digital.

– Todos os participantes acreditam que uma ferramenta digital irá melhorar as condições e qualidade do trabalho. Quanto a vantagens, sumariamente, as mais referidas são diminuição do tempo de trabalho e a simplificação dos processos.

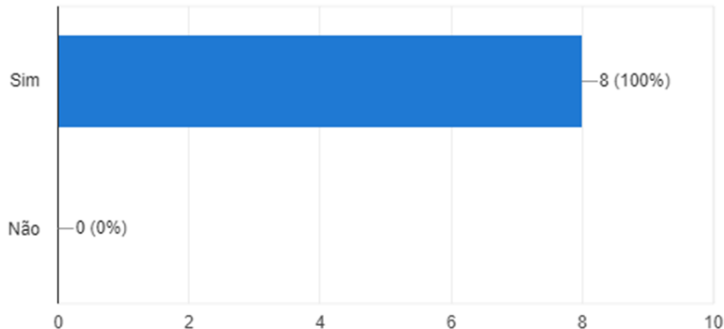


Figura 155. Gráfico "Acredita que esta ferramenta digital irá melhorar as condições e qualidade do trabalho?".

– Em termos de familiaridade com ferramentas digitais, 62,5% dos participantes prefere trabalhar em computador com interação através de rato e teclado, sendo que os restantes preferem *tablet* com interação *touch/tátil* (12,5%), *smartphone* com interação *touch/tátil* (12,5%) e todos os mencionados (12,5%).

Relativamente ao à-vontade com a utilização de um digitalizador no local de trabalho, todos os participantes revelaram estar em conformidade.



Figura 156. Gráfico de domínio de ferramentas digitais.

Apesar das dificuldades que o desenvolvimento de um programa desta envergadura e complexidade implica, as vantagens são claras:

- ✓ Melhoria da qualidade do trabalho desenvolvido, conseguida com a simplificação e rapidez dos processos;
- ✓ Dominação da manipulação do objeto;
- ✓ Preservação dos objetos artísticos: mais um meio de conservação preventiva conseguido através da redução do manuseamento e deslocação dos mesmos;
- ✓ Automatização de inventários e outros documentos sobre o objeto em estudo;
- ✓ Consulta simplificada do objeto e dos dados a ele referentes;
- ✓ Normalização da documentação.

Quanto a desvantagens, a utilização da aplicação implica a introdução do processo de digitalização de azulejos e fragmentos – ou seja, mais um passo em todo o plano de trabalho – porém, a ferramenta reduz o tempo despendido em todos os restantes, compensando a inclusão deste novo passo.

Para fornecimento do apoio necessário à boa viabilização do protótipo providenciou-se o material fotográfico registado para documentação de *A Castro*, que prestou inclusive para iniciar os primeiros testes ao produto; também foi dado apoio à realização dos inquéritos, assim como à sua divulgação e recolha de dados. Quanto ao desenvolvimento do produto, colaborou-se na escolha e organização dos conteúdos.

4.2. Avaliação do protótipo *Hereditatem*

Hereditatem vem do latim e significa herança¹²⁵. Com o protótipo de aplicação interativa informática *Hereditatem* – desenvolvido por Marco Quirino – procura-se auxiliar o trabalho de preservação da herança cultural, histórica e artística e proporcionar o avanço da investigação realizada nesta área. O azulejo, enquanto expressão artística diferenciadora da cultura portuguesa no mundo, foi considerado para o presente projeto como caso de estudo real para a aplicação e avaliação da performance da ferramenta.

Com este protótipo pretende-se estudar a viabilidade de uma ferramenta completa no apoio ao restauro azulejar e, possivelmente, outras expressões e heranças culturais. O protótipo será considerado bem-sucedido se reduzir o tempo despendido durante o processo de organização de painéis de azulejos, em particular nos processos de identificação de fragmentos e de azulejos – auxiliando na procura –, montagem virtual do objeto e respetiva documentação.

Relativamente às funcionalidades do protótipo, consideraram-se as principais:

- ✓ Digitalização de azulejos e fragmentos (na aplicação a imagem do azulejo assumirá a mesma posição que as imagens dos fragmentos, sendo que o objeto no todo aqui

¹²⁵ Em rigor, segundo esclarecimento do Prof. Nuno Simões Rodrigues da FLUL, o termo correto para *herança* será *Hereditas* (nominativo) ao invés de *Hereditatem* (acusativo singular), porém, o domínio “*Hereditas*” já se encontra registado, sendo mantido o nome “*Hereditatem*”.

considerado é o painel composto por todos os azulejos e fragmentos, reunidos até ao momento);

- ✓ Reunião de toda a informação relativa ao objeto de estudo.

Numa fase mais avançada do desenvolvimento do produto, pretende-se que a aplicação permita a montagem virtual do painel de azulejos de uma forma quase automática, assim como a correspondência entre fragmentos e respetivos azulejos.



Figura 157. Evolução do desenvolvimento do protótipo *Hereditatem*; desenvolvido por Marco Quirino.

O protótipo *Hereditatem* terá de ser um programa fundamentalmente prático e com toda a informação o mais acessível possível. Posto isto, o desenvolvimento seguiu três etapas fundamentais: estruturação de conteúdos, estilização e exploração da interatividade. Na primeira fase procurou-se compreender o que realmente importa integrar neste protótipo, ou seja, que necessidades se querem ver respondidas através deste programa¹²⁶; na fase seguinte, o objetivo principal foi tornar o protótipo visualmente apelativo, focando este aspeto na sua organização (mais do que em paleta cromática ou outras características estilísticas). Seguidamente, o enfoque centrou-se em melhorar a sua interatividade, isto é, torna-la funcional, com a criação de menus de navegação, de introdução de informação, acesso particular através da introdução de credenciais pessoais, etc.

Importa referir, mais uma vez, que para a definição dos conteúdos foram tidas em conta as respostas dadas em inquérito pelos funcionários, estagiários e voluntários do MNAz. O protótipo estará disponível em diferentes plataformas, desde computador com interação através de rato e teclado e *smarthphone* ou *tablet* com interação tátil (fig. 147); o programa ainda se encontra em desenvolvimento, mas uma vez terminado será disponibilizado sob a forma de código aberto, possibilitando a livre utilização e participação no projeto por qualquer pessoa ou entidade.

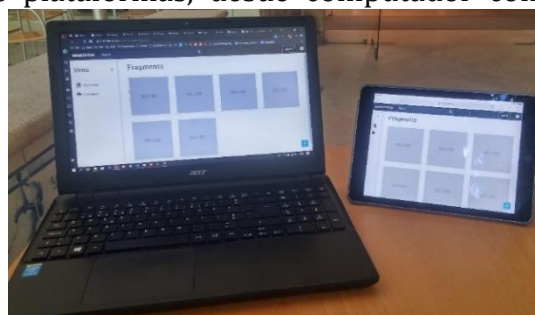


Figura 158. Protótipo *Hereditatem* em computador portátil e tablet, desenvolvido por Marco Quirino. Fotografia: Cátia Quirino (06/08/18).

¹²⁶ Funcionalidades mencionadas na página anterior.

Considerações finais

A experiência de trabalho no Museu Nacional do Azulejo iniciou-se com a oportunidade de participar ativamente na instituição enquanto voluntária. Entre 21 de novembro de 2016 e 7 de agosto de 2017, foi possível conhecer e aprender os métodos de trabalho dos profissionais e estagiários do Departamento de Inventário e Gestão de Coleções e dos voluntários ao projeto “Devolver ao Olhar”: desde da procura de fragmentos para reorganização dos painéis de azulejos, colagem de elementos azulejares, produção da documentação necessária sobre o objeto em estudo, a montagem física e virtual do painel de azulejos e a limpeza do mesmo. Todos os processos aqui mencionados permitiram melhorar a capacidade de observação e memória visual, de análise, de organização, assim como a obtenção de novos conhecimentos. O contacto direto e sempre presente com o azulejo, e a possibilidade de manuseamento dos mesmos desde do primeiro dia, revelaram-se essenciais para conhecer e melhor compreender as características específicas do objeto de estudo.

O trabalho de organização, inventário e estudo dos azulejos é tão significativo quanto a prática de conservação e restauro – uma boa análise e organização de um painel de azulejos é essencial para a prevenção de erros em procedimentos subsequentes, seja no momento da montagem ou no decorrer do processo de restauro. Existe todo um processo moroso e repleto de metodologias específicas que acompanha o trabalho de organização e inventariação de um painel de azulejos; por detrás de uma boa prática de conservação existe um trabalho minucioso e criterioso de análise do objeto em causa. Podemos considerar que a organização e inventariação de coleções, a par com qualquer prática que assegure a salvaguarda dos objetos artísticos, constitui-se como valorizadora da memória coletiva patrimonial e cultural.

O ambiente de trabalho no MNAz fica marcado pela sua diversidade, composto por um vasto grupo de estagiários e voluntários das mais diversas faixas etárias, níveis de escolaridade, nacionais e estrangeiros. Apesar das diferenças, o companheirismo e a entreaajuda são fomentados por todos, gerando um ambiente de trabalho equilibrado e enriquecedor, tanto a nível profissional como pessoal. As metodologias adotadas por cada membro são respeitadas pelos técnicos superiores do departamento, mas a sua presença é constante para instrução e auxílio nas tarefas que são propostas, potencializando a autonomia e a capacidade de superação de problemas através da procura de novas soluções.

O voluntariado foi ainda fundamental no que respeita à escolha do projeto, que decorreu de forma mais direta e definida durante o estágio curricular, entre 18 de setembro de 2017 e 5 de janeiro de 2018. A familiaridade crescente face ao objeto em estudo impulsionou a investigação bibliográfica e arquivística sobre o conjunto e onde este originalmente se inseria, procurando melhor compreender as suas

particularidades técnicas e artísticas. A investigação realizada por Andreia T. Novo, Pedro Fernandes e Tiago B. Lourenço entre 2009/2010 levou à consulta em arquivo do fundo antigo do CN, ao abrigo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, e de dados sobre o pintor ceramista do conjunto – António Quaresma – na base de dados Digitarq do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Resultante destas consultas, foi possível adquirir a seguinte documentação inédita:

- Documentação referente ao processo de Júlio Dantas enquanto professor e diretor da EAR/CT e do CN: anexos 4 e 5.

- Recorte do jornal Diário de Notícias de 1927 onde se relata a existência do conjunto azulejar: anexo 6.

- Ofícios enviados e recebidos entre Júlio Dantas e as entidades responsáveis pelo avançar das obras no CN e entre os artistas responsáveis pela feitura dos painéis: anexos 13, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 24, e 26.

Não obstante, a descoberta da ilustração de Roque Gameiro que poderá ter influenciado os artistas Alberto Sousa e António Quaresma (seus discípulos) aquando da produção do cartão e painel de azulejos *A Castro* – página 34, figura 93 – foi o momento mais significativo da investigação, destacando-se entre toda a documentação encontrada.

Importa referir que, apesar da documentação inédita encontrada no arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência, Andreia T. Novo, Tiago B. Lourenço e Pedro Fernandes possuem, também eles, informação inédita quanto à encomenda e retirada dos painéis de azulejos dos *Passos Perdidos* do CN; nesse âmbito, a investigação realizada neste projeto sobre a encomenda do conjunto azulejar deverá servir como complemento à investigação realizada pelos colegas entre 2009 e 2010.

Neste projeto – organização, inventariação e estudo do painel de azulejos *A Castro* – procurou-se, mais do que o assegurar a continuidade de anteriores projetos que iniciaram a investigação sobre os painéis do núcleo azulejar dos *Passos Perdidos* do CN, a concretização de um plano de trabalho científico próprio, que tem por base o estudo de um painel de azulejos em particular e cujo principal enfoque está na sua recuperação, valorizando-o e possibilitando a sua futura integração em exposições temporárias ou a sua inclusão na exposição permanente do museu, certificando ainda a renovação da sua coleção.

Futuramente, a integração de *A Castro* numa exposição temporária ou permanente poderá ser uma realidade. Apesar de o tempo de duração do estágio não ter sido suficiente para o término da sua reorganização total, o trabalho iniciado durante o voluntariado e prolongado pelo estágio curricular terá continuidade até que o objeto esteja pronto a expor.

A parceria com o aluno estudante de Mestrado em Engenharia de Informática do ISCTE-IUL pode ser entendida como prova de que a interdisciplinaridade não é apenas um conceito, mas como uma realidade aplicável e fiável entre as mais diferentes áreas e

ciências; a ligação destas duas áreas do conhecimento neste projeto é mais uma prova de que a interdisciplinaridade não é apenas uma teoria, mas que a sua prática possibilita a idealização de ferramentas de trabalho inovadoras, impulsiona a produção de mais investigação e a aquisição de novos conhecimentos.

A produção de um protótipo de aplicação interativa e digital para o auxílio, não apenas do restauro de azulejos e da procura de fragmentos de azulejos perdidos, mas na montagem e documentação de painéis azulejares, poderá ser uma mais valia para o trabalho desenvolvido tanto na área da conservação e restauro como na gestão e inventariação.

Esta aplicação foi concebida tendo como base alguns projetos da área da informática, bem como artigos sobre o mesmo tema; no entanto, a utilização do azulejo como objeto de estudo é original. O desenvolvimento deste protótipo visa ainda a contribuição para a investigação através da aplicação de ideias de projetos anteriores, verificando e valorizando a aplicabilidade dessas mesmas propostas.

Devido a algumas complicações que ocorreram durante o processo inicial de produção do *software* do protótipo – que, por consequência, atrasaram todo o seu progresso –, não é possível de momento formalizar apreciações conclusivas quanto à eficácia do produto. Porém, o projeto permanece em desenvolvimento, assegurando-se os objetivos iniciais.

A experiência de trabalho em equipa e em âmbito interdisciplinar, se decorrer como espectável, providenciará novas ferramentas de trabalho que atualmente as instituições e os profissionais/investigadores não dispõem, permitindo o posicionamento/montagem livre no espaço de objetos, a correspondência preditiva entre fragmentos, o registo automatizado dos objetos artísticos, entre outras possibilidades. Mas mais do que isso, este projeto será uma prova de como uma parceria interdisciplinar pode gerar resultados favoráveis, tanto para a área científica-tecnológica como para as ciências humanísticas.

“The urgency of providing a common ground, where technology may meet humanities, comes from the forthcoming generation of imaging devices that will provide better performances with lower costs, allowing the wide application of techniques nowadays considered experimental.”¹²⁷

¹²⁷ STANCO, BATTIATO, GALLO – Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration and Reconstruction of Ancient Artworks, p. 7.

Bibliografia

➤ Fontes manuscritas ou não publicadas

⇒ Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional (PT/MESG/AEE/CN).

