

MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Arte no Metropolitano de Lisboa O Caso da Estação Entre Campos: As Obras de Bartolomeu Cid dos Santos

Volume I

Ana Filipa Pimentel Miranda da Franca

M

2018



Ana Filipa Pimentel Miranda da Franca

**Arte no Metropolitano de Lisboa
O Caso da Estação Entre Campos:
As Obras de Bartolomeu Cid dos Santos**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura
Visual orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares

Volume I

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Julho de 2018

Arte no Metropolitano de Lisboa
O Caso da Estação Entre Campos:
As Obras de Bartolomeu Cid dos Santos

Ana Filipa Pimentel Miranda da Franca

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura
Visual orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares

Membros do Júri

Professora Doutora Ana Cristina Correia de Sousa
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 20 valores

*À equipa do Mestrado em História da Arte, Património e
Cultura Visual, em especial à minha orientada, Senhora
Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares, sem as quais
a entrega desta dissertação não teria sido possível.*

Sumário

Volume I

Declaração de honra.....	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	8
Abstract	9
Índice de ilustrações.....	10
Lista de abreviaturas e siglas	21
Introdução.....	22
O tema e os objetivos	22
Metodologia.....	23
Capítulo 1 - Contextos Internacionais	27
1.1. Os primórdios do comboio urbano subterrâneo	27
1.2. A humanização do espaço do metro	29
1.3. A exposição de obras de arte no metro	34
Capítulo 2 - O Metropolitano de Lisboa Como Local de Exposição de Arte.....	40
2.1. Processo histórico: critérios e opções	42
2.1.1. Azulejo: tradição, decadência e reabilitação	44
2.1.2. A recuperação definitiva com os azulejos de Maria Keil.....	47
2.1.3. A perceção dos espaços pelos utentes e a sua humanização	51
2.2. As alterações dos anos 80 e a nova orientação do espaço subterrâneo.....	54
2.3. Outras intervenções artísticas e culturais patrocinadas pela ML.....	57
2.3.1. Os tapumes	58
2.4. A continuação do melhoramento e da expansão da rede: as intervenções artísticas nas estações	59
2.5. A vida artística em Portugal na década de 80 do século XX	60
Capítulo 3 - O Caso Particular da Estação Entre Campos: as Obras de Bartolomeu Cid dos Santos	65
3.1. A remodelação da estação Entre Campos	65
3.2. O convite a Bartolomeu dos Santos, o projeto e os temas	66
3.3. O material e a técnica	71
3.3.1. A pedra.....	71
3.3.2. O ácido.....	72

3.3.3. A tinta	74
3.3.4. A técnica de gravação	75
3.4. Os colaboradores	79
3.5. O painel da Biblioteca	82
3.5.1. O tema	82
3.5.2. O processo e a composição	87
3.5.3. As assinaturas	92
3.5.4. Os livros	98
3.5.5. Os objetos	99
3.5.6. Apontamentos sobre os livros	100
3.6. As cabeças das Musas	110
3.7. As gravuras para a ML	112
3.8. O painel dos Lusíadas	113
3.8.1. O tema	113
3.9. O painel da Ode Marítima	120
3.9.1. O tema e sua representação	120
3.9.2. Os trabalhos anteriores	128
3.10. O painel dedicado a Robert Motherwell	129
3.11. Os painéis de revestimento das paredes do átrio e das escadas	131
3.12. A obra e o espaço	133
Capítulo 4 - Bartolomeu Cid dos Santos: "Olhar Para Dentro" e "Olhar Para Fora"	139
Capítulo 5 - Outros Murais de Bartolomeu dos Santos, Posteriores à Obra de Entre Campos, e Influência Noutras Obras	145
5.1. O painel da estação Nihonbashi, do metro de Tóquio, Japão	145
5.2. Os painéis do Museu de Macau	147
5.3. O painel da estação do Pragal	148
5.4. O painel da estação Conceição, do metro de S. Paulo, de David Almeida	152
Capítulo 6 - O Papel Assumido Pelo Metro de Lisboa	155
6.1. O museu no metro	155
6.2. O carácter universalista da biblioteca e o papel da ML	157
Considerações Finais	162
Referências bibliográficas	166
1. Bibliografia e Fontes	166
1.1. Publicações em Livro	166
1.2. Catálogos	171
1.3. Brochuras, Folhetos e Panfletos	173
1.4. Publicações Periódicas	175

2. Arquivos Privados	177
2.1. Galeria 111, em Lisboa - Coleção Recortes de Jornais e Revistas	177
2.2. Arquivo da Família de Bartolomeu dos Santos	180
2.3. Arquivo da Metropolitano de Lisboa, E.P.E.	180
3. Recursos Multimédia	181
4. Documentação Eletrónica	181
4.1. Páginas da Internet	181
4.2. Correio Eletrónico	185
5. Fontes Primárias.....	186

Volume II - Apêndice Iconográfico e Documental

Índice de Ilustrações	3
Introdução	13
Anexo 1 - Imagens	14
Fotografias	15
Desenho do estaleiro da Graniver, por John Aiken	68
Anexo 2 - Conteúdo do Painel da Biblioteca	69
Lista de livros do painel da Biblioteca.....	70
Esquema do painel da Biblioteca	103
Anexo 3 - Documentos	105
Diário de Bartolomeu dos Santos (cópia expurgada)	106
Mensagens de correio eletrónico enviadas por Jun Shirasu	135
Mensagens de correio eletrónico enviadas por Maria João Schalk	140
Mensagens de correio eletrónico enviadas por Bill Penney	141
Anexo 4 - Entrevistas e Conversas	143
Conversa com Bartolomeu dos Santos	144
Conversa com John Aiken	153
Conversa telefónica com Max Werner	156
Entrevista com Guilherme Rodrigues	158
Conversa com Eduardo Nery	183
Anexo 5 - Biografia de Bartolomeu dos Santos	185

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 31 de julho de 2018

Ana Filipa Pimentel Miranda da Franca

Agradecimentos

Agradeço a todos os que me auxiliaram neste trabalho, em especial àqueles sem cuja ajuda o mesmo não teria sido possível: Galeria 111, de Lisboa (em especial nas pessoas de Maria Arlete Alves da Silva e de Afilina da Cunha Correia Pinto), que me colocou à disposição o seu vasto arquivo relativo a Bartolomeu dos Santos; Fernanda Paixão dos Santos, que, para além de me ter prestado esclarecimentos, me disponibilizou o diário escrito por Bartolomeu dos Santos aquando da execução das obras de Entre Campos; Helder Macedo, John Aiken, Max Werner e Eduardo Nery que, em várias conversas, pessoais ou telefónicas, me prestaram informações preciosas; Guilherme Rodrigues (da Metropolitano de Lisboa, E.P.E.), que se dispôs a uma longa e muito esclarecedora entrevista; Maria João Schalk que, para além de também me ter prestado informações valiosas, me facultou as suas fotografias sobre a execução das obras de Entre Campos; Jun Shirasu, que me esclareceu sobre os painéis de Nihonbashi e do Pragal e também me enviou fotografias; Bill Penney, que me informou sobre as obras de Entre Campos e me enviou fotografias; Joana Cervantes Nogueira (do Museu de Macau), que me enviou fotografias dos painéis de Macau; Margarida Brito Alves, que leu uma versão prévia do trabalho e sugeriu utilíssimas alterações; Vera Battaglia Abreu, que me ajudou a identificar centenas de livros do painel da Biblioteca; Carlos Marques Abreu, que me trouxe fotografias de Macau; Conceição Mendes, que leu e opinou sobre o trabalho; e Vasco de Barros, que imprimiu várias cópias em grande formato do esquema do painel da Biblioteca.

Tendo eu feito um pequeno trabalho em 2003 sobre o painel da Biblioteca, usei na presente dissertação informação então recolhida, não podendo esquecer quem na altura me ajudou: Bartolomeu dos Santos, que foi imensamente disponível e simpático, tendo-me recebido no seu *atelier* de Sintra, onde me falou do painel da Biblioteca e do seu trabalho de então, bem como me mostrou fotografias, documentos e obras; Avelino Veloso, Fernando Jorge e Nuno Conceição (da antiga Edifer - Construções Pires Coelho & Fernandes, S.A.), que imprimiram uma cópia em grande formato do painel da Biblioteca; Mário João da Palma, que também me ajudou a identificar centenas de livros do mesmo painel; Metropolitano de Lisboa, E.P.E., que me permitiu consultar os seus arquivos; e Luís Alberto Gomes Rodrigues, que fez fotografias de tal painel.

Resumo

Recusando-se muitos a usar o metro devido ao seu carácter subterrâneo, houve desde sempre uma preocupação de tornar sua utilização mais agradável para atrair (ou não repelir) passageiros. Até meados do século XX, tal passou pela decoração das estações, de forma mais ou menos elaborada.

Teria de se esperar pelos anos 50 daquele século, em Estocolmo, para se conceberem as estações como espaços adequados à exposição de obras de arte, de forma sistemática e integrada. Esta tendência foi acolhida no metro de Lisboa nos anos 80, aquando da nova expansão e requalificação da rede, apesar do anterior extenso programa de revestimento azulejar, da autoria de Maria Keil, que muito contribuiu para a recuperação do azulejo enquanto forma de arte.

O caso particular agora estudado é o trabalho de Bartolomeu dos Santos na estação Entre Campos, executado em 1991 e que consiste em seis extensos painéis de pedra calcária gravada e tintada, com temas literários de grande erudição mas acessíveis ao público do metro. Relativamente a estas obras, investigaram-se o processo da criação, as opções, os critérios e os objetivos assumidos pelo artista e ainda o lugar ocupado pelos painéis na sua vasta obra, incluindo outros painéis executados posteriormente.

A exposição sistemática de obras de arte na rede do metro leva a considerá-la como uma enorme galeria de arte contemporânea, fruída por um público vastíssimo que habitualmente não frequenta os locais tradicionais de exposição de arte, sendo possível a ligação deste conceito aos de museu e de biblioteca.

A universalidade destes conceitos foi prosseguida pela empresa Metropolitano de Lisboa, não só no convite a artistas estrangeiros para intervirem na rede lisboeta, como também na oferta de obras de artistas portugueses a vários metros do mundo, como expressão da diáspora portuguesa, desta vez na sua forma artística.

Palavras-chave: **Arte Metro Lisboa; Estação Entre Campos; Bartolomeu Cid dos Santos; Painéis**

Abstract

As many people avoid the metro due to its underground nature, there was always the concern to render its use more pleasant, in order to attract (or not to repel) passengers. Until the mid 20th century, this was achieved by decorating the stations, in a more or less elaborate manner.

Only in the 1950's, in Stockholm, were the metro stations conceived as adequate spaces for the exhibition of art works in a systematic and integrated manner. This orientation was adopted by the Lisbon metro in the 1980's, on the occasion of the new expansion and requalification of the network, although previously an extensive tiling program was pursued, designed by Maria Keil, that much contributed to the rehabilitation of tile as an art form.

The current case study is Bartolomeu dos Santos's work at Entre Campos station, completed in 1991 and consisting of six large etched and painted limestone panels, representing literary themes of great erudition but accessible to the metro public. Regarding these works, it was investigated the creation process, the options, the criteria and the goals pursued by the artist, as well as the place occupied by the panels in his vast work, including other panels made by him afterwards.

The systematic exhibition of art works in the metro network transforms it into an immense contemporary art gallery, used by a vast public that usually doesn't visit the traditional art exhibition places, allowing the connection of this concept to the ones of museum and library.

The universal character of these concepts was pursued by the company Metropolitano de Lisboa not only by inviting foreign artist to create works for the Lisbon metro, but also by offering art works by Portuguese artists to various metros of the world, as an expression of the Portuguese Diaspora, this time in artistic form.

Keywords: Art Metro Lisbon; Entre Campos Station; Bartolomeu Cid dos Santos; Panels

Índice de ilustrações

(Volume II - Anexo 1)

Fig. 1 - Publicação de 1843 sobre o túnel do Tamisa	16
Fig. 2 - A tuneladora rudimentar usada na construção do túnel do Tamisa	16
Fig. 3 - Azulejos numa estação do metro de Londres	16
Fig. 4 - Cartaz publicitário de John Hassal	16
Fig. 5 - Modelo da estação Balham em 1926	16
Fig. 6 - Entrada da estação Cité, por Hector Guimard.....	16
Fig. 7 - Entrada da estação Abbesses, por Hector Guimard.....	17
Fig. 8 - Entrada da estação Étoile, por Hector Guimard	17
Fig. 9 - Azulejos na estação Abbesses	17
Fig. 10 - Pormenor cerâmico na Gare de Austerlitz	17
Fig. 11 - Entrada de uma estação do metro de Budapeste	17
Fig. 12 - Estação Hösök Tere do metro de Budapeste, construída em 1896.....	17
Fig. 13 - Átrio de uma estação de metro em Nova Iorque	18
Fig. 14 - Azulejos e mosaicos no metro de Nova Iorque	18
Fig. 15 - Estação City Hall	18
Fig. 16 - Estação Komsomolskaya do metro de Moscovo.....	18
Fig. 17 - Estação Taganskaya do metro de Moscovo	18
Fig. 18 - Palácio Mariinsky (Assembleia Legislativa), o último neoclássico a ser construído em S. Petersburgo	18
Fig. 19 - Painel de azulejos "Castilla" na estação Moreno, metro de Buenos Aires	19
Fig. 20 - Átrio principal da estação de S. Bento, no Porto.....	19
Fig. 21 - "There and Back", painel de azulejos espanhóis de Jörgen Fogelquist, 1957, metro de Estocolmo	19
Fig. 22 - Sofá em pedra, estação T-Centralen	19
Fig. 23 - Pilar de betão gravado, estação T-Centralen.....	19
Fig. 24 - Estação Masmø	19
Fig. 25 - Per Olof Ultvedt, 1975, estação T-Centralen	20
Fig. 26 - Estação Rinkeby	20
Fig. 27 - Exposição temporária na estação Zinkensdamm.....	20

Fig. 28 - "Notre Temps", Roger Somville, estação Hankar	20
Fig. 29 - Estação Botanique	20
Fig. 30 - Estação Roi Baudouin.....	20
Fig. 31 - A tuneladora utilizada na zona do Cais do Sodré.....	21
Fig. 32 - Mirones espreitando pelas janelinhas dos tapumes	21
Fig. 33 - Manual do Mirone, nº 1	21
Fig. 34 - Estação de metro da 1ª fase: cais de embarque	22
Fig. 35 - Estação de metro da 1ª fase: corredores de circulação	22
Fig. 36 - Estação de metro da 1ª fase: mobiliário dos cais de embarque	22
Fig. 37 - Casa da Moeda	22
Fig. 38 - Pormenor do revestimento exterior da Casa da Moeda	22
Fig. 39 - Antiga embaixada portuguesa no Rio de Janeiro	23
Fig. 40 - Jorge Barradas, "Escola de Sagres"	23
Fig. 41 - Jorge Barradas, "Os Reis Magos".....	23
Fig. 42 - Almada Negreiros, revestimento em azulejo, Lisboa	23
Fig. 43 - Almada Negreiros, revestimento em azulejo	23
Fig. 44 - Cândido Portinari, revestimento em azulejo, Palácio Capanema, Rio de Janeiro	24
Fig. 45 - Cândido Portinari, revestimento em azulejo do Palácio Capanema, pormenor	24
Fig. 46 - Cândido Portinari, revestimento em azulejo, Igreja de S. Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte	24
Fig. 47 - Maria Keil, "O Mar", painel de azulejos.....	24
Fig. 48 - Maria Keil, "O Mar", pormenor	24
Fig. 49 - Fachada de azulejos, Lisboa.....	25
Fig. 50 - Fachada de azulejos, Lisboa, pormenor.....	25
Fig. 51 - Maria Keil, revestimento de azulejo, estação Martim Moniz	25
Fig. 52 - Maria Keil, revestimento de azulejo, estação Intendente.....	25
Fig. 53 - Maria Keil, revestimento de azulejo, estação Anjos.....	25
Fig. 54 - Maria Keil, revestimento de azulejo, estação Rossio	25
Fig. 55 - Maria Keil, revestimento de azulejo, estação Restauradores	26
Fig. 56 - Rogério Ribeiro, revestimento de azulejo, estação Avenida.....	26
Fig. 57 - Rolando Sá-Nogueira, revestimento de azulejo, estação Laranjeiras.....	26

Fig. 58 - Júlio Pomar, revestimento de azulejo, estação Alto Moinhos.....	26
Fig. 59 - Manuel Cargaleiro, revestimento de azulejo, estação Colégio Militar	26
Fig. 60 - Vieira da Silva, "Le Métro", revestimento de azulejo, estação Cidade Universitária	26
Fig. 61 - Eduardo Nery, revestimento de azulejo, estação Campo Grande.....	27
Fig. 62 - Átrio da estação Cidade Universitária	27
Fig. 63 - Área comercial em corredor de circulação da estação Marquês de Pombal	27
Fig. 64 - Estação de metro da 1ª fase: quiosque no átrio	27
Fig. 65 - Vieira da Silva, painel de azulejos oferecido pela ML à cidade de Lisboa, Cidade Universitária	27
Fig. 66 - "Ribeira das Naus", de João Chartres de Almeida, conjunto escultórico oferecido pela ML à cidade de Lisboa, Cidade Universitária	28
Fig. 67 - Leonel Moura, tapume no Rossio	28
Fig. 68 - Pedro Proença, tapume em frente à Rua da Vitória	28
Fig. 69 - Ferreira Rocha, tapume na Ribeira das Naus	28
Fig. 70 - Fernando Calhau, tapume na Av. 24 de Julho	28
Fig. 71 - José Nuno da Câmara Pereira, tapume no Chiado.....	29
Fig. 72 - Fernanda Fragateiro, tapume na Rua Mouzinho da Silveira	29
Fig. 73 - Luís Pinto Coelho, tapume no Marquês de Pombal	29
Fig. 74 - António Campos Rosado, tapume em Carnide Ocidental.....	29
Fig. 75 - Gracinda Candeias, tapume em Carnide	29
Fig. 76 - Manuel San-Payo, tapume na Pontinha	29
Fig. 77 - O painel da Biblioteca.....	30
Fig. 78 - O painel da Ode Marítima	30
Fig. 79 - Os painéis da Musa da Ode Marítima e da parede nascente	30
Fig. 80 - Os painéis da Musa dos Lusíadas e da parede poente	31
Fig. 81 - O painel dos Lusíadas	31
Fig. 82 - O painel dedicado a Robert Motherwell	31
Fig. 83 - José de Santa Bárbara, estação de metro Entre Campos, corredor de ligação à estação de comboio	32
Fig. 84 - Os dois elefantes desenhados por Max Werner e Bartolomeu dos Santos	32
Fig. 85 - Bartolomeu dos Santos indicando a dimensão pretendida para as pedras	32

Fig. 85-A - Pedras cortadas aguardando no estaleiro	32
Fig. 86 - Bartolomeu dos Santos rega um painel com ácido	32
Fig. 86-A - O ácido formando vapores em contacto com a pedra	32
Fig. 87 - O ácido a corroer as pedras	32
Fig. 88 - Tintagem dos painéis	32
Fig. 89 - Max Werner a desenhar no painel dos Lusíadas coberto por verniz	33
Fig. 90 - Bartolomeu dos Santos e Max Werner junto aos painéis: Max Werner limpa o verniz após a gravação	33
Fig. 91- Charlotte Cornish pinta com verniz os painéis do átrio	33
Fig. 92 - Vicky Edwards, Oona Grimes e Charlotte Cornish pintam o painel com uma folha	33
Fig. 93 - O livro contendo a assinatura do painel da Biblioteca: Bartolomeu dos Santos, Max Werner, J. Aiken e Luis Sousa Rebelo	33
Fig. 94 - A assinatura do painel dos Lusíadas	33
Fig. 95 - Os colaboradores do verão de 1991	34
Fig. 96 - A silhueta de Fernando Pessoa desenhada por Bartolomeu dos Santos e Max Werner.....	34
Fig. 97 - O navio desenhado por Max Werner e Bartolomeu dos Santos.....	34
Fig. 98 - O retrato de Bartolomeu dos Santos desenhado por Max Werner	34
Fig. 99 - O modelo de veleiro desenhado por Max Werner	34
Fig. 100 - Inscrição no painel da parede poente com as assinaturas dos trabalhadores, o nome do arquiteto e a referência à Graniver	34
Fig. 101 - Max Werner com os trabalhadores da Graniver	35
Fig. 102 - Bartolomeu dos Santos com os trabalhadores da Graniver, no beberete aquando da entrega da obra.....	35
Fig. 103 - A biblioteca de Kiefer: "The High Priestess/ Zweistromland	35
Fig. 104 - A prateleira dos livros favoritos de Bartolomeu dos Santos	35
Fig. 105 - A prateleira com o "Atlas" de Fernão Vaz Dourado.....	35
Fig. 106 - Livros de Marinharia e Cartas de Marear	36
Fig. 107 - "A Peregrinação", de Fernão Mendes Pinto	36
Fig. 108 - Grupo de escritoras do Séc. XVI	36

Fig. 109 - "Privilégios e Prerrogativas que o Género Feminino tem (...) Mais que o Masculino", de Rui Gonçalves	36
Fig. 110 - Obra do Padre António Vieira e O Mercúrio Português, entre outros.....	36
Fig. 111 - Herculano, Garrett, Bentham, José Agostinho Macedo e publicações em Londres.....	36
Fig. 112 - "Cartas de Marear" de Lopo Homem, "Vita Christi" e lombadas em branco, com e sem símbolos	37
Fig. 113 - Prateleira com "Partes de África", de Helder Macedo e "A Barragem", de Júlio Moreira	37
Fig. 114 - Visita à Graniver antes de um almoço de amigos. Da esquerda para a direita: Maria João Schalk, a mãe de Bartolomeu dos Santos, Ana Maria Viegas, a irmã de Bartolomeu dos Santos (oculta) Bartolomeu dos Santos e Júlio Moreira	37
Fig. 115 - A mesma visita à Graniver	37
Fig. 116 - Prateleira dos futuristas	37
Fig. 117- Prateleira da "Presença"	37
Figs. 118 e 119 - Grupo da Biblioteca, Seara Nova	38
Fig. 120 - Florbela Espanca, Saudosistas Integralistas e Afonso Lopes Vieira	38
Fig. 121 - Júlio Dantas e Joaquim Leitão.....	38
Fig. 122 - O círculo central com as assinaturas	38
Fig. 123 - Algumas assinaturas no topo esquerdo	38
Figs. 124, 125 e 126 - Assinaturas ilegíveis.....	38
Figs. 127 e 128 - José Cardoso Pires e Manuel da Fonseca a assinarem painel.....	39
Figs. 129 e 130 - Natália Correia e Agustina Bessa Luís a assinarem painel	39
Fig. 131 - Bartolomeu dos Santos a discursar na cerimónia de entrega da obra à ML, estando presentes Consiglieri Pedroso e Sanchez Jorge	39
Fig. 132 - Visita aos painéis na cerimónia de entrega da obra à ML.....	39
Fig. 133 - As instalações da Graniver com participantes na cerimónia de entrega da obra à ML.....	40
Fig. 134 - Bartolomeu dos Santos e duas colaboradoras na cerimónia de entrega da obra à ML.....	40
Fig. 135 - A assinatura de Luís Garcia de Medeiros.....	40
Fig. 136 - A sombra da mão de Luís Garcia de Medeiros a assinar	40

Fig. 137- Luís Garcia de Medeiros na praia da Adraga	40
Fig. 138 - "Requiem Para D. Quixote", de Dennis McShade, e "Um Drama Jocosos", de Luís Garcia de Medeiros	40
Fig. 139 - Livros com símbolos nas lombadas: "Civitatis Orbis Terrarum" e "Esmeraldo de Situ Orbis"	41
Fig. 140 - Bulhão Pato	41
Fig. 141 - Almada	41
Fig. 142 - Cesário Verde e Camilo Pessanha	41
Fig. 143 - Antero de Quental, Bulhão Pato, Teófilo Braga, Júlio Diniz e Camilo Castelo Branco	41
Fig. 144 - Folhas de papel	42
Fig. 145 - Compasso e esfera	42
Fig. 146 - Jarra com cravos	42
Fig. 147 - O livro de Max Werner junto às obras de João de Barros	42
Fig. 148 - Cafés e bares de Lisboa nos anos 50.....	42
Fig. 149 - Jeremy Bentham na University College	43
Fig. 150 - Joseph Cabtree and the Caliph of Fonthill, de Bartolomeu dos Santos	43
Fig. 151 - Musa do painel da Ode Marítima	43
Fig. 152 - Musa do painel dos Lusíadas.....	43
Fig. 153 - Retrato de Fernanda Paixão dos Santos	43
Fig. 154 - Fernanda Paixão dos Santos na inauguração do Museu de Macau	43
Fig. 155 - Inscrição junto à musa do painel dos Lusíadas	44
Fig. 156 - Inscrição junto à musa do painel da Ode Marítima	44
Fig. 157 - Inscrição no início painel dos Lusíadas	44
Fig. 158 - 1ª citação dos Lusíadas.....	44
Fig. 159 - 2ª citação dos Lusíadas.....	44
Fig. 160 - 3ª citação dos Lusíadas.....	44
Fig. 161 - 4ª citação dos Lusíadas.....	44
Fig. 162 - 5ª citação dos Lusíadas.....	44
Fig. 163 - 6ª citação dos Lusíadas.....	45
Fig. 164 - 7ª e 8ª citações dos Lusíadas	45
Fig. 165 - 9ª citação dos Lusíadas.....	45

Fig. 166 - 10ª citação dos Lusíadas.....	45
Fig. 167 - 11ª citação dos Lusíadas.....	45
Fig. 168 - 12ª citação dos Lusíadas.....	46
Fig. 169 - Painel da Ode Marítima: a carta astral de Fernando Pessoa e um labirinto ...	46
Fig. 170 - Citação do poema de 1933 de Fernando Pessoa, o minarete da mesquita de Samarra, mapas e cartas	46
Fig. 171 - O título do painel e a silhueta de Fernando Pessoa desenhada por Bartolomeu dos Santos e que M. Werner corrigiu.....	46
Fig. 172 - O cais das colunas e o navio que M. Werner desenhou e Bartolomeu dos Santos corrigiu	46
Fig. 173 - Os desenhos das crianças	47
Fig. 174 - A gaiivota, a janela, o rio	47
Fig. 175 - Fernando Pessoa antes de ser grande	47
Fig. 176 - Retrato e versos de Cesário Verde.....	47
Fig. 177 - O fim do painel	47
Fig. 178 - "Homenagem a Cesário Verde", 1984 (F.I. - Hors Texte, p. 19)	47
Fig. 179 - "Minha Adelina", 1979	48
Fig. 180 - "Crossing the Line"	48
Fig. 181 - "Henry Munro in Valparaiso", 1980.....	48
Fig. 182 - "Wreck"	48
Fig. 183 - "Great Labyrinth", 1970.....	48
Fig. 184 - "The Visitor", 1971	48
Fig. 185 - Viagem ao Iraque em 1986: Bartolomeu dos Santos junto à mesquita de Samarra	48
Fig. 186 - "Poeta Alberto Caeiro", 1984.....	49
Fig. 187 - "Ode Marítima II", 1988	49
Fig. 188 - "Nocturno", 1988.....	49
Fig. 189 - "Liverpool to Valparaiso", 1979.....	49
Fig. 190 - "Ode Marítima V", 1988.....	49
Fig. 191 - "Macau", 1990	49
Fig. 192 - "Circular Landscape", 1979.....	50
Fig. 193 - "Fernando Pessoa Antes de Ser Grande", 1987.....	50

Figs. 194 e 195 - As duas laçadas no painel dedicado a Robert Motherwell	50
Fig. 196 - Painel da parede poente: a selva inicial	50
Fig. 197 - As pegadas.....	50
Fig. 198 - Pegadas que atravessam o lago.....	51
Fig. 199 - Pegadas que sobem a parede, plantas e náutilus.....	51
Fig. 200 - O fundo do mar.....	51
Fig. 201 - Painel da parede nascente: o magma inicial.....	51
Fig. 202 - Montanhas sob um céu revoltado.....	51
Fig. 203 - O ovo.....	51
Fig. 204 - Charlotte Cornish a gravar as suas pegadas	52
Fig. 205 - Projeto de cenotáfio dedicado a Isaac Newton, por Étienne-Louis Boullée ..	52
Fig. 206 - Portuguese Men of War, 1961.....	52
Fig. 207 - "Then and Now", 1972.....	52
Fig. 208 - Pedra desaparecida com a assinatura dos assistentes.....	52
Figs. 209-A e 209-B - "Kai-Kai", 2003	52
Fig. 209-C - "Out of the Box", 2003, Acrílico sobre tela	53
Fig. 210 - "Hommage to Álvaro de Campos", 2000, técnica mista.....	53
Fig. 211 - "Instalação II (Export Only)", 2006.....	53
Fig. 212 - "Is This Art? (I do Like It)", s/ data, técnica mista	53
Fig. 213 - O painel de Nihonbashi	54
Fig. 214 - O painel na estação de metro de Nihonbashi	54
Fig. 215 - Os colaboradores do painel de Nihonbashi	54
Fig. 216 - Bartolomeu dos Santos enfrentando o painel em branco	54
Fig. 217 - Painel pronto a ser gravado, com o hai ku ao centro	54
Figs. 218 e 219 - Lados esquerdo e direito do painel, respetivamente	55
Fig. 220 - Bartolomeu dos Santos junto ao lado direito do painel	55
Fig. 221 - Zona central do painel.....	55
Fig. 222 - "Peregrinação", de Fernão Mendes Pinto.....	55
Fig. 223 - "Vocabulario de Lingoa de Japon"	55
Fig. 224 - "Sumario de las Cosas de Japon" , de Alessandro Vignano.....	55
Fig. 225 - Os livros japoneses	56
Fig. 226 - Partes de África.....	56