⇒ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Base de dados Digitarq [em linha]. Arquivo distrital de Aveiro, registo de batismos da Paróquia de Macinhata do Vouga 1556-08-05/1911-03-30 (PT/ADAVR/PAGD12/1/23) [Consult. 14 jun. 2018]. Disponível em: <https://digitarq.adavr.arquivos.pt/viewer?id=1082725>

⇒ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Base de dados Digitarq [em linha]. Livro de registos de casamentos de 1906 da Paróquia de Santa Isabel, Conselho de Lisboa, liv. C28, s/cx. (PT/ADLSB/PRQ/PLSB30/002/C28). [Consult. 20 maio 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=5931748>

⇒ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Base de dados Digitarq [em linha]. Paróquia de Santos-o-Velho 1566/1911, duplicados de registo de casamentos 1860/1901, Livro duplicado de registo de casamentos 1901/1901 (PT/ADLSB/PRQ/PLSB37/007/dC46), registo n.º 29. [Consult. 03 agosto 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4818790>

➤ Legislação

⇒ **Colleção de Leis e outros documentos Officiais publicados desde 15 de Agosto de 1834 até 31 de Dezembro de 1835** [em linha]. 4.ª Série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837. [Consult. 21 jun. 2018]. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/16/84/p157>

➤ Fontes Impressas

⇒ ABREU, Maria Lucília – **A Aguarela na Arte Portuguesa**. 1ª Edição. Lisboa: Ed. ACD Editores, IMC, 2008. ISBN 9789728855383.

⇒ ARAÚJO, Norberto de; BARATA, Martins – **Peregrinações em Lisboa**. Vol. II, Livro VI. Lisboa: Editora Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1938-39.

⇒ CARVALHO, Rosário Salema de; NOBRE, Alexandre Pais; FIGUEIREDO, Ana Paula – **Guia de Inventário de Azulejo *in situ***. Versão 1. Lisboa: 2018.

⇒ CHAGAS, Manuel Pinheiro – **História de Portugal, popular e ilustrada**. 3ª Ed., 1º Vol. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, Sociedade Editora, 1899.

- ⇒ DANTAS – **A Castro**. 2ª Ed. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1920.
- ⇒ FERREIRA, António – **A Castro**. Prefácio de Mendes dos Remédios. Coimbra: Ed. França Amado, 1915.
- ⇒ FERREIRA, Maria Teresa Gomes, Fundação Calouste Gulbenkian [et al.] – **Centenário de Alberto Souza, 1880-1980**. Lisboa: F.C.G., 1981.
- ⇒ HENRIQUES, Paulo – **Museu Nacional do Azulejo. Roteiro**. Lisboa/Porto: IPM, Edições ASA, 2003. ISBN 972-776-215-8.
- ⇒ LOURENÇO, Tiago Borges – **“15 panneaux, 7 sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões”, o conjunto azulejar dos Passos Perdidos do Conservatório Nacional de Teatro** (relatório da Bolsa de Integração à Investigação) [texto policopiado]. Lisboa: [s.n], 2010.
- ⇒ MÂNTUA, Ana Anjos [et al.] – **Cerâmica: artes plásticas e artes decorativas**. 1ª ed. Lisboa: IMC, 2007. ISBN 978-972-776-327-6.
- ⇒ MATOS, Maria Antónia Pinto de [et al.] – **Museu Nacional do Azulejo**. Vila do Conde: QuidNovi, cop., 2011. ISBN 978-989-554-855-2.
- ⇒ MECO, José – **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- ⇒ ____ – **Azulejaria Portuguesa**. 2.ª Ed. Lisboa: Bertrand, 1985.
- ⇒ MONTEIRO, João Pedro [et al.] – **A cerâmica portuguesa da Monarquia à República**. Lisboa: IMC, 2010. ISBN 978-972-776-416-7.
- ⇒ NEGREIROS, José de Almada – **Manifesto Anti-Dantas e Por Extensão por José de Almada Negreiros Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo**. Apres. Pedro Santana Lopes. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 1993.
- ⇒ NOVO, Andreia – **O Conjunto Azulejar do Conservatório Nacional**. (relatório da Bolsa de Integração à Investigação) [texto policopiado]. Lisboa: [s.n], 2010.
- ⇒ PEREIRA, João Castel-Branco [et al.] – **As colecções do Museu Nacional do Azulejo**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995.
- ⇒ ____ – **O Museu Nacional do Azulejo**. In PEREIRA, João Castel-Branco [et al.] – **Azulejo**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Nº 1, 1991.

- ⇒ PESSOA, Maura – **Alberto Souza (1880-1961): os rostos da República na Imprensa da época** [em linha]. 2011. Hemeroteca Municipal de Lisboa, Lisboa, Portugal. [Consult. 7 jul. 2018]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/ActasdeColoquiosConferencias/novoAlbertoSouza.htm>
- ⇒ PICCHIO, Luciana Stegagno – **História do Teatro Português**. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1964.
- ⇒ SILVA, Graça Maria Marques da – **Azulejaria Rococó “Regresso à cor” no Museu Nacional do Azulejo: organização, estudo e inventariação do núcleo joanino**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. Tese de Mestrado.
- ⇒ SIMÕES, Filipe A. – **As Estatuas Sepulchraes de D. Pedro I e de D. Inez de Castro**. In TOMAS, Aníbal Fernandes – Inês de Castro: iconografia. História. Literatura. Tricentenário de Camões 1580-1880 [em linha]. Exemplar N.º 71, p. 25, 40. Lisboa: Tip. Castro & Irmão, 1880. [Consult. 7 jul. 2018]. Disponível em: <http://purl.pt/15027>
- ⇒ Sociedade Nacional de Bellas-Artes – **8ª Exposição 1910. Catálogo Ilustrado** [em linha]. Lisboa: Tpp. Almeida & Machado, 1910. [Consult. 19 jun 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>
- ⇒ ___ – **Décima Exposição 1913** [em linha]. 2.ª Edição. Lisboa: Ofic. “Ilustração Portuguesa”, Rua do Século 43, 1913. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>
- ⇒ ___ – **Decima segunda exposição** [em linha]. Lisboa: 1915. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>
- ⇒ SOUSA, Alberto; DANTAS, Júlio – **ALBERTO SOUZA: cinquenta anos de vida artística: 1900-1950: 600 reproduções seleccionadas das suas aguarelas e desenhos**. Lisboa: S. P. N., 1950.
- ⇒ STANCO, Filippo; BATTIATO, Sebastiano; GALLO, Giovanni - **Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration, and Reconstruction of Ancient Artworks**. CRC Press, 2011. ISBN: 1439821747, 9781439821749.
- **Periódicos**
- ⇒ LOURENÇO, Tiago Borges – **Do Convento dos Caetanos ao Conservatório Nacional – Transformação e adaptação de um velho edifício a um novo uso. As Campanhas arquitetónicas e artísticas (1837 – 1946)**. Revista de História da Arte – Série W. Lisboa. ISSN 2182-3294. N. º5 (2016), p. 198 - 218.

⇒ ____- **Pequenas (e Grandes) Vistas de Lisboa. A cidade na azulejaria contemporânea.** Rossio: Estudos de Lisboa. Lisboa. ISSN 2183-1327. N.º 5 (junho 2015), p. 238 - 253.

➤ **Recursos eletrónicos**

⇒ BORGES, Maria João – **Escola de Música do “Conservatório Nacional de Lisboa”** [em Linha]. Conservatório Nacional – Escola Artística de Música, Lisboa, Portugal. [Consult. 5 dez. 2017]. Disponível em: <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>

⇒ Instituto Politécnico de Lisboa – **História e Missão** [em linha]. Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal. [Consult. 5 dez. 2017]. Disponível em: <https://www.estc.ipl.pt/historia-e-missao/>

Abreviaturas

CN – Conservatório Nacional

BII – Bolsa de Integração na Investigação

DGEMN – Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

EAR – Escola da Arte de Representar

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCT – Fundação Ciência e Tecnologia

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

IHA – Instituto de História da Arte

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAZ – Museu Nacional do Azulejo

MNT – Museu Nacional do Teatro

RTEACJMSS – Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

Índice de Anexos

- Anexo 1** – Proposta de localização dos painéis de azulejos do corredor dos Passos Perdidos do CN por Tiago B. Lourenço, Andreia Novo e Pedro Fernandes (2009/2010).102
- Anexo 2** – Diário do Governo, N.º 273, 17 de novembro de 1836.103
- Anexo 3** – Coleção Legislação Régia; Sem entidade, Livro 1835-1836; DECRETO, 5 de maio de 1835, Dec. – Conservatório de Música na Casa Pia desta Capital.....104
- Anexo 4** – PORTUGAL. Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional.....105
- Anexo 5** – PORTUGAL. Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional.....106
- Anexo 6** – Conservatório Nacional de Teatro: restauração do edifício – é urgente acabar a obra. Diário de Notícias, 28 de julho de 1927. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 528, Maço 704. .107
- Anexo 7** – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Base de dados Digitarq [em linha] – Arquivo distrital de Aveiro, registo de batismos da Paróquia de Macinhata do Vouga 1556-08-05/1911-03-30 (PT/ADAVR/PAGD12/1/23), registo n.º 27. [Consult. 14 jun. 2018]. Disponível em: <https://digitarq.adavr.arquivos.pt/viewer?id=1082725>108
- Anexo 8** – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Base de Dados Digitarq [em linha] – Paróquia de Santa Isabel 1741/1911, Registo de casamentos 1741/1911, Livro de registo de casamentos 1906 (PT/ADLSB/PRQ/PLSB30/002/C28), registo n.º 33. [Consult. 20 maio 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=5931748>.....109
- Anexo 9** – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Base de dados Digitarq [em linha] – Paróquia de Santos-o-Velho 1566/1911, duplicados de registo de casamentos 1860/1901, Livro duplicado de registo de casamentos 1901/1901 (PT/ADLSB/PRQ/PLSB37/007/dC46), registo n.º 29. [Consult. 03 agosto 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4818790>110

Anexo 10 – Sociedade Nacional de Bellas-Artes – 8ª Exposição 1910. Catálogo Ilustrado [em linha]. Lisboa: Tpp. Almeida & Machado, 1910. [Consult. 19 jun 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>111

Anexo 11 – Sociedade Nacional de Belas-Artes – Décima Exposição 1913 [em linha]. 2.ª Edição. Lisboa: Ofic. “Ilustração Portuguesa”, Rua do Século 43, 1913. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>111

Anexo 12 – Sociedade Nacional de Belas-Artes – Decima segunda exposição [em linha]. Lisboa: 1915. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firstrun=false>112

Anexo 13 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 11 a 14. 12-02-1916. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....113

Anexo 14 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 47 e 48. 21-05-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.117

Anexo 15 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 45 e 46. 10-10-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....119

Anexo 16 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício] Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 114, 115 e 116. 26-05-1919. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....121

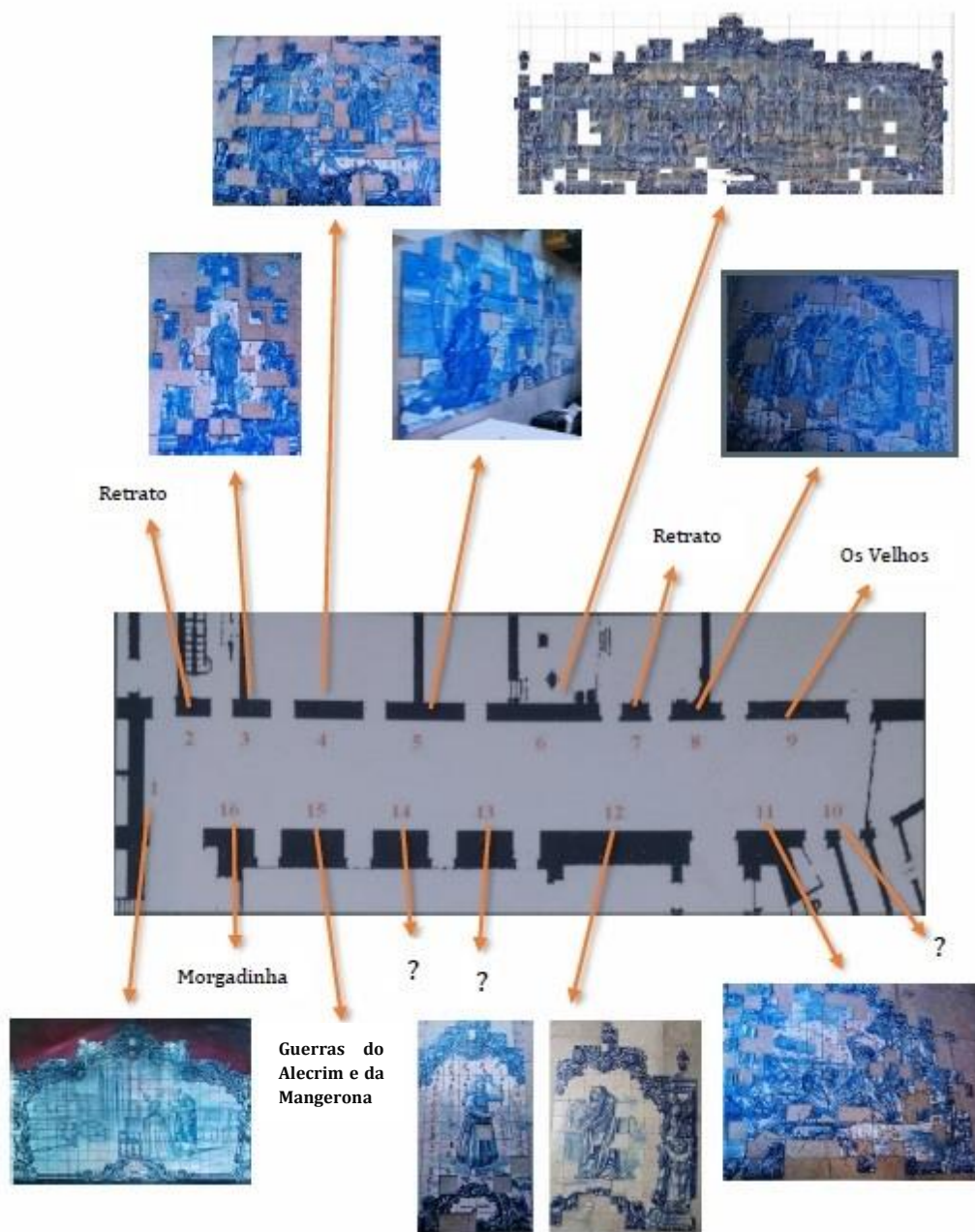
Anexo 17 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 138. 10-02-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.124

Anexo 18 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 142 a 145. 02-06-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.125

Anexo 19 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – [Ofício], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.	129
Anexo 20 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de ofício], Caixa 749, Maço 2446, Ordem de Serviço n.º 306. 11-05-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	131
Anexo 21 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de ofício], Caixa 564, Maço 816. 21-06-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	133
Anexo 22 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 161. 06-07-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	134
Anexo 23 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 165. 12-12-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	135
Anexo 24 – PORTUGAL. Conservatório Nacional de Teatro – Relatório do Diretor 1927-1928, caixa 754, maço 2541. 02-08-1928. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	136
Anexo 25 – PORTUGAL. Conservatório Nacional de Teatro – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 462. 12-12-1929. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	138
Anexo 26 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – Ofício 6, caixa 554, maço 783, Livro 15. 08-01-1931. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	139
Anexo 27 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – Ofício n.º 39, caixa 758, maço 2597, livro 20. 20-02-1936. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.....	140

Anexos

Anexo 1 - Proposta de localização dos painéis de azulejos do corredor dos *Passos Perdidos* do CN por Tiago B. Lourenço, Andreia Novo e Pedro Fernandes (2009/2010).