Fig. 227 - Os painéis do Museu de Macau	56
Fig. 228 - Bartolomeu dos Santos com os colaboradores dos painéis do Museu de Macau.....	56
Fig. 229 - O início do painel esquerdo, com costelas-de-adão.....	56
Fig. 230 - Vista de Macau contemporâneo, no painel direito	57
Fig. 231 - Vista de Macau antigo, no painel esquerdo.....	57
Fig. 232 - Citação de Mateus Ricci, 1525	57
Fig. 233 - Poema de Camilo Pessanha.....	57
Fig. 234 - Assinatura do painel direito.....	57
Fig. 235 - Assinatura do painel esquerdo.....	57
Fig. 236 - O painel da estação do Pragal.....	58
Fig. 237 - Primeira imagem do painel: "Breve Memória Sobre a Vida de Fernão Mendes Pinto".....	58
Fig. 238 - Segunda imagem do painel: "Naufrágios Muitos"	58
Fig. 239 - Terceira imagem do painel: "Nos Rios de Sumatra"	58
Fig. 240 - Quarta imagem do painel: "O Banquete em Liampó"	58
Fig. 241 - Quinta imagem do painel: "Combates no Mar".....	58
Fig. 242 - Sexta imagem do painel: "A Viagem a Pequim"	58
Fig. 243 - Sétima imagem do painel: "No Japão".....	59
Fig. 244 - Bartolomeu dos Santos (com chapéu redondo), desenhado por Jun Shirasu (pormenor da 7ª imagem).....	59
Fig. 245 - Lembrança do painel de Nihonbashi: homem que examina um menino com lupa (pormenor da 7ª imagem)	59
Fig. 246 - Pescadores vendendo peixe e proferindo uma palavra que se pronuncia "sákáná" (pormenor da 7ª imagem)	59
Fig. 247 - Figuras desenhadas por Ana João Romana e Jun Shirasu (pormenor da 5ª imagem).....	59
Fig. 248 - Pássaros desenhados por Urbano Resendes (pormenor da 6ª imagem)	59
Fig. 249 - Assinatura e identificação do painel	60
Fig. 250 - Assinatura e identificação do painel	60
Fig. 251 - "As Vias da Água"	60
Figs. 252 e 253 - Pormenores de "As Vias da Água"	60

Fig. 254 - Figura de índia retirada de uma gravura do séc. XVI.....	60
Fig. 255 - "As Vias do Céu"	60
Fig. 256 - Retrato de Santos Dumont e a chegada dos aviadores portugueses	61
Fig. 257 - Dirigível nº 9, de Santos Dumont	61
Fig. 258 - Martim Moniz, de José João de Brito	61
Fig. 259 - Estação Picoas, com intervenção de Françoise Schein e Frederica Matta	61
Figs. 260 e 261 - Pilastras de Frederica Matta	61
Fig. 262 - "Praia do Vau", de Joaquim Rodrigo, estação Oriente	62
Fig. 263 - Painel de azulejos de Sean Scully, estação Oriente	62
Fig. 264 - "Fish", de Magdalena Abakanowicz, estação Oriente	62
Fig. 265 - Painel de azulejos de Abdoulaye Konaté, estação Oriente	62
Fig. 266 - Painel de azulejos de Zao Wou Ki, estação Oriente	63
Figs. 267 e 268 - Painéis de azulejos de António Ségui, estação Oriente.....	63
Figs. 269 e 270 - Painéis de azulejos de Yayoi-Kusama, estação Oriente.....	63
Fig. 271 - "Submersão da Atlântida", de Hundertwasser, estação Oriente	63
Fig. 272 - Painel de azulejos de Arthur Boyd, estação Oriente.....	64
Fig. 273 - "Les Océans", de S. H. Raza, estação Oriente.....	64
Fig. 274 - Painel de azulejos de Errö, estação Oriente	64
Fig. 275 - Painel de azulejos de Júlio Pomar para estação Botanique, Bruxelas	64
Fig. 276 - "Ocean Piece", de Jorge Martins, estação Archive-Navy Memorial, Washington.....	65
Fig. 277 - Painel de azulejos de Manuel Cargaleiro, estação Champs Élisées- -Clémenceau, Paris	65
Fig. 278 - Painel de azulejos de João Vieira, estação Deár Tér, Budapeste	65
Figs. 279 e 280 - "Sidney I" e "Sidney II", de Teresa Magalhães, estação Martin Place, Sidney.....	65
Figs. 281 e 282 - "A Cultura e as Civilizações", de José de Guimarães, estação Chabacango	66
Fig. 283 - "AZULEJOSPARARSANTIAGO", painel "A Terra", de Rogério Ribeiro, estação Santa Lucía, Santiago do Chile	66
Figs. 284 e 285 - Escultura em terracota e parede de azulejos dedicados ao botânico Lineu, de Dimas Macedo, estação Friedhemplan, Estocolmo	66

Fig. 286 - "La Ville Imaginaire", de João Chartres de Almeida, estação Ile de Sainte Hélène, Montréal	67
Fig. 287 - Painel de azulejos de Graça Morais, estação Belourusskaya, Moscovo	67
Fig. 288 - "Brasil-Portugal: 500 Anos - A Chegança", de Luís Ventura, estação Restauradores	67
Fig. 289 - Gradeamento e pórtico com desenho de Hector Guimard (cópia), estação Picoas	67
Desenho do estaleiro da Graniver, por John Aiken (25 de março de 2011)	68

Lista de abreviaturas e siglas

apud - junto de (citação indireta)

c. - *circa*, cerca de

cfr. - confronto, confira, conforme

coord. - coordenação

cons. - consultado em

dir. - direção

ex. - exemplo

F^a - Fernanda

F.I. - Fonte da Imagem (menção utilizada em imagens que não pertencem à autora)

fig., figs. - figura, figuras

ibidem - o mesmo autor e a mesma obra

idem - o mesmo, o mesmo autor, a mesma referência

in - incluído em

infra - abaixo, adiante

M^a - Maria

metro - metropolitano

ML - Metropolitano de Lisboa, E.P.E., Metropolitano de Lisboa, E.P. ou Metropolitano
de Lisboa, S.A.R.L.

n. - nascido em

n^o / n^{os.} - número / números

op. cit. - obra citada

p. / pp. - página / páginas

s/ - sem

s/l - sem local

s/d - sem data

séc. / sécs. - século / séculos

sgt. / sgts. - seguinte / seguintes

supra - atrás, acima

v. - ver, vide

vol. / vols. - volume / volumes

Introdução

O tema e os objetivos

A presente dissertação consiste num estudo monográfico sobre as obras de Bartolomeu Cid dos Santos integradas na estação Entre Campos¹ do metropolitano de Lisboa, contribuindo para a reflexão sobre este metropolitano como local de exposição de arte.

Para tanto, introduzir-se-á o tema com uma resenha sobre as origens do metropolitano, a humanização do seu espaço e o início da exposição de obras de arte nas redes, tendência internacional acolhida pela empresa do metropolitano de Lisboa desde o alargamento iniciado nos anos 80 do século XX.

No âmbito do estudo da exposição de obras de arte no metropolitano de Lisboa será entendido o processo histórico desenvolvido desde a sua origem, em 1956, até ao presente, analisando a integração nas tendências internacionais, as opções e os critérios seguidos, a importância assumida pelo azulejo, as novas conceções adotadas aquando da modernização iniciada na década de 1980, as várias intervenções artísticas e culturais patrocinadas pela empresa do metropolitano e ainda a perceção do espaço pelos utentes.

Não foi objetivo da presente dissertação analisar todas as estações da rede do metropolitano lisboeta, o que estenderia demasiado o trabalho, sendo que as demais estações foram objeto de tratamento, mais ou menos sintético, noutras publicações², mas antes verificar as tendências e escolhas adotadas, tomando as obras de Bartolomeu dos Santos, sitas na estação Entre Campos, como caso de estudo para uma análise mais aprofundada.

¹ A estação tinha a designação "Entrecampos", associada à zona em que está implantada e à rua do mesmo nome nas proximidades. Contudo, com a atualização do nome das estações nos anos 90, aquando das remodelações, a estação passou a denominar-se "Entre Campos". É assim que na bibliografia surgem as duas designações, sendo que por ocasião da inauguração da estação remodelada, em 11 de dezembro de 1993, já os folhetos de divulgação adotavam a atual designação. Em consequência, no texto do presente trabalho adotar-se-á a designação "Entre Campos".

² A Metropolitano de Lisboa, E.P.E. promoveu a publicação de várias obras sobre a sua história e a arte nas suas estações, geralmente publicando também uma brochura por estação. Como meros exemplos indicam-se *Um Metro e Uma Cidade*, de 1999-2001, que consiste na história, em três volumes, do metropolitano de Lisboa, *A Arte no Metro*, de 1991, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, *Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa*, ambas de 1994, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, de 1995, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, *Public Art in Lisbon Underground*, *Art Publique dans le Metro de Lisbonne*, de 2000. Estas e muitas outras obras encontram-se indicadas na bibliografia anexa.

Relativamente a estas obras, pretendeu-se investigar o processo da criação, as opções, os critérios e os objetivos assumidos pelo artista e ainda o lugar ocupado pelos painéis na vasta obra de Bartolomeu dos Santos. Para tanto, observaram-se o material e a técnica, identificaram-se os colaboradores, analisaram-se os temas e as representações, encontraram-se referências e estabeleceram-se ligações.

Tendo em conta a importância das obras em causa na produção do artista, visitaram-se ainda outros painéis posteriormente executados pelo mesmo, bem como se assinalou a sua influência noutras obras.

Finalmente, pretendeu-se ainda entender o papel universalista assumido pelo metropolitano de Lisboa, designadamente na contratação de artistas estrangeiros e no intercâmbio de obras com outros metropolitanos do mundo.

Metodologia

Para a elaboração da presente dissertação foi feita pesquisa bibliográfica em várias bibliotecas, em especial a Biblioteca Nacional de Portugal, a biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e as bibliotecas das Faculdades de Letras, de Belas-Artes e de Arquitetura de Lisboa. Foram também adquiridas algumas obras em livrarias nacionais e internacionais.

A Galeria 111, em Lisboa, representante de Bartolomeu dos Santos, colocou à disposição o seu vasto arquivo sobre o mesmo (que inclui livros, revistas, catálogos de exposições e muitos recortes de jornais e revistas) e Fernanda Paixão dos Santos, viúva do artista, cedeu uma cópia do diário escrito por este aquando da execução da obra de Entre Campos, tendo autorizado a sua reprodução expurgada para a presente dissertação (na cópia que se junta foram ocultadas as passagens mais privadas). O acesso a este diário assumiu particular importância no esclarecimento do processo criativo, das escolhas e dos objetivos e prosseguidos pelo artista, bem como no enquadramento das obras na sua conceção artística.

O espólio de Bartolomeu dos Santos não está disponível, pelo que a sua consulta não foi possível, e a Metropolitano de Lisboa, E.P.E. não autorizou a consulta dos seus arquivos para o presente trabalho (tinha-o permitido em 2003).

Foram ainda consultados artistas, professores e outros profissionais, constando do

Anexo 4 do Volume II da presente dissertação as conversas e entrevistas autorizadas e mais relevantes, que constituem novas fontes de informação e que, na sua maioria, não se denominam "entrevistas" por não terem seguido um planeamento pré-concebido.

Tendo a autora tido a oportunidade de conversar com Bartolomeu dos Santos a propósito de um trabalho sobre o painel da Biblioteca elaborado em 2003³, a conversa de então está reproduzida no Anexo 4 do Volume II, o mais rigorosamente possível, a partir dos apontamentos tomados na altura. Outra informação então recolhida para esse trabalho foi usada na presente dissertação, devidamente revista e corrigida, em especial fotografias e a lista de cerca de 250 livros daquele painel (que agora conta 773 itens).

A obra de Entre Campos foi analisada presencialmente, bem como outras referidas na presente dissertação.

Para as citações e as indicações bibliográficas foram seguidas as *Normas de Citação* de Francisco Contente Domingues, publicadas pela Academia da Marinha e indicada no anexo bibliográfico, com as seguintes alterações, adotadas essencialmente por uma questão de facilidade de leitura da bibliografia:

- os títulos das obras monográficas e dos periódicos são, na presente dissertação, apresentados em sublinhado, enquanto nas citadas *Normas* o são em itálico;
- os títulos dos artigos de periódicos são, na presente dissertação, apresentados em itálico, enquanto nas citadas *Normas* o são entre aspas;
- sempre que se identifica um artigo de um periódico usa-se, na presente dissertação, a locução "in" em itálico, o que não acontece nas citadas *Normas*, sendo tal locução usada sempre que se identifica um texto contido numa publicação;
- nas notas de rodapé foi feita indicação bibliográfica completa aquando da primeira citação de uma obra, sendo as demais indicadas abreviadamente, enquanto nas citadas *Normas* tal indicação completa surge no início de cada capítulo;
- as locuções "idem", "ibidem" e "op. cit." (em itálico) foram usadas quando as repetições surgem na mesma página;

³ Feito para a cadeira de Metodologia da História da Arte da licenciatura em História da Arte e Património da Faculdade de Letras de Lisboa.

— usou-se a locução "apud" (em itálico) para indicar uma citação indireta, o que não acontecia nas citadas *Normas*.

Sempre que se pretendeu adotar as conceções, descrições ou justificações constantes das obras consultadas, optou-se por transcrever os respetivos textos (mesmo que, por vezes, longos), pois assim evitam-se transposições de sentido que amiúde redundam em más interpretações, podendo o leitor fazer o seu próprio juízo acerca da matéria.

No que concerne as citações em língua estrangeira, para que o presente trabalho possa ser lido por todos os que conhecem o português, tendo em conta as várias citações incluídas no texto de obras em francês (língua que hoje já não é do conhecimento geral), e ainda que a autora no passado fez da tradução a sua atividade profissional, foi decidido incluir as citações em línguas estrangeiras devidamente traduzidas.

Relativamente ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, o mesmo foi utilizado nos textos ora criados, mas não nas citações originalmente redigidas em língua portuguesa, que se transpuseram de acordo com a ortografia da obra consultada.

Para cumprir os objetivos e tendo em conta a metodologia seguida, a presente dissertação está construída em dois volumes, consistindo o primeiro na parte escrita do estudo desenvolvido e o segundo num apêndice iconográfico e documental.

A primeira parte, correspondente ao presente Volume I, está dividida numa introdução, de apresentação do tema, objetivos do trabalho e sua metodologia, seis capítulos, cada um dedicado a um subtema, e um apêndice bibliográfico, contendo a indicação das publicações consultadas para a elaboração do presente trabalho.

O primeiro capítulo reflete sobre os contextos internacionais do surgimento do comboio metropolitano subterrâneo, a adequação dos seus espaços de circulação e a exposição de obras de arte nos mesmos. O segundo capítulo revê a criação e desenvolvimento do metropolitano de Lisboa, com especial ênfase na decoração dos seus espaços de acesso público, na reabilitação que proporcionou ao azulejo e no papel encomendador de obras de arte, que transformou as estações em galerias artísticas abertas a um enorme público. No capítulo 3 estudam-se as obras de Bartolomeu dos Santos sitas na estação Entre Campos, desde o convite que foi feito ao artista pela Metropolitano de Lisboa, E.P.E., passando pelo processo criativo, os temas, a técnica, os materiais, a execução coletiva dos painéis e terminando com a sua adequação ao

espaço. O capítulo 4 menciona as duas facetas da produção artística de Bartolomeu dos Santos: a introspetiva e a extrovertida e política. No capítulo 5 visitam-se outros painéis executados pelo artista que apresentam semelhanças com os da estação Entre Campos e a influência que os painéis exerceram noutras obras e no capítulo 6 realça-se o papel da Metropolitano de Lisboa, E.P.E. na divulgação de obras de arte e artistas.

O Volume II contém os cinco anexos à parte escrita do Volume I, sendo o primeiro constituído por imagens, o segundo por uma lista de todos os livros do painel da Biblioteca e por um esquema do mesmo painel, o terceiro pelo diário que Bartolomeu dos Santos escreveu aquando da execução das obras de Entre Campos e por mensagens de correio eletrónico contendo informação usada na presente dissertação, o quarto por conversas e entrevistas concedidas para a mesma e o quinto pelo resumo biográfico de Bartolomeu dos Santos.

A extensão da presente dissertação decorre da investigação que se prolongou por alguns anos e que permitiu obter informação de carácter inédito, com especial relevo para o contacto pessoal com o artista e o acesso ao seu diário (acima mencionado).

Capítulo 1 - Contextos Internacionais

1.1. Os primórdios do comboio urbano subterrâneo

O comboio subterrâneo, vulgarmente designado "metropolitano" ou, abreviadamente, "metro"⁴, é um meio de transporte coletivo existente em praticamente todas as grandes cidades do mundo que, por se desenvolver sobretudo em linhas férreas subterrâneas de uso exclusivo, permite o transporte rápido dos cidadãos, fugindo ao habitual caos do tráfego automóvel das grandes urbes, ao mesmo tempo que evita o agravamento de tal tráfego e liberta a superfície para outras utilizações.

O transporte subterrâneo teve o seu início na Londres do século XIX, como forma de facilitar o transporte entre as margens sul e norte do rio Tamisa. De facto, o desenvolvimento do porto de Londres, que chegava a ter cerca de 1000 navios fundeados, levou ao crescimento da cidade na margem sul do rio, quer pela quantidade de armazéns, quer pela habitação de fraca qualidade e bairros de lata, que abrigavam a numerosa população que vivia do porto e suas estruturas de apoio. A possibilidade de circulação entre as duas margens era, por conseguinte, vital. Ora, a antiga ponte de Londres, que assegurava a travessia mais próxima desta zona, tornou-se cada vez mais congestionada, sendo que uma nova ponte nas proximidades teria sempre de ser elevada, de forma a permitir a passagem dos navios, o que, tendo em conta a altura dos mastros, a tornava inviável. Assim, começou a colocar-se a hipótese de construir um túnel sob o Tamisa⁵.

Uma primeira tentativa iniciou-se em 1807 mas, após várias inundações, esta veio a ser abandonada. Em 1825 começaram novos trabalhos de construção de um túnel sob o rio, com melhores resultados, tendo sido aberto ao público em 1843, ligando Rotherhithe a Wapping. Contudo, e uma vez que por falta de meios financeiros não foram construídas rampas para veículos, o acesso fazia-se apenas por escadas, pelo que o túnel acabou por ser apenas pedonal (fig. 1). Não resolveu, por isso, o problema do transporte, para além de se ter tornado perigoso, pelos muitos assaltantes que aí pululavam, problema ainda hoje comum nas passagens subterrâneas pedonais. Apenas

⁴ Doravante adotar-se-á a designação "metro" para identificar este comboio urbano subterrâneo.

⁵ Cfr. David Bennett, *Metro, The Story of the Underground Railway*, Octopus Publishing Group, Londres, 2004, ISBN 1-84000-838-5, pp. 14-15.

em 1869 o túnel foi adaptado à passagem do comboio que seguia para Brighton, tendo depois sido transferido para o metro^{6,7}.

No decorrer das tentativas de construir um túnel sob o rio, mantinha-se a urgência de um transporte público rápido e que aliviasse o trânsito, uma vez que em meados do século XIX cerca de 250.000 pessoas entravam diariamente em Londres. Havendo já comboios suburbanos, um comboio urbano subterrâneo foi a solução encontrada, pelo que em 1843 se iniciou a construção da Metropolitan Line (Linha Metropolitana), aberta ao público em 1863, ligando Paddington a Farringdon⁸. Era ainda um comboio a vapor⁹, que emitia a correspondente fumaça, proporcionando viagens que um editorial do jornal *Times* de 1884 considerava uma forma leve de tortura, a que ninguém se submeteria se o pudesse evitar¹⁰.

A Londres seguiram-se, ainda no século XIX, os metros de Budapeste e Glasgow (em maio e dezembro de 1896, respetivamente), tendo Paris inaugurado o seu metro em 1900¹¹, não o tendo concluído a tempo de transportar os primeiros visitantes para inauguração da Exposição Universal, em abril desse ano, mas tendo-o conseguido a partir de julho^{12,13}. No século XX muitas foram as metrópoles que inauguraram os seus sistemas de metro, tendo chegado a vez de Lisboa em 1959¹⁴.

⁶ Cfr David Bennett, Metro. The Story of the Underground Railway, pp. 16-19.

⁷ London Underground, vulgarmente designado "Tube".

⁸ Cfr David Bennett, *op. cit.*, pp. 32-34.

⁹ Só seria eletrificado em 1905 (cfr. Steam Underground 1863-1905, in www.ltmcollection.co.uk, consultado em 10/07/2012), tendo sido o único sistema de metro que se iniciou sem electricidade.

¹⁰ Cfr. Steam Underground 1863-1905, que cita: *An editorial in The Times in 1884 complained that "a journey from King's Cross to Baker Street is a form of mild torture which no person would undergo if he could conveniently help it"*.

¹¹ Cfr. Marianne Ström, Metro-Art in the Metro-Polis, ACR Édition Internationale, Courbevoie (Paris), 1994, ISBN 2-86770-068-X, p. 7, que enumera ainda os metros de Nova Iorque (em 1868), Chicago (em 1892), Boston (em 1897) e Viena (em 1898). Contudo, estes sistemas consistiam em linhas elevadas, no caso de Nova Iorque (cfr. Early Rapid Transit in New York, in www.nycsubway.org, consultado em 04/07/2012) e Chicago (cfr. Our Services, in www.transitchicago.com, consultado em 05/07/2012 e David Bennett, *op. cit.*, p. 166), ou comboios urbanos de superfície (no caso de Viena, cfr. Die Stadtbahn — Wiener Untergrund, in wiener-untergrund.at, consultado em 04/07/2012), sendo que em Boston foi construído apenas um túnel sob a Rua Tremont, a fim de desviar os carros elétricos das ruas congestionadas. Neste túnel, hoje integrado na linha verde do metro, circulavam *trolleys* alimentados por cabos elétricos superiores (cfr. The Rapid Transit Commission and the BERY, in www.mbtta.com, consultado em 04/07/2012, Tremont Street Subway, in en.wikipedia.org, consultado em 04/07/2012 e History of the MBTA, in en.wikipedia.org, consultado em 04/07/2012).

¹² Cfr. Marianne Ström, *op. cit.*, p. 7, e David Bennett, *op. cit.*, p. 48.

¹³ A exposição teve lugar de 15 de abril a 12 de novembro de 1900 (cfr. Maravilhas do Século XX: Visão, Abril/Controljornal, Linda-a-Velha, 1998, ISSN 0872/3540, p. 238).

¹⁴ Cfr., entre muitas outras referências, Maria Fernanda Rollo, Um Metro e Uma Cidade, História do Metropolitano de Lisboa, vol. 1, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1999, ISBN 972-8588-01-1, pp. 297 e sgts..

1.2. A humanização do espaço do metro

Sem contestarem os benefícios do metro, queixas recorrentes dos seus utilizadores dirigiam-se à tristeza e à lugubridade dos seus espaços. Sendo subterrâneo, o espaço do metro é naturalmente fechado, escuro e associado às trevas, eventualmente até à morte — é o medo do escuro, da noite e dos perigos inerentes, porque a técnica evolui mas a natureza humana continua a mesma no seu íntimo. É disso exemplo a discussão surgida em Estocolmo nos anos 70 do século XX, aquando da decisão de deixar as novas estações escavadas na rocha revestidas apenas por betão projetado, criando um efeito de gruta: vozes houve que temiam uma possível associação de tais estações ao mundo inferior, ao Inferno ou a outros horrores¹⁵. David Bennett¹⁶ refere que a reduzida dimensão dos túneis e os comboios de teto baixo tornam o metro de Londres numa experiência desagradável, bem como conta que, quando os soviéticos visitaram os metros de Londres e Nova Iorque, com vista à construção do metro de Moscovo, consideraram as estações no geral sujas, gastas e desagradáveis à vista¹⁷. Numa perspetiva semelhante, Marianne Ström¹⁸ menciona o espaço do metro como naturalmente sombrio e até sinistro. E José Luís Porfírio escreve que

não é imaginação doentia, é algo que corre pelo imaginário das gentes, o mundo inferior subterrâneo, "underground" em inglês, e apesar dos muitos milhares todos os dias, dos muitos milhões todos os anos, o medo é real. Todos conhecemos casos pontuais dele que vão até à recusa de o utilizar, todos sentimos, um dia ou outro, o próprio medo, todos elaboramos algum fantasma ligado a esse subsolo, à sua humanidade, às sementes de violência que por vezes parece encerrar, (...) O Medo não mora no Metro mas passa por lá e instala-se por vezes no espírito de alguns de nós^{19,20}.

Tendo em conta esta característica do metro, e ainda a imperiosa necessidade de que os habitantes das metrópoles efetivamente o usassem, a bem do

¹⁵ Cfr. *Art in the Stockholm Metro*, in *sl.se*, consultado em 28/09/2010, p. 16.

¹⁶ Cfr. *Metro, The Story of the Underground Railway*, p. 35.

¹⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 68, que cita uma passagem de um livro comemorativo publicado em 1936, mas sem o identificar.

¹⁸ Cfr. *Metro-Art in the Metro-Polis*, p. 7.

¹⁹ Cfr. *5 Parágrafos Sobre a Arte no Metro*, in *A Arte no Metro*, Metropolitano de Lisboa, 1991, s/ ISBN, p. 29.

²⁰ A autora destas linhas tinha 6 anos de idade quando foi morar para Lisboa e andou de metro pela primeira vez: muita impressão lhe causou viajar num comboio por baixo do chão, pois não compreendia como é que a terra não caía. Passou a viagem toda a olhar para o teto, não fosse este cair-lhe em cima.

descongestionamento da superfície e da viabilidade económica do metro²¹, todos os sistemas de metro tentaram, desde sempre e em maior ou menor medida, humanizar o seu espaço, dotá-lo de luz, de cor e de características que o assemelhassem à superfície, de forma a que as viagens quotidianas se tornassem agradáveis e o movimento dos passageiros fosse fluido.

Para prosseguir estes objetivos, os sistemas de metro investiram não só na contratação de arquitetos para a conceção das estações, mas também na exposição de obras de arte, permanentes ou efémeras, nesses mesmos locais. É certo que estas preocupações nos sistemas mais antigos, como os metros de Londres, Paris ou Nova Iorque, tinham um alcance algo limitado. Primeiramente, a arquitetura estava fatalmente condicionada pelas técnicas construtivas, que obrigavam a construir túneis de pequeno diâmetro e estações subterrâneas acanhadas. No metro de Nova Iorque, aliás, acontece as entradas de superfície darem acesso direto à plataforma de embarque, talvez nem se podendo colocar a noção de estação nesses locais, mas antes de apeadeiro²². Assim, nestes primeiros sistemas de metro a preocupação com a humanização dos espaços limitava-se à iluminação e decoração das estações.

Em **Londres**, a decoração das estações resumiu-se em geral a revestimento de azulejos biselados brancos com algumas bandas de cor (fig. 3), uma intervenção já considerada o mais extenso projeto de revestimento a azulejo empreendido na Grã-Bretanha²³. De início, a imagem do metro, nas suas várias vertentes (desde a identificação das estações, aos letreiros, mapas ou cartazes publicitários...), era caótica. Apenas com Frank Pick, que esteve ao serviço do metro de 1906 a 1940, se iniciou a organização e unificação dessa imagem: a partir de 1908, este administrador de transportes promoveu a criação de cartazes publicitando o próprio metro (fig. 4), para o que foram contratados artistas como Man Ray ou Lászlo Moholy-Nagy. Em 1916 contratou o calígrafo Edward Johnston para conceber o *lettering* de todo o sistema e, nos anos 20, encomendou ao arquiteto Charles Holden uma série de estações e a sede da empresa, nas quais imperava a falta de ornamento e a adaptação à finalidade pretendida

²¹ De facto, a viabilidade do metro passava pela necessidade de atrair passageiros suficientes que pagassem bilhete, sob pena de, se tal não acontecesse, o mesmo não ser economicamente viável, em especial se fosse explorado por empresas privadas, como acontece, por exemplo, em Nova Iorque.

²² Nestes apeadeiros, as escadas que descem do exterior dão acesso a um patamar, ou átrio de reduzidas dimensões, que está separado da plataforma de embarque apenas por grades.

²³ Cfr. *Tiles of the Unexpected*, in www.ltmuseumshop.co.uk, consultado em 27/09/2010.

(fig. 5)²⁴.

O metro de **Paris** teve algumas preocupações decorativas desde o seu início: para que as suas entradas fossem facilmente identificáveis, o arquiteto Hector Guimard foi encarregue de as conceber, o que resultou em três tipos de construções arte nova profusamente trabalhadas — gradeamento com pórtico (semelhante à cópia oferecida ao Metropolitano de Lisboa e colocada numa das entradas da estação Picoas, junto à sede da empresa), gradeamento com telheiro e pavilhão (figs. 6 a 8). O interior das estações, contudo, não teve a mesma atenção, apenas tendo tido direito a um mero revestimento a azulejo branco, com algumas bandas de cor. Nalgumas estações, cercaduras de azulejos com relevos delimitavam painéis destinados a cartazes, bem como noutras foram colocados alguns pormenores de cerâmica em relevo (figs. 9 e 10). Dir-se-ia que apenas a superfície da cidade interessava decorar — Paris nunca teve boa relação com os seus subterrâneos.

Pelo contrário, em **Budapeste**, o segundo metro do mundo, mereceu a boa atenção dos seus promotores: a Assembleia Nacional impôs que se prestasse especial atenção à ornamentação das estações, do ponto de vista estético²⁵. Assim, as entradas de algumas estações consistiam em pavilhões de construção em ferro típica da época, sendo que as outras entradas eram dotadas de gradeamento e poste de sinalização também em ferro trabalhado (fig. 11). Tal como as escadas para o interior, as estações foram revestidas a azulejo branco e castanho, com painéis decorativos indicando os nomes das estações. As bilheteiras eram em madeira, as vigas e os pilares em ferro foram pintados a combinar com os azulejos, os pilares tinham capitéis decorados, as bilheteiras e as ombreiras das portas eram feitas de madeira trabalhada (fig. 12). A linha 1 do metro, inaugurada em 1896 para celebrar os 1000 anos da chegada dos magiares e a fundação da nação húngara, é, aliás, património mundial da Unesco desde 2002²⁶.

Também em **Nova Iorque** a decoração das estações foi assegurada desde o seu início, em 1904, tendo abrangido o revestimento a azulejo e tijolo das paredes e das abóbadas, a colocação de painéis decorativos em azulejo, mosaico ou placas de cerâmica vidrada para identificação das estações e sinalização vária, e ainda a

²⁴ Cfr. Marianne Ström, *Metro-Art in the Metro-Polis*, p. 7, e Frank Pick, in *www.ltmcollection.co.uk*, consultado em 10/07/2012.

²⁵ Cfr. David Bennett, *Metro, The Story of the Underground Railway*, p. 41.

²⁶ Cfr. *World Heritage Committee Inscribes 9 New Sites on the World Heritage List*, in *whc.unesco.org/en/news/156*, consultado em 11/07/2012.

ornamentação das grades, das bilheteiras, dos pilares e das vigas (figs. 13 e 14). A mais elaborada foi, talvez, a City Hall na linha IRT Lado Oeste, hoje abandonada. Na verdade, esta estação, construída numa curva apertada e à medida dos comboios de então, não podia ser aumentada, pelo que não podia acomodar os comboios exigidos pelo aumento de tráfego. Foi, por isso, fechada ao público no último dia de 1945. É uma estação com abóbadas revestidas de azulejo em espinha e as nervuras marcadas em verde, ocre e branco, claraboias de vitral, painéis de azulejo em azul, ocre e branco indicando o nome da estação no cais, candeeiros de latão, placas de bronze comemorativas da inauguração do metro e profusamente trabalhadas, bilheteira de madeira decorada e outros tantos pormenores decorativos²⁷ (fig. 15) — afinal, era a estação que servia os paços de concelho locais.

Esta vertente decorativa, que tinha como finalidade tornar as estações bonitas, "civilizadas" e de uso agradável, não pretendia, contudo, expor obras de arte, mas antes se inscrevia na normal preocupação de dotar os edifícios públicos de boa qualidade estética: o mesmo acontecia, por exemplo, com as estações de comboios e dos correios, os hospitais e outros. Os edifícios públicos²⁸ foram, desde sempre, uma forma de afirmação de poder e de transmissão da imagem do seu promotor (hoje diríamos um instrumento de *marketing*). O mesmo se aplica a muitos edifícios privados, bastando pensar nas sedes das grandes empresas, de que é paradigma o edifício Chrysler (1928-1930) em Nova Iorque, para compreendermos o poder da imagem transmitida pelo edificado.

Com a evolução e o alargamento das redes de metro e a utilização intensiva a que todas elas foram sendo sujeitas, por se situarem em metrópoles densamente povoadas e visando, precisamente, descongestionar o tráfego automóvel de superfície, as estações foram-se degradando, nem sempre tendo sido acompanhadas da devida manutenção. Muitas redes de metro foram-se tornando, por isso, locais de uso cada vez mais desagradável, o que é atestado pela acima citada referência soviética aos metros de

²⁷ Cfr. Station: City Hall (IRT East Side Line), in www.nycsubway.org, consultado em 10/07/2012.

²⁸ Aqui entendidos na sua noção de edifícios destinados a serem usados ou frequentados pelo público em geral, e não na aceção de pertencerem ao Estado ou a outra entidade pública. Na verdade, muitos dos edifícios aqui referidos pertenciam (ou pertencem ainda) a entidades privadas, porquanto muitos dos serviços de transportes, correios, hospitais e outros análogos foram (ou são), em muitos países e consoante as épocas, levados a cabo por entidades privadas, em regime de concessão ou não.

Londres e Nova Iorque²⁹.

Com o objetivo assumido de contrariar esta tendência, o metro de **Moscovo** foi construído com todo o luxo e inaugurado em 15 de maio de 1935. Na mesma citação acima referida por David Bennett³⁰, os responsáveis moscovitas entendiam que os países capitalistas gastavam apenas o mínimo indispensável com os serviços públicos, visão totalmente diferente dos soviéticos: estes queriam tornar as viagens subterrâneas dos passageiros tão confortáveis e agradáveis quanto possível, pelo que construíram o que consideravam ser o metro mais bonito do mundo. Para tanto, diferenciaram as estações entre si, de forma a que os passageiros pudessem saber onde estavam de dentro dos comboios, e revestiram-nas a mármore e granitos locais. Era condição essencial à conceção das estações que não parecessem estruturas subterrâneas nem lembrassem aos utilizadores que estavam no subsolo: deveriam ser inundadas de luz e espaçosas, lugares claros e alegres. Os materiais deveriam ser duráveis e resistentes ao uso, não acumular pó e ser fáceis de limpar³¹.

Porém, arquitetura e decoração escolhidas pelo regime estalinista pouco tiveram de inovador: de inspiração neoclássica e bebendo influências nos palácios imperiais russos (fig. 18), deixou de fora o movimento modernista (por ser associado ao mundo ocidental capitalista), com tudo o que tinha de vanguardista, pelo que também prescindiu de alguns dos melhores artistas russos da época, como Tatlin. As estações foram, por isso, concebidas como palácios do povo e como tal permaneceram até hoje: tetos altos com pinturas e estuques trabalhados, abóbadas assentes em colunatas dotadas de capitéis esculpidos com motivos clássicos ou nervuras a marcar os arcos de volta perfeita, iluminação por meio de lustres e candeeiros de ferro forjado e de outros metais trabalhados, tondos e relevos de mármore, vitrais, molduras de talha dourada a rematar elementos arquiteturais, pavimento desenhado em mármore colorido e tantos outros luxos semelhantes (figs. 16 e 17). O metro foi um forte instrumento de propaganda política, no sentido da glorificação do regime e do culto da personalidade de Estaline.

³⁰ Cfr. p. 29 supra, nota 17.

³¹ Cfr. David Bennett, Metro, The Story of the Underground Railway, p. 68.

1.3. A exposição de obras de arte no metro

Já só nos anos 30 é que foram expostas obras de arte na rede do metro, mas de forma esporádica e sem uma política global de arte como veio a acontecer mais tarde e noutras redes — ainda hoje os metros de Nova Iorque, Paris e Londres são, genericamente, locais escuros, sombrios e desagradáveis, apesar de cada vez mais se dar importância à exposição de arte nessas redes.

De facto, em 8 de fevereiro de 1938 foi inaugurada uma exposição no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA) sobre arte no metro: foram expostos esboços, pormenores e modelos de esculturas e murais concebidos, durante um ano e para estações de metro dessa cidade, por artistas pertencentes à United American Artists (Artistas Unidos Americanos) e com o patrocínio da Public Use of Art Committee (Comissão para o Uso Público da Arte). A exposição tinha como objetivo mostrar ao público os trabalhos, para que se pudessem avaliar as suas possibilidades, antes da sua colocação nos locais a que se destinavam³².

Na primeira nota de imprensa publicada a propósito, podia ler-se que *o uso de murais e esculturas nas estações de metro — exceto em Moscovo — é uma ideia nova na arte e nunca foi totalmente desenvolvida*³³, ideia que era reforçada na segunda nota, mais desenvolvida e publicada no dia da inauguração³⁴. Estas notas de imprensa frisavam, contudo, que em Moscovo não tinha havido qualquer inovação técnica, enquanto na arte objeto da exposição tinham sido tidas em conta as exigências do duro ambiente do metro (temperatura, vibrações, sujidade e vandalismo). Para tanto, foram desenvolvidas técnicas de esmalte de porcelana em folha de metal, azulejos, mosaicos e tinta de éster de silicone a aplicar em pedra, cimento ou estuque.

Nessas notas de imprensa referia-se ainda a dificuldade do ambiente não tradicional para a exposição de arte e a necessidade de encontrar temas que pudessem interessar e agradar ao público do metro. Durante a exposição teve lugar uma votação sobre a inclusão da arte no metro, tendo o público votado a favor da mesma, bem como indicado os temas preferidos³⁵. A exposição teve direito a simpósio sobre o mesmo

³² Cfr. Nota de imprensa anunciando uma exposição sobre arte no metro, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 28/01/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018.

³³ Cfr. Nota de imprensa de 28/01/1938 (tradução da autora).

³⁴ Cfr. Subway Art at the Museum of Modern Art, nota de imprensa, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 02/02/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018.

³⁵ Cfr. Nota de imprensa anunciando os resultados da votação do público sobre a arte no metro, na

tema, conduzido pela Public Use of Art Committee, e o seu encerramento foi adiado dois dias³⁶.

Ora, a afirmação de que à data desta exposição (1938) não tinha sido exposta arte no metro, à exceção de Moscovo, não correspondia à verdade, uma vez que ao metro de Buenos Aires (vulgarmente designado "Subte") chegaram os primeiros painéis de azulejos em 1934 (conhecidos como "murais" e vindos para a inauguração da linha C), procedentes de Espanha e reproduzindo trabalhos de artistas como Ignacio Zuloaga, Fernando Alvarez Sotomayor, Martin Noel e Manuel Escasany (fig. 19). Porque estes painéis representavam paisagens espanholas, a linha C passou a ser conhecida como o "metro dos espanhóis"^{37,38}.

Este facto foi desde logo reconhecido por Eugène Du Bois, editor de domingo do *Brooklyn Daily Eagle*³⁹, que na véspera da inauguração acima referida enviou ao MoMA um esclarecimento em que referia ter estado em Buenos Aires no ano anterior (1937) e ter observado com grande interesse os *muito artísticos mosaicos*, representando velhas cidades espanholas e realizados por artistas espanhóis, que decoravam as estações da linha da CHADOPYF (Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas)⁴⁰, que era a citada linha C.

Estes painéis seguiram, aliás, o costume de dotar as estações de caminho de ferro com painéis de azulejo, muito comum em Portugal, de que o mais importante exemplo será o revestimento integral das paredes do grande átrio da estação de S. Bento, no Porto, com painéis da autoria de Jorge Colaço, executados em 1915⁴¹ (fig. 20).

Apesar destes apontamentos de arte, as redes de metro continuaram sem expor de forma sistemática obras de arte enquanto tais: de criação livre e autoria conhecida. Antes pelo contrário: como meio de transporte de massas, o metro foi-se tornando nalguns casos a presa dos publicistas e noutros a montra de exibição do poder do

sequência da exposição sobre o mesmo tema, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 17/02/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018.

³⁶ Cfr. Nota de imprensa anunciando a realização de um simpósio sobre a arte no metro, na sequência da exposição sobre o mesmo tema, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 01/03/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018.

³⁷ *Subte de los españoles.*

³⁸ Cfr. Restauración de Murales Históricos, in www.metrovias.com.ar, consultado em 26/07/2012.

³⁹ Jornal diário publicado em Brooklyn, Nova Iorque, entre 1841 e 1955 (cfr. Brooklyn Eagle, in en.wikipedia.org, consultado em 19/06/2012).

⁴⁰ Cfr. Nota de imprensa de 07/02/1938.

⁴¹ Cfr. O Azulejo em Portugal no Século XX, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Edições Inapa, Lisboa, 2000, ISBN 972-787-009-0, p. 38.

Estado⁴². É claro que durante a II Guerra Mundial, bem como nos duros anos que se lhe seguiram, esta foi uma questão deixada de parte, em virtude das urgências que se verificavam. Por exemplo, em 1956 Londres ainda era uma cidade com muita reconstrução por realizar — nesse ano, Bartolomeu dos Santos ingressou na Slade School e viria a referir que *a "City" era ainda um montão de ruínas*⁴³.

A primeira rede de metro a sistematicamente expor arte nas suas estações foi a de **Estocolmo**. É denominador comum a todas as redes justificarem a exposição das obras de arte como um meio de, simultaneamente, humanizarem o espaço do metro, tornando-o de mais agradável utilização, e proporcionarem ao público em geral o contacto com a arte contemporânea fora do espaço da galeria e do museu, uma vez que a maior parte de tal público só muito raramente os frequenta.

O metro em Estocolmo foi inaugurado em 1950, com a linha verde, mas apenas sete anos mais tarde começou a expor-se arte na sua rede. Os artistas Vera Nilsson (1888-1979) e Siri Derkert (1888-1973) foram os primeiros a fazer campanha a favor da arte no metro, de tal forma que, em 18 de abril de 1955, foram entregues à Câmara Municipal duas petições sobre o assunto, uma pelo Partido da Esquerda e outra pelo Partido Social-Democrata⁴⁴. David Bennett cita uma delas:

*apesar de eventualmente não ser possível transformar cada uma das estações subterrâneas num castelo de conto de fadas, aos artistas, escultores, oleiros e artesãos deveria, em conjunto com os arquitetos e engenheiros, ser dada a oportunidade de criarem por toda a rede salas bonitas e estações com ambientes estimulantes, bem como transformar uma das estações numa catedral subterrânea com uma sinfonia de cor e ritmo*⁴⁵.

Por consequência, a estação T-Centralen, da linha verde, foi a primeira a expor obras de arte desde o seu início, escolhidas em concurso: painéis de azulejos de Oscar Brandtberg, painel de azulejos espanhóis de Jörgen Fogelquist (fig. 21), sofá em pedra de Egon Möller-Nielsen (fig. 22), azulejos com relevos nos pilares de Torsten Treitiger, painel de azulejos de Anders Österlin, mosaico de cimento em alto-relevo num pilar de Berndt Helleberg, pilares decorados com mosaicos de pedra e vidro de Vera Nilsson e

⁴² Cfr. Quand l'Art Prend le Métro..., Société des Transports Intercommunaux de Bruxelles, Bruxelas, setembro 2006, in www.stib.be, consultado em 27/06/2012, p. 2.

⁴³ Cfr. Inês Sarre, Entrevista ao Prof. Bartolomeu Cid dos Santos, in *Peregrinação: Revista das Artes e Letras de Expressão Emigrante*, nº 20, Lisboa, abril/junho 1988, pp. 83-89, s/ ISBN, p. 83.

⁴⁴ Cfr. Art in the Stockholm Metro, p. 5.

⁴⁵ Cfr. Metro, The Story of the Underground Railway, p. 78, apesar de não identificar a fonte da citação. Tradução da autora a partir do inglês.

pilares de betão gravados de Siri Derkert⁴⁶ (fig. 23). Ainda hoje, a T-Centralen é a estação que mais obras tem, sendo também a maior estação, onde se cruzam as três linhas da rede (verde, vermelha e azul).

A partir deste momento iniciou-se uma tradição que valeu ao metro de Estocolmo o epíteto de maior galeria de arte do mundo. Atualmente a rede tem 100 estações, sendo que mais de 90 expõem obras de arte⁴⁷. Destas foram especialmente inovadoras as que, construídas nos anos 70 (linhas vermelha e azul), deixaram o trabalho de escavação à vista: tendo as estações sido escavadas no granito, que não precisa de contenção, foi decidido revesti-lo apenas com uma fina camada de betão projetado (7 a 8 cm) e deixá-lo sem mais acabamento, produzindo um efeito de gruta. A poupança foi bastante, o que permitiu libertar recursos para o tratamento artístico global das estações⁴⁸. A primeira das estações a receber este acabamento foi a de Masmø, na linha vermelha, em 1971.

Como acima se referiu, vezes houve que temeram a associação das estações a sensações desagradáveis por parte do público. Assim, nas primeiras estações — Masmø, Stadion e Tekniska Högskolan (todas na linha vermelha) — foram colocadas grelhas coloridas de metal no teto e nas paredes, para aliviar o efeito de gruta (fig. 24). Contudo, nas estações seguintes, da linha azul, o betão projetado foi inteiramente deixado em bruto, tendo depois sido usado pelos artistas nas suas obras. O tratamento artístico destas estações não passou pela encomenda de obras de arte para serem colocadas em determinados locais das estações, mas antes abrangeu genericamente o espaço que vai desde a entrada até às plataformas de embarque, numa conceção global. O concurso para tal tratamento impunha como parâmetros a arte ser de orientação toponímica, respeitar as medidas de segurança, ser de manutenção fácil, evitar mensagens políticas ou religiosas, bem como alusões pornográficas⁴⁹. O resultado foi, por exemplo em 1975⁵⁰, a cobertura total das paredes e abóbada da estação T-Centralen que serve a linha azul, em que Per Olof Ultvedt pintou motivos vegetalistas e silhuetas de trabalhadores em azul sobre fundo branco (fig. 25), ou a pintura a cor ocre da caverna da estação Rinkeby, que recebeu mosaicos dourados de Nisse Zetterberg, baseados nos achados

⁴⁶ Cfr. *Art in the Stockholm Metro*, p. 52.

⁴⁷ Cfr. *idem*, p. 5.

⁴⁸ Cfr. *idem*, p. 16.

⁴⁹ Cfr. Marianne Ström, *Metro-Art in the Metro-Polis*, p. 188, nota 9.

⁵⁰ Cfr. *Art in the Stockholm Metro*, p. 52.

arqueológicos vikings das redondezas, em que Lennart Gram expôs pinturas de pássaros junto à linha e Sven Sahlberg pendurou *Roslagsros*⁵¹ — um sol estilizado, dourado e cujos raios lembram os remos vikings (fig. 26).

Neste momento já não estão a ser construídas mais estações — as últimas foram as "cavernas" de Bagarmossen e Skarpnäcks, na linha verde, em 1994⁵², pelo que a consequência natural seria o metro parar as suas encomendas. Contudo, tal não aconteceu: nos anos 90 e 2000 foram renovadas muitas estações antigas, com inclusão de obras de arte — designadamente Ängbyplan, Gamla Stan, Gubbängen, Hötorget, Svedmyra, Vårby Gård e Vårberg, na década de 90, e Räcksta, Högdalen e Liljeholmen, na década de 2000. Ademais, para dar oportunidade aos artistas mais jovens, promover a renovação artística e expor obras que não resistiriam à exposição permanente no ambiente do metro — tais como fotografia, pintura, artes gráficas e têxteis — a empresa do metro de Estocolmo mantém sete estações em que a arte temporária é substituída entre uma e quatro vezes ao ano: Fridhemsplan, Gärdet, Mariatorget, Odenplan, Skanstull, Slussen e Zinkensdamm⁵³ (fig. 27).

Em **Bruxelas** a exposição de arte no metro foi equacionada logo de início. Entre 1965 e 1969 foi construído o "premetro", uma adaptação de linhas de elétricos que circulavam em local próprio, inclusivamente nalguns troços subterrâneos. Este "premetro" é subterrâneo mas servido de elétricos e não de comboios, como o metro. O metro propriamente dito foi inaugurado em 20 de setembro de 1976 e constituiu o prolongamento da linha 1 do "premetro"⁵⁴. A exposição de arte nas estações teve como fio condutor a criação de um meio aberto, vivo e original. As estações deveriam ser todas diferentes, mas com unidade na decoração, sendo utilizados materiais nobres, que transmitiriam uma sensação de conforto e luxo, ao mesmo tempo que resistiriam ao uso, amortizando dessa forma o seu alto custo inicial⁵⁵.

A diferenciação das estações, também presente nos metros de Moscovo e de Estocolmo, permite uma mais fácil orientação dos passageiros, pois sendo os túneis todos iguais e sem luz, e sucedendo-se as estações a espaços muito curtos, perde-se a

⁵¹ Rosa de Roslagen.

⁵² Cfr. *Art in the Stockholm Metro*, p. 26, e *Konsten På Stationen*, in *Konsten i Trafiken*, in *sl.se* (lido com tradução usando o programa informático Google, de acesso à internet), consultado em 19/07/2012.

⁵³ Cfr. *Art in the Stockholm Metro*, p. 38, e *Konsten På Stationen*.

⁵⁴ Cfr. *Petite Histoire du Transport Public à Bruxelles*, Société des Transports Intercommunaux de Bruxelles, Bruxelas, janeiro 2007, in *www.stib.be*, consultado em 22/07/2012, p. 19 e 20.

⁵⁵ Cfr. *Quand l'Art Prend le Métro...*, p. 2.

noção da localização.

A exposição de arte no metro de Bruxelas teve como intenção assumida mostrá-la às pessoas comuns durante a sua rotina diária e fora do ambiente das galerias, dos museus e dos centros culturais, que elas normalmente não frequentam, *sem constrangimento e sem serem importunados pelo pedantismo que por vezes caracteriza a dita difusão das artes e a sua vulgarização*⁵⁶. A escolha dos artistas e das obras, feita desde 1990⁵⁷ por uma comissão artística criada para o efeito pelo Ministério Nacional das Comunicações⁵⁸, tem em consideração a criatividade atual do artista em função do lugar em causa, bem como a sua experiência, reputação, o conceito, a imagem e o orçamento⁵⁹. Segundo David Bennett, esta comissão atua como censura, de forma a assegurar que a arte escolhida respeite o bom gosto e os valores de uma comunidade alargada. Este autor considera mesmo que haverá uma maior liberdade criativa nas obras criadas antes da comissão⁶⁰. Um exemplo que menciona é o mural *Notre Temps* (fig. 28), de Roger Somville (1976), que ocupa 600m² do teto e das paredes da estação Hankar, na linha 5 (amarela): nele se cruzam as lutas dos homens por uma sociedade mais justa, em cores fortes e personagens apoteóticos, provocadores, pois o artista prefere incomodar do que agradar⁶¹.

Fruto desta orientação presente desde o seu início, o metro de Bruxelas expõe muitas obras de arte nas suas estações, que abarcam todos os géneros e materiais: escultura, pintura, fotografia, vitral, azulejo, pedra, aço, vidro, néon... (figs. 29 e 30).

⁵⁶ Cfr. *Quand l'Art Prend le Métro...*, p. 3:

...a arte está frequentemente reservada a um pequeno número de iniciados. Sabendo que o homem da rua se afasta cada vez mais da arte encerrada nos museus, palácios e centros culturais ou ciosamente guardada no coração das grandes instituições bancárias, era necessário confrontá-lo, no caminho da vida quotidiana, com a pintura e a escultura do seu tempo. / Assim, conscientemente ou não, dezenas de milhares de viajantes relacionam-se a cada dia com a arte contemporânea, sem constrangimento e sem serem importunados pelo pedantismo que por vezes caracteriza a dita difusão das artes e a sua vulgarização (tradução da autora).

⁵⁷ Cfr. David Bennett, *Metro, The Story of the Underground Railway*, p. 87.

⁵⁸ Anteriormente o próprio ministério assumiu esta função (cfr. *Quand l'Art Prend le Métro...*, p. 3).

⁵⁹ Cfr. *idem*, p. 3.

⁶⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 87.

⁶¹ Cfr. *Quand l'Art Prend le Métro...*, p. 137.

Capítulo 2 - O Metropolitano de Lisboa Como Local de Exposição de Arte

Quando o metro de Lisboa foi inaugurado, em 29 de dezembro de 1959⁶², já beneficiou de alguma discussão relativamente à exposição de obras de arte nos seus espaços: vejam-se as supra citadas questões equacionadas em Nova Iorque⁶³ e em Estocolmo⁶⁴.

A discussão sobre a construção de um sistema de caminho-de-ferro subterrâneo em Lisboa era já antiga — a primeira sugestão foi de 1885, tendo sido avançada pelos engenheiros Luís Cabral e Henrique Costa de Lima e Cunha, sendo que em 1888 o segundo, engenheiro militar, publicou na revista *Obras Públicas e Minas* um projeto contendo a definição da rede e alguma pormenorização técnica⁶⁵. Seguiram-se de tempos a tempos outras propostas e projetos, sempre na iniciativa privada, que não tiveram seguimento.

De facto, construir um caminho-de-ferro subterrâneo em Lisboa é bastante mais difícil e complicado do que noutras cidades, designadamente aquelas que até aos anos 40 construíram os seus sistemas de metro — Lisboa é uma cidade de topografia acidentada, com uma zona ribeirinha grande e dotada de terrenos lodosos, que não permitem escavações a céu aberto⁶⁶. O investimento era grande, o que tornava difícil o

⁶² Cfr. p. 28, nota 14 supra.

⁶³ Aquando da exposição de 1938 (cfr. p. 34 supra).

⁶⁴ No metro desta cidade tinham já há dois anos sido expostas as primeiras obras de arte, na estação T-Centralen (cfr. p. 36 supra).

⁶⁵ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 1, pp. 26 e sgts., Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in, Maria Fernanda Rollo (coordenação), *op. cit.*, vol. 3, p. 119, e *Um Pouco de História*, in *www.metrolisboa.pt*, consultado em 03/08/2012.

⁶⁶ As escavações para os metros das outras metrópoles então dotadas desse sistema tinham sido feitas pelo método de escavação a céu aberto, isto é, abrindo trincheiras ao longo do percurso da linha, nas quais são construídos os túneis, que depois são recobertos de forma a repor o terreno pré-existente. Esta escavação era feita ao longo das ruas que o metro viria a servir, o que causava enorme transtorno aos moradores, ao trânsito e aos transeuntes, para além das interferências ambientais e com os serviços enterrados (água, esgotos, electricidade), mas que era, apesar de tudo, a forma mais fácil e menos onerosa de construção. Uma exceção a este método foi o primeiro túnel sob o Tamisa, em Londres, que foi inteiramente escavado no subsolo e usando uma tuneladora rudimentar (cfr. David Bennett, *Metro, The Story of the Underground Railway*, pp. 16-19, e fig. 2). O metro de Lisboa, até ao prolongamento dos anos 90, veio também a ser construído inteiramente (ou quase) por escavação a céu aberto ao longo das ruas. Para o prolongamento do Campo Grande (1993) e do Rato (1997) a escavação foi subterrânea por métodos tradicionais e na zona ribeirinha para o Cais do Sodré (1998) foi usada uma tuneladora altamente sofisticada (fig. 31), devido à qualidade lodosa dos solos e à interferência com o rio. Nos prolongamentos subsequentes foram usados todos estes métodos.

seu retorno, para além de o Estado ter mesmo exigido contrapartidas inoportáveis, como aconteceu em 1936⁶⁷. Contudo, após a II Guerra Mundial e na continuação da política de modernização de Duarte Pacheco (que levou à demolição de muitos edifícios de interesse histórico e artístico), o tema da construção do metro foi retomado em 1947, tendo a 26 de janeiro do ano seguinte sido constituída a Metropolitano de Lisboa, S.A.R.L. — sociedade anónima de capitais mistos⁶⁸, que viria a ser nacionalizada em 1975⁶⁹, mantendo a denominação e a natureza de sociedade comercial, e passaria a empresa pública em 1978⁷⁰. Na sua primeira fase tinha como objeto o estudo técnico e económico do sistema de metro, tendo em 1 de julho de 1949 sido assinado o contrato de concessão da instalação e exploração do serviço público de transporte ferroviário subterrâneo⁷¹.

De acordo com uma notícia de 19 julho de 1955, do jornal *Diário Popular*, as obras do metro iniciaram-se nesse dia, apesar de o seu começo oficial ter sido em agosto do mesmo ano⁷². Tais obras suscitaram muito interesse da população e bastante polémica, da qual a mais viva terá sido a relativa ao abate das árvores e remoção de estátuas da Avenida da Liberdade, com apaixonadas opiniões e extensos debates

⁶⁷ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e Uma Cidade*, p. 119, e Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 1, pp. 84-86.

⁶⁸ Doravante designar-se-á abreviadamente ML. Os acionistas que inicialmente subscreveram o capital social eram a Câmara Municipal de Lisboa, a Companhia de Carris de Ferro de Lisboa (à data de capitais ingleses), a Companhia Anglo-Portuguesa de Iniciativas, os Eng^{os}. João Carlos Adrião Sequeira e António Lopes Pinto Coelho, o Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa, Luís Pastor Macedo, Eng^o Alexandre Vasconcelos e Sá, Dr. António Rodrigues de Oliveira, Dr. Joaquim Macedo de Barros e Emílio Mota (cfr. Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, vol. 1, pp. 45). A constituição *ab initio* de sociedades anónimas de capitais exclusivamente públicos é um modelo que só viria a surgir nos anos 90 (designadamente com a Empresa de Desenvolvimento e Infra-Estruturas do Alqueva, S.A., vulgarmente designada EDIA, em 1995), pois as sociedades desse tipo que existiam até então resultavam da nacionalização de empresas privadas, na sequência da Revolução dos Cravos, ou da transformação de empresas públicas em sociedades anónimas, de acordo com o Decreto-Lei n^o 84/88, de 20 de julho.

⁶⁹ Cfr. Decreto-Lei n^o 280-A/75, de 5 de junho.

⁷⁰ Tendo a sua denominação passado a ser "Metropolitano de Lisboa, E.P." (cfr. Decreto-Lei n^o 439/78, de 30 de dezembro). Em 1999, com a reestruturação do sector empresarial do estado, passaria a "entidade pública empresarial" (cfr. Decreto-Lei n^o 558/99, de 17 de dezembro) com a denominação "Metropolitano de Lisboa, E.P.E.". Pela Resolução do Conselho de Ministros de 45/2011, de 10 de novembro, foi determinada a sua fusão com a Companhia de Carris de Ferro de Lisboa, S.A., e mais tarde também com a Transtejo - Transportes Fluviais do Tejo, S.A. e a Soflusa - Sociedade Fluvial de Transportes, S.A., processo que foi sendo implementado mas que não chegou ao final, pois a Lei n^o 22/2016, de 4 de agosto, determinou a total autonomia jurídica das quatro empresas.

⁷¹ Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, pp. 65 e 113, nota 11, e *Um Pouco de História*.