- | | |
|------------------------|--|
| 1 - Frei Luis de Sousa | 10 - ? |
| 2 - Retrato | 11 - O Regente |
| 3 - Retrato | 12 - Tríptico Vicentino |
| 4 - El-Rei Seleuco | 13 - ? |
| 5 - Comédia Eufrosina | 14 - ? |
| 6 - A Castro | 15 - Guerras do Alecrim e da Mangerona |
| 7 - Retrato | 16 - Morgadinha |
| 8 - O Avarento | |
| 9 - Os Velhos | |

Diário do Governo.

QUINTA FEIRA 17 DE NOVEMBRO.

Parte Official.

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGOCIOS DO REINO.

HEVENDO ao merecimento e mais partes que concorrem no Bacharel Philippe Antonio Machado: Hei por bem nomear-lhe Presidente da Junta do Deposito Publico de Lisboa. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio das Necessidades, em quinze de Novembro de mil oitocentos trinta e seis. — RAINHA. — Manuel da Silva Passos.

HEI por bem Exonerar a Luiz Teixeira Homem de Brederode do Cargo de Presidente da Junta do Deposito Publico de Lisboa, por não ter sido nomeado pelo Decreto de nove do corrente, Juiz do Tribunal Commercial de Segunda Instancia. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio das Necessidades, em quinze de Novembro de mil oitocentos trinta e seis. — RAINHA. — Manuel da Silva Passos.

SENNHORA! — Por Portaria Regia de vinte e oito de Setembro do anno corrente, mandou Vossa Magestade por bem Mandar que se propozesse um plano para a fundação e organização de um Theatro Nacional, e bem assim informasse com meu parecer sobre as providencias com que se poderia levar a effecto o melhoramento dos outros Theatros existentes. Taludenario, e achacado de corpo e espirito, que ambos quebrei e consumi no Serviço de Vossa Magestade, e pela Santissima Causa da Liberdade da minha Patria, peço-me não poder já empregar em serviço tanto de meu gosar, e tanto de meus labalios e sympathias, segundões bem apagadas já, de projectos e estudos de minha primeira e ditosa idade, que me e outra me apparecem agora quasi como um sonho afortunado e impossivel, no meio das calamidades, das agitações e anxiedade por que ha treze annos todos os Portuguezes temos passado, que se não pôde dizer vivido.

Foi mister um esforço de animo bem difficil, e uma contração bem violenta do espirito, para trazer, em tempos como estes, aos meus pensamentos das bellas artes, que, é verdade, em nenhuma desgraça nos abandonam; que até de mim posso dizer, que nos cárceres, e depois, em que tantos annos andei por ser fiel a Vossa Magestade, e a Causa da Civilização e Liberdade do meu Paiz, me desampararam nunca, mas que certas nos abandonam a todo sempre no meio das discordias civis.

O desejo portón de coadjuvar, com meu poder, o Ministro mais sinceramente Patriota que Vossa Magestade ainda Se Dignou chamar a Seus Conselhos, e o primeiro que de coração e puro zelo se tem dado a melhorar radicalmente a sorte de nossa desgraçada terra; este desejo, e o zelo pela Gloria de Vossa Magestade, reanimaram minhas extinctas forças.

Senhora, o Theatro Portuguez nasceu no Palacio de nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros Paizes. Logo o perdemos, que nos não illuminau mais; mas a gloria de o haver accendido não tem menos aos Senhores Reis de Portugal, a quem tanto deve a civilização da especie humana, e o progresso das Nações modernas. O mesmo genio poderoso que mandava descobrir a India; e que alterava o modo de exis-

tir do universo, mandou tambem abrir a scena moderna da Europa. E o Senhor Rei D. Manoel tanto achou em Portugal os animos, e corações de Vasco da Gama, e de Pedro Nunes como os talentos deste, e os de Gil Vicente.

Bem entendera aquelle grande Antepassado de Vossa Magestade a civilização e seus meios — no commercio, nas letras, e nas boas artes. Vossa Magestade, que não Succede a menos obscuros tempos, não Abriará tambem para Portugal uma era menos gloriosa de civilização e fortuna.

Escusado é recordar que entre as joias que da Coroa Portugueza nos levou a usurpação de Castella, não foi a menos bella esta de nosso Theatro. Como o Senhor Rei D. Manoel deixou pouco viduouira descendencia, tambem o seu poeta Gil Vicente deixou morredouros successores. Outros pendões foram fazer a conquista, o murgardo, e commercio dos altos mares, que nós abandonámos; outras Musas occorram o Theatro que nós deixámos. E desta ultima gloria perdida, nem se quer memoria ficou nos titulos de nossos Reis.

Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes cousas do mundo, vê-las acabar por outros — accordarmos depois á luz, — distante já do facho que accenderamos, olhar á roda de nós, — e não ter senão trevas!

Com effecto, desde aquella epocha, nunca mais houve Theatro Portuguez. Todos os povos modernos foram, um de pois o outro, pelo caminho que nós encetamos, adiantando-se na carreira dramatica: nós rolimos para traz, e perdemos o tino da estrada, que nunca mais accetamos com ella.

Alguns esforços, alguma tentativas se tem feito, assim por individuos como pelo Governo: todos infructuosos, porque se não deu impulso simultaneo aos tres elementos que é preciso crear, porque nenhum delles existe.

Nem temos um Theatro material, nem um Drama, nem um Actor. Os actos de Gil Vicente, e as operas do infeliz Antonio José foram nossas unicas produções dramaticas verdadeiramente nacionaes. Umaz e outros, lida que por motivos diferentes, são obsoletos incapazes da scena.

Mas em Portugal ha talentos para tudo; ha mais talento, e menos cultivação que em nenhum Paiz da Europa!

Basta que Vossa Magestade Se Digne evocar do cahos os elementos que ali luctam; e uma criação bella e grande surgirá á Sua Voz; tal, que Vossa Magestade Se comprazera na Sua obra, e Aleancará na opinião do mundo um dos mais illustres titulos com que a historia honra os Principes — o de Protector das boas Artes.

Os meios e modos de levar a effecto esta grande obra, segundo as Ordens de Vossa Magestade, os recolerei em um plano breve, e coordenado quanto entendo, e sei faz-lo.

O zelo e efficacia do Ministro illustrado que por Mandado de Vossa Magestade me encarregou este trabalho, ha de supprir a todos os defectos d'elle.

Deos guarde a preciosa Vida de Vossa Magestade os muitos annos que todos os Portuguezes havemos mister. Lisboa, aos 12 de Novembro de 1836. — João Baptista de Almeida Garrett.

HEVENDO encarregado a João Baptista de Almeida Garrett, do Meu Conselho, de Me propor um Plano para a fundação, e organização de um Theatro Nacional; e bem assim as providencias necessarias para levar a effecto os melhoramentos possiveis nos Theatros existi-

ntes, pela confiança que Tenho em seus talentos, litteratura, e patriotismo: Hei por bem, Conformando-Me com o seu parecer, Decretar o seguinte:

Artigo 1.º

§. 1.º E' creada uma Inspeção Geral do Theatros, e Espectaculos Nacionaes.

§. 2.º A Inspeção Geral dos Theatros ficará immediatamente sujeita ao Secretario de Estado dos Negocios do Reino.

§. 3.º A Inspeção Geral dos Theatros será confiada a um Cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria, e conhecimentos especiaes neste ramo.

§. 4.º As funções do Inspector Geral são lras gratuitas, e por ellas não haverá ordenado algum, nem perceberá emolumentos.

§. 5.º Ao Inspector Geral incumbem: 1.º velar, e prover em tudo quanto não fór a policia externa dos Theatros, e mais Espectaculos; 2.º approvar as peças, e mais representações, que se hão de dar ao publico; 3.º interpor junto de equidade, e conciliação em todos os casos de desintelligencia, que possam occorrer entre os Artistas dos Theatros, e seus Empresarios, ou Directores; e que não pertençam aos Juizes, e Tribunaes; 4.º dirigir, e fiscalisar a boa regencia dos Conservatorios, e Escolas, de que abaixo se trata (Art. 3.º); 5.º convocar, e presidir o jury dos premios (Art. 6.º); 6.º propôr ao Governo todas as providencias que julgar necessarias ao melhoramento dos estabelecimentos que lhe são confiados.

Artigo 2.º

O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino dará immediatamente ao Inspector Geral as necessarias instrucções para que, accordando com os Cidadãos zelosos, e amigos das Artes, que propozeram formar uma Sociedade para a fundação do Theatro Nacional, se effectue quanto antes esta transacção, da modo mais conveniente.

Artigo 3.º

§. 1.º E' creado em Lisboa um Conservatorio Geral da Arte Dramatica.

§. 2.º O Conservatorio da Arte Dramatica é dividido em tres Escolas, a saber: 1.º a Escola Dramatica, propriamente dita, ou de Declamação; 2.º a Escola de Musica; 3.º a Escola de Dança, Mimica, e Gymnastica especial.

§. 3.º Fica incorporado neste Estabelecimento o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835, depois de adoptadas as providencias que se vão tomar sobre este objecto.

§. 4.º Para reger as outras Escolas, e instruir os Alumnos nas diversas disciplinas que convem, serão tirados dos diversos Theatros de Lisboa os Actores, e Artistas mais excellentes, a quem por seu trabalho se dará uma gratificação correspondente.

§. 5.º O Inspector Geral propôrá sem perda de tempo um Plano de Estatutos, e Regulamento destas Escolas, em que, pelo systema de premios e accessos, se fomenta, e proteja a Arte Dramatica, e suas subsidiarias tão abandonadas e perdidas até nós.

Artigo 4.º

A proporção que se forem formando os Alumnos, se irá tambem formando uma nova Companhia de Actores Nacionaes, que Eu tomarei de baixo de Minha Especial e Regia Protecção.

Artigo 5.º

§. 1.º Do mesmo modo se estabelecerão premios de os Auctores Dramaticos, assim de peças declamadas, como de peças cantadas, ou lyricas, que merecendo a publica acclamação, concorrem para o melhoramento da Litteratura, e Artes Nacionaes.

§. 2.º Uma disposição especial legitimamente decretada garantirá e propriedade dos Auctores Dramaticos, e regulará o modo de fazer effectiva esta garantia.

Artigo 6.º

Tanto os premios de que falla o Artigo antecedente, como os de que trata o Artigo 3.º, §. 5.º, serão adjudicados por um jury de Litteratos e Artistas, escolhidos pelo Governo, e convocado, e presidido pelo Inspector Geral.

Artigo 7.º

O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino fica autorizado para levar a effecto a criação deste util Estabelecimento, e Me proporá as medidas que forem convenientes para esse fim.

Artigo 8.º

Os subsidios votados pela Côrtes para auxiliar os Theatros da Capital serão repartidos entre elles todos, na proporção de suas necessidades, e do proveito publico delles resultantes. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido, e faça executar com os Despachos necessarios. Paço das Necessidades, em quinze de Novembro de mil oitocentos trinta e seis. — RAINHA. — Manuel da Silva Passos.

Anexo 3 – Coleção Legislação Régia; Sem entidade, Livro 1835-1836; DECRETO, 5 de maio de 1835, Dec. – Conservatório de Música na Casa Pia desta Capital.

1.º SEMESTRE

(146)

1835.

Maio 2. tencentos ao Ultramar, a ser privativo do Ministerio dos Negocios de Marinha, da mesma fórma que se achava estabelecido antes da publicação do mencionado Decreto de vinte e oito de Junho do anno proximo passado; ficando as Ilhas Adjacentes da Madeira, e Açores, pelo que respeita á sua Administração, a fazer parte do territorio portuguez. O Conselheiro d'Estado Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino, o tenha assim entendido, e faça executar, expedindo os Despachos necessarios. Palacio das Necessidades, em dous de Maio de mil oitocentos trinta e cinco. — RAINHA. — *Agostinho José Freire.*

DECRETO.

5. Desejando Eu promover a arte de musica, e fazer aproveitar os talentos, que para ella apparecem, principalmente no grande numero de Orfãos, que se educam na Casa Pia: Hei por bem Decretar que o Seminario da extincta Igreja Patriarchal seja substituido por um Conservatorio de Musica, que se estabelecerá na referida Casa Pia debaixo do Regulamento seguinte:

Artigo 1.º Haverá na Casa Pia desta Capital um conservatorio de musica, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatorios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de Instrumentos de palheta: Quarta de instrumentos de arco: Quinta de Orchestra: Sexta de Canto.

Art. 2.º A prestação mensal de quatrocentos mil réis, que tinha o extincto Seminario da Patriarchal, é transferida e applicada para a manutenção deste Conservatorio.

Art. 3.º Dentro do referido Conservatorio haverá um Collegio de doze até vinte Estudantes pobres, sustentados pelo Estabelecimento; entrarão nelle com preferencia os que no Seminario estiverem mais adiantados.

Art. 4.º Além destes Alumnos serão admittidos os Orfãos e Orfãs da Casa Pia, cujo talento e propensão se reconhecer, e bem assim os Alumnos do Collegio de Augusto.

Art. 5.º Admitem-se tambem Alumnos pencionistas, os quaes pagarão doze mil reis por mez.

Art. 6.º As Aulas do Conservatorio serão publicas e francas para Estudantes externos de um e outro sexo.

Art. 7.º Nas Aulas do Conservatorio se ensinará a musica propria dos Officios Divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Theatro Italiano.

Art. 8.º O Cartorio da musica, que provisoriamente tinha passado do referido Seminario para a Bibliotheca Publica da Côrte, fará parte do Cartorio deste Estabelecimento, e será augmentado pelo Director Geral com todas as peças notaveis dos auctores modernos, assim nacionaes como estrangeiros.

Art. 9.º A Direcção do Conservatorio de Musica é encarregada, na parte instructiva; a João Domingos Bomtempo, nomeado Director Geral, e na parte economica ao Administrador da Casa Pia, Antonio Maria Couceiro.

Art. 10.º A primeira Aula do Conservatorio será regida por José Theodoro Hygino da Silva, Mestre da Casa Pia; a segunda por Francisco Hukenbuk; a terceira por José Avelino Canongia; a quarta por João Jordani; a quinta pelo Presbytero José Marques; e a sexta por

Anexo 4 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional.

Julio Dantas. Nasceu em 19 de Maio de 1876, em Lagos (Algarve) Formado em Medicina pela Escola de Lisboa. Antigo Ministro dos Negocios Estrangeiros e da Instrução Publica, antigo Deputado e Senador, Grã - Cruz de S. Tiago, Grande Oficial da Legião de Honra. Exerce os cargos de Inspector Geral das Bibliotecas e Arquivos e de Director do Conservatorio Dramatico. Membro da Academia das Sciencias de Lisboa, cuja presidencia exerceu, da Academia Brasileira de Letras e da Real Academia de Sciencias Moraes e Politicas de Madrid. Histotiografo, romancista, poeta, dramaturgo, scientista. As suas obras mais importantes são : Patria Portugueza; o Amor em Portugal no seculo XVIII; Mulheres ; Arte de Amar; Galos de Apolo, Espadas e Rosas, Sonetos, e, no teatro, A Ceia dos Cardeaes, o Reposteiro Verde, Rosas de todo o ano, Um Serão nas Laranjeiras, Soror Mariana, etc. . A Ceia dos Cardeaes está traduzida em francez, hespanhol, italiano, sueco, dinamarquez, grego; inglez, russo, alemão, e tem sido representada nas principaes teatros de todos os paizes. O mesmo succede á comedia Rosas de todo o ano , representada em Londres, Paris, Milão, Madrid, e ao Reposteiro Verde, grande successo dos teatros Hespanhaes e italianos .

Anexo 5 - PORTUGAL. Conservatório Nacional - [Processo de Júlio Dantas], caixa 528, maço 704. Acessível Secretaria Geral do Ministério da Educação e da Ciência, Arquivo do Conservatório Nacional.

SECRETARIA GERAL DE EDUCAÇÃO

Júlio Dantas.

Categoria	Data do nascimento	Freguesia	Afiliação	Estado	Data do ingresso	Data da nomeação inicial	Visão do Conselho S. da A. P. do Estado	Data da nomeação efectiva	Visão do Conselho S. da A. P. do Estado	Licenças	Data da aposentação	Registo disciplin.
Professor c. d. de 1ª classe de 1ª classe de 1ª classe puro	19 de Junho de 1876.	Rajo	Caetano Augusto Vaz de T. e Maria Augusta Vaz de m. de S. S. S. S.	seu	27 e 28 de Janeiro de 1909	—	—	25 de fev. de 1909	—	—	—	—

*Haver licenças:
Obs: ações*

Médico - cirurgia pela Escola Médica Cirúrgica e Estomatológica (Prof. Francisco de Mello)
Socio effector da Academia de Ciências de Lisboa; e Académico Brasileiro
Atuou também pelas Escolas - Arts.
Membro do Conselho Superior da Escola de Artes, de Lisboa.

X *Foram por este expediente em 11 de Junho de 1909. Comemora para o tempo de serviço de 33 anos, com base de 1200 de Junho de 1911, e de 1200 de Junho de 1912, e de 1200 de Junho de 1913, e de 1200 de Junho de 1914, e de 1200 de Junho de 1915, e de 1200 de Junho de 1916, e de 1200 de Junho de 1917, e de 1200 de Junho de 1918, e de 1200 de Junho de 1919, e de 1200 de Junho de 1920, e de 1200 de Junho de 1921, e de 1200 de Junho de 1922, e de 1200 de Junho de 1923, e de 1200 de Junho de 1924, e de 1200 de Junho de 1925, e de 1200 de Junho de 1926, e de 1200 de Junho de 1927, e de 1200 de Junho de 1928, e de 1200 de Junho de 1929, e de 1200 de Junho de 1930, e de 1200 de Junho de 1931, e de 1200 de Junho de 1932, e de 1200 de Junho de 1933, e de 1200 de Junho de 1934, e de 1200 de Junho de 1935, e de 1200 de Junho de 1936, e de 1200 de Junho de 1937, e de 1200 de Junho de 1938, e de 1200 de Junho de 1939, e de 1200 de Junho de 1940, e de 1200 de Junho de 1941, e de 1200 de Junho de 1942, e de 1200 de Junho de 1943, e de 1200 de Junho de 1944, e de 1200 de Junho de 1945, e de 1200 de Junho de 1946, e de 1200 de Junho de 1947, e de 1200 de Junho de 1948, e de 1200 de Junho de 1949, e de 1200 de Junho de 1950, e de 1200 de Junho de 1951, e de 1200 de Junho de 1952, e de 1200 de Junho de 1953, e de 1200 de Junho de 1954, e de 1200 de Junho de 1955, e de 1200 de Junho de 1956, e de 1200 de Junho de 1957, e de 1200 de Junho de 1958, e de 1200 de Junho de 1959, e de 1200 de Junho de 1960, e de 1200 de Junho de 1961, e de 1200 de Junho de 1962, e de 1200 de Junho de 1963, e de 1200 de Junho de 1964, e de 1200 de Junho de 1965, e de 1200 de Junho de 1966, e de 1200 de Junho de 1967, e de 1200 de Junho de 1968, e de 1200 de Junho de 1969, e de 1200 de Junho de 1970, e de 1200 de Junho de 1971, e de 1200 de Junho de 1972, e de 1200 de Junho de 1973, e de 1200 de Junho de 1974, e de 1200 de Junho de 1975, e de 1200 de Junho de 1976, e de 1200 de Junho de 1977, e de 1200 de Junho de 1978, e de 1200 de Junho de 1979, e de 1200 de Junho de 1980, e de 1200 de Junho de 1981, e de 1200 de Junho de 1982, e de 1200 de Junho de 1983, e de 1200 de Junho de 1984, e de 1200 de Junho de 1985, e de 1200 de Junho de 1986, e de 1200 de Junho de 1987, e de 1200 de Junho de 1988, e de 1200 de Junho de 1989, e de 1200 de Junho de 1990, e de 1200 de Junho de 1991, e de 1200 de Junho de 1992, e de 1200 de Junho de 1993, e de 1200 de Junho de 1994, e de 1200 de Junho de 1995, e de 1200 de Junho de 1996, e de 1200 de Junho de 1997, e de 1200 de Junho de 1998, e de 1200 de Junho de 1999, e de 1200 de Junho de 2000, e de 1200 de Junho de 2001, e de 1200 de Junho de 2002, e de 1200 de Junho de 2003, e de 1200 de Junho de 2004, e de 1200 de Junho de 2005, e de 1200 de Junho de 2006, e de 1200 de Junho de 2007, e de 1200 de Junho de 2008, e de 1200 de Junho de 2009, e de 1200 de Junho de 2010, e de 1200 de Junho de 2011, e de 1200 de Junho de 2012, e de 1200 de Junho de 2013, e de 1200 de Junho de 2014, e de 1200 de Junho de 2015, e de 1200 de Junho de 2016, e de 1200 de Junho de 2017, e de 1200 de Junho de 2018, e de 1200 de Junho de 2019, e de 1200 de Junho de 2020, e de 1200 de Junho de 2021, e de 1200 de Junho de 2022, e de 1200 de Junho de 2023, e de 1200 de Junho de 2024, e de 1200 de Junho de 2025.*

Arquivo de História nº 235

Anexo 6 – Conservatório Nacional de Teatro: restauração do edifício – é urgente acabar a obra. Diário de Notícias, 28 de julho de 1927. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional, Caixa 528, Maço 704.

CONSERVATORIO NACIONAL DE TEATRO

Restauração do edifício—É urgente acabar a obra



Augusto Melo



Lucinda Simões



Julio Dantas

Sob a direcção do sr. dr. Julio Dantas, director do Conservatorio Nacional de Teatro desde 1909, têm sido executadas as obras que já hoje lhe dão foros dum dos estabelecimentos de ensino mais elegantes que possuímos.

As provas finais dos alunos, ha pouco realizadas no Teatro Nacional Almeida Garrett, como demonstração de aproveitamento e da competencia dos seus professores srs. drs. Alberto Vidal, Chaby Pinheiro, Antonio Pinheiro, Hippolito Raposo, Augusto Melo, Carlos Santos, Antonio Martins, Herminio do Nascimento, Encarnação Fernandes, Augusto Pina e Castello Branco, justificam a publicação deste artigo meramente descriptivo.

As instalações novas do Conservatorio Nacional de Teatro (antiga Escola da Arte de Representar) não são vastas, mas são extremamente cuidadas, obedecendo a um superior criterio de arte. Não ha, entre os Conservatorios mais conhecidos do estrangeiro, outro que o exceda, quer em instalação, quer em desenvolvimento do ensino; e poucos poderão compará-lo, com excepção dos Conservatorios de Teatro da Alemanha. O que é indispensavel é que o Governo mande acabar as obras, que se eternizam, porque quasi tudo está incompleto. Os trabalhos suspenderam-se, por falta de verba, e a consequencia é que algumas aulas, que não estão terminadas, já estão danificadas, pela inrosidade da construção e pela natureza dos materiais empregados.

A instalação do Conservatorio Dramatico é constituída, em primeiro lugar, por uma sala de espera—sala dos Passos Perdidos—vasto corredor, estilo D. João V, em cujo rodapé de azulejo de Cabeceiras, obra admiravel de Alberto Sousa, se vê toda a historia do teatro portuguez, desde o *Auto da Vaqueira*, representado na camera da rainha D. Maria, pouco depois do nascimento do principe D. João, mais tarde D. João III, até ás obras de João da Camara (os *Velhos*)

e de Marcelino Mesquita (o *Regente*), «Panhoeira de todas as glorias do teatro portuguez», a «Sala dos Passos Perdidos», do Conservatorio do Teatro, evoca no nosso espirito a criação da tragédia em Portugal com a *Castro*, de Antonio Ferreira, o teatro camoneano, com o *Auto d'El-Rei Seleuco*; a comedia de caracter do seculo XVII, com o *Vidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel, em que se inspirou Moliere para escrever o *Bourgeois Gentilhomme*; a comedia de bonecos do seculo XVIII, com as *Guerras do Alecrim* e da *Mangroveira*, do pobre Judem; o movimento romantico e neo-romantico, com o *Frei Luis de Sousa*, de Garrett, o *Avarento*, de Castello, a *Morgadinha*, de Pinheiro Chagas, o *Saltimbanco*, de Ennes, e, nas scenas das ultimas peças, a fisionomia de glorias portuguezas, como Antonio Pedro e Taboria, renascendo para a immortalidade nos ajuizes lampelantes de Alberto Sousa.

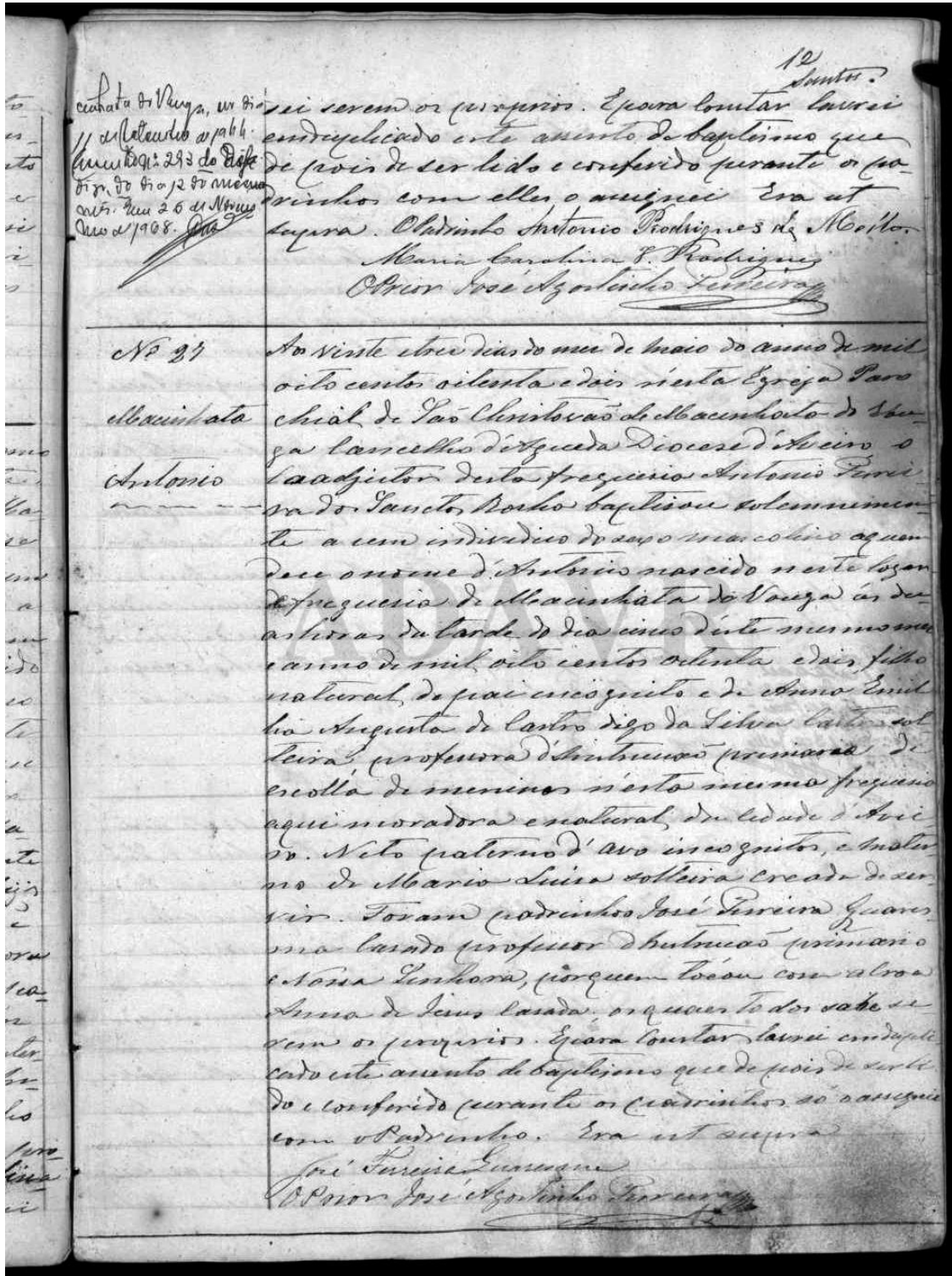
É esta extensa galeria que dá acesso ao gymnasio envidraçado, dotado de todos os aparelhos necessarios e de todo o material para o ensino da dança e da egrima historica, e moderna, e ás aulas, as mais interessantes das quais são a sala para o ensino da materia das cadeiras theóricas, a sala da caracterização, e a sala das pequenas demonstrações práticas. A primeira, em estilo holandês, está decorada com um bello friso de cabeças de expressão de Antonio Pinheiro, demonstrativas do jogo muscular cutaneo correspondente a cada expressão fi-

sionomica fundamental, e enriquecida com uma serie de quadros contendo os figurinos coloridos desenhados por Manuel de Macedo para os *Perallias e Sécias*, para o *Frei Luis de Sousa* e para o *Avarento*; estatuetas de biscuit e da terra-cotta, representando os exemplares celebres da estatuaría classica, completam esta bela sala que, infelizmente, devido á natureza do material empregado na obra, já necessita de reparações. A segunda aula—a da caracterização—com as suas mesas de marmore e os seus lavabos, dá acesso para a terceira, decerto a mais interessante de todas: a aula das pequenas demonstrações práticas. Representa, em vulto, um peristilo de tempo grego, com colunas dóricas e uma arquivada simples, através do qual se vê uma paisagem de loureiros e de ciprestes devida ao pincel de mestre de Augusto Pina. Entre coluna e coluna ha tapearias que dão as entradas ás figuras. O pequeno palco é completado por uma sala branca para os espectadores. É aí que os artistas-discipulos prestam, perante os seus professores, as provas de arte de interpretar e de arte de representar, quando essas provas, por exigirem menos espaço, se não realizam no Teatro Nacional Almeida Garrett.