⁷² Cfr. Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, vol. 1, p. 233.

jornalísticos⁷³. Por outro lado, o interesse nas obras foi tal que a ML foi obrigada a abrir janelas nos respetivos tapumes (fig. 32), para que a população pudesse acompanhá-las *in loco* e ao vivo. Aproveitando este interesse, em 1957⁷⁴ a ML publicou ainda o *Manual do Mirone* (fig. 33), composto por folhetos simultaneamente publicitários do novo meio de transporte e informativos sobre a sua construção e utilização. Depois da inauguração do metro (em 29 de dezembro de 1959), os folhetos passaram a *Manual do Passageiro*⁷⁵.

A construção foi, assim, avançando, com os habituais incómodos e correspondentes reclamações pelo pó, barulho, lamas, alterações nas ruas e outros, tudo devidamente comentado e documentado nos meios de comunicação social⁷⁶.

2.1. Processo histórico: critérios e opções

A arquitetura das estações foi confiada ao arquiteto Francisco Keil do Amaral (1910-1975), figura de reconhecido mérito que, entre as suas obras de maior projeção, contava com o Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris de 1937 e a aerogare do Aeroporto de Lisboa, em 1942⁷⁷. A contenção de gastos era uma condição essencial do projeto do metro, pelo que foi definida pelo arquiteto uma estação-tipo⁷⁸, repetida em todas as paragens e meramente adaptada às necessidades das condições locais, que acompanhava a estrutura do túnel e demais construções subterrâneas, quer nos cais de embarque, onde as paredes e os tetos acompanhavam a abóbada do túnel, quer nos átrios e corredores de acesso, em que se deixavam visíveis as colunas e as vigas da estrutura de betão armado. As estações verificaram-se, por isso, de reduzidas dimensões, austeras e de uma *grande limpidez formal*⁷⁹, bem como monótonas, dada a

⁷³ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 1, p. 233.

⁷⁴ Cfr. *ibidem*, p. 254, 2ª legenda.

⁷⁵ Cfr. *ibidem*, p. 252.

⁷⁶ Cfr. *ibidem*, p. 252.

⁷⁷ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995, ISBN 972-96663-3-4, p. 19.

⁷⁸ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *op. cit.*, p. 19: *a pequena escala das estações é por demais evidente, reflectindo as limitações orçamentais impostas ao empreendimento, e o recurso a uma estação-tipo conduziu, naturalmente, a uma monótona repetição dos espaços que só as decorações identificam e animam visualmente.*

⁷⁹ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 121: *o seu protótipo de estação impunha uma grande austeridade e limpidez formal, sugerida também pela escassez de meios financeiros, assumindo com clareza os perfis técnicos próprios à estrutura construtiva de um espaço subterrâneo, o cais como uma abóboda de*

sua repetição (figs. 34 e 35). Todavia, a sua implantação ao longo da linha (e, conseqüentemente, da rua que cada estação servia), geralmente com um átrio e uma saída em cada extremidade, dotava-as de uma excelente funcionalidade, alargando a zona servida por cada estação e não exigindo aos passageiros grandes percursos ou voltas desde o cais até atingirem a superfície, permitindo-lhes acesso fácil ao local que melhor lhes convinha — o que não acontece hoje com as grandes estações de átrio central, pois obrigam percursos muito mais extensos do cais à superfície, atrasando a viagem⁸⁰.

A adaptação da estação-tipo aos condicionalismos dos vários locais foi levada a efeito também com a colaboração do arquiteto Falcão e Cunha⁸¹ e, mais tarde, do arquiteto Dinis Gomes⁸².

Todo o mobiliário e o equipamento das estações foi concebido com extremo cuidado⁸³, acompanhando as tendências de simplicidade decorativa da época, desde as bilheteiras e as cabinas dos controladores do tráfego nos cais, em vidro e metal cinzento, os bancos suspensos de desenho liso em ripas de madeira, painéis publicitários curvos, a acompanhar a curvatura das paredes dos cais, caixotes do lixo e cinzeiros⁸⁴ em chapa metálica lisa (fig. 36). No cais de embarque, as paredes eram revestidas até à altura do arranque da abóbada do teto com ladrilhos de vidro azul esbatido, sendo a separação marcada por uma barra vermelha que também continha o nome da estação repetido a intervalos regulares. O pavimento era executado em cimento escuro.

A contenção de custos, todavia, quase ia eliminando qualquer ornamento adicional, mas Keil do Amaral, naturalmente sensível à estética dos espaços, encontrou uma forma de animar as paredes dos corredores, escadas e átrios respeitando a parcimónia dos gastos: convidou a sua mulher, Maria Keil (1914-2012), para conceber

perfil baixo, seccionada nos topos por panos retos de parede onde se rasgava o grande vão central de circulação dos comboios, retângulo de cantos arredondados, ladeado pelos vãos curvos de acesso às escadas para o átrio. (...) Estes temas arquitetónicos eram ajustados, caso a caso, às diferentes topografias e as imposições funcionais de cada uma das estações...

⁸⁰ Neste sentido também Nuno Teotónio Pereira, *O Metropolitano e a Estrutura Urbana da Cidade*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 44.

⁸¹ Que desenhou as estações Restauradores, Avenida, Palhavã, Sete Rios, Entre Campos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas e Rossio, esta inaugurada somente em 1963 (cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 124).

⁸² Que desenhou as estações da extensão da rede até Alvalade, entre 1966 e 1972 (Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade) — cfr. Paulo Henriques, *op. cit.*, p. 124.

⁸³ Cfr. Paulo Henriques, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ Pois à data podia fumar-se no metro.

o revestimento das paredes, trabalho pelo qual não terá recebido qualquer remuneração paga pela ML⁸⁵.

2.1.1. Azulejo: tradição, decadência e reabilitação

O azulejo é um material com tradição velha de séculos em Portugal no revestimento de paredes, quer exteriores quer interiores, possuindo características ótimas para a cobertura de grandes superfícies sujeitas a uso intensivo, como é o caso das zonas de circulação do metro, por ser de destruição difícil e de fácil manutenção. Além do mais, tem um baixo custo, se o compararmos com outro tipo de revestimento, como os mármoreos do metro de Moscovo. Caíra, porém, em declínio no início do século XX.

Várias vezes se afirmou que a Câmara de Lisboa, cerca de 1920, teria aprovado uma postura que proibia a aplicação de azulejos nas fachadas dos edifícios, o que determinou o seu declínio. Contudo, tal postura não foi encontrada (nem outro tipo de diploma), sendo possível que a proibição fosse antes uma orientação no sentido de não o permitir nos projetos que se apresentassem a licenciamento para construção⁸⁶.

Pelo contrário, Paulo Henriques afirma que o declínio foi fruto da arquitetura racionalista dos anos 20 e 30, que recusava o ornamento *em favor da evidência da estrutura construtiva e da pureza geométrica dos volumes*⁸⁷, e Luís Fernandes Pinto

⁸⁵ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 124. Contudo, Guilherme Rodrigues refere que Maria Keil (que conhecia pessoalmente e com quem conversou muitas vezes) era artista residente na Fábrica Viúva Lamego e que, nessa qualidade, foi paga pela fábrica, pois o trabalho terá sido encomendado pela ML à fábrica e não diretamente à artista (cfr. entrevista de 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 158). Por seu lado, na entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins (cfr. *Conversa com Maria Keil*, in João Castelo-Branco Pereira (organização), *Maria Keil, Azulejos*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1989, s/ ISBN, pp. 47-51) a artista afirmou que não foi bem paga pelo trabalho do metro (o que significa que alguma remuneração terá recebido), por não saber relacionar o seu trabalho com o dinheiro (cfr. p. 49), tendo referido que teve todo o apoio da Fábrica Viúva Lamego, onde aprendeu a técnica do azulejo e realizou todas as suas experiências, designadamente com recuperação de técnicas tradicionais (cfr. pp. 47-48). Por sua vez, Carla Tomás menciona que a artista recusou um *atelier* na fábrica, para não lhe ser imposta obrigação (cfr. *Maria Keil, A Modernidade do Azulejo*, in *Cerâmicas*, Ano 7, nº 21 (agosto de 1995), pp. 37-42, s/ ISSN, p. 40).

⁸⁶ Cfr. A. J. Barros Veloso e Isabel Almasqué, *Azulejos de Fachada em Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1989, s/ ISBN, p. 25, que referem afirmações de José Calado Loureiro, de Rafael Calado e dos operários das fábricas de azulejos. Também Guilherme Rodrigues se refere a esta proibição (cfr. entrevista de 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 168).

⁸⁷ Cfr. *Ausência e Nobilitação do Azulejo: A Política do Espírito*, in Ana Maria Rodrigues (coordenação), *O Azulejo em Portugal no Século XX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Edições Inapa, Lisboa, 2000, ISBN 972-787-009-0, p. 59.

atribui-o unicamente ao *alheamento ou a incompreensão dos arquitectos portugueses*⁸⁸.

Contudo, algumas dificuldades de aprovação de fachadas revestidas a azulejo deveriam existir na Câmara Municipal de Lisboa, pois na memória descritiva e justificativa do projeto do edifício da Rua Vale do Pereiro, em Lisboa, o arquiteto modernista Pardal Monteiro (1897-1957) não se poupa a justificações para o revestimento azulejar preconizado, solicitando o acordo da Câmara, o que não seria necessário se o procedimento fosse o habitualmente autorizado:

*Quanto às fachadas, procurou o autor dentro de uma expressão francamente de espírito novo, tirar partido do revestimento de azulejo, tão largamente empregado em outros tempos nas casas de Lisboa e de que infelizmente se acabou por fazer tão má aplicação pela falta de sentido estético que redundou na satisfação apenas de objetivos de ordem económica e portanto anti-artísticos. Pensa o autor que se justifica, mais do que nunca, a tentativa de ressurgimento duma indústria tão portuguesa, como é a da cerâmica na sua aplicação à construção civil (...). O azulejo português como material de revestimento deu largas provas de ser excelente e não parece desacertado que se tente, não a reprodução dos seus antigos modelos, mas a criação de novas interpretações estéticas, integrando-o mais no todo da composição, procurando que o conjunto constitua para cada caso uma peça e uma só. É uma tentativa que o autor deseja fazer com esperanças de bom resultado e para a qual se espera a concordância e apoio municipais.*⁸⁹

Certo é que as fachadas revestidas a azulejo praticamente desapareceram das obras arquitetónicas, mantendo-se pontualmente os revestimentos cerâmicos, como é o caso da Casa da Moeda, em Lisboa, da autoria de Jorge Segurado (figs. 37 e 38), construída entre 1933 e 1941 (que é revestida com placas cerâmicas vidradas), e outros raros exemplos de fachadas em azulejo, como refere Paulo Henriques⁹⁰. Por outro lado, os anos 40 trouxeram um revivalismo histórico na arquitetura, com referências que iam desde o barroco seiscentista ao pombalino, onde os azulejos ou não tinham lugar ou repetiam os modelos "antigos", como no caso da antiga embaixada portuguesa do Rio de Janeiro⁹¹ (Palácio de S. Clemente - fig. 39).

Apesar de tudo, Jorge Barradas (1894-1971), pintor do primeiro modernismo português, começou no final dos anos 30 uma atividade como ceramista, com um painel em relevo representando o Infante D. Henrique e a Escola de Sagres, para o Pavilhão de

⁸⁸ Cfr. *Azulejo e Arquitetura: Ensaio de Um Arquitecto*, Getecno, Lda., Lisboa, 1994, ISBN 972-8242-00-X, pp. 18 e 32. Luís Fernandes Pinto afirma que Porfírio Pardal Monteiro desconhecia tal proibição e que, se ela existisse, teria certamente pedido a sua revogação na memória descritiva e justificativa do projecto do edifício da Rua do Vale do Pereiro, em Lisboa.

⁸⁹ *In Memória descritiva do Processo de Obra n.º 822* do Arquivo Geral da Câmara Municipal de Lisboa, apud Paulo Henriques, *1949-1974: A Construção das Modernidades*, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, p. 71 e nota 1, pág. 107, e também A. J. Barros Veloso e Isabel Almasqué, *Azulejos de Fachada em Lisboa*, p. 25.

⁹⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 70.

⁹¹ Cfr. Paulo Henriques, *op. cit.*, p. 70, e José Meco, *Os Azulejos do Metropolitano de Lisboa*, in *Artes plásticas*, ano 1, n.º 10 (maio de 1991), Lisboa, pp. 25-28, s/ ISSN, p. 25.

Portugal da Exposição Universal de Nova Iorque, em 1939 (fig. 40). A partir daí continuaria na cerâmica, até que em 1945 teve lugar a sua primeira exposição individual, no Secretariado de Propaganda Nacional, em Lisboa, intitulada *Faiança na Arte*. Posteriormente, foi convidado por Eduardo Leite da Silva, sócio da Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, a instalar nesta a sua oficina, o que aceitou e lhe permitiria ter as condições necessárias à investigação e à vasta obra que viria a produzir, aproveitando o conhecimento dos técnicos e trabalhadores da fábrica e vindo a ser mestre para as gerações seguintes⁹². A sua obra continuaria, no entanto, a privilegiar os motivos tradicionais portugueses⁹³ (fig. 41) mas não sem reatualizar os formulários, numa conciliação entre tradição e modernidade também ao gosto do Secretariado de Propaganda Nacional⁹⁴.

No contexto desta revitalização do azulejo, também preconizada por Porfírio Pardal Monteiro, José de Almada Negreiros (1893-1970), figura maior do modernismo português, em 1949 desenhou um padrão para o revestimento integral do acima citado edifício da Rua Vale do Pereiro, em Lisboa (figs. 42 e 43)⁹⁵. Esta obra de Almada, igualmente produzida pela Fábrica Viúva Lamego, afastou-se definitivamente dos modelos tradicionais de Jorge Barradas⁹⁶, tal como Pardal Monteiro pretendia, ao mesmo tempo que abriu caminho para o geometrismo que Maria Keil viria a adotar na sua obra para o metro.

Um acontecimento teve importância capital para a reafirmação do azulejo de que se vem falando: em 1953, no III Congresso da União Internacional dos Arquitetos, em Lisboa, foi apresentada a exposição de Arquitetura Brasileira Contemporânea, em que foram mostrados dois edifícios: o Ministério da Educação e Cultura (atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro), concluído em 1944⁹⁷, e a Igreja de S. Francisco

⁹² Cfr. Paulo Henriques, Ausência e Nobilitação do Azulejo: A Política do Espírito, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, pp. 59-60, e Luísa Arruda, Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade, in Paulo Pereira (direção) *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Círculo de Leitores, s/l, 1995, pp. 407-505, ISBN 972-42-1225-4, p. 423.

⁹³ Cfr. João Castel-Branco Pereira, Arte: Metropolitano de Lisboa, p. 13.

⁹⁴ Cfr. António Rodrigues, Ausência e Nobilitação do Azulejo, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, p. 56.

⁹⁵ Cfr. Paulo Henriques, A Construção das Modernidades, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, pp. 71-72.

⁹⁶ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁷ Ao contrário do referido por Paulo Henriques (cfr. *op. cit.*, p. 73), este edifício teve a sua construção iniciada em 1937 (cfr. Luís Fernandes Pinto, Azulejo e Arquitetura: Ensaio de Um Arquiteto, p. 20), mas apenas foi concluído em 1944 e inaugurado em 1945.

de Assis da Pampulha⁹⁸, inaugurada em 1943⁹⁹. Ambos apresentavam revestimentos em azulejo azul e branco da autoria de Cândido Portinari e com execução de Paulo Rossi, com motivos repetidos a lembrar a figura avulsa, no primeiro caso (figs. 44 e 45), e representando cenas da vida de S. Francisco, no segundo¹⁰⁰ (fig. 46). Impressionada pela eficiência estética dos azulejos¹⁰¹, em que

*manchas de contornos sinuosos estabelecem rimas plásticas com a ondulação das paredes no edifício do ministério e na cobertura da igreja e o recurso a fundos em diferentes tonalidades sobre os quais se abrem reservas de formas sinuosas criam ilusoriamente planos avançados e recuados*¹⁰²,

a arquitetura portuguesa voltaria à utilização do azulejo, designadamente com os arquitetos Victor Palla, Bento d'Almeida e Chorão Ramalho, em Lisboa, e José Carlos Loureiro, no Porto¹⁰³.

Uma ajuda preciosa à recuperação do azulejo foi o facto de, em meados dos anos 50, a Câmara de Lisboa ter passado a ser obrigada a ceder, para a construção de obras de arte, uma percentagem (dois ou três por cento) do valor dos edifícios públicos que atingissem um determinado montante¹⁰⁴, o que permitiu que os arquitetos encomendassem obras, muitas delas em azulejo.

2.1.2. A recuperação definitiva com os azulejos de Maria Keil

Seria na esteira de Barradas, Almada e Portinari, bem como dos arquitetos que passaram a recorrer ao azulejo, com especial relevância para o seu marido, que Maria Keil, pintora, iria trabalhar:

Comecei a fazer azulejos para as obras do meu marido a partir de 1953. Por essa altura havia um grande interesse entre nós pela recuperação do azulejo.

⁹⁸ Em Belo Horizonte, Minas Gerais, de Óscar Niemeyer.

⁹⁹ Cfr. Luís Fernandes Pinto, *Azulejo e Arquitetura: Ensaio de Um Arquitecto*, p. 24.

¹⁰⁰ Cfr. Paulo Henriques, *A Construção das Modernidades*, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, p. 73.

¹⁰¹ Maria Keil referirá que *de repente, houve a igreja da Pampulha no Brasil. Portinari assustou todos nós. E começámos todos a enxotar o susto trabalhando afincadamente* (cfr. entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins, *Conversa com Maria Keil*, in João Castelo-Branco Pereira (organização), *Maria Keil, Azulejos*, p. 48).

¹⁰² Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 18.

¹⁰³ Cfr. *ibidem*, p. 13.

¹⁰⁴ Cfr. Rogério Ribeiro em entrevista in Francisco Vaz Fernandes (coordenação), *Sem Margens*, Rede Ferroviária Nacional, Refer EP, Lisboa, 2000, ISBN 972-98557-1-4, p. 204. Tentou-se confirmar, sem sucesso, esta informação nos livros das *Actas das Reuniões da Câmara Municipal de Lisboa* dos anos de 1950 a 1959. Todavia, dos *Relatórios da Gerência Municipal* de cada ano, incluídos nos citados livros de atas, consta a encomenda a vários artistas de painéis de azulejos destinados às escolas que então se encontravam em construção, entre eles Rogério Ribeiro.

*Vários arquitectos começavam a aplicá-lo nas suas obras. Faziam-se ensaios e tentativas a que não podíamos ficar indiferentes*¹⁰⁵.

Porém, várias vezes ouviu conselhos no sentido de não executar obras em azulejo, pois era *trabalho de artesão (...). Impróprio para um pintor*¹⁰⁶. No entanto, entendia que *a arte não tinha um campo assim tão limitado. A arte era muito mais. Estava também em pequenas coisas comuns, em muitas coisas à nossa volta. Na proporção das coisas, dos espaços, das superfícies*, apesar de saber que o seu trabalho no metro não seria reconhecido como obra de arte¹⁰⁷.

A pintora adquiriu experiência na execução de painéis de azulejos de grandes dimensões, designadamente com os *destinados à aerogare de Luanda, à delegação de Paris dos Transportes Aéreos Portugueses, aos escritórios da União Eléctrica Portuguesa, em Setúbal, e ao refeitório da colónia de férias da mesma empresa, em Palmela*, para projetos saídos do atelier de arquitetura do seu marido¹⁰⁸, para além de que começara já a trabalhar em *O Mar* (1958), painel de revestimento do muro da escadaria de acesso a prédios de habitação na Avenida Infante Santo (figs. 47 e 48), em Lisboa, que *constitui uma das mais notáveis obras de azulejo do século XX*¹⁰⁹. Todos os painéis que criou seguiram uma rigorosa integração arquitetónica, pois Maria Keil não se deixou *cair na tentação do azulejo para enfeitar. Tudo o que tenho feito é para integrar numa determinada construção, num todo. Mesmo os painéis decorativos que fiz*¹¹⁰.

Por isso, propôs o azulejo para animar as paredes do metro, o que foi aceite, mas com a condição, imposta pelo engenheiro Francisco de Mello e Castro¹¹¹, de não representar motivos figurativos, uma vez que, como *os espaços a animar eram zonas de passagem, não deveria haver lugar para motivos que provocassem a paragem dos*

¹⁰⁵ Entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins, *Conversa com Maria Keil*, in João Castelo-Branco Pereira (organização), *Maria Keil, Azulejos*, p. 47.

¹⁰⁶ Entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁷ Entrevista concedida a Margarida Botelho, *A Arte no Metro*, Metropolitano de Lisboa, 1991, s/ ISBN, p. 50.

¹⁰⁸ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, pp. 19-20.

¹⁰⁹ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1990, s/ ISBN, p. 14.

¹¹⁰ Cfr. Maria Manuela d'Oliveira Martins, *op. cit.*, p. 48.

¹¹¹ Diretor-geral da Metropolitano de Lisboa, SARL (cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 113, nota 10).

utentes¹¹². Contudo, Maria Keil mais tarde viria a referir que o revestimento *estava condicionado à grande extensão das superfícies a revestir, à urgência na sua execução e, conseqüentemente, à necessidade de usar azulejo de padrão em larga escala, daí a opção geométrica*¹¹³. Rogério Ribeiro, que desenhou os azulejos da estação Avenida, confirmou que se deixava *ao "artista" o estudo da "estampilha" que, por repetição no menor número possível, devia animar a superfície*¹¹⁴.

Por conseguinte, a artista renunciou logo às ideias de representar motivos ligados ao metro:

*mesmo nos primeiros estudos que fiz, com rodas, carris, peças das maquinarias, foram rejeitadas. Tudo seria feito sem representar coisas concretas. Naqueles trabalhos há apenas movimentos de formas e de cores, tendo em conta que se destinavam a lugares de passagem intensa de centenas de pessoas apressadas, e que formas ou cores muito fortes podem causar perturbação. Sobretudo nas escadas*¹¹⁵.

Os azulejos para o metro foram produzidos, uma vez mais, na Fábrica Viúva Lamego. Aí Maria Keil contou com a ajuda preciosa de Jorge Barradas e dos técnicos da fábrica, designadamente o Mestre Sousa¹¹⁶, experimentando técnicas e materiais, e controlando a produção dos azulejos.

Impedida de usar elementos figurativos, a artista encontraria no padrão a solução para o seu trabalho. Pela observação das fachadas lisboetas revestidas a azulejo (figs. 49 e 50), deparou-se com o padrão repetido indefinidamente, enquanto durasse a parede a revestir, e inspirou-se nele. Por outro lado, sabendo que os transeuntes não contemplam as paredes mas as sentem¹¹⁷ e que *o azulejo é essencialmente uma presença, um brilho. Liso ou trabalhado, de extrema simplicidade ou de extrema riqueza, é sempre perturbante*¹¹⁸, não usou formas nem cores fortes, para não causar perturbação aos passantes. E como também pretendeu sempre integrar os azulejos na arquitetura, executou revestimentos diferentes para cada uma das estações, com marcação da respetiva quadrícula no projeto de arquitetura do espaço a revestir, técnica essencial

¹¹² Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, p. 14.

¹¹³ Entrevista concedida a Margarida Botelho, *A Arte no Metro*, p. 50.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁵ Entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins, *Conversa com Maria Keil*, in João Castelo-Branco Pereira (organização), *Maria Keil, Azulejos*, p. 48.

¹¹⁶ Paulo Henriques refere-se-lhe como António de Sousa (cfr. *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 125) e como José de Sousa (cfr. *A Construção das Modernidades*, in *O Azulejo em Portugal no Século XX*, p. 107, nota 2). Por sua vez, João Castel-Branco Pereira denomina-o António de Sousa (cfr. *op. cit.*, p. 43).

¹¹⁷ Entrevista concedida a Maria Manuela d'Oliveira Martins, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

para a articulação entre as imagens e o seu suporte¹¹⁹. Apesar de a proibição do figurativo a impedir de usar motivos alusivos a cada um dos locais das estações, o que teria permitido distingui-las, Maria Keil encontrou nesta adequação dos revestimentos a diferenciação das estações.

Não se pense, porém, que o padrão usado pela artista se limitou às regras compositivas que vinham desde o século XIX. Pelo contrário, tendo notado que a aplicação do padrão em paredes lisas, sem a interrupção natural de portas e janelas e respetivas cercaduras apresentada pelos edifícios, se tornava monótona¹²⁰, tomou como base vários padrões repetitivos e, combinando-os bem como variando as cores, criou composições que desenhavam os tais *movimentos de formas e de cores* pelos quais os passageiros circulavam (figs. 51 a 54). Na estação Restauradores violou um pouco a proibição do figurativo e integrou elementos vegetalistas no labiríntico padrão de fundo, em pequenas barras floridas, algumas albarradas com flores em azul e branco e uns quantos querubins (fig. 55), retomando desta forma a tradição setecentista, mas sem revivalismos passadistas.

Rogério Ribeiro (1930-2008), também pintor, foi o autor do revestimento da estação Avenida (em 1959), a única da primeira fase que não pertenceu a Maria Keil. Este artista tinha ingressado em 1956 na Fábrica Viúva Lamego *com a ajuda de Querubim Lapa e ainda com os conselhos de Jorge Barradas, que tinha aí atelier*¹²¹ e, por sugestão de Maria Keil, participou no metro¹²², animado pela vontade de *intervir noutra escala, pôr em prática o sentido da utilidade imediata, da obra acessível à mão, instalada na rua. Eram valores que muito prezávamos*¹²³. A sua obra resultou em tudo próxima das estações de Maria Keil, com a mesma utilização do padrão em módulos que se vão sobrepondo e criando formas, se bem que com um jogo de cores algo mais forte e contrastante que os usados por aquela artista (fig. 56).

Apesar do trabalho exemplar de Maria Keil e de Rogério Ribeiro, o espírito com

¹¹⁹ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 125.

¹²⁰ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 3, e Carla Tomás, *Maria Keil: A Modernidade do Azulejo*, p. 40. Aqui a artista refere que *era difícil fazer um padrão enriquecido numa parede completamente lisa porque resulta monótono. Para uma fachada com janelas e portas, uma parede já mobilada, é mais fácil.*

¹²¹ Cfr. entrevista in *Sem Margens*, p. 204, e João Castel-Branco Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, p. 43.

¹²² Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 29.

¹²³ Entrevista concedida a Margarida Botelho, *A Arte no Metro*, p. 56.

que o desenvolveram não foi, ao contrário do que aconteceria a partir dos anos 80, um trabalho de afirmação autoral. Como refere Paulo Henriques, e também decorre dos acima citados testemunhos dos artistas, estes trabalhos constituíram

*intervensões artísticas integradas numa unidade arquitectónica de usufruto público, em articulação orgânica entre arquitectura e artes plásticas (...). Para além da intenção de construir um objecto de arte total, próxima da utopia de integração das artes que percorreu a arquitectura do pós-Guerra, havia uma intenção de qualificar esteticamente os espaços, numa democratização do usufruto do objecto artístico entendido não como mítica transcendência de um indivíduo de excepção, mas como manifestação de uma das vertentes fundamentais da existência humana contemporânea*¹²⁴.

Para além disso, a unificação da imagem das estações contribuiu para a desejada afirmação da ML¹²⁵, como presença forte e coerente no sistema de transportes públicos de Lisboa e virada para a prestação do melhor serviço público aos passageiros.

2.1.3. A percepção dos espaços pelos utentes e a sua humanização

Verificamos que a opção estética dos construtores do metropolitano na sua primeira fase tinha em mente animar os espaços unicamente para que o subterrâneo não fosse tão agressivo, mas sempre na perspectiva da eficiência pura e simples do fluxo rápido dos passageiros, ao não se permitir a existência de motivos de contemplação por parte deles. Na verdade, se os espaços fossem animados por obras de arte, estas sempre despertariam o interesse dos passantes, ou pelo menos de alguns deles, diminuindo a pretendida eficiência.

No início da vida do metro, os seus utilizadores apreciaram-no bastante do ponto de vista estético e de conforto. Apesar de geralmente considerado um "centímetro", de alguns referirem a tristeza dos pavimentos (de cimento escuro) e a falta de vida das estações, os lisboetas elogiaram-lhe o bom gosto, o sentido artístico e estético¹²⁶. Quem conhecia outros metros afirmava que o de Lisboa era um dos melhores do mundo, havendo mesmo os que o consideravam demasiado requintado para os fins a que se destinava¹²⁷. O *Século Ilustrado* de 9 de janeiro de 1960 referia

a beleza das cerâmicas de um azul profundo e marítimo, autênticas janelas

¹²⁴ Cfr. *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e Uma Cidade*, p. 130.

¹²⁵ Cfr. *ibidem*, p. 130.

¹²⁶ Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 100.

¹²⁷ Cfr. *ibidem*, p. 101.

*rasgadas sobre a atmosfera necessariamente pesada das estações subterrâneas, a rapidez, a eficiência e a delicadeza dos funcionários, as linhas modernas e a solidez e o conforto das carruagens. (...) dispensar as multidões das bichas para os outros meios de transporte e desafogar o trânsito, greve problema da cidade*¹²⁸.

Aliás, o metro de Lisboa foi sempre, e apesar da crescente sobrecarga das linhas¹²⁹, um exemplo de manutenção e limpeza (se bem que nem sempre reconhecidas pelos passageiros), principalmente se o compararmos com os metros de Paris, Londres e Nova Iorque, o que por si já é um fator de agrado na sua utilização.

Inicialmente, contudo, o metro não teve a frequência que se esperava. De facto, no fim dos anos 50 do século XX a cidade terminava antes da linha traçada pela Praça de Espanha — Campo Pequeno — Praça do Areeiro. Tinham acabado de ser construídas as "avenidas novas", que viriam a ser habitadas pela média e alta burguesia, pelo que as zonas mais densamente povoadas eram os bairros populares que se situavam mais junto do rio e da baixa, bairros esses que o metro não servia, ou servia escassamente, e nos quais os elétricos continuavam a circular. Assim, inicialmente o metro era utilizado sobretudo pela população das "avenidas novas" e pelos funcionários do comércio e serviços, com instrução média e superior¹³⁰ (não nos esqueçamos que o índice de analfabetismo da população de 1960 rondava os 30%¹³¹). Apenas quando a cidade definitivamente se alargou para a periferia e o metro também foi continuado para Alvalade começou a sua utilização intensiva.