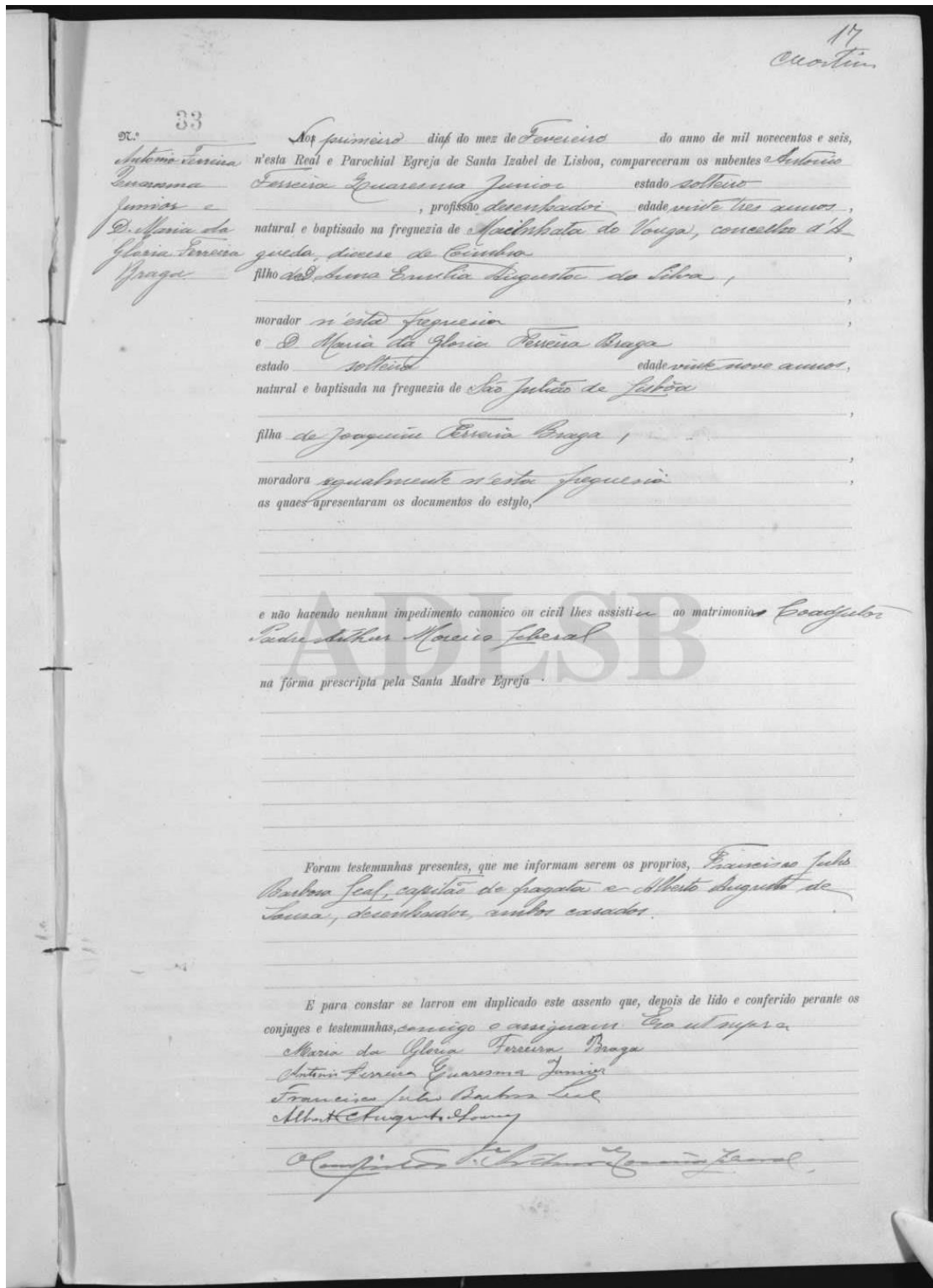
É muito interessante tambem a secretaria, onde existem retratos em tamanho natural dos nossos mais celebres actores (Santos Pitorra, Virginia, Lucinda do Carmo, etc.) e um modelo tipo da estrutura dum teatro moderno, devido á paciencia e á habilidade tecnica do falecido e malgrado mestre Carvalho. O gabinete do Director ostenta o retrato a óleo, tambem em tamanho natural, da grande actriz Emilia Adelaide, oriunda da *Morgadinha*, pintado no momento de maior esplendor da sua arte e da sua beleza, e aguarelas de Alberto Sousa, oferecidas ao Conservatorio, como são os tipos de Sora Mariana, de Chamilly e do Bispo, na *Sora Mariana*, de Julio Dantas.

Diário de Notícias de 28 julho de 1927

Anexo 7 – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Base de dados Digitalq [em linha] – Arquivo distrital de Aveiro, registo de batismos da Paróquia de Macinhata do Vouga 1556-08-05/1911-03-30 (PT/ADAVR/PAGD12/1/23), registo n.º 27. [Consult. 14 jun. 2018]. Disponível em: <https://digitalq.adavr.arquivos.pt/viewer?id=1082725>



Anexo 8 - Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Base de Dados Digitarq [em linha] - Paróquia de Santa Isabel 1741/1911, Registo de casamentos 1741/1911, Livro de registo de casamentos 1906 (PT/ADLSB/PRQ/PLSB30/002/C28), registo n.º 33. [Consult. 20 maio 2018]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=5931748>




Anexo 9 – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Base de dados Digitalq [em linha] – Paróquia de Santos-o-Velho 1566/1911, duplicados de registo de casamentos 1860/1901, Livro duplicado de registo de casamentos 1901/1901 (PT/ADLSB/PRQ/PLSB37/007/dC46), registo n.º 29. [Consult. 03 agosto 2018]. Disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4818790>

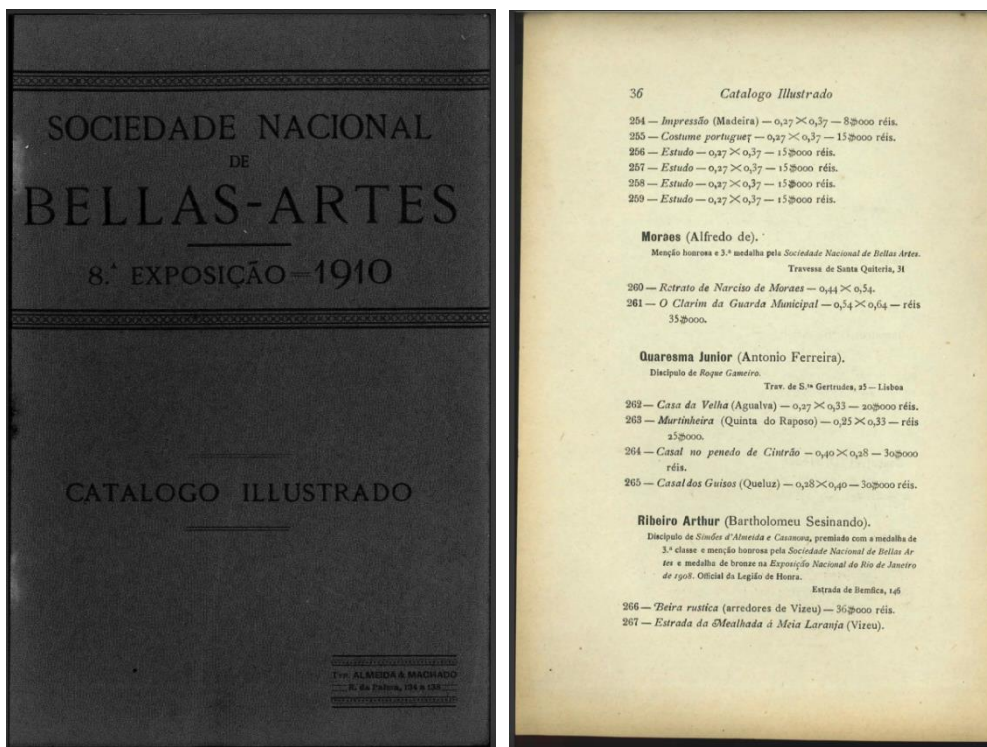
N.º 29. Aos vinte tres dias do mes de Fevereiro do anno de mil nove centos e um, nesta Igreja Parochial de Santos o Velho, de Lisboa, na minha presenca compareceram os nubentes Alberto e Augusto de Souza, e Maria da Natividade Ferreira Braga, que se serem os proprios, com todos os papeis do estylo canonico, e por isso sem impedimento a algum canonico, ou civil para o casamento, elle de idade vinte annos, solteiro, dozentador, natural da freguesia de São Mamede, e morador na da Paz, e a outra de idade trinta e sete, segundo andar, filho legitimo de Cravinho de Souza, natural de Villa Real de Santo Antonio, e de Louiza de Abendouca e Souza, natural da dita da Paz, ella de idade vinte dois annos, solteira, domestica, natural da freguesia de Santa Maria de Melum, de Lisboa, e moradora nesta de Santos na rua dos Mestres numero quinze, primeiro andar, filha illegitima de Joaquim Ferreira Braga, solteiro, natural da freguesia de São Juliao de Lisboa, os quaes nubentes estando juntos aos mais o consentimento de legitimo superior a favor do contrahente, se celebraram por marido e mulher, e os uniu em matrimonio procedendo neste acto conforme o rito da Santa Igreja Nos quaes foram testemunhas presentes =

que se serem os proprios, Alfredo Roque Gameiro, casado, dozentador, morador na Boca do Lobo, e Francisco Julio Barbosa Real, casado, capitão tenente, arreado, morador na rua da Guisandinha, numero setenta e um, freguesia das Almas. E para constar se lavrou um duplicado deste termo, que lido perante os conjuges, e testemunhas todos os cinco afiguraram. Collijo sello de cem reis. Boa ut supra.

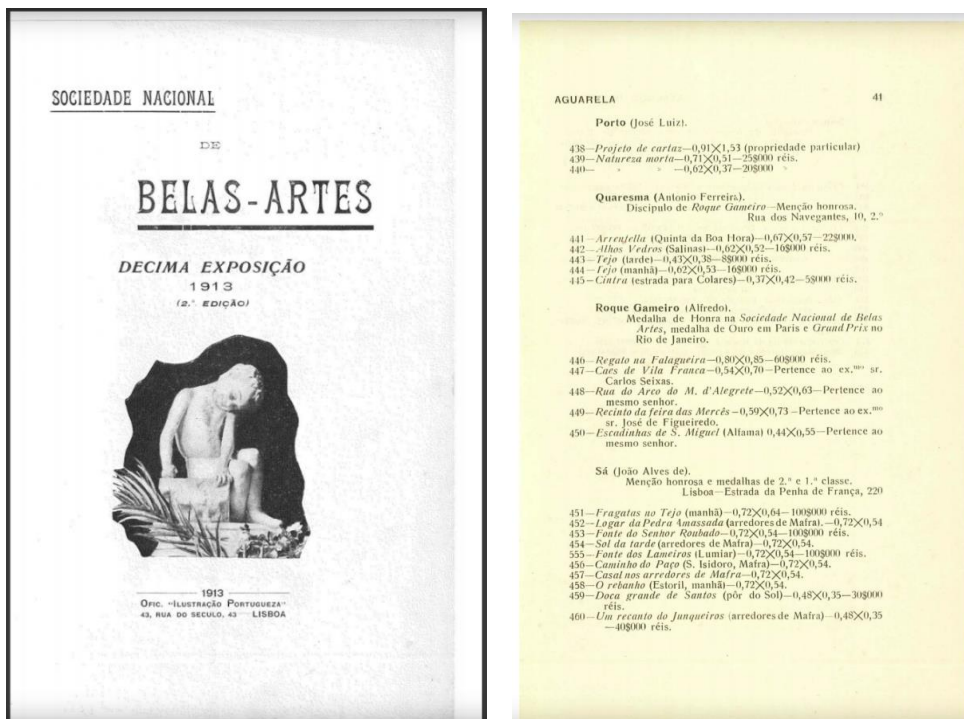
Alfredo Roque Gameiro
 Maria da Natividade Ferreira Braga
 Francisco Julio Barbosa Real
 O Bispo J. B. Pimenta



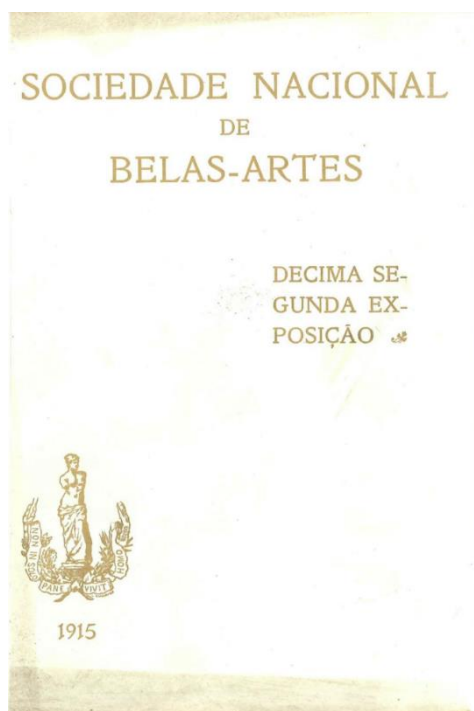
Anexo 10 – Sociedade Nacional de Bellas-Artes – 8ª Exposição 1910. Catálogo Ilustrado [em linha]. Lisboa: Tpp. Almeida & Machado, 1910. [Consult. 19 jun 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firststrun=false>



Anexo 11 – Sociedade Nacional de Belas-Artes - Décima Exposição 1913 [em linha]. 2.ª Edição. Lisboa: Ofic. "Ilustração Portuguesa", Rua do Século 43, 1913. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em: <http://www.snba.pt/105.html?firststrun=false>