Em consequência, passados os anos e as novidades iniciais, nos anos 70 os passageiros começam a queixar-se bastante do seu metro. As linhas ficaram sobrecarregadas, os comboios cheios e os apertos nas horas de ponta eram mais do que

¹²⁸ Citação de Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues in *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, pp. 62 e 113, nota 5.

¹²⁹ Desde 1972 e até 1988 (ano da inauguração das extensões das linhas à Cidade Universitária e ao Colégio Militar) a rede teve a mesma configuração, com 12 quilómetros de extensão e 20 estações (cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *op. cit.*, p. 81). Em 1987 a ML transportou 139,574 milhões de passageiros, perfazendo 11,7 milhões de passageiros por quilómetro (cfr. *ibidem*, p. 89), o que o tornava um dos sistemas mais sobrecarregados do mundo até hoje. Analisando os dados fornecidos por David Bennett (cfr. *Metro, The Story of the Underground Railway*, pp. 156-167) e baseados em elementos de 1996 e de 2003/2004, apenas superavam a referida utilização do metro de Lisboa (mas, ainda assim, anos mais tarde) os metros de Banguécoque (com 16,1 milhões de passageiros por quilómetro), de S. Paulo (com 14 milhões de passageiros por quilómetro), de Pequim (com 12,6 milhões de passageiros por quilómetro) e de Moscovo (com 12,2 milhões de passageiros por quilómetro). Aproximavam-se da utilização de Lisboa os metros de Tóquio (com 11,5 milhões de passageiros por quilómetro) e Budapeste (com 10,1 milhões de passageiros por quilómetro). Com a expansão da rede do metro de Lisboa, o número de passageiros por quilómetro foi diminuindo, contribuindo para o seu descongestionamento.

¹³⁰ Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹³¹ Cfr. António Nóvoa, *A «Educação Nacional»*, pp. 475-476.

muitos¹³². O jornal *República*, de 24 de junho de 1972, conta que

*andar de Metropolitano (quando se consegue) é uma aventura espinhosa desde que foi inaugurada a nova linha de Alvalade. Nas horas de ponta a paciência não basta, é necessário ainda boa forma física e muita ginástica: para romper a massa humana que se encontra nas estações; para encontrar espaço vital dentro da carruagem...*¹³³.

As estações começam a ser consideradas escuras, sombrias, tristes, sujas, barulhentas e apertadas, para além de existir mendicidade e ainda de ocorrerem furtos e agressões¹³⁴, especialmente com carteiristas a grassarem pelas carruagens.

Estas impressões não eram exclusivas do metro lisboeta, mas antes dos metros em geral, pelo que nos anos 80 se inicia uma orientação, comum aos metros de todo o mundo¹³⁵, no sentido do seu melhoramento, nomeadamente da humanização dos espaços utilizados pelos passageiros, orientação que vinha sendo potenciada pelas experiências dos metros de Estocolmo e Bruxelas, entre outros.

Em 1991 José Manuel Consiglieri Pedroso (presidente da ML de junho de 1988 a janeiro de 1996), equacionou as questões então em debate:

*humanizar a rede (...) tentando conciliar a frieza do recurso às tecnologias e as preocupações de eficácia e racionalidade do serviço de transportes com a dimensão lúdica do seu usufruto por parte dos clientes, numa resposta a crescentes exigências do espírito (...) e levar o metropolitano a ser verdadeiramente desejado e não somente tolerado...*¹³⁶.

Por seu lado, Alderico dos Santos Machado (também presidente da ML de fevereiro de 1996 a abril de 1997) resume esta orientação:

*numa rede aberta a novas tecnologias, à inovação permanente, ao progresso e à criatividade, buscando a qualidade total como corolário das nossas enormes obrigações de serviço público, é natural o nosso esforço, sustentado desde as primeiras estações, para abertura a novas formas de relacionamento, na procura determinada e firme da humanização, valorização e dignificação dos espaços onde desenvolvemos a nossa actividade, vinte e quatro horas por dia*¹³⁷.

¹³² Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues in *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, pp. 88.

¹³³ *Apud ibidem*, pp. 88 e 115, nota 40.

¹³⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 63-64 e 101.

¹³⁵ Cfr. *ibidem*, p. 92.

¹³⁶ Cfr. *Espaços Públicos e Arte*, in *A Arte no Metro*, p. 7.

¹³⁷ Cfr. *Virados para o Futuro*, in Alderico dos Santos Machado (et al.), *Metro: A Arte que Lisboa Ainda Não Viu*, Metropolitano de Lisboa, 1996, s/ ISBN, p. 3.

2.2. As alterações dos anos 80 e a nova orientação do espaço subterrâneo

Desde o início da sua vida e até 1980, a ML viveu com dificuldades e num permanente estrangulamento financeiro, o que impediu a expansão e melhoramento da rede. A exceção foi o prolongamento das estações que estavam preparadas para receber comboios de apenas duas carruagens e que passaram a recebê-los de quatro, no que se inseriu a abertura de novos átrios nas estações S. Sebastião (em 1977, com destruição dos azulejos de Maria Keil) e Anjos (em 1982, com azulejos de Rogério Ribeiro). Apenas naquele ano de 1980, após a estabilização do país saído da revolução de 25 de abril de 1974, se decidiu o financiamento a fundo perdido¹³⁸, pelo Estado, das estruturas de longa duração, com a respetiva inscrição no Orçamento Geral do Estado¹³⁹. Só então se inicia o processo de expansão do metro, ainda atravessando as dificuldades decorrentes do empréstimo de 1983 concedido pelo Fundo Monetário Internacional ao Estado Português, mas retomando com novo fôlego a partir do ingresso do país na Comunidade Económica Europeia em 1986, beneficiando dos fundos para o desenvolvimento¹⁴⁰. A expansão e melhoramento do metro, que decorrem até hoje, iniciaram-se com o prolongamento das linhas até à Cidade Universitária e ao Colégio Militar, inaugurado em 1988.

Mais de vinte anos volvidos, e já sem os constrangimentos financeiros dos anos 50, foi decidido pela ML o tratamento estético das estações, mas desta vez como trabalho de afirmação autoral. Para tanto, cada estação foi entregue a um artista diferente, convidados cada um deles por sugestão de um membro diferente do Conselho de Administração da empresa¹⁴¹.

De facto, foi ainda em 1982, ano em que todas as estações passaram a receber seis

¹³⁸ Não nos podemos esquecer que, à data, a empresa Metropolitano de Lisboa já era pública.

¹³⁹ Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, *O Metro no Quotidiano de Lisboa*, in *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 90.

¹⁴⁰ Por exemplo, em 1991 a ML conseguiu o financiamento para o Plano de Expansão da Rede (PER) tendo 45% sido subscrito pelo FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional a fundo perdido, 45% sido emprestado pelo BEI - Banco Europeu de Investimento a taxas de juro bonificadas e os restantes 10% sido completados pelo Estado Português. O valor estimado do investimento para o PER, a preços de 1991, ascendia a 46,690 milhões de contos, equivalentes a 232,888 milhões de euros. Este PER abrangia as extensões das linhas até à Baixa-Chiado, ao Cais do Sodré, ao Rato, à Pontinha, ao PMO II e a construção do PMO III (cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 206).

¹⁴¹ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 42, e entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 159.

carruagens¹⁴², que o Conselho de Gerência deliberou sobre o "tratamento plástico" das novas estações, cujas obras já então se iniciavam: após apreciar a informação interna sobre o eventual concurso para a contratação dos artistas, deliberou que deveria ser a empresa a selecioná-los, com eventual apoio do Ministério da Cultura e prescindindo da colaboração da Sociedade Nacional de Belas-Artes, que se tinha disponibilizado para tal¹⁴³. Citando o Relatório e Contas do Exercício de 1982 da empresa, Maria Fernanda Rollo refere que o Conselho de Gerência assinou uma nota final em que dava a conhecer que fora concretizada a ideia de constituir a ML em agente cultural de relevo, por se terem transformado as estações em *qualquer coisa que fica e que ilustrará uma época*¹⁴⁴, dando igualmente a saber que promovera

*para a cidade de Lisboa e para todos os utentes deste meio de transporte, a doação do estro artístico consagrado a Maria Helena Vieira da Silva, Júlio Pomar, Cargaleiro, Sá Nogueira e Eduardo Nery a revelar-se no tratamento estético das futuras estações, Cidade Universitária, Centro Administrativo, Luz, Laranjeiras e Campo Grande*¹⁴⁵.

Como se pode verificar, este plano de expansão do metro previa o prolongamento da linha de Sete Rios até ao Colégio Militar e das de Alvalade e Entre Campos até ao Campo Grande. Contudo, e apesar de os projetos das estações Laranjeiras, Alto dos Moinhos, Colégio Militar e Cidade Universitária serem de 1981¹⁴⁶ e o projeto do Campo Grande ser de 1983, as extensões até ao Campo Grande sofreram atrasos e foram relegadas para mais tarde, tendo sido inauguradas apenas em 1993¹⁴⁷. Por conseguinte, em 14 de outubro de 1988 foram inauguradas as primeiras quatro estações¹⁴⁸, com intervenções de Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar, Manuel Cargaleiro e Maria Helena Vieira da Silva, respetivamente, tendo o Campo Grande recebido o tratamento de Eduardo Nery (figs. 57 a 61). O material escolhido para o revestimento voltou a ser o azulejo, que tão bons resultados dera até então. A estes artistas, bem como aos que se lhe seguiram, não voltariam a ser impostas restrições, mas antes lhes foi dada liberdade criativa¹⁴⁹.

¹⁴² Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 108.

¹⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 104, onde cita a Ata nº 109 da reunião do Conselho de Gerência de 17 de novembro de 1982.

¹⁴⁴ Cfr. *ibidem*, p. 115.

¹⁴⁵ *Ibidem*. As estações "Centro Administrativo" e "Luz" viriam a denominar-se "Alto dos Moinhos" e "Colégio Militar-Luz".

¹⁴⁶ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, p. 47.

¹⁴⁷ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 130.

¹⁴⁸ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, vol. 2, p. 175.

¹⁴⁹ Para informação detalhada sobre estas e outras estações construídas desde os anos 80, poderão

As novas estações construídas para a expansão do metro (bem como, na medida do possível, a remodelação das antigas) obedeceram a novas orientações de tratamento do espaço, no sentido da dignificação e valorização do espaço público¹⁵⁰, para o que também contribuiu em muito o avanço da técnica construtiva.

Em primeiro lugar, foi aumentada a dimensão das zonas de circulação (cais, átrios, escadas e galerias), mais consentânea com a grande utilização a que estão sujeitas e o lugar do metro na cidade. Neste âmbito, refira-se a introdução de estações com um único átrio e pé direito duplo, amplas, arejadas e iluminadas (fig. 62), que pouco ou nada refletem o facto de serem subterrâneas, mas com as acima referidas desvantagens para a circulação¹⁵¹.

Depois, tais espaços foram dotados de zonas comerciais (fig. 63), algumas de grande dimensão, contrastando com os pequenos quiosques e vendedores ambulantes ainda existentes numa ou noutra das antigas estações¹⁵² (fig. 64). Aliás, a falta de comércio era um dos defeitos apontados pelos utilizadores¹⁵³.

Finalmente, as estações foram inundadas de obras de arte com afirmação autoral. O facto de cada estação ter um autor, quer da arquitetura, quer da intervenção plástica, permite a individualização de cada uma delas, a fácil localização pelo passageiro, de dentro da carruagem ou fora dela, como se à superfície estivesse. Consiglieri Pedroso refere-se a esta alteração de paradigma:

da primeira para a segunda geração de estações passou-se de uma concepção relativamente uniforme, tanto arquitectónica como estética, para uma diversificação no ordenamento global das mesmas, marcadamente no que respeita à sua dimensão estética. Optou-se por associar cada uma destas estações a um importante Artista plástico, e os resultados obtidos foram mais do que meritórios¹⁵⁴.

Esta nova orientação para o espaço público acompanhou todo o desenvolvimento do metro desde o início dos anos 80 e perdura até aos dias de hoje, estando presente nas novas estações e na remodelação das antigas, de que o último exemplo são as estações Aeroporto, Encarnação e Moscavide (estas duas últimas com revestimentos a cargo dos respetivos arquitetos), do prolongamento da linha vermelha inaugurado em julho de

consultar-se as publicações da ML, referidas na bibliografia anexa.

¹⁵⁰ Cfr. Nuno Teotónio Pereira, O Metropolitano e a Estrutura Urbana da Cidade, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, pp. 43 e 44.

¹⁵¹ Cfr. p. 43 supra, nota 80.

¹⁵² Cfr. Maria Alexandre Lousada e Maria de Lurdes Rodrigues, O Metro no Quotidiano de Lisboa, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 102.

¹⁵³ Cfr. *ibidem*, p. 97.

¹⁵⁴ Cfr. Espaços Públicos e Arte, in *A Arte no Metro*, p. 7.

2012.

2.3. Outras intervenções artísticas e culturais patrocinadas pela ML

Mas a intervenção da ML no campo da arte e da cultura não se resumiu apenas à animação das estações. De facto, após o início da expansão dos anos 80, a ML tem patrocinado muitas iniciativas artísticas e culturais, tanto na cidade de Lisboa como noutras cidades do mundo, o que levou Simonetta Luz Afonso a escrever que *o Metropolitano de Lisboa tem-se destacado como caso exemplar de ligação entre o mundo empresarial e o mundo da cultura*¹⁵⁵.

Pouco mais de um ano após a inauguração das quatro novas estações, a ML comemorou 30 anos de exploração (em 29 de dezembro de 1989). Para assinalar a data, ofereceu à cidade de Lisboa um painel de azulejos reproduzindo uma obra de Maria Helena Vieira da Silva, com uma vista sobre Lisboa antiga, que foi colocado no exterior da entrada da estação Cidade Universitária junto à Reitoria da Universidade¹⁵⁶ (fig. 65).

Alguns anos passados, e para marcar a conclusão da perfuração do túnel de ligação entre o Cais do Sodré e a Baixa-Chiado, em agosto de 1995 a ML volta a oferecer uma obra à cidade, desta vez um conjunto escultórico de grandes dimensões denominado *Ribeira das Naus*, de João Charters de Almeida, que traz para a superfície a lembrança geométrica da estrutura dos túneis e da tuneladora que os construiu. O conjunto ficou instalado na Ribeira das Naus, na margem ajardinada do rio Tejo, local não distante do traçado do túnel e, ao mesmo tempo, onde há 500 anos se situava o estaleiro naval que construía as naus que partiam para os novos mundos¹⁵⁷. Entretanto, tal conjunto foi deslocado, encontrando-se hoje na Alameda da Universidade, servindo como pórtico de entrada da cidade universitária (fig. 66).

Também no âmbito da comemoração dos 30 anos de exploração, em 1990 a ML promoveu ainda, em colaboração com o Museu Nacional do Azulejo, a exposição *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*¹⁵⁸, bem como a publicação de um livro com o

¹⁵⁵ Cfr. Isabel Carlos e Margarida Mira, Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-6-1, p. 9.

¹⁵⁶ Cfr. Maria Fernanda Rollo, Um Metro e Uma Cidade, vol. 2, p. 195.

¹⁵⁷ Cfr. Paulo Henriques, Arte no Metropolitano de Lisboa, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), Um Metro e uma Cidade, vol. 3, p. 195, e Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, vol. 1, p. 268.

¹⁵⁸ Cfr. José Manuel Consiglieri Pedroso, Azulejos no Metropolitano de Lisboa, p. 7.

mesmo título¹⁵⁹.

Foi realizada uma mesa redonda dedicada ao tema *A Arte nos Espaços Públicos*, em janeiro de 1991, moderada pelo pintor Fernando Azevedo e que deu origem à publicação de um número especial da revista do Clube 50, com o título *A Arte no Metro*¹⁶⁰.

Em colaboração com o Instituto Português de Museus e no âmbito da *Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura*, a ML inaugurou o Museu da Música na estação Alto dos Moinhos, em 26 de julho de 1994.

A ML organizou a *Junction'96*, terceira conferência internacional sobre arte e os transportes públicos, que teve lugar de 28 de setembro a 1 de outubro de 1996¹⁶¹, na sequência das anteriores conferências de 1992 em Wakefield (Reino Unido) e de 1994 em Bruxelas¹⁶².

2.3.1. Os tapumes

Por sua vez, as obras de melhoramento e expansão da rede continuaram a ser uma constante, sendo protegidas pelos inevitáveis tapumes. Com o fim de compensar os cidadãos pelos incómodos e sempre no intuito de divulgar a arte contemporânea, e também no âmbito da *Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura*, a ML convidou artistas para intervir nos tapumes das obras¹⁶³. Em 1994, as maquetas das intervenções tiveram direito a uma exposição no Museu do Teatro, bem como à publicação do livro *Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa*¹⁶⁴.

Estas intervenções tiveram como objetivo *minorar o impacto negativo de obras de reestruturação em zonas chaves da cidade (...) de forma a que os habitantes tenham uma contrapartida positiva dessa destruturação do meio urbano*¹⁶⁵. Esta aproximação

¹⁵⁹ Da autoria de João Castel-Branco Pereira (cfr. bibliografia anexa à presente dissertação).

¹⁶⁰ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 204, e bibliografia anexa à presente.

¹⁶¹ Cfr. *ibidem*, p. 315, nota 143 e bibliografia anexa à presente dissertação.

¹⁶² Cfr. Marianne Ström, *O Seguimento da Junction na Arte e os Transportes Públicos*, in *Junction '96: Conferência Mundial sobre a Arte e os Transportes Públicos*, Metropolitano de Lisboa, 1996, s/ ISBN, p. 305.

¹⁶³ Cfr. Simonetta Luz Afonso, *Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa*, p. 9.

¹⁶⁴ Cfr. bibliografia anexa à presente dissertação.

¹⁶⁵ Cfr. Isabel Carlos, *Arte nos Estaleiros*, in *Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das*

ao público e a intenção de alguma forma o compensar pelos incómodos das obras vem já dos inícios do metro, com as janelinhas iniciais e o *Jornal do Mirone*. Todavia, tendo o metro passado a integrar a vida dos lisboetas e não sendo a sua expansão novidade, as obras já não suscitavam a mesma curiosidade, tanto mais que Lisboa nos anos 90 tinha bem mais para oferecer ao público do que nos anos 50, pelo que o entretém de ir ver as obras já conheceria melhores dias.

Pretendeu-se, por mais esta via, levar a arte contemporânea ao grande público, ao transeunte que passa despreocupado na rua e que, na maior parte das vezes, não frequenta as galerias e os museus. E se tal é verdade ainda hoje, em 1994 esse distanciamento era ainda maior, pelo que se aproveitou a visibilidade dos tapumes e a sua intrusão na vida quotidiana para levar a arte ao público, transformando tanto quanto possível o incómodo numa vantagem. As intervenções foram as seguintes¹⁶⁶:

- Leonel Moura, no Rossio (fig. 67);
- Pedro Proença, na Baixa (Rua da Vitória) (fig. 68);
- Ferreira Rocha, na Ribeira das Naus (fig. 69);
- Fernando Calhau, na Avenida 24 de julho (perto da Praça da Ribeira) (fig. 70);
- José Nuno da Câmara Pereira, no Chiado (fig. 71);
- Fernanda Fragateiro, na Rua Mouzinho da Silveira (fig. 72);
- Luís Pinto Coelho, no Marquês de Pombal (fig. 73);
- António Campos Rosado, em Carnide Ocidental (perto da atual estação Colégio Militar-Luz) (fig. 74);
- Gracinda Candeias, em Carnide Oriental (perto da atual estação Carnide) (fig. 75);
- Manuel San-Payo, na Pontinha (fig. 76).

2.4. A continuação do melhoramento e da expansão da rede: as intervenções artísticas nas estações

Como se referiu, após as cinco novas estações dos anos 80 (aqui se incluindo a

Obras do Metropolitano de Lisboa, p. 12.

¹⁶⁶ Para melhor informação sobre os tapumes, cfr. Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa.

estação Campo Grande, projetada aquando das outras quatro mas inaugurada apenas em 1993) o melhoramento do metro continuou e continua até hoje, quer com a expansão da rede, quer com a reformulação das estações existentes. Para tanto, a ML chamou os mais diversos arquitetos e artistas, a quem deu liberdade para intervir na forma que entendessem, o que teve como resultado uma diversidade de linguagens na conceção e animação das estações, tanto das novas como das reformuladas, a que João Castel-Branco Pereira chamou *diversidade profusa de linguagens visuais, oferta aos utentes de convívio com produções artísticas de diferentes qualidades*¹⁶⁷.

De facto, cada estação foi novamente confiada a um arquiteto diferente e a artistas plásticos também diferentes, se bem que alguns deles trabalharam em mais do que uma estação, como é, por exemplo, o caso de Sanchez Jorge, que interveio nas estações Entre Campos, Rato, Parque e Avenida, e de João Cutileiro, que criou obras para as estações Marquês de Pombal e Parque (nesta, um memorial a Aristides Sousa Mendes, que consiste numa medalha).

Por um lado, as estações existentes foram adaptadas ao crescente tráfego de passageiros, com alargamento das zonas de circulação, criação de zonas de comércio e, quando necessário, articulação com os outros meios de transporte, como fora já o caso das estações Colégio Militar, Campo Grande e Entre Campos.

Por outro lado, a rede continuou a expandir-se, tendo sido prolongada as linhas até à Amadora e a Santa Apolónia (linha azul), a Odivelas (linha amarela) e a Telheiras e ao Cais do Sodré (linha verde), bem como foi construída a nova linha vermelha, entre S. Sebastião e o Aeroporto. Tal implicou a construção de mais vinte e três estações novas desde 1993¹⁶⁸ e a adaptação das estações Alameda, Saldanha e S. Sebastião.

2.5. A vida artística em Portugal na década de 80 do século XX

Nos anos 80, quando o Conselho de Gerência da ML deliberou sobre o *tratamento plástico* das estações¹⁶⁹, grassava pelo país uma verdadeira *euforia criativa*, como lhe

¹⁶⁷ Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 77.

¹⁶⁸ As estações são as Carnide, Pontinha, Alfovelos, Amadora Este, Baixa-Chiado, Terreiro do Paço e Santa Apolónia, na linha azul, Quinta das Conchas, Lumiar, Ameixoeira, Senhor Roubado e Odivelas, na linha amarela, Telheiras, Baixa-Chiado e Cais do Sodré, na linha verde, e Olaias, Bela Vista, Chelas, Olivais, Cabo Ruivo, Oriente, Moscavide, Encarnação e Aeroporto, na linha vermelha.

¹⁶⁹ Cfr. n.º 2.2 supra, pp. 54 e seguintes.

chamou João Pinharanda¹⁷⁰, em boa parte decorrente da estabilização do sistema político saído da revolução de 25 de abril de 1974 e do processo de integração europeia, por via da adesão à então designada Comunidade Económica Europeia (CEE)¹⁷¹.

O meio artístico caracterizava-se pela afirmação não só de um grande número de artistas, tanto os que continuavam a atividade de décadas anteriores, como aqueles que emergiram nesta década, mas também pela atuação de vários agentes ligados às artes, nomeadamente críticos e galerias¹⁷², que se encarregaram da divulgação dos artistas e contribuíram para a criação do mercado necessário à manutenção dos mesmos. De facto, a recuperação económica (principalmente decorrente da integração europeia) permitiu o desenvolvimento de uma classe média-alta que sustentou tal mercado, o que, aliado à crescente afirmação social do artista¹⁷³, formou uma conjuntura favorável à ebulição do meio artístico.

Este ambiente decorreu também da interiorização generalizada, tornada evidente nos anos 80, de que já não era possível

*enunciar critérios com pretensões a uma definição universal do que pode ou não ser arte (...), com generalização do pluralismo, relativismo e ecletismo, que se exprimem, designadamente, através da transdisciplinaridade, multiculturalismo, cosmopolitismo e experimentalismo*¹⁷⁴.

Assim, nessa ebulição criativa dos anos 80 portugueses, todas as disciplinas artísticas eram praticadas — tanto as tradicionais pintura, escultura e arquitetura, como as novas instalação, *performance*, *happening*, fotografia, vídeo...

Entre as galerias que à época atuavam contam-se, em Lisboa, a Galeria Quadrum, a Módulo (também presente no Porto), a Galeria Cómicos (hoje denominada Luís Serpa), a EMI/Valentim de Carvalho e a Galeria 111, que tinha a Zen como delegação no Porto¹⁷⁵ e ainda as galerias Nasoni, Roma e Pavia (atual Galeria Pedro Oliveira) e Quadrado Azul, todas sitas no Porto e surgidas na década de 1980. Por sua vez, entre os autores de textos de crítica de arte de então contam-se José Augusto França, Rui Mário

¹⁷⁰ Cfr. João Lima Pinharanda, *O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 ao Fim do Milénio*, in Paulo Pereira (direção) *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Círculo de Leitores, s/l, 1995, p. 615.

¹⁷¹ O Tratado de Adesão foi assinado em 12 de junho de 1985, tendo entrado em vigor em 1 de janeiro de 1986 (cfr. n.º 2 do art. 2.º do Tratado, publicado no Jornal Oficial das Comunidades Europeias n.º L 302, edição especial, de 15 de novembro de 1985).

¹⁷² Cfr. Alexandre Melo, *Os Anos 80 Nunca Existiram*, in Fernando Pernes (direção), *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fundação Serralves - Campo das Letras, Porto, 1999, p. 300.

¹⁷³ Cfr. João Lima Pinharanda, *op. cit.*, p. 616.

¹⁷⁴ Cfr. Alexandre Melo, *op. cit.*, p. 298.

¹⁷⁵ Cfr. João Lima Pinharanda, *op. cit.*, p. 616.

Gonçalves, Margarida Acciaiuoli, Raquel Henriques da Silva, Lucília Verdelho da Costa, Alexandre Melo, João Pinharanda, Leonel Moura, Cerveira Pinto, Alexandre Pomar e António Rodrigues, em Lisboa, e Bernardo Pinto de Almeida e Eduardo Paz Barroso, no Porto¹⁷⁶.

Como meios de divulgação das artes, não existia imprensa especializada, à exceção da revista *Colóquio-Artes*, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, e da Revista Artes & Leilões, surgida em 1989, mas a imprensa geral publicava bastante informação sobre o tema¹⁷⁷, designadamente os jornais *Diário de Notícias*, *Expresso*, *Diário Popular*, *A Capital* e *J.L.* (este dedicado à cultura em geral).

Os novos artistas que se afirmaram nesta década agregaram-se frequentemente em grupos informais, não por convergências programáticas ou estéticas, mas antes por amizades ou simultaneidades de formação¹⁷⁸, no âmbito dos quais organizaram exposições coletivas. Entre elas conta-se a exposição *Arquipélago*, que teve lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1986, que reuniu Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, José Pedro Croft, Rui Sanches, Rosa Carvalho e Ana León¹⁷⁹.

A situação não vivia, contudo, apenas dos novos artistas, mas também daqueles que trouxeram a sua atividade das décadas anteriores, designadamente Joaquim Rodrigo, António Dacosta, Júlio Pomar, Menez, Paula Rego, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Costa Pinheiro, Armando Alves, Fernando Calhau, Álvaro Lapa, Lourdes Castro, René Betholo, Eduardo Batarda, Helena Almeida, Julião Sarmiento e, claro, Bartolomeu dos Santos.

No campo da arquitetura, a retoma económica também permitiu lançar uma série de obras públicas e privadas, em principal na cidade de Lisboa¹⁸⁰, que possibilitou aos arquitetos retomar um mercado que decrescera desde 1974.

A *XVIIª Exposição de Arte, Ciência e Cultura*, do Conselho da Europa, que teve lugar em Lisboa, em 1983, promoveu a reabilitação dos vários edifícios históricos em que se realizou, designadamente a Torre de Belém, o Mosteiro de Santa Maria de Belém (vulgarmente conhecido como dos Jerónimos) e a Casa dos Bicos. A recuperação desta

¹⁷⁶ Cfr. João Lima Pinharanda, *O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 ao Fim do Milénio*, p. 203.

¹⁷⁷ Cfr. *ibidem*, p. 617.

¹⁷⁸ Cfr. *ibidem*, p. 623; e Alexandre Melo, *Os Anos 80 Nunca Existiram*, p. 308.

¹⁷⁹ Cfr. João Lima Pinharanda, *op. cit.*, p. 623.

¹⁸⁰ Cfr. Carlos S. Duarte, *Arquitetura em Portugal no Século XX - do Modernismo ao Tempo Presente*, in Fernando Pernes (direção), *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fundação Serralves - Campo das Letras, Porto, 1999, p. 389.

última, que se encontrava em adiantado estado de degradação, esteve a cargo dos arquitetos Manuel Vicente e José Daniel Santa Rita, tendo causado acesa polémica pela pouca veracidade da solução encontrada, em especial na fachada principal¹⁸¹. Atendendo à falta de documentos que atestassem a forma original do edifício, os arquitetos permitiram-se uma interpretação quinhentista algo livre da recuperação do edifício que resultou *num ponto de encontro de uma certa memória da "idade de ouro" feita objecto de fruição pública e quotidiana*¹⁸². Comprometendo a unidade da fachada, é certo, não é menos verdade que a solução permite verificar qual a parte pré-existente do edifício e aquela que foi resultado da intervenção.

Do mesmo ano de 1983 é o novo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, da autoria do arquiteto inglês Leslie Martin¹⁸³. O novo edifício da sede da Caixa Geral de Depósitos é também da década de oitenta, sendo que o projeto da autoria de Arsénio Cordeiro datava de 1985, apesar de a construção apenas ter ficado concluída em 1994¹⁸⁴.

Para além dos edifícios públicos, a retoma incentivou a construção de edifícios particulares, em especial hotéis e edifícios comerciais, *com prolixo emprego de fachadas de vidros, em contra-senso climatérico, e infeliz exemplo duplicado na Praça Saldanha, em Lisboa, em anos 80-90*¹⁸⁵. Desta vaga construtiva podem destacar-se três projetos de Tomás Taveira, em Lisboa, que também causaram polémica, pela *manifestação livre dos estilos e a utilização da cor como elemento de choque*¹⁸⁶: o conjunto habitacional das Olaias, a sede do Banco Nacional Ultramarino¹⁸⁷ e o conjunto habitacional e comercial das Amoreiras, todos eles dotados de fachadas envidraçadas.

A extensão do metro de Lisboa e a remodelação das suas antigas estações iniciou-se, como se disse, precisamente nesta década, tendo sido cada estação entregue a um arquiteto diferente¹⁸⁸, bem como o seu "tratamento plástico" o foi a artistas

¹⁸¹ Cfr. Carlos S. Duarte, Arquitectura em Portugal no Século XX - do Modernismo ao Tempo Presente, p. 393.

¹⁸² Cfr. *ibidem*, p. 396.

¹⁸³ Cfr. José-Augusto França, O Modernismo, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, setembro de 2004, p. 191.

¹⁸⁴ Cfr. Zacarias Dias, A Construção da Nova Sede da CGD: da Decisão ao Lançamento da Primeira Pedra, julho de 2013, in www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Nova-Sede-da-CGD.pdf, consultado em 12/10/2015.

¹⁸⁵ Cfr. José-Augusto França, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸⁶ Cfr. Carlos S. Duarte, *op. cit.*, p. 400.

¹⁸⁷ Hoje integrado na Caixa Geral de Depósitos.

¹⁸⁸ Cfr. Carlos S. Duarte, *op. cit.*, p. 408.

diferentes.

Foi precisamente entre os artistas consagrados já em décadas anteriores que em 1982 a ML selecionou os autores do "tratamento plástico" das estações da extensão da rede iniciada nesta década: Vieira da Silva, Júlio Pomar, Cargaleiro, Sá Nogueira e Eduardo Nery¹⁸⁹. Bartolomeu dos Santos viria a ser convidado já em 1990, último ano da década de 80.

¹⁸⁹ Cfr. p. 55 supra.

Capítulo 3 - O Caso Particular da Estação Entre Campos: as Obras de Bartolomeu Cid dos Santos

3.1. A remodelação da estação Entre Campos

Na sequência dos objetivos de modernização e expansão da rede do metro, em fevereiro de 1989 o Conselho de Gerência da ML entregou à Secretaria de Estado dos Transportes o *Programa de Expansão da Rede 1989-1997 (PER I)*, que incluía a *ampliação e instalação de infra-estruturas e equipamentos de apoio — Parque de Material, Oficinas e Equipamentos, Interfaces, ampliação das Estações — indispensáveis para o funcionamento da rede*¹⁹⁰, tendo sido aprovado em 1990¹⁹¹.

Esse plano integrava a criação de interfaces multimodais, de forma a articular o metro com os terminais ferroviários e fluviais, servindo um grande número de passageiros que diariamente chegavam à cidade por esses meios¹⁹².

Nesse âmbito, uma das primeiras estações a ser reformulada foi Entre Campos, na linha amarela, a fim de que, para além da já existente ligação aos autocarros, também acomodasse a ligação com a estação de comboios. Para tanto, o átrio sul foi alargado e criado um longo corredor, de cerca de 150 metros de comprimento, para ligação aos comboios. A remodelação do átrio sul foi inaugurada em 11 de dezembro de 1993, tendo o átrio norte já entrado em exploração em 31 de agosto do mesmo ano¹⁹³.

Carlos Sanchez Jorge foi o responsável pela arquitetura da remodelação, tendo as intervenções plásticas sido de Bartolomeu dos Santos e de José de Santa Bárbara.

A arquitetura foi pensada *de certo modo, numa perspectiva de abordagem do Neoclássico, desde as colunas aos capitéis e bases até à calçada portuguesa*¹⁹⁴. Como refere Paulo Henriques, esta abordagem confere um caráter monumental à estação, *pela presença de fortes colunatas revestidas a pedra e a majestática largura das escadas*

¹⁹⁰ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 186.

¹⁹¹ Por despacho do Ministério da Obras Públicas, Transportes e Comunicações nº 59/90, de 25 de setembro de 1990 (cfr. Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, p. 197 e 313, nota 54).

¹⁹² Cfr. Nuno Teotónio Pereira, *O Metropolitano e a Estrutura Urbana da Cidade*, in Maria Fernanda Rollo (coordenação), *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, pp. 35 e 36.

¹⁹³ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *op. cit.*, vol. 2, p. 227.

¹⁹⁴ Carlos Sanchez Jorge *apud* Margarida Botelho, *Do Canto da Água à Linguagem dos Painéis*, in Margarida Botelho e Pina Cabral, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-3-7, p. 3 (paginação atribuída pela autora).

para o átrio, transformado num terraço com guardas metálicas de desenho romano¹⁹⁵.

José de Santa Bárbara foi o autor da obra sita no longo corredor de 150 metros que liga a estação de metro à dos comboios: uma fonte lembrando os fontanários públicos de outros tempos, consistindo numa parede de pedra preta com bicas triangulares em aço inoxidável e terminando numa bacia revestida pela calçada portuguesa que continua do chão, subindo como uma onda que é travada pelo transbordar, traçado a preto e branco, das águas que escorrem pela parede. Ao centro, uma composição de um cilindro verde ladeado por dois cilindros prateados dotados de círculos vermelhos articulados, que completam os circuitos da água e mostram o movimento que esta proporciona, com acompanhamento de música clássica de vários compositores que se inspiraram na água: Wagner, Britten, Monteverdi, Hoffmann, Tchaikovsky, Ravel e Debussy¹⁹⁶ (fig. 83). Pretendeu o autor *criar um ambiente de tonalidades e sensações*, que vai variando consoante o som e o movimento da água, a intensidade e os reflexos da luz, a intermitência da música: *já é altura de evidenciar a nossa costela árabe em relação à água, tema que está muito esquecido. Os lagos secam, as fontes têm horário de repartição pública, etc.*¹⁹⁷.

Bartolomeu dos Santos concebeu todo o revestimento das paredes do átrio situado após as máquinas de controlo de bilhetes, das escadas de acesso aos cais de embarque e dos próprios cais. Para além disso, executou ainda um enorme painel para a parede maior do átrio situado antes daquelas máquinas, observável de frente por quem se dirige para o exterior. É o trabalho de Bartolomeu dos Santos que se analisará seguidamente.

3.2. O convite a Bartolomeu dos Santos, o projeto e os temas

Bartolomeu dos Santos foi um dos artistas que, nos anos 50 do século XX, saiu do país para desenvolver a sua formação artística¹⁹⁸, distanciando-se do que considerava

¹⁹⁵ Cfr. Arte no Metropolitano de Lisboa, in Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, p. 140.

¹⁹⁶ Cfr. Margarida Botelho in Do Canto da Água à Linguagem dos Painéis, in Margarida Botelho e Pina Cabral, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 3 (paginação atribuída pela autora).

¹⁹⁷ José de Santa Bárbara *apud* Margarida Botelho, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁸ Outros foram, em Londres, designadamente Paula Rego, Jorge Vieira, João Cutileiro, Rolando Sá Nogueira, Menez e João Vieira (cfr. João Lima Pinharanda, O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 ao Fim do Milénio, p. 608).

ser uma atmosfera cultural, política e social claustrofóbica¹⁹⁹. Em 1956 ingressou na Slade School of Fine Arts, da University College de Londres, onde ficou até 1958, tendo estudando gravura com Antony Gross²⁰⁰ e contactado com uma forma de pensar e ensinar diametralmente oposta à que se cultivava em Portugal²⁰¹. Voltou a Lisboa para terminar a licenciatura em Belas Artes, mas não se habituou à mentalidade vigente na Escola²⁰² e ao ambiente cultural e artístico de então, nem a um país em que tudo o que não era permitido era proibido²⁰³. Por isso, em 1961 voltou a candidatar-se à Slade como estudante e, em troca, recebeu um convite para lecionar²⁰⁴, atividade que viria a desenvolver nos 35 anos seguintes²⁰⁵, até à sua aposentação em 1996²⁰⁶.

Assim, durante a maior parte da sua vida ativa, o artista desenvolveu a sua atividade exclusivamente fora de Portugal. É certo que nunca perdeu o contacto com o seu país de origem, aqui se deslocando duas ou três vezes por ano e fazendo uma exposição em Lisboa sensivelmente de dois em dois anos, com trabalhos feitos em Inglaterra²⁰⁷ e sendo representado pela Galeria 111. Manteve-se, contudo, alheado do contacto quotidiano com a vida artística e cultural portuguesa.

Em 1990 Bartolomeu dos Santos foi convidado pela ML para conceber o *tratamento plástico* da renovada estação Entre Campos. De acordo com o contrato assinado em 21 de fevereiro de 1991, tal tratamento deveria abranger as *superfícies internas da estação, com vista à valorização do ambiente do átrio, acessos e cais*²⁰⁸. Assim, a sua obra veio a revestir praticamente todo o átrio sul, as escadas de acesso aos cais de embarque e estes próprios, tratando-se, portanto, de um trabalho enorme, dada a sua vasta dimensão.

¹⁹⁹ Cfr. Inês Sarre, Entrevista ao Prof. Bartolomeu Cid dos Santos, p. 83.

²⁰⁰ Cfr. *ibidem*, p. 83.

²⁰¹ Cfr. *ibidem*, p. 83.

²⁰² Cfr. depoimento de Bartolomeu dos Santos in Jorge Silva Melo, Bartolomeu Cid dos Santos; Por Terras Devastadas, documentário em DVD, Midas Filmes / RTP, Portugal, 2009, 31:15.

²⁰³ Cfr. Rosemary Simmons, Bartolomeu dos Santos (entrevista), in *Printmaking Today*, vol. 5, nº 3, 1996, p. 7.

²⁰⁴ Cfr. *ibidem*, p. 7.

²⁰⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Centro Cultural de Cascais, Fundação D. Luís I, Cascais, 2001, s/ ISBN, p. 11 (paginação atribuída pela autora).

²⁰⁶ Cfr. Rosemary Simmons, *op. cit.*, pp. 7-8.

²⁰⁷ Cfr. José Mário Silva, Bartolomeu dos Santos (entrevista), in *DNA* (suplemento de Sábado do *Diário de Notícias*), ano 5, nº 223, 10/03/2001, p. 16.

²⁰⁸ Cfr. cláusula 1ª do contrato, consultado pela autora aquando de um pequeno trabalho elaborado em 2003.

A ML deu total liberdade ao artista para escolher tanto a técnica como os temas²⁰⁹, pelo que o artista, adaptando a sua técnica habitual, concebeu painéis de pedra gravada a ácido, como se de uma chapa de gravura se tratasse. No entanto, neste caso, após a tintagem a vermelho e amarelo torrado, a própria pedra constitui a gravura, e não o seu negativo.

Bartolomeu dos Santos desenvolveu os estudos prévios da obra no verão de 1990²¹⁰, o que resultou na apresentação à ML, em 25 de novembro de 1990²¹¹, de uma memória descritiva e um conjunto que, não sendo uma maquete, serviu como tal: três pedras gravadas e uma colagem de fotocópias coloridas destas pedras, que permitia ter uma ideia clara de como o trabalho final resultaria²¹². A ML ainda guarda duas pedras: uma gravada a vermelho e outra a azul²¹³.

O processo inicial de execução dos painéis, a par com a estabilização dos temas e da forma da obra, foi registado por Bartolomeu dos Santos num diário, que intitulou *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*²¹⁴, em que foi descrevendo as ideias e as dificuldades surgidas, as opções tomadas e o ambiente geral de toda a produção da obra. O diário termina pouco após a execução do primeiro painel — o da *Biblioteca* — com um apontamento sobre a direção finalmente seguida para a realização da obra.

Tendo em conta a proximidade da Biblioteca Nacional, Bartolomeu dos Santos escolheu como tema principal livros, escritores e bibliotecas²¹⁵: a parede do cais de embarque nascente foi revestida com um painel alusivo à *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa (fig. 78), a do cais poente foi-o por um painel dos *Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (fig. 81), e na parede que fica de frente para quem se dirige ao exterior encontra-se um painel com uma enorme biblioteca, que conta a história da literatura portuguesa desde o século XIII até 1991, data de execução da obra (fig. 77). Para além disso, nos acessos que vão desde o átrio das bilheteiras até aos

²⁰⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching, But Not a Print*, in *Printmaking Today*, nº 4, outono de 1991, p. 9.

²¹⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, capa (paginação atribuída pela autora), in Vol. II, Anexo 3.

²¹¹ Cfr. cláusula 2ª do contrato referido na p. 67 supra.

²¹² Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching, But Not a Print*, e conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 145.

²¹³ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 182.

²¹⁴ Do Anexo 3 ao presente trabalho (in Vol. II) consta uma cópia de tal diário, gentilmente cedido por Fernanda Paixão dos Santos, viúva do artista, sendo que o mesmo foi expurgado das passagens de cariz pessoal, nos termos por ela autorizados.

²¹⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print*.

cais de embarque, executou dois painéis com motivos vegetalistas e marinhos (figs. 79 e 80) e revestiu a parede do átrio que une os dois cais (do lado contrário ao painel da biblioteca) com um painel dedicado a Robert Motherwell (fig. 82), pintor norte-americano falecido enquanto Bartolomeu dos Santos executava a obra.

Relativamente aos painéis dos cais de embarque, Bartolomeu dos Santos teve *em mente, não só a criação de uma totalidade mas também de uma pormenorização que desperte interesse a quem estiver perto das paredes aguardando a chegada do metro*²¹⁶. Em entrevista a José Mário Silva explicou a sua visão sobre o que devem ser as características deste tipo de obra e quais foram os seus objetivos:

*A ideia foi esta: se as pessoas estão ali pouquíssimo tempo — dois minutos, 30 segundos —, então vamos fazer uma coisa que tenha uma atmosfera que satisfaça as pessoas, que não seja agressiva, mas que permita, a quem tem tempo, o desfrutar de um fragmento. No dia seguinte, descobre outro fragmento. E tenho visto isso. No outro dia passei lá e ouvi alguém dizer, "Olha, isto é do Camões e aquilo é do Cesário", etc. Há sempre qualquer coisa para descobrir ali*²¹⁷.

Entendia que não é para ser visto tudo de uma vez, mas antes que *dá pano para mangas. É para ser visto bocadinho por bocadinho*. Tinha consciência de que há quem nem sequer olhe, pelo que *às vezes recorro a uma aproximação mais directa*. Na estação de comboios da Reboleira, por exemplo, recorri a painéis de azulejos com áreas grandes e muita cor. Sabia que trabalhava para um público muito diferente do que frequenta as galerias e que *é o maior público que se pode ter*. Por isso, quando estava a montar os azulejos da Reboleira, perguntava sempre aos operários cabo-verdianos o que é que achavam daquilo. E quando não gostavam, geralmente tinham razão. Considerava que este tipo de obra *tem de ser feita de forma inteligente*. Porque também *não se pode cair numa qualquer forma de populismo fácil*. O ideal é *criar vários níveis de leitura, que podem agradar de formas diferentes e pessoas diferentes*²¹⁸.

Os temas e o desenho da obra não estavam, contudo, definidos aquando da apresentação do projeto à ML, nem sequer quando Bartolomeu dos Santos iniciou a execução dos painéis. De facto, quando Bartolomeu dos Santos convidou Max Werner²¹⁹ para o trabalho, em outubro/novembro de 1990, transmitiu-lhe que *aceitei*

²¹⁶ *Apud* Margarida Botelho, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 5.

²¹⁷ Cfr. *Bartolomeu dos Santos*, in *DNA*, p. 19.

²¹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 19.

²¹⁹ Max Werner, artista de origem belga, estudou na California College of Arts and Crafts e na Byam Shaw School of Art, tendo concluído estudos pós-graduados na Slade School of Fine Art. A partir de 1985 foi técnico de gravura na Byam Shaw e depois passou a assistente de Bartolomeu dos Santos na

uma encomenda muito importante em Portugal. É para fazer a decoração de uma estação de metro inteira. Aceitei mas não tenho ideia de qual será o tema, mas será uma espécie de gravura em pedra calcária²²⁰. Já em 11 abril de 1991, quando Bartolomeu dos Santos (acompanhado de Max Werner e John Aiken²²¹) iniciou a obra nos estaleiros da Graniver, apenas tinha a ideia *de desenhar uma biblioteca em que se encontrem todas as obras importantes da literatura portuguesa. Luís de Sousa Rebelo, em Londres e a meu pedido, fez uma lista. São cerca de 600 autores! Terá pois de haver uma selecção*²²². Não estavam, por isso, definidos os autores nem as obras — tudo foi sendo criado no processo.

Os outros painéis nem tema tinham ainda. Só no princípio de maio surgem no Diário de Bartolomeu dos Santos as primeiras ideias para os painéis das plataformas:

*O projecto evolui na minha cabeça. Nas paredes das plataformas já não haverá cabeças, ficarão só duas, enormes, no começo das escadas. Essas duas paredes vão começar a ser como estratos arqueológicos. O que existe e se encontra no subsolo de uma cidade milenária. Mais um exercício de tempo! Assim também conceptualmente joga com a biblioteca. Ideias: Nas paredes das plataformas: como um corte arqueológico, com muitas texturas, algumas zonas lisas. Aqui e ali adivinham-se sugestões de objectos, mesmo marcas de mãos. Riscos, graffitis. Será possível passar para serigrafia pedaços de textos de livros e transferi-las para a pedra, tintando com verniz?*²²³.

Slade, que influenciou enormemente o seu trabalho de gravura. Em 1990 montou o seu próprio *atelier* de gravura, onde trabalhou e ensinou até 1997. Neste ano mudou-se para a Argentina e dedicou-se à pintura em acrílico sobre tela, tendo-se mudado para o nordeste dos Estados Unidos da América em 2003. Apresentou o seu trabalho em várias exposições individuais, estando representado em muitas instituições públicas e privadas de vários países.

²²⁰ Mensagem de correio electrónico enviada em 18/06/2010 por Max Werner a António Canau Espadinha in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, Tese de Doutoramento policopiada, vol. I, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2011, s/ ISBN, pp. 286-287 (tradução da autora).

²²¹ John Aiken (n. 1950), estudou escultura na Chelsea School of Art (atual Chelsea College of Art and Design), da University of the Arts de Londres. Estudou e trabalhou como bolseiro de escultura na British School de Roma, tendo iniciado a sua atividade como docente no Art and Design Centre da Universidade do Ulster. Ensinou em várias universidades e escolas do Reino Unido e o estrangeiro, tanto de forma regular como na qualidade de professor ou artista convidado. Em 1982 ingressou como docente na Slade School of Fine Art da University College London, tendo em 2000 ascendido à cátedra de Belas Artes (Fine Art). Em 2012 ingressou na Academy of Visual Arts da Hong Kong Baptist University. Foi um dos membros fundadores da European Art Research Network (EARN). Como artista, participou em muitas exposições coletivas e individuais em vários países, tendo mostrado instalações de grandes dimensões em galerias como o Institute of Contemporary Arts (ICA), a Sepentine Gallery e a Hayward Gallery, em Londres, e executado várias peças de arte pública. Em Portugal teve duas exposições individuais, uma em 1995, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em Lisboa (que tinha também uma segunda parte na Tate Gallery St. Ives, na Cornualha), e outra em 2010, no Centro Cultural de Cascais. Comissariou a exposição *Bartolomeu XXI*, relativa à obra do Bartolomeu dos Santos, na Casa das Artes de Tavira, em agosto de 2008 (a que o artista já não assistiu) e colaborou na exposição *A Biblioteca de Bartolomeu*, na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, em 2010.

²²² Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, p. 4, in Vol. II, Anexo 3.

²²³ Cfr. *ibidem*, pp. 16-17.

Em 24 de maio regista no Diário a mudança de sentido destes painéis e a fixação dos temas definitivos:

A ideia para as plataformas da "arqueologia da cidade" era interessante mas um pouco vaga. Como se entenderiam os meus futuros assistentes com tal tema? Anteriormente tinha pensado em grandes cabeças à romana, numa atitude puramente decorativa. Mas isso realmente não sou eu... Preciso sempre de uma motivação, de um tema, de uma razão à roda da qual o trabalho se estrutura. Assim, no Sábado, sem notícias do Schalk, e sem pedras, fiquei em casa a pensar, não na proverbial "morte da bezerra", mas na questão da decoração das plataformas. Ideia puxa ideia, e assim decidi que estas seriam a continuação, melhor, o prolongamento natural do tema da biblioteca do hall. Assim cada plataforma será dedicada a um poeta, obviamente os nossos melhores, que é como dizer, Camões e Pessoa, ou "Lusíadas" e "Ode Marítima" a qual para mim é a versão metafísica dos Lusíadas²²⁴.

A conceção destes dois painéis só ficou resolvida, porém, no início do desenho do painel dos *Lusíadas*, que foi o primeiro a ser executado. Bartolomeu dos Santos e Max Werner desenharam um elefante cada um e

o do Max saiu parecido com um elefante tal como nós o conhecemos, o meu like "a mythical beast", e saiu melhor! (fig. 84) Percebi então que a chave para o painel era a de o considerar como um enorme grafiti. A partir de aí não houve mais problemas conceptuais. Houve só problemas temáticos e formais²²⁵.

A obra deveria estar pronta, nos termos do contrato²²⁶, em 30 de setembro de 1991. Contudo, como se mencionou, veio a ser inaugurada apenas em 11 de dezembro de 1993. Bartolomeu dos Santos não esteve presente, pois a inauguração teve apenas em conta uma data política (uma semana antes das eleições) e não o adequado acabamento dos trabalhos.

3.3. O material e a técnica

3.3.1. A pedra

Os painéis executados por Bartolomeu dos Santos são compostos por placas de pedra polida, gravada e tintada — vidro de Atája²²⁷ claro (calcário) — cada uma medindo 110 cm x 80 cm x 3 cm²²⁸ (fig. 85) e somando, no seu conjunto cerca de 800 m². A opção pelo calcário teve a ver com a técnica de gravação, por corrosão pelo

²²⁴ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 36-37, in Vol. II, Anexo 3.

²²⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 50-51.

²²⁶ Cfr. cláusula 4^a do contrato referido na pág. 67 e nota 208 supra.

²²⁷ Há duas Atájas: de Cima e de Baixo, sendo aldeias da freguesia de Aljubarrota, concelho de Alcobaça, zona onde é extraída a pedra usada no trabalho.

²²⁸ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print*.

ácido nítrico: pedras que não sejam calcárias, como o granito ou a ardósia, não reagem ao ácido, pelo que não poderiam ser usadas. Bartolomeu dos Santos experimentou várias pedras, reagindo todas de forma diferente ao ácido, tal como também reagem diversamente as chapas de diferentes metais usadas na gravura tradicional a água-forte:

o mármore demora mais a morder e as áreas mordidas apresentam uma superfície granulada, enquanto outras pedras calcárias (...) são mordidas mais depressa e dão às linhas um acabamento tosco. Para este projecto, escolhi um calcário relativamente brando, de cor bege pálida (com alguns fósseis aparecendo aqui e ali) que, sob a acção de um ácido nítrico forte, parecerá tosco e fossilizado. É preciso usar pedra polida, caso contrário a pedra absorveria o verniz protector, o que significaria que, depois de limpar as superfícies não mordidas, apareceriam manchadas em diferentes graus. Tal como está, e mesmo sem a tintagem, o efeito obtido pode ser bastante surpreendente, pois pode-se jogar com um efeito "moirée" entre as superfícies polidas e não polidas²²⁹.

A Graniver - Indústria de Mármore e Granitos, Lda. (em Morelena, Pero Pinheiro) forneceu a pedra (fig. 85-A) e emprestou o estaleiro para a execução dos painéis²³⁰, tendo Werner Schalk (sócio principal da Graniver) assessorado na escolha da pedra. Bartolomeu dos Santos viria a estabelecer com Werner Schalk uma boa relação, considerando-o

excelente homem, conhecedor do assunto e totalmente "dependable". (...) Quando o arquitecto me sugeriu várias firmas para realizar o trabalho, e me disse que uma era dirigida por um alemão, eu disse "quero o alemão", e vejo não me ter enganado. Homem calmo, sem excitações, interessado no projecto e que cumpre o que promete. Dá-me assim o "background" de total confiança que me permite concentrar-me totalmente no trabalho, sem ter que me preocupar com questões de base²³¹.

3.3.2. O ácido

Como acima se referiu, os painéis seriam gravados a ácido nítrico, tendo sido necessário concluir vários ensaios para determinar a forma de o usar, de acordo com as características da pedra e o efeito final pretendido. Bartolomeu dos Santos experimentou-o em várias concentrações: em 14 de maio de 1991 registou no seu Diário que experimentou gravar uma pedra com ácido nítrico em várias percentagens, tendo chegado à

conclusão que 20 partes de água para uma de nítrico grava depressa e com detalhe. O 3 para 1 será usado em áreas grandes e quando quero que o verniz quebre. Experimentámos também abrir no verniz áreas com diluente e depois gravar. De facto

²²⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print (tradução da autora).

²³⁰ Um esboço do estaleiro que serviu para a execução da obra, desenhado por John Aiken, consta do Anexo 1 ao presente trabalho (in Volume II).

²³¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 3, in Vol. II, Anexo 3.

*tudo se passa como na água-forte sobre metal. Ou quasi tudo, pois a pedra ganha um aspecto carcomido que no cobre não se consegue facilmente*²³².

A expectativa do que realmente iria ocorrer quando se passasse à gravação definitiva dos painéis (que começou com o da *Biblioteca*, após o desenho sobre o verniz), foi registada no Diário em 15 de maio de 1991: *Amanhã vai ser o dia! É como andar na corda bamba sem rede!*²³³. Este risco era considerado por Bartolomeu dos Santos como inerente à criação artística: *A arte implica risco, nunca se sabe como acaba, pode acabar bem ou mal*²³⁴.

No dia seguinte gravou quase metade do painel:

a parte direita, sem chegar ao centro. Começámos com 20 para 1 de nítrico. Depois ácido mais forte, 10/1 e finalmente 3/1 e puro. Durante todo o processo, limpei áreas com solvente, protegi outras que estavam expostas, com verniz. O processo de limpeza do verniz está controlado (muita água rás e dar-lhe tempo que ela trabalhe para nós). Os seis regadores²³⁵ foram utilíssimos para regar as pedras com ácido²³⁶ (fig. 86).

Cerca de um mês depois (em 23 de junho de 1991) escreveria que geralmente acabava por

usar nítrico puro, pois alarga as linhas, quebra as superfícies e confere à imagem global um aspecto desgastado, não muito diferente das rochas que se vêem na costa, desgastadas por séculos de erosão. De facto, o princípio é o mesmo, sendo apenas o factor tempo que é encurtado no meu processo. Obviamente, não uso banhos de ácido: em vez disso, o ácido é deitado sobre as pedras usando um conjunto de dez regadores de plástico, exatamente da mesma forma que se regam as plantas no parapeito da janela. A reação produz bolhas enormes, é ruidosa e, quando quero parar o processo, uso uma mangueira de água de alta pressão²³⁷ (figs. 86, 86-A e 87).

Max Werner também descreveu o processo a António Canau Espadinha²³⁸:

Ao princípio o ácido era diluído 1/10, como um normal banho ácido para uma chapa de zinco, mas gradualmente ele começou a usar misturas cada vez mais fortes e, no final, já estávamos a deitar ácido puro nas pedras e a lavá-lo imediatamente com uma mangueira (...). O ácido cria bolhas enormes e parece que as pedras estão a arder num inferno diabólico! Se olharmos para o trabalho da estação, nota-se que o painel com os livros, que foi o primeiro por onde começámos, está muito mais levemente gravado do que os painéis das plataformas. É por isso. Gradualmente vimos como o ácido reagia com as pedras e à medida que o entusiasmo de Barto crescia, o ácido tornava-se mais forte.

²³² Cfr. *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 28, in Vol. II, Anexo 3.

²³³ Cfr. *ibidem*, p. 30.

²³⁴ Cfr. entrevista concedida a Lourdes Féria e Paulo Alexandrino, *Bartolomeu Cid — Espírito de Argonauta*, in *Epicur*, ano 1, n.º 2, p. 34.

²³⁵ Comprados em 15 de maio, num regresso a casa vindo do estaleiro (cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 30, in Vol. II, Anexo 3).

²³⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

²³⁷ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print* (tradução da autora).

²³⁸ Cfr. *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. I, p. 270 (tradução da autora).

No final, acabaram por ser usados 400 litros de ácido nítrico²³⁹.

3.3.3. A tinta

Para além de serem gravados, os painéis seriam também tintados. Sendo o seu destino a montagem nas paredes da estação de metro, ao alcance de qualquer passageiro, estariam sujeitos a desgaste intensivo. A tinta teria, por isso, de ser dotada de características especiais, que simultaneamente permitissem o efeito estético pretendido e resistissem ao desgaste.

A tinta veio a ser fornecida pela Flexcote - Fábrica de Tintas, S.A., com a consultoria do Eng^o Jorge Dias²⁴⁰, tendo o processo de escolha incluído vários ensaios com as tintas por ele propostas. Foi experimentado um rolo de espuma para as espalhar, depois o rodo de limpar o para-brisas do carro de Bartolomeu dos Santos e, finalmente, um rodo de serigrafia²⁴¹: *tudo depende da viscosidade da tinta. O que está fora de questão é o uso de pincéis. No passado verão (usando tinta sólida "Charbonnel") gastei cerca de 12 pincéis para tintar 3 pedras. Uma verdadeira ruína!*²⁴².