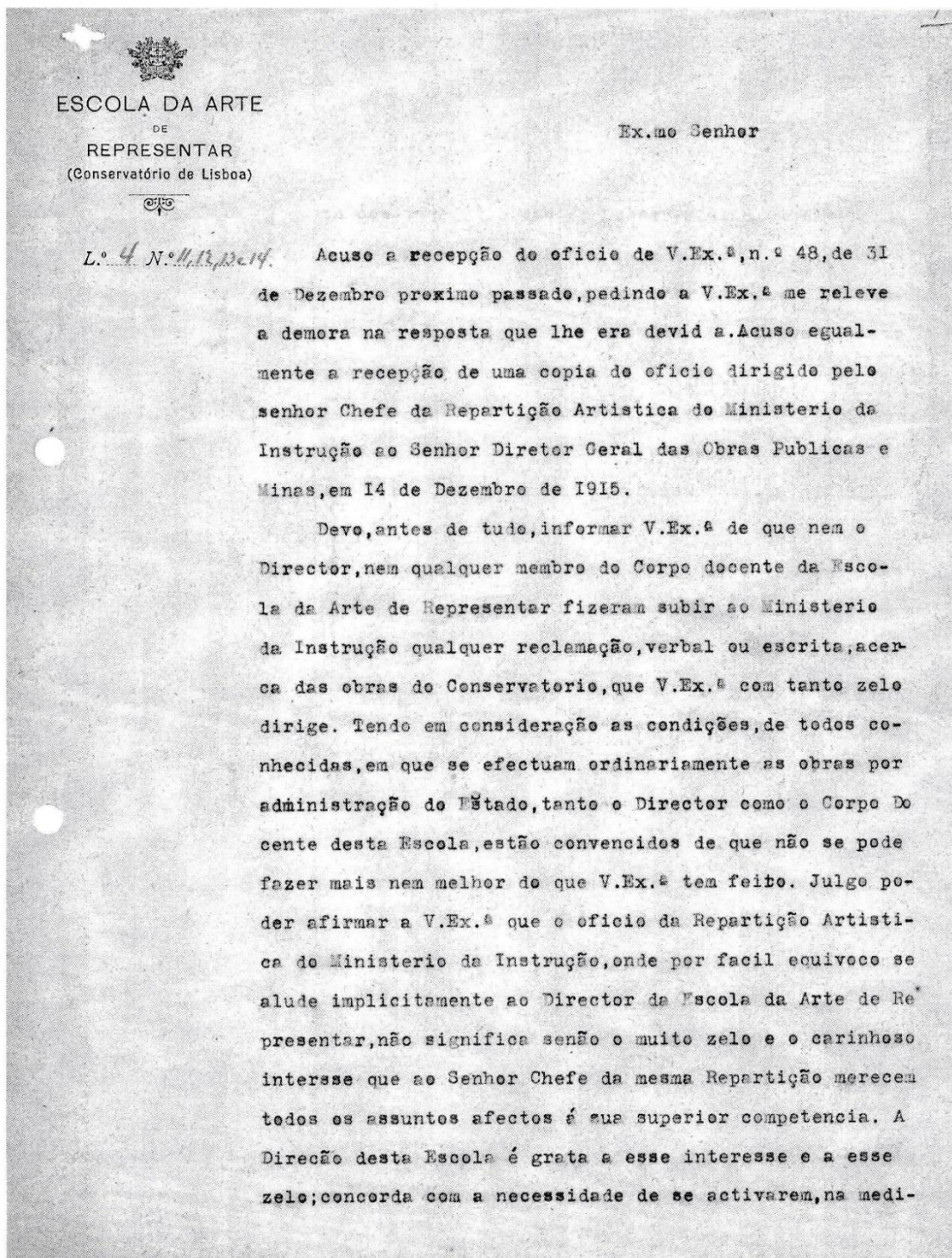


Anexo 12 – Sociedade Nacional de Belas-Artes – Decima segunda exposição [em linha].
 Lisboa: 1915. [Consult. 19 jun. 2018]. Disponível em:
<http://www.snba.pt/105.html?firststrun=false>



AGUARELLA	69	70	AGUARELLA
513 — <i>De Vigia.</i> — 15000.		531 — <i>Mendigo.</i> — 26000.	
514 — <i>Visinho Curioso.</i> — 25000.		532 — <i>Olaia florida</i> (Alfente). — 40000.	
515 — <i>Cabeças de Coelhos.</i> — 10000		533 — <i>A mulher das castanhas.</i> — 28000.	
516 — <i>Perto de Casa.</i> — 10000.		534 — <i>Serra de Cintra.</i> — 20000.	
517 — <i>Recolhendo.</i> — 15000.			
❖		❖	
OTTOLINI (D. Raquel Roque Gameiro)		SILVA (Antonio Gonçalves d'Azevedo)	
<small>Discípula de Roque Gameiro Medalha de 3.ª classe pela Sociedade Nacional de Belas Artes Rua Duarte Galvão, 12 — Benda.</small>		535 — <i>Velocidades modernas.</i> — 30000.	
518 — <i>O despertar.</i> — 30000.		536 — <i>Mercado em Tomar.</i> — 6000.	
519 — <i>Antes do banho.</i> — 30000.		537 — <i>Minhota descaçando.</i> — 6000.	
520 — <i>No claustro.</i> — 18000.			
521 — <i>Caminho para o Castelo dos Mouros</i> (Cintra). — 18000.			
522 — <i>Natureza morta.</i>			
❖			
POSSOZ (D. Mily)			
523 — <i>Pagina d'Album.</i> — 18000.			
524 — <i>Pagina d'Album.</i> — 18000.			
525 — <i>Pagina d'Album.</i>			
❖			
QUARESMA JUNIOR (Antonio Ferreira)			
<small>Discípulo de Roque Gameiro Menção honrosa pela Sociedade Nacional de Belas Artes Travessa de Santa Gertrudes, 32, 1.ª</small>			
526 — <i>Casas velhas</i> (Campo raso) Cintra. — 25000.			
527 — <i>Casal</i> (Monte S. Romão) Cintra. — 18000.			
528 — <i>Casa saloia</i> (Arredores de Cintra). — 18000.			
529 — <i>Casal dos Crivos</i> (Arredores de Cintra). — 22000.			
530 — <i>Freixos</i> (Odivellas). — 15000.			

Anexo 13 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 11 a 14. 12-02-1916. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.





ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)



L.º N.º

da de possível, as obras do Conservatório; e convencida porque vê e sabe, de que aos incansáveis esforços de V. Ex.ª, á sua competência profissional e á energica disciplina por V. Ex.ª mantida, se devem os progressos consideráveis que tem feito ultimamente as obras de reconstrução deste edificio escolar, a mesma direção aproveita o ensejo, que se lhe oferece, para afirmar a V. Ex.ª a expressão do seu reconhecimento, da sua solidariedade e da sua admiração.

Satisfazendo o desejo de V. Ex.ª, que é tambem o desta Escola, direi que as dependencias cuja ultimação é mais urgente são as que se destinam ao funcionamento das aulas regulares e dos cursos anexos. A orientação que por V. Ex.ª tem sido dada aos trabalhos da obra é aquella que com a direção foi combinada (no que respeita á Escola da Arte de Representar) e é, por consequin- aquella que a mesma Escola reputa a melhor:

- 1.º) proseguimento da reconstrução e decoraçáo da serie de quatro aulas destinadas á Escola da Arte de Representar no corredor do primeiro pavimento do edificio;
- 2.º) decoraçáo d'esse corredor e revestimento de parte d'elle com paineis de azulejo portuguez alusivos á historia do teatro nacional;
- 3.º) ultimação das obras do ginásio e anexos, sua decoraçáo e instalaçáo;



ESCOLA DA ARTE

DE

REPRESENTAR

(Conservatório de Lisboa)



L.º N.º

4.º) ultimação das obras do pavilhão isolado destinado a depositos e oficinas-escolas de indumentaria;

5.º) construção do novo salão-teatro, logo que o pavilhão de indumentaria esteja concluído e se possam remover as oficinas e depositos provisórios do local onde atualmente se encontram.

Quanto ás instalações destinadas ao futuro Museu, não ha duvida de que ellas são necessarias; não ha duvida, tambem, de que muito conviria que ellas se encontrassem em condições de receber as peças de Museu

: que já no Conservatorio existem e as coleções que só esperam acomodação conveniente para que nele dêem entrada: entretanto, a Direção desta Escola reconhece que se trata, não de uma reconstrução simples, mas de uma construção de raiz na mansarda sobre o corpo central do edificio, e faz justiça aos esforços por V. Ex.ª realisados no sentido de ultimar, com a possível rapidez, as instalações do novo Museu, — cuja falta, apesar de tudo, não é tão sensível para o funcionamento escolar, como a falta das aulas, das oficinas e do ginasio.

Saude e Fraternidade

Conservatorio de Lisboa e Escola da Arte de Repre-



ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)



sentar, em 12 de Fevereiro de 1916.

L.º N.º

Ex.mo Senhor Chefe da I.ª sub-secção de Obras Publicas,
Alberto George Potier.

O Director

Anexo 14 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 47 e 48. 21-05-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º 3 N.º 17248

Lisboa, 21 de Maio de 1917.

L.º N.º

Em nome do Conselho escolar da Escola da Arte de Representar, tenho a honra de solicitar a intervenção de V. Ex.ª afim de que prosigam com a possível urgencia as obras do Conservatorio na parte ocupada pela referida Escola.

Ha absoluta necessidade, para o regular funcionamento do ensino: 1.ª- que se conclua duas das quatro aulas pela Escola pedidas (a aula-biblioteca e a aula de demonstrações histrionicas e de dança); 2.ª- que se conclua e instale devidamente o ginásio e sala d'armas, indispensaveis n'um estabelecimento onde se ministra o ensino regular de ginastica em todas as suas fórmãs, e de esgrima historica e moderna; 3.ª - que se prosiga na realização da série de lambris de azulejo para os "passos-perdidos" da Escola, representando a historia animada do teatro portuguez, serie de interesse simultaneamente pedagogico e artistico, de que já existem dois adairaveis paneaux do "Frei Luiz de Sousa" e das "Guerras do Alecrim e Mangerona"; 4.ª- que se adapte sem demora o Salão do Conservatorio ás demonstrações de caracter teatral, construindo-se um palco scenico, como já estava de terminado, orçamentado e combinado co a Direção e Conselho da Escola da Arte de Representar, porque o actual Sa

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º 3 N.º 47688

Lisboa, 21 de Maio de 1917

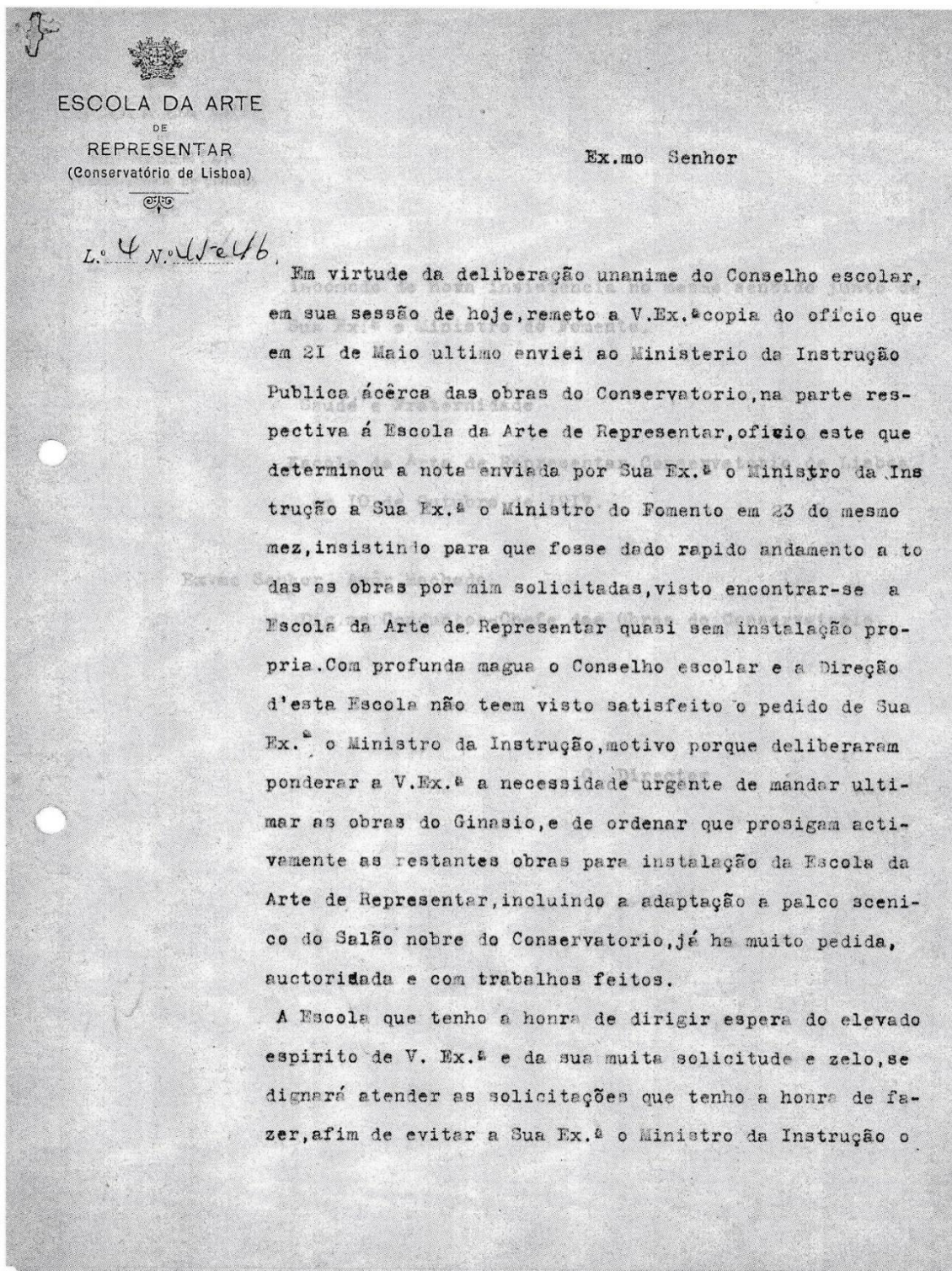
L.º N.º

lão, que recorda as mais modestas instalações de animatografo e de Club particular, nem está á altura d'um estabelecimento d'esta natureza, nem se harmonisa com as indicações pedagogicas para a instalação d'uma Escola de Teatro.

E' necessario que semelhante obra não se suspenda, afim de que a Escola da Arte de Representar possa continuar honrando a sua missão, quer na preparação de artistas, quer aliada no desenvolvimento da cultura estetica do povo pela realisação de espectaculos, audições e demonstrações publicas. No momento actual, a Escola que dirijo, e onde existem presentemente, além do curso regular de teatro, os cursos anexos de bailarinas, indumentaria, scenografia, cursos nocturnos de arte de dizer e de representar, possui apenas, para a sua instalação duas unicas aulas. Este estado de coisas, como V. Ex.ª comprehende, não pôdemanter-se, sem grave prejuizo do serviço d'esta Escola, do seu desenvolvimento e do progresso. Para o assunto chamo a esclarecida atenção de V. Ex.ª, rogando se digne transmitir ao Ministerio do Fomento estas considerações, afim de que as obras do Conservatorio prosigam, -e prosigam, como é indispensavel, d'acordo com o Director da Escola da Arte de Representar.

O Director

Anexo 15 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 45 e 46. 10-10-1917. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.





ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)



L.º N.º 41-

incomodo de nova insistencia no mesmo sentido junto de
Sua Ex.ª o Ministro do Fomento.

em 21 de Maio ultimo enviou ao Ministerio da Instrução
Saude e Fraternidade do Conservatorio, na portaria Res-
pectiva a Escola de Arte de Representar, officio este que
Escola de Arte de Representar, Conservatorio de Lisboa,
em 10 de Outubro de 1917.

Ex.mo Senhor Amôr Machado

Dig.mo Conductor-Chefe das Obras do Conservatorio.