A primeira tinta proposta pela Flexcote não agradou, tendo depois sido experimentada outra

*com a consistência de manteiga e que depois de seca fica como pedra. Vamos no bom caminho. Esta questão das tintas é fundamental para o sucesso da obra. Portanto, a minha decisão de ir à "Flexcote" foi boa. É gente inteligente. Mente interessada, e isso é importante*²⁴³.

Esta tinta, que veio a ser a definitiva, era a vulgarmente designada *epoxy*²⁴⁴ (por ser misturada, na altura da aplicação, com resinas deste nome, muitíssimo resistentes e duráveis). Espalhava-se com rodo, limpava-se com trapos (fig. 88) e endurecia ao fim de umas horas. Sendo ideal para este tipo de trabalho, não podia ser misturada em grandes quantidades, por secar rapidamente e não haver forma, em caso de erro, de reverter o processo²⁴⁵. Numa ocasião, uma hora de conversa com o arquiteto Carlos

²³⁹ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, *Bartolomeu dos Santos, in DNA*, p. 19.

²⁴⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, p. 2, in Vol. II, Anexo 3, e Margarida Botelho e Pina Cabral, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 14 (paginação atribuída pela autora).

²⁴¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, pp. 11, 12 e 17.

²⁴² Cfr. *ibidem*, p. 11.

²⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 12.

²⁴⁴ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 148.

²⁴⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print*.

Sanchez Jorge (que esteve presente algumas vezes no estaleiro da Graniver²⁴⁶) foi o suficiente para endurecer a tinta de tal forma que, ao limpá-la das pedras nesse dia, as duas últimas já foram tarefa difícil²⁴⁷.

A escolha das cores também teve vários ensaios:

De manhã veio o Eng. Jorge Dias com amostras das cores. Tínhamos duas pedras grandes gravadas para se experimentar a tinta. O amarelo dourado está perfeito. O vermelho precisa de ser mais aberto. O Eng. começa a entusiasmar-se com o projecto²⁴⁸.

3.3.4. A técnica de gravação

A técnica de gravação foi, segundo Bartolomeu dos Santos,

um reatamento com uma técnica de gravação em pedra e água-forte para fins de decoração mural, que em 1960 eu julgo ter inventado baseando-me na técnica de água-forte tradicional²⁴⁹. Apesar de o resultado final não ser uma estampa, a técnica que estou a usar é uma derivação directa das técnicas de gravura tradicionais²⁵⁰.

Afirmava que, em tese, se poderia extrair uma estampa de toda a estação, apesar de tal não lhe agradar²⁵¹.

A referência ao uso da técnica em 1960 tem a ver com os painéis criados nesse ano para a Casa Havaneza²⁵² e para o Banco Borges & Irmão (hoje BPI, tendo o painel sido destruído numa remodelação da agência bancária), ambos em Lisboa e de pedra gravada com ácido, se bem que no painel do banco Bartolomeu dos Santos não tintou as pedras e utilizou os ácidos de forma a que as figuras ficassem em relevo²⁵³. Em 1961 Bartolomeu dos Santos concorreu a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para ingresso na Slade School of Fine Arts, em Londres, apresentando estes trabalhos e sua técnica da forma seguinte: *Nos últimos anos tem-se dedicado também à litografia a cores e ao aperfeiçoamento de uma nova técnica de gravação em pedra, técnica essa que julga inédita e de grandes possibilidades no campo da grande decoração mural²⁵⁴.*

O seu entendimento quanto ao carácter da pedra gravada a ácido é reproduzido por

²⁴⁶ Por exemplo, em 15 de abril e 29 de maio de 1991, como refere Bartolomeu dos Santos em Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, pp. 6 e 42, in Vol. II, Anexo 3.

²⁴⁷ Cfr. Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print.

²⁴⁸ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 31 (17 de maio), in Vol. II, Anexo 3.

²⁴⁹ Entrevista concedida a Margarida Botelho, A Arte no Metro, p. 38.

²⁵⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print (tradução da autora).

²⁵¹ Cfr. *ibidem*.

²⁵² Este ainda assinado "Bartolomeu Cid".

²⁵³ Cfr. António Canau Espadinha, Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, p. 270.

²⁵⁴ Cfr. *ibidem*, Vol. IV: Anexo III - Documentação, pp. 86-89, figs. 69-72, "Curriculum Vitae", pp. 3-4.

António Canau Espadinha²⁵⁵:

Ao usar ácidos e vernizes de protecção, pode criar-se uma imagem em pedra que não é apenas de grande permanência mas também de um carácter totalmente diferente, se a compararmos com o entalhe e a gravação de pedra tradicionais... A técnica permite uma variedade de aproximações, desde áreas abertas mordidas até linhas do tipo graffitti com profundidade que pode chegar a um centímetro. Técnicas de fotogravura também podem ser usadas com o mesmo grau de permanência, permitindo a criação de imagens tipo colagem. Pode ser usada cor no entalhe ou, em alternativa, pode jogar-se com o contraste entre áreas levemente polidas e áreas mordidas, erodidas, baças²⁵⁶.

Esta variedade de aproximações foi usada na obra de Entre Campos: como explica Bartolomeu dos Santos, os painéis da *Biblioteca*, dos *Lusíadas* e da *Ode Marítima*

foram desenhados no verniz e depois gravados, os restantes foram pintados com verniz na horizontal antes de serem tratados com ácido. Isto quer dizer que os três primeiros painéis são afins do desenho, enquanto que os outros estão mais perto da pintura. Os primeiros são lineares e os outros tonais²⁵⁷ (figs. 89 a 92).

O primeiro método é descrito por Max Werner:

Antes de usarmos o ácido, todavia, tínhamos as pedras preparadas como se fossem chapas de gravura. Quer dizer, eram polidas e depois cobertas com verniz preto²⁵⁸ sobre o qual nós desenhávamos, usando agulhas de gravar grandes. Cada linha feita no verniz era depois exposta ao ácido e as áreas cobertas pelo verniz ficavam protegidas dele. (...) Estávamos a trabalhar em painéis com 15 m de comprimento e cerca de 2 m de altura, encostados na vertical a uma estrutura feita especialmente para o efeito²⁵⁹. Quando se acabava o desenho no painel, tirávamo-lo da estrutura e deitávamo-lo, placa a placa, num suporte horizontal (cada painel consistia em placas de pedra de aproximadamente 1,20 m x 80 cm dispostas juntas umas às outras tal como estão na estação de metro). Era então que o gravávamos, deitando ácido sobre ele com um regador, enquanto Barto ou eu estávamos ali com uma mangueira para o lavar. (...) Quando ficava pronto, passávamos a tintá-lo. Era uma operação extenuante. (...) Cada pedra tinha de ser coberta com uma tinta misturada com epoxy e depois limpa com trapos ensopados em aguarrás, de forma a que apenas as linhas e os riscos retivessem tinta, ficando as áreas polidas limpas. A epoxy transformava a tinta em pedra algo rapidamente, pelo que tínhamos de trabalhar bastante depressa. Este processo era repetido de cada vez que um painel era feito²⁶⁰.

O carácter das linhas desenhadas no verniz também mereceu preocupação. Bartolomeu dos Santos pretendia linhas toscas e não nítidas, o que obrigou a encontrar o

²⁵⁵ Cfr. Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, pp. 268-269. Este autor cita Bartolomeu dos Santos referenciando a citação como procedente de O Ponto de Vista do Artista/Técnica, 1995. Não foi possível, todavia, identificar este texto na bibliografia nem encontrá-lo de outra forma.

²⁵⁶ Tradução da autora.

²⁵⁷ *Apud* Margarida Botelho in O Novo Interface do Metro de Entrecampos, p. 5.

²⁵⁸ Este verniz era betume judaico, tendo sido comprado pela Graniver (cfr. Maria João Schalk, mensagem de correio eletrónico de 12/09/2013, in Vol. II, Anexo 3, p. 140).

²⁵⁹ Foram feitas no estaleiro da Graniver duas estruturas em travessas de granito: uma vertical com 17 metros de comprimento e uma horizontal com 27 metros de comprimento (cfr. Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print).

²⁶⁰ *Apud* António Canau Espadinha, *op. cit.*, vol. I, p. 271 (tradução da autora).

ponto de secagem ótimo para o verniz, que demorava dois dias a obter: *Eu, Max e John começámos tentativamente a desenhar no painel. Verniz ainda não completamente seco, por isso não estala ("cracks") como deveria. Isso dá um carácter às linhas que não é o pretendido*²⁶¹. Mais tarde, quando já tinha adiantado o painel da Biblioteca, referiu que *numa hora pinte com verniz os 18 metros. Agora há que esperar dois dias para que o verniz seque e quebre quando nós desenharmos nele*²⁶².

O segundo método foi referido por Bartolomeu dos Santos no seu Diário, ao referir-se ao *painel da cabeça*:

*usei um pincel género brocha preso com uma fita gomada larga a um fino tronco de eucalipto que eu afeiçãoi na oficina. É leve, longo e tem a flexibilidade justa, para o fim desejado. Pinte a área dos cabelos a cheio com verniz, e cerca de 10 minutos mais tarde salpiquei a mesma área com água ráz. Se passar um trapo sobre os salpicos, estes levantam o verniz. O efeito é ótimo para o fim pretendido. Quero que a cabeça fique "weathered" e não óbvia*²⁶³.

António Canau Espadinha entende que nos painéis de Entre Campos, *Bartolomeu utiliza tanto a linha como a mancha, prevalecendo até a utilização desta sobre a utilização da linha*²⁶⁴. Chama a atenção para o facto de, para a obtenção da mancha em gravura, ser possível recorrer ao método da "mordedura direta", que consiste no ataque direto dos ácidos sobre as zonas desprotegidas da chapa. Tendo em conta a técnica usada por Bartolomeu dos Santos nos painéis tonais, considera que a mesma se subsume na mordedura direta, pelo que conclui que devem usar-se *em conjugação de termos água-forte e mordedura directa para identificar a técnica utilizada na gravação dos painéis*²⁶⁵. Sobre este assunto Bartolomeu dos Santos explicava: *Porque o meu trabalho é mais tonal do que linear, penso que a água-tinta é o meu modo natural de expressão, apesar de nos meus murais ter usado uma abordagem muito direta, linear, do tipo graffiti*²⁶⁶.

A técnica não ficou, contudo, logo fechada à partida: Bartolomeu dos Santos foi experimentando no processo e nos recursos:

Trouxe comigo um "squeegee" de serigrafia para facilitar a tintagem. Também touche e crayons litográficos para ver como reagem ao nítrico. Estou pensando em usar

²⁶¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 4 (11 de abril), in Vol. II, Anexo 3.

²⁶² Cfr. *ibidem*, p. 42 (27 de maio).

²⁶³ Cfr. *ibidem*, pp. 44-45.

²⁶⁴ Cfr. Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, p. 268.

²⁶⁵ Cfr. *ibidem*, p. 268.

²⁶⁶ Cfr. Entrevista a Rosemary Simmons, Bartolomeu dos Santos, in *Printmaking Today*, p. 7 (tradução da autora).

algumas fotoserigra²⁶⁷ (com letras, textos) como parte do projecto. Não sei se será possível. A ver vamos. Amanhã recomeça o trabalho, Agora não pode parar. O trabalho é enorme! (...) Será possível passar para serigrafia pedaços de textos de livros e transferi-las para a pedra, tintando com verniz? Escrever com crayon e gravar. Experimentar amanhã²⁶⁸.

Bartolomeu dos Santos experimentava a técnica até exaustão, mas sempre com a única finalidade de produzir o resultado pretendido. A técnica era, para si, apenas o meio que lhe permitia atingir a imagem a final:

quando trabalho numa chapa, dou por mim quase obcecado pela imagem que pretendo produzir. Qualquer técnica, qualquer experimentação é válida e merece a pena desde que eu possa produzir a imagem que tenho em mente. Contudo, não pretendo envolver-me demasiado em técnicas e experiências complicadas por elas próprias, mas penso que as imagens que pretendo estão sempre à minha frente e estou, por isso, sempre a provar e tentar novas aproximações ao medium. Assim, gosto de pensar em mim como um experimentalista. Para mim, algumas das gravuras mais bem sucedidas são, tecnicamente falando, muito simples e descomplicadas, de forma a que não se fique imediatamente esmagado pela qualidade da linha, do tom ou da textura da gravura, mas antes pelo efeito total da imagem. Dependem demasiadamente dos efeitos técnicos, enquanto tais, é para mim evitar as reais questões da arte. (...)

Creio que os métodos técnicos são apenas um meio para um fim, sendo o fim, neste caso, a produção de uma obra de arte criativa. (...) Creio que se aprende e se descobre mais sobre a técnica enquanto se tenta que uma ideia resulte do que aprendendo todas as técnicas antecipadamente²⁶⁹.

Bartolomeu dos Santos citava muitas vezes Jean Renoir que, quando lecionou na Slade School, declarou à turma: *La technique, il faut l'apprendre, et après il faut l'oublier²⁷⁰.*

A aproximação de Bartolomeu dos Santos à gravação da obra de Entre Campos foi exatamente a mesma que tinha relativamente às gravuras tradicionais, em que começava logo diretamente na chapa, sem quaisquer desenhos ou estudos prévios:

É bom lembrar que maquetes nunca existiram. Se as tivesse feito, tenho a certeza que não as teria seguido, pois uma coisa é conceber um estudo a pequenas dimensões e em materiais diferentes, outra coisa é trabalhar "ao natural"²⁷¹. Considero a gravura em metal uma técnica com um carácter tão forte que fazer estudos prévios é para mim uma perda de tempo. A aventura e o risco que esta aproximação implica, terão aqui lugar em enormes áreas de pedra, em vez de pequenas chapas de cobre²⁷².

²⁶⁷ Palavra usada por Bartolomeu dos Santos.

²⁶⁸ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 17, in Vol. II, Anexo 3.

²⁶⁹ Cfr. *Lithographs and Original Prints*, in *Studio - International Journal of Modern Art*, Suplemento de junho 1967, p. 3.

²⁷⁰ *A técnica, é preciso aprendê-la e depois é preciso esquecer-la* (tradução da autora). Cfr. *Bartolomeu dos Santos — Gravura*, Galeria 111, novembro de 1992, s/ ISBN.

²⁷¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, pp. 49-50, in Vol. II, Anexo 3.

²⁷² Cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print* (tradução da autora).

3.4. Os colaboradores

Para um projeto da dimensão daquele executado em Entre Campos é necessário recorrer a colaboradores, senão o tempo de execução jamais cumpriria o prazo de entrega. O tempo, sempre presente em todas as obras de Bartolomeu dos Santos, é aqui um condicionalismo real. Para além disso, o artista entendia que a época da *solidão do corredor de fundo* já passara²⁷³.

A colaboração é uma circunstância para que Bartolomeu dos Santos desde sempre pendeu e a que cedo se habituou, para além de a sua atividade letiva e essencialmente prática necessariamente predispor para essa forma de trabalho:

Isto vem dos anos 40, em que, para a minha geração, os nossos heróis eram os pintores mexicanos que produziam grandes murais colectivos. A pintura egípcia também teve murais colectivos. O meu primeiro mural foi pintado com o René Bertholo, ainda estávamos na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Lembro-me de que fomos os dois de moto com as tintas. Por outro lado, quando se trabalha com gravura e se está à volta de prensas, há sempre gente em redor que participa em diferentes fases. Como professor, tinha sempre os meus alunos em torno, daí um ambiente que já é propício a um trabalho colectivo. No entanto, a questão de chamar colaboradores obedece a uma necessidade prática. Quando se tratam de obras de grandes dimensões, como foi o caso da obra para a estação de metro de Entrecampos, foi necessário constituir equipas para executar o projecto. Para essa obra tive um colaborador durante três meses, que depois foi substituído por seis outros por igual espaço de tempo. Quando peço colaboração, peço a presença de um traço colectivo. Cada um executa a sua tarefa com um traço que lhe é próprio. Assim se passava com as grandes pinturas murais dos italianos. A obra não era executada totalmente pelo mestre. Havia um colaborador que podia fazer os céus, outro a vegetação, outro os panejamentos, etc. É assim que também são executadas as minhas obras públicas de grandes dimensões²⁷⁴.

Bartolomeu dos Santos também gostava de trabalhar em equipa pela possibilidade de trocar ideias e informações, o que teve especial importância neste projeto. O artista começou por convidar Max Werner para o trabalho. Em outubro ou novembro de 1990, transmitiu-lhe:

*aceitei uma encomenda muito importante em Portugal. É para fazer a decoração de uma estação de metro inteira. Aceitei mas não tenho ideia de qual será o tema, mas será uma espécie de gravura em pedra calcária. Preciso de outro artista para trabalhar comigo, não um assistente, mas um artista com quem eu possa trocar ideias. Estás interessado? Finalmente ele decidiu que o tema iria ser literatura e navegadores portugueses. Então, fez-me ler *Camões* traduzido e o seu poeta favorito, Pessoa, e outros²⁷⁵.*

²⁷³ *The loneliness of the long distance runner* (tradução da autora). Cfr. Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print.

²⁷⁴ Cfr. entrevista in Francisco Vaz Fernandes (coordenação), Sem Margens, p. 135.

²⁷⁵ Mensagem de correio electrónico enviada em 18/06/2010 por Max Werner a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, pp. 286-287

A obra começou, assim, por ter a colaboração de Max Werner (a quem Bartolomeu dos Santos chamaria o seu *braço direito*²⁷⁶ - figs. 89 e 90) e também de John Aiken²⁷⁷, que chegaram a Lisboa, respetivamente, em 8 e 9 de abril de 1991²⁷⁸. Principiaram os três por desenhar no verniz preto do painel da *Biblioteca*, em 11 desse mês²⁷⁹. John Aiken deixou o trabalho dois dias depois, ainda o painel não tinha chegado a meio, mas deu boas ideias e desenhou bastantes livros, por isso ganhou o direito a assinar o painel na qualidade de assistente²⁸⁰. Max Werner ficou até julho²⁸¹, tendo trabalhado nos painéis da *Biblioteca*, dos *Lusíadas* e da *Ode Marítima*, constando deles o seu nome como colaborador. Assim, do canto inferior direito do painel da *Biblioteca* consta um livro em cuja lombada pode ler-se "ABRIL—MAIO—1991 / BARTOLOMEU FEZ / COM A COLABORAÇÃO DE MAX WERNER E A ASSISTÊNCIA DE J. AIKEN / CONSELHO LITERÁRIO PROFESSOR LUÍS DE SOUSA REBELO" (fig. 93). No canto inferior direito do painel dos *Lusíadas* uma legenda clara reza "BARTOLOMEU FEZ EM JUNHO 91 COM A ASSISTÊNCIA DE MAX WERNER" (fig. 94).

Bartolomeu dos Santos foi a Londres entre 26 de abril e 2 de maio de 1991 entrevistar os estudantes para o ano letivo seguinte da Slade School of Fine Arts, tendo visto os seus estudantes do primeiro e do segundo ano, que quiseram todos colaborar no projeto²⁸². Pensou inicialmente limitar o número a quatro assistentes, mas acabou por ter nove, distribuídos em dois turnos de quinze dias cada um, que colaboraram nos painéis das escadas, do átrio das cancelas e no dedicado a Robert Motherwell. Foram eles Oona Grimes (que recrutou os alunos²⁸³) e Andy Smith, professores assistentes na Slade School of Fine Arts, e sete estudantes do Departamento de Gravura da mesma faculdade: Bill Penney, Charlotte Cornish, Lee Metzger, Oona Highland, Rody Thompson, Toni Grisoni e Vicky Edwards²⁸⁴ (fig. 95)

(tradução da autora).

²⁷⁶ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 145.

²⁷⁷ À data professor na Slade School of Fine Arts, onde Bartolomeu dos Santos também lecionava.

²⁷⁸ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 2, in Vol. II, Anexo 3.

²⁷⁹ Cfr. *ibidem*, p. 4.

²⁸⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 5-6.

²⁸¹ Cfr. *ibidem*, p. 1.

²⁸² Cfr. *ibidem*, pp. 15-16.

²⁸³ Cfr. *ibidem*, p. 16.

²⁸⁴ Cfr. Margarida Botelho, O Novo Interface do Metro de Entrecampos, p. 14, e Bartolomeu dos Santos, An Etching but not a Print. De acordo com o diário de Bartolomeu dos Santos (cfr. p. 1), Oona Grimes, Toni Grisoni, Charlotte Cornish e Vicky Edwards estiveram na segunda quinzena de julho e Oona Highland, Rody Tomson, Andy Smith e Bill Penney estiveram na primeira quinzena de agosto. Contudo, Bill Penney esteve na segunda quinzena de julho, conforme ele próprio confirmou (cfr.

Max Werner conta como foi o processo:

No que diz respeito aos nossos diferentes estilos, eles não são tão diferentes como parece. O seu é muito mais gestural e arrojado na sua aproximação. 2 qualidades que ele me ensinou e ainda me esforço por seguir. Mas ambos criamos imagens que contam uma história e penso que ele gostava do carácter de banda desenhada de algum do meu trabalho e pensava que era isso precisamente que era necessário para o projeto de Lisboa. Disse-me que queria que ele fosse um pouco como uma tira gigante de banda desenhada.

É por isso que os dois estilos se misturaram e, se olharmos para o trabalho de Lisboa, parece que foi feito por um artista. Isso é porque costumávamos corrigir os desenhos um do outro. Por exemplo, a grande silhueta de Fernando Pessoa foi desenhada primeiro por ele, mas numa escala tal que o desenho tinha de estar certo e ser mais detalhado. Lutou com ele por algumas horas e eu depois disse-lhe que não parecia bem, que o contorno das mãos era muito importante e que, pelo menos, deveria ser feito mais realisticamente... Então ele disse "está bem, então faz tu". Eu passei o resto da tarde a corrigir o desenho dele e o resultado final é essencialmente o meu desenho (fig. 96). Mas depois, mais tarde, ele pediu-me para desenhar um navio à vela grande. Quando ele viu que eu estava a perder-me no meio de muitos pormenores, veio com uma agulha grande e riscou metade do meu desenho! E fê-lo parecer dez vezes melhor! (fig. 97) Esse tornou-se o padrão do nosso trabalho conjunto.

Uma vez eu estava a olhar para o desenho no lado dele do painel e pensei "porque não acrescentar alguma coisa ao desenho dele para ver se ele nota?" (...) Estava a pensar numa pintura de um grande mestre da Tate Gallery, no qual o seu aprendiz tinha pintado uma pequena mosca. Quando o mestre notou a mosca, tentou enxotá-la e ficou espantado quando percebeu que não era verdadeira. Ficou tão impressionado que a deixou ali. (...) Assim, quando eu estava entretido a corrigir um dos seus desenhos, desenhei o seu retrato numa moldura, colocado numa das prateleiras (fig. 98). Também acrescentei um modelo de um barco à vela (fig. 99) noutra lado qualquer, bem como outras pequenas coisas. Acho que foi a Fernanda quem primeiro o notou. O Barto adorou e foi dessa forma que começaram a aparecer velharias nas prateleiras ao pé dos livros, porque ambos começámos aleatoriamente a juntar pequenas coisas no "território" um do outro. A pregar partidas um ao outro, na verdade. Mas acho que ele adorava a ideia do aprendiz e do mestre, ou como durante a construção das catedrais na Europa, em que os pedreiros esculpiam pequenos monstros nos tetos e nas abóbadas que, apesar de não serem planeadas, tinham a aprovação do arquiteto. Encantava-lhe que eu lhe estivesse a fazer isso²⁸⁵.

Como Bartolomeu dos Santos afirmaria mais tarde,

estas decorações deram-me a oportunidade de testar algo que sempre quis fazer e que era criar uma grande decoração em que o artista e a sua equipa conseguem uma unidade, apesar de a cada membro da equipa ser permitida uma grande liberdade individual. Nestes tempos de individualismo exacerbado, penso ter provado que o trabalho de equipa pode existir sem restrições individuais e, não obstante, ser capaz de conseguir uma obra de arte harmoniosa e criativa²⁸⁶.

No painel da parede poente, nas escadas que dão acesso ao painel dos *Lusíadas*,

mensagem de correio electrónico de 19/02/2014, in Vol. II, Anexo 3, p. 142), tendo assinado a pedra desaparecida datada de 24 a 26 de julho (cfr. fig. 208).

²⁸⁵ Mensagem de correio electrónico enviada em 22/06/2010 a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, pp. 288-289 (tradução da autora).

²⁸⁶ Cfr. Making a Big Impression, in *Universe: Innovation and Excellence at UCL*, vol. 6, nº 1, University College London, Londres, primavera de 1994, p. 15 (tradução da autora).

pode ainda encontrar-se uma inscrição com os restantes colaboradores (junto ao rodapé): "ESTES PAINÉIS FORAM EXECUTADOS NAS OFICINAS DA GRANIVER EM MORELENA. / ARQUITECTO - CARLOS SANCHEZ JORGE / ARTISTA - BARTOLOMEU DOS SANTOS / COLABORARAM NESTE PROJECTO OS SEGUINTEs OPERÁRIOS [seguem-se assinaturas] Joaquim Manuel Rodrigues, Armindo Bernardo Garcia, António Francisco Vasconcellos, Vítor Gomes, António Oliveira e Manoel Catalão" (figs. 100 a 102).

Maria João Schalk, viúva de Werner Schalk, conta que este também assinou o painel, mas fê-lo num local que depois foi eliminado pelo corte da pedra, ainda no estaleiro.

3.5. O painel da Biblioteca

O primeiro painel a ser executado e aquele que, apesar de ser o de menor dimensão, consumiu mais tempo, foi o agora situado no átrio de entrada da estação, que antecede as cancelas dos bilhetes. É um painel que os passageiros encontram de frente ao sair do metro, imediatamente após passarem tais cancelas. Sendo composto por vinte e uma placas de comprimento por duas de altura (colocadas longitudinalmente), mede 16,80 metros x 2,20 metros. Por se impor ao transeunte, confrontando-o, é impressionante, na sua dimensão, na sua aparente simplicidade, no desembaraço do desenho.

3.5.1. O tema

O painel apresenta-se como uma enorme estante cheia de livros (fig. 77)²⁸⁷, algo desarrumada e salpicada de objetos decorativos, tal como em casa de qualquer pessoa dedicada à leitura —*Olhe, é esta estante!*, afirmou Bartolomeu dos Santos apontando para a estante que cobria duas paredes do *atelier* que tinha na casa de Sintra²⁸⁸. *Decidi arranjar a biblioteca como se fosse minha! Há livros fora do lugar, outros trocados!*²⁸⁹

Sobre o conceito da biblioteca representada, Bartolomeu dos Santos escreveu no seu Diário, quando ainda pensava desenhar nas plataformas o subsolo de uma cidade

²⁸⁷ Um esquema do painel encontra-se incluído no Anexo 2 ao presente trabalho (*in* Vol. II).

²⁸⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, *in* Vol. II, Anexo 4, p. 145.

²⁸⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 10, *in* Vol. II, Anexo 3.

milenária:

Mais um exercício no tempo! Assim, também conceptualmente joga com a Biblioteca. Em Londres, a Fernanda deu-me o livro sobre a biblioteca do Kiefer (The High Priestess)²⁹⁰ (fig. 103). A dele é obviamente de "forma" warneriana e teutónica. A minha será borgeana e mediterrânica. Ambas reflectem uma preocupação com o temporal, a dele no conteúdo, a minha na forma²⁹¹.

Em 1941 Jorge Luís Borges escreveu *A Biblioteca de Babel*, um conto inicialmente constante do livro *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, tendo depois este livro sido, por sua vez, integralmente incluído no livro *Ficções*, de 1944²⁹².

O conto consiste na descrição de um universo que é uma biblioteca interminável, da condição e das crenças dos homens que aí habitam, do conteúdo dos livros:

O universo (a que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados de parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêem-se os pisos superiores e inferiores: interminavelmente²⁹³.

Nestes hexágonos nascem os homens e, quando morrem, atiram-nos borda fora para o espaço vazio, no qual o corpo se desintegra numa queda infinita. Os homens não estão, contudo, confinados ao seu espaço: podem viajar pelos hexágonos, buscando livros (que mais poderia ser?).

Há uma clássica sentença entre os homens segundo a qual *A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, e cuja circunferência é inacessível²⁹⁴. A distribuição das galerias é invariável²⁹⁵: cada hexágono tem vinte estantes, cinco em cada um dos seus quatro lados, servindo os outros dois lados para ligar aos outros hexágonos. Cada estante tem cinco prateleiras; cada prateleira contém trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor negra; os símbolos*

²⁹⁰ Bartolomeu dos Santos refere-se à escultura de Anselm Kiefer, intitulada *A Suma Sacerdotisa / Mesopotâmia (The High Priestess / Zweistromland)* constituída por uma estante cheia de livros, com dois módulos colocados em ligeiro ângulo, à semelhança de um livro aberto. Mede 3,70 m de altura por 7,80 m de largura e os livros são de chumbo, podendo ser folheados, mas chegam a pesar cerca de 100 quilogramas cada um. Aproximadamente metade dos livros está em branco, mas os demais têm fotografias, objetos colados às páginas e coloração com emulsões, tintas, argilas e até prata. A obra foi executada entre 1985 e 1989. Aquando da sua inauguração, em 1989, foi editado um livro com texto de Armin Zweite (cfr. *Anselm Kiefer: The High Priestess*, Harry N. Abrams, New York, 1989, ISBN 0-8109-1216-3).

²⁹¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 16-17, in Vol. II, Anexo 3.

²⁹² Cfr. bibliografia anexa à presente dissertação.

²⁹³ Cfr. Jorge Luís Borges, *A Biblioteca de Babel*, in *Ficções*, Abril/Controljornal/Edipresse, Linda-a-Velha, 2000, pp. 50-57, ISBN 972-611-625-2, p. 50.

²⁹⁴ Cfr. *ibidem*, p. 51.