O Director

A Escola, que tem a honra de dirigir espera do civeis
deixito de V. Ex.ª e da sua muita solicitude e mais, se
dizere atenta as solicitações que tenho a honra de fa-
zer, affo de evitar a Sua Ex.ª o Ministro da Instrução e

Anexo 16 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício] Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 114, 115 e 116. 26-05-1919. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º 3 N.º 114-115-116

Lisboa, 26 de Maio de 1919.

N.º

Voumo solicitar de V. Exa., em nome do Conselho escolar do estabelecimento de Instrução a que preside, as devidas diligências necessárias para que, com a possível urgencia, se concluyam os trabalhos da Escola da Arte de Representar e o respectivo gymnasio, porquanto a sua falta resultaria em prejuizo do regular funcionamento dos trabalhos escolares. Há muito tempo que o edificio se encontra em obras e, verdadeiramente, esta Escola não tem, em condições de aproveitabilidade, como suas salas, salas de aulas (na respectiva caracterização) ainda incompleta. Impõe-se a necessidade de conclusão rápida não só do gymnasio, mas também das salas de aulas que faltam, para demonstração a escola-biblioteca, segundo os projectos que a Escola formou, e muito conveniente a sua conclusão para garantir a factura dos principais de estudo, com a historia da Escola de Lisboa, e a historia da Escola de Lisboa, para a regularidade dos trabalhos que se realizam e a regularidade do processo, porque não, depois de que se prepararam os trabalhos principais (o do Frei Luiz de Sousa e o das Guerras do Alecria e da Mangerôna) os trabalhos foram suspensos, e a Escola não quer tomar a responsabilidade de encomendar novos cartões-modelos sem ter a certeza de que a execução dos restantes panneux está assegurada. Tambem o Conselho escolar julga conveniente

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º N.º

Lisboa, de de 191.....

L.º N.º

insistir junto de V. Ex.ª pela necessidade de se adaptar o Salão do Conservatorio ás condições indispensaveis para a realisação de demonstrações teatraes, sem prejuizo, evidentemente, das condições a que ele deve obedecer como salão de musica. Não deseja a Escola da Arte de Representar que se converta o salão num Teatro, com vasto urdimento e complicada arquitetura cénica; o que deseja, tẽo sómente, visto que o salão é comum a ambas as Escolas, é poder servir-se d'ele para demonstrações teatraes, embora rudimentares, e não o poderá fazer enquanto, pela construção d'um arco de proscénio, embora muito simples, pela colocação de um pano de boca, e pela decoraçõ fixa do fundo, (um portico grego, um peristilo com o seu entablamento, seja o que fôr), o salão não dispozer de alguns elementos indispensaveis á execuçõ historica e á ficção teatral. Isso em nada pôde prejudicar as condições do recinto como salão de musica; tenho mesmo a opinião de que sob o ponto de vista acustico, ele ganharia em ser modificado; e, sob o ponto de vista arquitetónico, se exceptuarmos os medalhões e o teto, de primeira maneira de Malhõa, tenho visto salões de animatografo de provincia que lhe sãõ superiores. Nas condições actuaes, o Salão do Conservatorio só serve para a Escola de Musica; e eu desejaria

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º N.º

Lisboa, de de 191.....

L.º N.º

que ele servisse para ambas as Escolas instaladas no mesmo edificio. Recapitulando, pois, eu rogo a V. Ex.ª se digne promover o seguinte/: 1.º - que sejam concluidas, com a possivel brevidade, a aula de demonstrações e a aula biblioteca, com o seu revestimento de estantes fixas; 2.º - que seja concluido o ginasio; 3.º - que seja auctorizada a continuação dos trabalhos para o revestimento da galeria dos passos-perdidos com panneaux de azulejo representando a historia do teatro portuguez; 4.º - que seja autorizada e executada a adaptação do salão ás condições indispensaveis para demonstrações scenicas.

Saúde e Fraternidade

O Director

(a) *Julio Wautay*

Anexo 17 – PORTUGAL. Conservatório de Lisboa – [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 138. 10-02-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º 3 N.º 138

Lisboa, 10 de Fevereiro de 1920

L.º N.º

Rogo a V. Ex.ª se digne mandar que por essa Direcção Geral se inste junto da Direcção Geral de Obras Publicas pelo rapido proseguimento das obras no edificio da Escola da Arte de Representar. Ha longos anos que as obras se arrastam, morosamente, não tendo esta Escola senão uma aula pronta, e outra (a de caracterisação) incompleta . O resto está atrezadissimo: ginasio, aula de demonstrações, biblioteca, galeria de passos perdidos, etc., - de forma que esta Escola se encontra, ao fim de tanto tempo, ainda sem instalação. Para a galeria de passos perdidos tinha a direcção mandado fazer uma série de Banneaux em azulejo, representando a historia do teatro portuguez : fizeram-se apenas dois (Frei Luiz de Sousa e Guerras do Alecrim e Mangerona), estando interrompidos ha cerca de quatro anos os trabalhos.

Saude e Fraternidade

O Director

Anexo 18 - PORTUGAL. Conservatório de Lisboa - [Ofício], Caixa 698, Maço 1777, Livro 3, N.º 142 a 145. 02-06-1920. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º J. N.º 142 a

141-

Lisboa, 3 de Junho de 191²⁰

L.º N.º

A consciencia das responsabilidades do meu cargo e do devotado affecto que consagro ás escola que tenho a honra de dirigir, obrigam-me a comunicar a V. Ex.ª. que se tem recentemente agravado as dificuldades com que venho lutando para manter este estabelecimento de ensino á altura da sua elevada missão educativa.

Essas dificuldades são, em grande parte, o reflexo da situação de manifesta crise em que se encontra o teatro portuguez. A Escola, por mais que tenha pretendido impôr-se ao meio, não pode deixar de ser vencida por elle. Os discipulos que eu ensino a sentir e a interpretar as belezas do teatro classico e da obra Nicentina, saem com o seu curso do Conservatorio para ir cantar couplets em revistas do ano. A industrialisagão progressiva, a falta de ideal e ao abaixamento do nivel estectico do teatro, a Escola só poderia eficazmente opor-se se dispusesse de verbas que lhe permitissem subsidiar alunos; de um teatro seu onde lhe fosse permitido apresenta-los e fazer arte; e de professores sufficientemente pagos para poderem consagrar-se apenas ao ensino. Infelizmente, as verbas são irrisorias (a Escola vive com vinte escudos por mez); para as demonstragões escolares existe apenas um salão de animatografo de provincia, sem as minimas condições materiais de teatro; e os professores, se não empregassem o melhor do seu tempo no exercicio de outras profigões, que inteiramente os absorvem, ver-se-ão de certo em graves embaragos para poder viver da exigua gratificagão com que o Estado paga os seus servigos.

Na actual organisagão, a Escola de Arte de Representar tem um quadro talvez demasiado opulento de professores. Na quem julgu, e com razão que eles são demais para uma Escola de reduzida populagão, que se destina á educagão profissional de actores. Pois apesar de elles serem muitos, devo confessar a V. Ex.ª. que o meu maior embarago no momento presente - é precisamente a falta de professores. O professor Augusto de Melo está á cerca de 3 mezes doente; os professores Antonio Pinheiro e Carlos Santos seguiram em tournee para o Porto com a companhia de que fazem parte e deixaram-me os requerimentos de licenga que a V. Ex.ª. enviou; o professor Augusto Pina foi tambem para o Porto com a companhia do teatro que dirige, e, decerto por inadvertencia, por que é uma pessoa muito atenciosa e muito correta, nem mesmo licenga pediu; o professor Hipolito Raposo está suspenso de exercicio e

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º N.º

Lisboa, de de 191.....

L.º N.º
vencimento; o professor Chabi Pinheiro assinou contrato que o obriga a partir dentro de poucos dias para o Brazil; O professor Dr. Augusto de Castro não pode, mercê dos seus muitos afazeres, ser assíduo na regencia da sua aula; o professor Erminio Nascimento, que tantos serviços prestou obsequiosamente á Escola, está ainda á espera que lhe pagam os seus vencimentos; e como eu não posso substituir estes professores pelo mestre de esgrima ou pela mestra de dança, V. Ex.ª. comprehende decerto quaes são as minhas dificuldades e quaes os motivos que, ha pouco tempo ainda, me levaram a pedir licença para me afastar, ao menos temporariamente, do exercicio do cargo de Director. A Escola tem vivido, até hoje, de dedicacões pessoais admiradas de alguns professores, e em especial do professor Pinheiro, pelo ensino e por mim; mas na vida não ha apenas affectos, ha tambem justos e atendiveis interesses, - e eu sinto que as dedicacões vão cangando e vejo que nenhum estimulo de outra naturezaas substitui. Isto quanto ao corpo docente; vejamos agora a população da Escola.

O numero global de matriculas, foi de 45⁴⁶. Menos, portanto do que no ano anterior, que tinha sido de 80. Especializando as matriculas por cursos, temos: Curso ordinario, 16; curso nocturno, 27; curso de scenografia, 2; curso de bailarinas, 0. o curso ordinario é constituído quasi completamente por alunas, que tem mais facil collocacão nos theatros; mas, logo que a Escola as apresenta, nas primeiras audicões publicas, aquellas que revelam qualidades de talento ou de formosura são immediatamente solicitadas pelas Empresas não chegando a acabar o curso, e ás vezes nem o primeiro ano. Alguns dos professores contribuem, na melhor das intencões e dos prepositos, para distrair os discipulos do ensino regular ministrado na Escola, chamando-se a fazer pequenos papéis nos theatros em que são ensaiadores ou gerentes, mediante ordenados ou cachets, o que, sendo contrario ás determinacões legais, de certo modo substitui o subsidio que o Estado não dá, e tem ao menos a vantagem de manter ainda os alunos ligados á Escola. Mas, quando as companhias dramaticas a que esses discipulos estão ligados saem de Lisboa, lá vão eles tambem, interrompendo o ensino da Escola, deixando desorganizado o serviço de audicões e provas escolares, e prejudicando ás vezes (visto que os que vão são os melhores) todo o trabalho util já realisado. A companhia da Trindade, que partiu em digressão para o Norte do paiz, levou-me, não só

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º N.º

Lisboa, de de 191.....

L.º N.º

tres professores, Antonio Pinheiro, Carlos Santos e Augusto Pina, mas tambem tres discipulos, Josefa Lleriente, Adith de Sousa e Rebelio d'Almeida, e que não tem permitido realizar a audigão cujo programa remete a V. Ex.ª. Como impedir que as alunas saiam se são os proprios professores que as levam?

Como exigir o escrupuloso cumprimento disposto no artigo 56 do decreto organico, se a escritura dos alunos nas companhias dramaticas em que são ensaiadores e gerentes os professores é ainda uma forma eficaz e pratica de compensar-lhes o subsidio que o Estado lhes não dá?

O curso nocturno é hoje o mais populoso da Escola. Tem um professor que o dirige com zelo, assiduidade e intelligencia. É pena que esse professor não seja um actor, e que, portanto, não possua todas as condições que seriam para exigir na preparação profissional de actores. Mas, como contratar para a regencia deste curso que é nocturno, um artista dramatico, se o exercicio da sua profissão lhes absorve precisamente as noites? É como convidar um actor a optar pelo ensino da Escola, se a verba para lhe pagar é apenas de duzentos e cincoenta escudos annuaes? Eis o mal de que o curso nocturno enferma e que é sensivel nas provas publicas apresentadas pelos seus alunos. Sente-se, de mais, o amador. É entre tanto - devo com justiça frisa-lo - trabalha-se hoje no curso nocturno, onde ha um professor só com mais carinho, mais assiduidade e mais diligencia do que no curso ordinario, onde ha dez.

Das dois alunos matriculados no curso de scenografia, criado por decreto de 18 de Maio de 1910, um perdeu o ano na Escola de Belas Artes, e o outro perdeu o ano por faltas. O professor Augusto Pina não tem actualmente discipulos. Promovi a criação deste curso cheio de fé nos seus resultados; alguns alunos o frequentaram, que são hoje scenografos distintos, e isso prova que a minha iniciativa não foi totalmente destituida de exito; mas a partida do professor proprietario, para França, a quebra de continuidade no ensino e nos trabalhos pela substituição de professores, e a redução do proprio ensino, pelas reiteradas ausencias do professor, a um estagio precario e irregular nos salões de pintura do teatro, deperminaram a situação presente, que não é de forma alguma animadora.

O curso de bailarinas, que criei, e que, por alguns anos, devido á competencia da sua professora, foi dos mais brilhantes desta Escola, não teve este ano matriculas. Era natural que assim succedesse. Eu estava fazendo a preparação

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º N.º

Lisboa, de de 191.....

L.º N.º

de bailarinas d'opéra n'um país onde os theatros d'opéra se ensonravam fechados. Estava romando, a'ista como em muitas outras coisas, contra a maré. As bailarinas que saiam do Conservatorio com o seu curso, depois de terem prestado provas d'exame nos bailados de Cléopatra ou do Hefistofeles, viam-se contrangidas a ir dançar, como corivas vulgares, nas revistas do ano. O Governo contratou com uma empresa a sedencia do theatro de S. Carlos; muitas vezes, em varias epochas pedi para esse Ministerio que não se esquecessem de, no ordeno de encargos a assignar, garantir por qualquer forma a situação das bailarinas diplomadas pelo Conservatorio; não sei se minhas instancias mereceram a honra de ser attendidas, mas creio que não.

Isto quanto a alunos. Quanto, materialmente, á Escola, com a instalação, devo dizer a V. Exa. que, completa e em condições de servir para as necessidades de ensino, tenho apenas uma aula, - e ha dez anos que principiam a obra no Conservatorio. Está por concluir a aula de caracterização; está atrezado o ginasio; e a aula de demonstração; ainda não se conseguiu a aula -biblioteca; quanto ao corredor dos Passos Perdidos, ha apenas dois paineaux de amulejos representando cenas do Fredalva de Sousa e das Guerras de Alcaim e da Kangerona, não se tendo continuado a serie, tão interessante; no gabinete onde seria necessario instalar o medico escolar, continuam, com caracter permanente, as repartições d'obras publicas.

Éis, senhor Director Geral, qual é a situação da Escola da Arte de Representar. Ha annos que venho empregando os meus esforços para, no meio da indiferença e da descrença geral arriar em Portugal uma Escola de Theatro. Essa Escola existe, e, merçe das dedicagões que me cercaram, foi, por vezes, brilhante; tendo merecido do Governo successivas portarias de louvor. Hoje, porém, sinto que essas preciosas dedicagões estão fatigadas. Pour faire un civet de lièvre faut un lièvre. Para haver ensino, são necessarios professores; não os tendo, pelos motivos que apontei, resta-me declinar perante V. Exa. as responsabilidades que me não pertencem, irregular funcionamento d'esta Escola durante o presente anno lectivo.

O Director

(u) *Julio Dantas*

Anexo 19 - PORTUGAL. Conservatório Nacional - [Officio], Caixa 698, maço 1777, Livro 3, n.º 172. 15-03-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

À REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar

L.º J. N.º 172

Lisboa, 15 de Março de 1921

N.º

Tenho a honra de solicitar da intervenção de V. Ex.ª
afim de que, pelo Ministério do Commercio, sejam promovi-
das as providencias necessarias para que se prosiga na
confeção dos panneaux de azulejo destinados á sala dos
Passos - Perdidos desta Escola. Já muitas vezes tenho
tratado do assunto, que é bem conhecido de V. Ex.ª. Do
projeto de reconstrução e adaptação do primeiro pavimen-
to do edificio do Conservatorio, onde está instalada a
Escola da Arte de Representar, faz parte uma sala de Pas-
sos - Perdidos, que dá acesso ás aulas novas, e que deve
ser revestida de paineis de azulejo de cabeceiras, D.
Jão V, representando scenas das mais celebres peças do
teatro portuguez, desde Gil Vicente até Garrett, seria es-
ta que, além do seu valor como obra d'arte, contém uma
lição viva e permanente para aqueles que, como os alunos
desta escola, se destinam á profissão do teatro. Esta
obra foi auctorizada superiormente; executaram-se, ha
seis anos, dois paineis, sobre cartões de Alberto de Sou-
za, representando as scenas capitães do Frei Luiz de
sa e das Guerras do Alecrim e de Mangarona; mas, depois,
os trabalhos pararam, a despeito das minhas insistências
para que proseguissem, e não sei mesmo em que estado se
encontrarão, a estas horas, os ladrilhos respectivos aos

Á REPARTIÇÃO DE INSTRUÇÃO ARTÍSTICA

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

O Director da Escola da Arte de Representar


L.º N.º 172

Lisboa, de de 191.....

N.º dois panneaux a que me refiro, e que tem permanecido em poder das Obras Publicas. E' indispensavel que estas obras de arte se não percam, e que a série dos paineis de Historia do Teatro Portuguez se continúe. Rogo a V. Ex.ª se digne promover que, pelo Ministerio do Comercio, seja tomadã em atençaõ o assumto, encarregando-se o architecto, a cujo cargo se encontram as obras do Conservatorio, de se entender, para esse fim, com o Director da Escola da Arte de Representar, tendo em consideraçaõ que os cartões para os paineis devem ser executados, ou pelo mesmo artista (como conviria á unidade da obra), ou por outro, mas sempre sob indicações expressas e minuciosas e mediante prévia aprovaçaõ do Director do estabelecimento.

O Director

Anexo 20 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de ofício], Caixa 749, Maço 2446, Ordem de Serviço n.º 306. 11-05-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.


ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)

COPIA Ministerio do Comercio e Comunicações Administra-
ção Geral dos Edificios ~~Indicados~~ e Monumentos Nacionaes.
Serviço da Republica. Ordem de Serviço numero tresentos
e seis. Sirva-se Vossa Excelencia consultar o artista sr.
Alberto de Sousa, autor dos cartões que serviram para a exe-
cução de dois paineis azulejos decorativos destinados á Sa-
la dos Passos Perdidos da Escola da Arte de Representar, se
bre o preço porque tomara a seu cargo fornecer, completa-
mente prontos a assentar no seu lugar, cada um dos novos
paineis de azulejo que falta executar. No caso daquele ar-
tista não querer tomar o compromisso do fornecimento dos
azulejos, poderá limitar a sua proposta de preço á simples
elaboração dos cartões que devem servir de modelo aos mes-
mos paineis, cumprindo-lhe, todavia, fiscalisar a pintura dos
azulejos, de modo a assegurar a fiel e artistica reprodução
dos cartões, cujo assunto e composição ficam sujeitos ás
prévias indicações e á aprovação do senhor Director da
Escola da Arte de Representar, assim como á fiscalisação
tecnica da execução dos mesmos azulejos fica a cargo de
V. Ex.ª. Se a proposta apresentada compreender a execu-
ção completa dos azulejos, deverá V. Ex.ª incluir a respec-
tiva importancia no orçamento que está elaborando para as
obras do Conservatorio e realisar no futuro ano economico,
se fôr simplesmente para a elaboração dos cartões deverá
V. Ex.ª incluir não sóment essa importancia, como a da pin-
tura e fornecimento dos azulejos para o que pedirá proposta
a especialistas idoneos, entre os quaes não deixará tambem
de consultar os artistas srs. Viriato & Batistini. Adminis-

L.º N.º



ESCOLA DA ARTE

DE

REPRESENTAR

(Conservatório da Lisboa)



L.º N.º

tração Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionaes em onze
de Maio de Mil novecentos e vinte e um. O Administrador
Gêral (a.) José Ribeiro Almeida. Para o Chefe da 6.ª secção
da Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionaes do Sul. Es-
tá conforme Lisboa Vinte e oito de Maio de Mil novecentos
e vinte e um. O Chefe do Expediente(a.) Daniel d'Abreu Marqu

Anexo 21 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Cópia de ofício], Caixa 564, Maço 816. 21-06-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.



ESCOLA DA ARTE

DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)

L.º N.º

Copia Excelentíssimo Senhor. Em resposta à consulta que V.Ex. se dignou fazer-me ^{sobre} se poderia continuar a obra de azulejos destinados á sala dos Passos Perdidos na Escola da Arte de Representar, tenho a honra de comunicar a V.Ex. que me acho habilitado a executar a referida obra, conjuntamente com o pintor ceramista, Antonio Ferreira Quaresma por quem foram executados os paines já existentes, nas seguintes condições e preços: 15 (Quinze) paines com composições sobre a evolução do Theatro Portuguez incluindo as respectivas cartúcheas e sete (7) sobre portas, 2 arcos e 3 medalhões com retratos, na totalidade de 115,612 metros quadrados executados sobre azulejos, pelo processo antigo, promptos a collocar Esc. 22.000\$00. O pagamento da referida importancia deve ser feita em mensalidades proporcionais ao numero de metros quadrados entregues, a partir da primeira remessa. No prego indicado, não se comprehende o recorte e assentamento dos azulejos sobre a parede. Os signatarios comprometem-se a entregar a obra no mais curto praso de tempo, executando todo o trabalho com o maior disvelo e dignidade profissional. Agradecendo a preferencia, esperamos as ordens de V.Ex. Saude e Fraternidade, Lisboa 21 de Junho de 1921 (aa) Alberto Sousa , Antonio Ferreira Quaresma Junior. Excelentissimo Doutor Julio Dantas Muito Ilustre Director da Escola da Arte de Representar (Conservatorio de Lisboa) Juntamos a planta da Sala dos Passos Perdidos da Escola da Arte de Representar

Anexo 22 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 161. 06-07-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.


ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)



Ex.mo Senhor

L.º 4 N.º 161

Tenho a honra de remeter a V. Ex.ª, por copia, a proposta dos artistas Alberto Sousa, pintor d'arte, e Antonio Ferreira Quaresma Junior, pintor ceramista, para a execução, prontos a colocar, de quinze panneaux de azulejo com composições sobre a historia do Teatro Portuguez, sete sobre-portas, dois arcos e tres medalhões, destinados a sala dos passos perdidos da Escola da Arte e de Representar. D'es a proposta consta o preço, Esc. 22.000\$00, e as restantes condições. Rogo a V. Ex.ª se digne dizer-me o que se lhe oferece sobre o assunto.

Saude e Fraternidade

Escola da Arte de Representar, Conservatorio de Lisboa, em
6 de Julho de 1921.

Ex.mo Senhor Amor Machado

Chefe de Secção da Direcção de Edificios Publicos

O Director

Anexo 23 – PORTUGAL. Escola da Arte de Representar (Conservatório de Lisboa) – [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 165. 12-12-1921. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.



ESCOLA DA ARTE
DE
REPRESENTAR
(Conservatório de Lisboa)



L.º 4 N.º 165

urgente

Ex.mo Senhor

Rogo a V. Ex.ª se digne informar-me acerca do que ha resolvido sobre a proposta para execução dos pan-neaux de azulejo destinados aos passos perdidos d'esta Escola, que acompanhou o meu officio de 6 de julho de 1921, que ainda não obteve resposta.

Saude e Fraternidade


Escola da Arte de Representar, Conservatorio de Lisboa, em 12 de Dezembro de 1921.

Ex.mo Senhor Amor Machado

Chefe de Secção dos Edificios Publicos

O Director

Anexo 24 - PORTUGAL. Conservatório Nacional de Teatro - Relatório do Diretor 1927-1928, caixa 754, maço 2541. 02-08-1928. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.


CONSERVATÓRIO NACIONAL
DE
TEATRO

L.º N.º

mas ainda na plena posse das suas faculdades admiráveis, encontrava-se, á data da sua morte, na situação de adida, em harmonie com e disposte no § unico de artigo 3.º de decreto n.º 13.500, de 22 de Abril de 1927.

Per terem optado por outros lugares, nos termos da lei n.º 15.533, deixaram de fazer parte do corpo docente do Conservatorio Nacional de Teatro dois mestres notaveis, os srs. Antonio Dominges Pinte Martins e Herminio José de Nascimento, respectivamente, professores de Ginastica e esgrima e de Cante teatral e cores. O Conselho escolar viu, com magua, o afastamento dos seus dois celaberradores, o primeiro dos quaes prestavam serviço neste estabelecimento desde a instituição, em 1901, da secção de arte dramatica do Conservatorio de Lisboa, tendo o segundo, durante a sua curta regencia, quer como professor, quer como maestro-compositor, deixado o seu nome vinculade nas mais brilhantes demonstrações de arte realizadas por esta escola.

Termine chamando a atença d'esse Ministerio para a necessidade de insistir, junto das estações competentes, pela continuação das obras na parte do edificio occupada pelo Conservatorio Nacional de Teatro. O gymnasio, cujas cimalthas ainda não estão collocadas, tem sido muito damnificado pelas chuvas. A galeria dos passeis-perdidos, que dá access ás aulas, está infelizmente incompleto: faltam alguns paineis de belo alhar de azulejos jeansines que representam, no seu conjunto, a historia animada de teatro portuguez; estão por pintar os tectos e os alisares; ain-



CONSERVATÓRIO NACIONAL

DE

TEATRO

S.º N.º

da não foi aberta, ao fundo, a larga janela que iluminará e valorizará a vasta quadra. É indispensável, também, que as dependências ainda ocupadas pela Direcção das Obras de Edifícios Públicos (Sul), e que fazem falta a esta escola, sejam, com a possível urgência, mandadas evacuar. A permanência, no edificio, de serviços extranhos ao Conservatório, que ali se instalaram sem que para isso o Director do estabelecimento fesse sequer ouvir, constitui um abuso a que é preciso pôr termo.

Éis o que se me oferece dizer, em cumprimento de nº 89 de artigo 10.º de decreto com força de lei de 22 de Maio de 1911. Fica assim implicitamente respondido o officio de V. Ex.ª, L.ª 10, n.º 154.

Saude e Fraternidade

Conservatorio Nacional de Teatre, em 2 de Agosto de 1928

O Director

Anexo 25 - PORTUGAL. Conservatório Nacional de Teatro - [Ofício], Caixa 564, Maço 816, Livro 4, N.º 462. 12-12-1929. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

Ex.mo Senhor Director dos Edificios e Monumentos
Nacionaes (Sul)

4-462

Tenho a honra de solicitar de V.Ex.ª sejam promovi-
das as providencias necessarias para que, com a brevidade
compativel com o limite das dotações, sejam completadas
as obras do Conservatorio Nacional de Teatro.

Essas obras, já auctorisadas superiormente, são as
seguintes :

- 1.ª - acabamento das aulas e do Ginasio;
- 2.ª - conclusão dos pannaux de azulejo do grande cor-
redor, e pintura apropriada do tecto, alizares, portas, e
rodapés imitando madeira escura;
- 3.ª - abertura do janelão do mesmo corredor;
- 4.ª - acabamento dos armarios de revestimento da au-
la-biblioteca.

Além destas obras, rogo a V. Ex.ª se digne mandar
proceder ao revestimento de passeios, com escoamento das
aguas, em volta do claustro central do edificio.

Agradecendo antecipadamente a atenção que a V.Ex.ª
merecerem estas solicitações, desejo a V.Ex.ª

Saude e Fraternidade

Conservatório Nacional de Teatro, em 12 de Dezembro de 1929.

O Director

Anexo 26 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – Officio 6, caixa 554, maço 783, Livro 15. 08-01-1931. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

0. 6

Exm^a. Senhor Director Geral dos Monumentos
e Edifícios Nacionais:

Officio - 6

Livro - 15

L I S B O A

Tenho a honra de me dirigir a V.Ex^a. solicitando, a bem do serviço deste estabelecimento, e por ser urgente a instalação da biblioteca do Conservatório Nacional, se digne promover as providencias necessárias para que sejam, com a possivel urgencia mandados colocar os vidros nos corpos dos armarios que guarnecem uma das salas do primeiro pavimento deste edificio.

Mais solicito de V.Ex^a. a extrema fineza de ordenar que seja ultimada a instalação para iluminação electrica do corredor revestido de azulejos, devendo os respectivos candieiros, lampiões ou lanternas, ser harmonicos, no desenho, ^{com} o estilo D. João V da decoração. Ha ainda, no mesmo corredor, algumas almofadas de portas e um guarda-vento a colocar.

Antecipadamente agradeço a V.Ex^a. a atenção que estas solicitações merecerem a essa Direcção Geral.

SAUDE E FRATERNIDADE

Conservatório Nacional, em 8 de Janeiro de

1931.

O INSPECTOR,

Anexo 27 – PORTUGAL. Conservatório Nacional – Offício n.º 39, caixa 758, maço 2597, livro 20. 20-02-1936. Acessível na Secretaria Geral do Ministério da Educação, Arquivo do Conservatório Nacional.

Exm^a. Senher Director Geral de Ensino Superior e
das Belas Artes:

Officio - 39

Livre - 20

L I S B O A

Tenho a honra de solicitar de V^a. Ex^a. a promoção das providencias necessarias afim de que, pelo Ministerio das Obras Públicas e Comunicações, sejam dadas ordens para que presigam as obras que ha tempo se iniciaram no edificio de Conservatório, completando-se o pavilhão destinado a compartimentos de higiene, restaurando-se o salão de concertos, revestindo-se de paines de azulejo e corredor adjacente, construindo-se as bancadas na sala do conselho, reparando-se os telhados e modificando-se duas das dependencias destinadas a Museu, de modo a poder-se fazer, à semelhança do que succede no Museu da Ópera, em Paris, a exposição de projectes scenográficos. Para algumas das obras indicadas se abriram já concursos, ignorando esta Direcção o motivo porque não se tem dado consqo aos trabalhos.

Conviria, tambem, que, pela Direcção Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais, fosse mandado estudar um projecto de instalação de aquecimento central no edificio de Conservatório Nacional. O frio intenso prejudica, nas manhãs de inverno, o funcionamento das aulas de piano, violino e outros instrumentos, porque entorpece as mãos dos alunos; e o instrumental, designadamente os órgãos, não suportam as variantes bruscas da temperatura local, danificando-se com frequencia, o que determi-

na despesas consideráveis resultantes da necessidade de chamar a Lisboa organolegistas estrangeiros para afinação e reparações constantes.

A BEM DA NAÇÃO

Conservatório Nacional, em 20 de Fevereiro de
1936.

O DIRECTOR,