²⁹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 50.

ortográficos são apenas vinte e cinco: as vinte e duas letras do alfabeto²⁹⁶, o ponto, a vírgula e o espaço (não há algarismos); *a Biblioteca existe ab eterno*²⁹⁷, tendo os viajantes confirmado que na mesma não há dois livros idênticos, pelo que *é total e as suas estantes registam todas as possíveis combinações dos vinte e tal símbolos ortográficos (número, embora vastíssimo, não infinito)*²⁹⁸, abrangendo todas as línguas. A Biblioteca contém todas as possíveis combinações dos referidos vinte e cinco símbolos e todas as combinações são expressão de uma qualquer língua²⁹⁹.

Proclamou-se que a Biblioteca inclui todos os livros, sendo os mistérios básicos da humanidade a origem da Biblioteca e do tempo. Há pesquisadores e inquisidores, alguns dos quais já destruíram milhões de livros, na sua fúria de eliminar obras inúteis³⁰⁰. Uma superstição de tempos passados era a do Homem do Livro: algures deveria *existir um livro que seja a chave e o resumo perfeito* de todos os outros: *deve haver algum bibliotecário que o tenha estudado e seja análogo a um deus. (...) Fizeram-se muitas peregrinações à procura d'Ele*³⁰¹. A raça humana extinguir-se-á, mas a biblioteca perdurará³⁰².

Não obstante, a conclusão do narrador da história é de que *a Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direcção, verificaria ao cabo dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)*³⁰³.

Para Bartolomeu dos Santos, esta biblioteca representa *o universo, o conhecimento e o infinito*³⁰⁴.

Já em 1991 mas antes de iniciar a execução dos painéis, Bartolomeu dos Santos foi entrevistado por Margarida Botelho³⁰⁵. Inquirido sobre os temas que iria privilegiar respondeu que

Inicialmente, dada a proximidade da Biblioteca Nacional e da Praça de Touros do

²⁹⁶ Não se sabe quais são, pois o alfabeto tem mais de vinte e duas letras (o alfabeto português tem atualmente vinte e seis letras).

²⁹⁷ Cfr. Jorge Luís Borges, *A Biblioteca de Babel*, in *Ficções*, p. 51.

²⁹⁸ Cfr. *ibidem*, p. 53.

²⁹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 56.

³⁰⁰ Cfr. *ibidem*, p. 54.

³⁰¹ Cfr. *ibidem*, p. 55.

³⁰² Cfr. *ibidem*, p. 56.

³⁰³ Cfr. *ibidem*, p. 57.

³⁰⁴ Cfr. depoimento de Bartolomeu dos Santos in Jorge Silva Melo, *Bartolomeu Cid dos Santos: Por Terras Devastadas*, 15:05.

³⁰⁵ Cfr. *A Arte no Metro*, p. 38.

Campo Pequeno, tinha pensado em decorar metade da estação com temas referentes a livros e a outra metade com temas tauromáquicos. Por diversas razões, este segundo tema foi rapidamente posto de parte, ficando só o primeiro. Pensei então em transformar as paredes da estação numa grande biblioteca universal. Seria um tema que agradaria certamente a Jorge Luís Borges, mas que também, de uma maneira muito Borgeana, implicaria anos de pesquisa antes mesmo de se começar o trabalho. Recentemente, depois de muitos bons anos de ausência, estive em Roma, e a escala dos grandes fragmentos de escultura romana trouxe-me novas ideias. Assim, as paredes das plataformas serão decoradas com grandes cabeças entremeadas de texturas. Na parede do hall haverá, então, desenhada em forma de graffiti, uma biblioteca (cada livro terá cerca de um metro de altura) em cujas lombadas serão mencionados os autores mais representativos da nossa literatura.

Como referiu depois, desistiu da biblioteca universal porque para tal *tinha de começar em Homero, ou antes ainda, nos sumérios, e nunca mais acabava. Uma estação de metro e uma vida não chegavam*³⁰⁶. Os livros também não vieram a ter um metro de altura, antes variando entre os mais diversos tamanhos, tanto em espessura como em altura, que tanto podem ser os 10 centímetros do livro *Complete Works* (fig. 104), de Joseph Crabtree (prateleira 73), ou os mais de 60 centímetros do quinhentista *Atlas* de Fernão Vaz Dourado (prateleira 17, fig. 105).

No dia em que, em conjunto com Max Werner, começou a desenhar o painel nas pedras envernizadas (11 de abril), Bartolomeu dos Santos registou no seu Diário que

*Para este 1º painel a ideia é a de desenhar uma biblioteca em que se encontrem todas as obras importantes da literatura portuguesa. Luís de Sousa Rebelo, em Londres e a meu pedido, fez uma lista. São cerca de 600 autores! Terá de haver uma selecção. Tenho a certeza que haverá problemas com os que deveriam estar e não estão e vice-versa*³⁰⁷.

A lista começava em Afonso X de Leão e Castela, seguindo-se Afonso Mendes de Besteiros³⁰⁸. Mas houve que cortar, que escolher, por pura falta de espaço. Bartolomeu dos Santos cortou muitos autores do séc. XIII e do séc. XX, e também alguns pelo meio, tendo os cortes sido da sua escolha pessoal³⁰⁹.

A *Biblioteca* composta por Bartolomeu dos Santos pretende ser ilustrativa da literatura portuguesa desde o século XIII até ao ano da execução do painel (1991). E refira-se ilustrativa e não representativa, por não pretender retratar fielmente aquela literatura, antes correspondendo a uma selecção de autores e obras que muitas vezes não teve em conta critérios científicos ou literários, mas convicções e preferências: é o

³⁰⁶ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 144.

³⁰⁷ Cfr. *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 4-5, in Vol. II, Anexo 3.

³⁰⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 144.

³⁰⁹ Cfr. *ibidem*, p. 144.

entendimento que Bartolomeu dos Santos tinha da literatura portuguesa, numa obra muito pensada e ligada com temas constantes da sua obra — o tempo, o espaço, a memória, os barcos, os mapas, as viagens, a crítica sociopolítica — sendo que a própria *Biblioteca* é uma viagem no tempo.

É assim que da mesma constam muitas obras históricas, desde as crónicas medievais à *História de Portugal* de Herculano, livros de marinharia, de cartas de marear e atlas (prateleiras 6, 8 e 17, entre outras, figs. 106 e 112), um tratado sobre construção naval (*Livro das Traças de Carpintaria*, prateleira 25), descrições e roteiros de viagens, como a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (prateleira 32, fig. 107), tratados sobre os descobrimentos, informações sobre terras longínquas, como a carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento do Brasil, ou a informação sobre as terras do Preste João, de Francisco Álvares (ambos na prateleira 13).

Mas outras perspetivas também ressaltam das escolhas de Bartolomeu dos Santos, designadamente a política: grande destaque é dado aos liberais do séc. XIX, como Garrett e Herculano (prateleira 40, fig. 111), bem como à literatura da oposição ao Estado Novo: Soeiro Pereira Gomes, José Cardoso Pires ou Sofia de Melo Breyner, só para citar três nomes. A condição feminina também é referida, quer por via do registo de um grupo de mulheres escritoras do século XVI (prateleira 10, fig. 108), que contrabalança com a obra coeva de Rui Gonçalves *Privilégios e Prerrogativas que o Género Feminino tem por Direito Comum e Ordenações do Reino, Mais que o Masculino* (prateleira 24, fig. 109). A crítica da inquisição e da censura também não são esquecidas, com o *Índice dos Livros Proibidos* de quinhentos (prateleira 27), as obras seiscentistas do Padre António Vieira (prateleira 39, fig. 110) ou *Os Ratos da Inquisição* de setecentos (prateleira 40).

Tendo vivido a maior parte da sua vida em Londres, esta cidade não foi esquecida, pelo que Bartolomeu dos Santos incluiu entre as obras escolhidas algumas que se lhe referem: o romance de cavalaria quinhentista *O Palmeirim de Inglaterra* (prateleira 16), as obras de Garrett escritas em Londres e as referências a Bentham (figura proeminente na University College em que Bartolomeu dos Santos lecionou), os jornais portugueses editados em Londres no século XIX (todos na prateleira 40, fig. 111) e as *Elegias de Londres* de Alberto Lacerda (prateleira 59). Londres foi, aliás, o destino de muitos artistas da geração de Bartolomeu dos Santos, como Paula Rego, Rolando Sá-Nogueira

e Júlio Pomar.

Para além de tudo, a própria disposição dos livros pelas prateleiras também reflete histórias anedóticas relativas aos autores ou às obras, que podem apenas ser perceptíveis para os conhecedores.

A *Biblioteca* conta uma história da literatura *lato sensu*, pois grande parte dos livros anteriores ao século XX não podem considerar-se obras literárias, mas antes livros puramente técnicos, como os de marinharia, as cartas de marear, os atlas, os tratados da esfera, as plantas das fortalezas, o tratado sobre a construção naval, coleções de documentos, códigos jurídicos e tantos outros.

Portanto, mais do que relatar a história da literatura portuguesa, Bartolomeu dos Santos regista a sua história dos livros portugueses, daqueles que considerou importantes para a evolução do pensamento, das artes e das ciências, da política e da sociedade, usando essa história para exprimir as suas convicções e os seus temas de eleição, bem como para contar as suas histórias.

3.5.2. O processo e a composição

Bartolomeu dos Santos começou *numa ponta e acabou na outra*, com Max Werner como braço direito. Sendo este belga francófono, ainda cometeu alguns erros de escrita que Bartolomeu dos Santos lhe corrigiu: "Ode Maritime" foi um exemplo, mas pontualmente ainda sobram alguns. Foram três meses de trabalho árduo, num calor abrasador, com jantares de fim do dia e descansos na praia da Adraga³¹⁰.

Bartolomeu dos Santos, Max Werner e John Aiken começaram por desenhar prateleiras e lombadas de livros nas pedras envernizadas: *Max muito bom a desenhar lombadas!*³¹¹. Os títulos e autores foram só inscritos depois de o desenho de base estar realizado. Apesar das três mãos, o painel tem uma unidade estilística e de traço tal que parece ter sido desenhado todo pela mesma pessoa. John Aiken lembra-se de que os livros por si desenhados tinham um duplo traço³¹². Max Werner³¹³ recorda que os seus livros eram mais desenhados e escritos, sendo os de Bartolomeu dos Santos mais simples. Genericamente, Bartolomeu dos Santos desenhou os livros da parte esquerda

³¹⁰ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 145.

³¹¹ Cfr. *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, p. 5, in Vol. II, Anexo 3.

³¹² Cfr. conversa com John Aiken em 25/03/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 155.

³¹³ Cfr. conversa telefónica com Max Werner em 12/05/2011, in Vol. II, Anexo 4, pp. 156-157.

do painel e Max Werner desenhou os do lado direito, tendo escrito todos os livros antigos. Contudo, foi sempre Bartolomeu dos Santos que definiu quais os livros que deveriam constar e respetivos lugares. No final, acabaram por sobrar lombadas, relativamente aos livros escolhidos para serem registados, e acabaram por ser desenhados alguns livros inventados e deixadas muitas lombadas em branco (fig. 112).

Em 22 de abril já estariam desenhadas todas as lombadas, faltando inscrever os títulos e autores:

Tenho mais livros do que autores. A resposta é óbvia: desenhar o maior número de títulos de cada autor! Para isso sirvo-me de um novo dicionário que saiu (Círculo dos Leitores) sobre os grandes portugueses. O livro é excelente para o fim que tenho em vista e complementa naturalmente a lista do Luís³¹⁴.

A arrumação dos livros seguiu o já referido critério da biblioteca caseira, com livros desarrumados, trocados, ao contrário. Porém, há um fio condutor, pois Bartolomeu dos Santos tentou

organizar os livros, não só cronologicamente mas também por associações de autores ou movimentos literários, não pretendendo, contudo, que o número de volumes relativos a cada autor seja um reflexo da sua importância no quadro da nossa Literatura. O trabalho da biblioteca foi, de certo modo, o mais exaustivo de todo o projecto pela necessidade, não só de organizar o espaço e para lhe dar uma certa lógica, mas também devido ao vasto número de livros que tive de desenhar³¹⁵.

A linha cronológica do painel segue da direita para a esquerda e de baixo para cima, na ordem inversa à leitura habitual, com avanços e recuos, em curva ou em zig-zag.

Segundo Bartolomeu dos Santos, a *Biblioteca* inicia-se com um livro de Martim Codax³¹⁶ (prateleira 2, fig. 93), jogral galaico-português do século XIII, do qual apenas se conhecem sete cantigas de amigo, seis delas com notação musical³¹⁷. Contudo, incluindo o painel, no início da prateleira 1, a *Notícia do Torto* (e não "notícias", como vem inscrito na lombada), que será o primeiro documento escrito em português que se conhece, provavelmente entre 1211 e 1216³¹⁸, na realidade o painel começa com este livro. O último livro é *Partes de África*, de Helder Macedo, publicado em 1991 (na

³¹⁴ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, in Vol. II, Anexo 3, p. 10.

³¹⁵ *Apud* Margarida Botelho, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 4.

³¹⁶ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 144.

³¹⁷ Cfr. Resende de Oliveira, *A Cultura das Cortes*, in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, vol. III: *Portugal em Definição de Fronteiras*, coordenação de Maria Helena Cruz Coelho e Armando Luís de Carvalho Homem, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1996, ISBN 972-23-2039-4, p. 675.

³¹⁸ Contemporâneo deste documento, ou anterior a ele, apenas se conhece o testamento de D. Afonso II, de 27 de junho de 1214 (cfr. antt.dgarq.gov.pt).

prateleira 74, fig. 113) e escrito parcialmente na casa de Bartolomeu dos Santos em Sintra, no ano anterior³¹⁹. Há ainda *A Barragem*, de Júlio Moreira (na mesma prateleira), mas este não estava ainda terminado à data da sua inscrição no painel, vindo apenas a ser publicado em 1993. Júlio Moreira foi um dos comensais num almoço de amigos em Sintra. Antes do almoço houve visita à Graniver, para ver os painéis (figs. 114 e 115), e Júlio Moreira inscreveu numa lombada o título do livro que estava a escrever³²⁰.

As associações entre autores e movimentos literários refletem também concorrências, amizades e inimizades, amores (alguns deles secretos) e desamores, entendimentos pessoais do artista e muito humor: *aquilo está cheio de partidas e brincadeiras. Pequenos jogos secretos só para conhecedores*³²¹. Por conseguinte, algumas das associações são *para o expert. Assim, junto às obras políticas do Garrett está um pequeno livro de Bentham*^{322, 323} (fig. 111).

A associação destes dois autores tem a ver com o facto de Jeremy Bentham³²⁴ ter sido uma das influências do pensamento político de Almeida Garrett, que o citou várias vezes nos seus escritos. Para além disso, o pensamento de Jeremy Bentham teve muita influência no rumo seguido pela University College de Londres (que integra a Slade School of Fine Arts, onde Bartolomeu dos Santos lecionou), estando a sua múmia exposta num dos átrios da faculdade, vestida e sentada como se de uma estátua de cera se tratasse (fig. 149). Aliás, a cabeça é de cera, pois a verdadeira caiu e foi guardada, tendo sido substituída para evitar a sua perda³²⁵.

Em 1819 Garrett compôs o soneto *Ao Aparato de uma Execução*, que viria a ser

³¹⁹ Cfr. Helder Macedo, *Partes de África*, 1ª Edição, Editorial Presença, Lisboa, 1991, ISBN 972-23-1447-5, p. 9.

³²⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 32-33, in Vol. II, Anexo 3.

³²¹ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, *Bartolomeu dos Santos*, in *DNA*, p. 19.

³²² Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, p. 11.

³²³ Estão na Prateleira 40: o livro de Bentham serve de apoio aos *Discursos Políticos* de Garrett.

³²⁴ Jeremy Bentham (1748-1832) foi um jurista inglês que desenvolveu uma vasta obra filosófica, tendo a sua obra *An Introduction of the Principles of Morals and Legislation* (Introdução aos Princípios da Moral e da Religião), publicada em 1789, iniciado a corrente do "Utilitarismo", que avalia as ações de acordo com o "princípio da utilidade", ou seja, a sua capacidade de aumentar ou diminuir a felicidade. Nesta esteira, considera que o fim correto das ações humanas é promover a maior felicidade para o maior número, devendo os sistemas políticos e jurídicos ser avaliados segundo este critério. Rejeita a noção de direito natural, entendendo que as ações devem ser avaliadas pelas suas consequências. O seu consequencialismo tem influência no pensamento filosófico até aos dias de hoje (cfr. Antony Kenny, *História Concisa da Filosofia Ocidental*, Temas & Debates, Lisboa, 1999, ISBN 972-759-169-8, pp. 361-363). Defendeu a abolição da escravatura e da pena de morte.

³²⁵ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 146.

publicado em 1853 com o título *O Campo de Sant'Ana* e que foi inspirado por uma execução de um condenado a que assistira, como deixou expresso numa nota ao soneto manuscrito: *Ainda hoje se me representa com todo o horror a cena bárbara, que tive a infelicidade de observar, e que inspirou este soneto. (...) Da pena de morte todos sabem o que diz o ilustre Beccaria, Pastoret, Bentham (apesar de inglês) e todos ou quasi todos os criminalistas que o seguiram*³²⁶. No seu *Chronista* comentou *Os Sofismas do Poder* de Bentham³²⁷ e também nas *Viagens na Minha Terra* volta àquele pensador, no capítulo XXVI: *Tinha estado às voltas com o meu Bentham, que é um grande homem por fim de contas o tal quaker, e são grandes os livros que ele escreveu*³²⁸.

À medida que o trabalho de Bartolomeu dos Santos avançava, a disposição dos livros ia-se consolidando. Em 6 de maio recomeçou *a desenhar livros, ou melhor, a pôr-lhes títulos sem dificuldade*³²⁹. Contudo, as coisas complicar-se-iam à medida que avançava no século XX, pois no dia seguinte anotava:

Estou já nos contemporâneos. Arrumei-os por movimentos e similitudes. Assim, os "futuristas" estão num sítio (fig. 116). O grupo da "Presença" noutra (fig. 117), praticamente ao lado do grupo da "Biblioteca" (figs. 118 e 119). Os saudosistas integralistas formam outro grupo (fig. 120). O arranjo está pensado com cuidado e conhecimento, mas tenho a certeza que haverá quem proteste! Sigo uma ordem cronológica aproximada, não mais do que isso. As vidas dos escritores entrecruzam-se, passam-se muitas vezes em paralelos. Não existe uma ordem possível, só indicações e sugestões. No meio de tudo isso, não sei onde é que hei-de pôr o chato do Dantas! A "Presença" não o quer. Os "futuristas" também não. Lá está o "Manifesto Anti-Dantas e por Extenso" (fig. 116) para o provar. Os "integralistas" também não tinham paciência para ele. O Afonso³³⁰ detestava-o. Vou por isso arranjar um espaçozinho isolado para ele e para o Joaquim Leitão (fig. 121). O mesmo que tendo um "affaire" com D. Maria de Portugal, senhora enorme, levou o Augusto de Castro a exclamar "Portugal não! Portugal e as colónias!!" O Joaquim Leitão foi o secretário perpétuo (!!!) da Academia das Ciências que mandou colocar nas escadarias da entrada da Academia um painel de azulejos com livros em que se lia nas lombadas "Obras Completas de Joaquim Leitão"! O Dantas, achou demais, e mandou retirar³³¹.

³²⁶ *Apud* Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett*, vol. I, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971, s/ ISBN, p. 176, nota 28.

³²⁷ Cfr. tomo II, nº XIX, 1827, pp. 126-133, *apud* Ofélia Paiva Monteiro, *op. cit.*, vol. II, p. 91, nota 13.

³²⁸ Cfr. edição da Editorial Estampa, Lisboa, 1983, p. 228.

³²⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 18, in Vol. II, Anexo 3.

³³⁰ Referência a Afonso Lopes Vieira (1879-1946), visita da casa dos pais e avô de Bartolomeu dos Santos.

³³¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, pp. 19-20. Contava Bartolomeu dos Santos (cfr. conversa em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 147) que esta história lhe fora transmitida pelo seu avô, Reynaldo dos Santos. Aliás, a história seria que Joaquim Leitão mandou produzir por conta própria dois painéis de azulejos, um com as obras completas de Júlio Dantas e outro com as dele próprio, tendo-os colocado na entrada da Academia das Ciências, um de cada lado das escadas. Joaquim Leitão era amigo de D. Maria de Bragança, casada com Leopoldo Baptistini, proprietário de uma fábrica de azulejos, pelo que os painéis terão, provavelmente, sido aí fabricados.

Mas foram os contemporâneos vivos que lhe deram mais dores de cabeça, pois várias vezes anotou a dificuldade de arrumação dos escritores. Não queria ferir suscetibilidades mas queria dar sentido à organização e apontar sugestões, pregar algumas partidas e registar uns quantos sentimentos escondidos³³². Em 13 de maio escreveu no seu Diário: *Passo muito tempo a agrupar os nossos escritores contemporâneos de modo a que esses agrupamentos façam algum sentido*³³³. No dia 15 continuou:

*Passei o dia a "arrumar" nas estantes os nossos contemporâneos, tendo em mente que alguns se poderão ofender pelo local em que os coloquei, ao pé de quem os coloquei, e assim por diante... Não posso pôr o Saramago mais pequeno que a Bessa Luís, etc., etc.. Um exercício difícil e perigoso!*³³⁴.

A zona central do círculo com as assinaturas dos escritores e os livros a cair também só seria definida já a arrumação dos livros estava em estado adiantado. Max Werner conta que

*Um exemplo de como as nossas ideias funcionavam em conjunto é o painel da biblioteca. Os escritores contemporâneos estavam à esquerda, o lado dele, e os navegadores e a literatura pré-século 19 à direita, o meu lado. Trabalhávamos um em direcção ao outro, mas tínhamos o problema de como juntar os dois lados. Então, Barto decidiu desenhar no meio um imenso círculo, simbolizando a terra. Mas como se ligariam os livros? Foi nessa altura que eu sugeri que comessem a cair das prateleiras quando atingissem o círculo e que se abrissem quando caíam, como que parecendo um pouco pássaros a levantar voo. Ele gostou da ideia e decidiu que os escritores portugueses contemporâneos poderiam assinar nos livros abertos*³³⁵.

A primeira ideia, porém, de ter livros a cair das prateleiras foi de John Aiken, logo nos primeiros dias do desenho, tal como registou Bartolomeu dos Santos no seu Diário em 12 de abril: *John deu a ideia de, no centro, os livros caírem das prateleiras. Visualmente é uma excelente ideia e adotei-a. Tenho a certeza de que hão-de querer dar à queda dos livros um simbolismo que não existe na minha intenção. Se for preciso, inventa-se um!*³³⁶.

Só em 10 de maio surgiu a ideia do círculo, aliado aos livros em queda, como também escreveu no Diário:

Decidimos que a zona central do painel será transformada num enorme círculo!

³³² Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 147, e entrevista concedida por Fernanda Paixão a António Canau Espadinha em 23/08/2008, in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. III, p. 47.

³³³ Cfr. Projecto Estação Metropolitana Entrecampos, p. 28, in Vol. II, Anexo 3.

³³⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 29-30.

³³⁵ Mensagem de correio electrónico enviada em 18/06/2010 a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, p. 287 (tradução da autora).

³³⁶ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, p. 5.

*Atirámo-nos ao trabalho e uma hora depois estava feito! De repente o painel tem um centro de polarização! Há livros a cair em direcção à esfera (fig. 122). Tudo se dinamizou! Porque é que eu gosto tanto de esferas e de círculos? Não sei. Vêm-me naturalmente. É uma forma que me dá grande satisfação fazer! Continuámos a desenhar livros... A composição está finalmente resolvida!*³³⁷.

Como Bartolomeu dos Santos bem reconhece, o círculo é uma forma recorrente na sua obra: *Na minha obra há muitos círculos. Gosto! No painel d'Os Lusíadas há uma linha horizontal contínua sobre a qual círculos se sucedem*, mas do círculo central das assinaturas afirmava que era *puramente decorativo*³³⁸.

O painel passou, por conseguinte, a exibir os livros desde o século XIII ao século XVI na metade da estante à direita do círculo; à esquerda deste estão as obras do século XVII a 1991.

A satisfação de Bartolomeu dos Santos com o rumo que o trabalho estava a tomar é bem visível numa passagem do seu Diário: *Na 111 encontrei o Mário Soares. Convidei-o para vir ver os painéis quando estes estiverem mais adiantados. Prometeu que viria. Não é todos os dias que se encontra um presidente da república numa galeria de arte e sem gorilas à roda. É o seu lado simpático*³³⁹.

3.5.3. As assinaturas

À volta do enorme círculo que marca o centro do painel, naquilo que Helder Macedo considera um *graffiti* intemporal³⁴⁰, estão gravadas as assinaturas dos escritores portugueses contemporâneos convidados a deixar a sua marca no painel, ou melhor, daqueles que puderam ou quiseram assiná-lo (figs. 122 e 123).

No seu diário, Bartolomeu dos Santos escreve em 15 de abril: *É minha intenção, por sugestão originalmente dada por Luís S. Rebelo e Ruben de Carvalho durante um jantar bem bebido no passado verão, que os escritores e poetas reconhecidos (um problema?) assinem no centro do painel os seus nomes*³⁴¹. Este almoço teve lugar em 14 de julho de 1990 no restaurante *Taberna do Saloio*. Ruben de Carvalho escreveu na toalha de mesa de papel um *Contributo para os Dramas Bartolomaicos com a Escrita*

³³⁷ Cfr. *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 21-22, in Vol. II, Anexo 3.

³³⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 148.

³³⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, p. 41. A 111 que refere é a Galeria 111, em Lisboa, que representava Bartolomeu dos Santos. Mário Soares residia muito perto dessa galeria.

³⁴⁰ Cfr. *Bartolomeu dos Santos: 45 Years of Printmaking, 1956-2001*, The London Institute Gallery Mayfair, Londres, 2001, s/ ISBN, p. 9.

³⁴¹ Cfr. *op. cit.*, p. 6.

& a Pedra, que não é senão a primeira a lista de "assinantes" manchada com uma inevitável nódoa de vinho, pedaço de toalha cuidadosamente guardado por Bartolomeu dos Santos juntamente com outras memórias do Painei³⁴². Mário Dionísio também assinou o *Contributo*, sendo um dos eleitos na lista. Depois, em 1 de maio de 1991, Bartolomeu dos Santos elaborou outra lista, a partir do *Contributo*, que contava 50 nomes³⁴³:

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| – Alberto Lacerda, | – José Blanc Portugal, |
| – Alexandre Cabral, | – José Cardoso Pires, |
| – Alexandre Pinheiro Torres, | – José Saramago, |
| – Almeida Faria, | – Lídia Jorge, |
| – Álvaro Guerra, | – Luís de Sousa Rebelo, |
| – Ana Hatherly, | – Manuel Alegre, |
| – António Alçada Baptista, | – Manuel da Fonseca, |
| – António Gedeão, | – Manuel Ferreira, |
| – António Lobo Antunes, | – Maria Isabel Barreno, |
| – António Ramos Rosa, | – Maria Teresa Horta, |
| – Augustina Bessa Luís, | – Maria Velho da Costa, |
| – Augusto Abelaira, | – Mário Cesariny, |
| – Baptista Bastos, | – Mário Cláudio, |
| – Clara Pinto Correia, | – Mário de Carvalho, |
| – David Mourão Ferreira, | – Miguel Torga, |
| – Dinis Machado, | – Natália Correia, |
| – Egito Gonçalves, | – Paulo Castilho, |
| – Ernesto Manuel de Melo e Castro, | – Pedro Tamen, |
| – Eugénio de Andrade, | – Romeu Correia, |
| – Fernanda Botelho, | – Sofia de Melo Breyner Andersen, |
| – Fernando Assis Pacheco, | – Rui Knopfly |
| – Fernando Campos, | – Teolinda Gersão, |

³⁴² Estes elementos, bem como as fotografias e as notas manuscritas referidas infra, foram mostrados por Bartolomeu dos Santos à autora durante a conversa havida em 16/06/2003 (cfr. Vol. II, Anexo 4). Para o presente trabalho não foi possível consultá-los, por o espólio de Bartolomeu dos Santos ainda não estar devidamente organizado e, por isso, continuar indisponível.

³⁴³ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, pp. 148-150.

- Herberto Helder,
- Isabel da Nóbrega,
- João de Melo,
- Urbano Tavares Rodrigues,
- Vasco Graça Moura,
- Vergílio Ferreira.

A lista foi entregue à ML e, a partir dela, David Mourão Ferreira elaborou a sua versão definitiva. Juntou mais alguns nomes (poucos) e não convidou outros³⁴³.

Em 11 de maio de 1991, estava Bartolomeu dos Santos a almoçar em casa de Ana Maria Viegas³⁴⁴ e Júlio Moreira, à sombra de uma oliveira milenária, sendo José Cardoso Pires também um dos convivas, quando apareceu Pedro Tamen. *Tanto ele como o Zé foram imediatamente convidados para porem os seus nomes no painel. Aceitaram! Julgo que daqui em diante não vai haver grandes problemas com os outros. Pelo menos assim o espero*³⁴⁵. Enganar-se-ia, contudo, pois daqueles convidados a assinar não foram Alberto Lacerda, Isabel da Nóbrega, José Saramago³⁴⁶, Lídia Jorge, Mário Cesariny³⁴⁷ e Rui Knopfly. Também não compareceram Álvaro Guerra, que estava fora do país, Eugénio de Andrade, que estava de férias, e Miguel Torga, que estava já muito doente³⁴⁸.

As assinaturas foram inscritas à volta do círculo ao centro do painel, nunca entrando no mesmo, a não ser quando são feitas nalgum livro que cai e ultrapassa a linha do círculo. Reconhecem-se cinquenta e cinco assinaturas no total. Três são ilegíveis (figs. 124 a 126) e as cinquenta e duas legíveis identificam-se como:

- Alexandre Cabral,
- Alice Reis,
- Almeida Faria,
- Ana Hatherly,
- António Lobo Antunes,
- António Osório,
- António Quadros,
- António Ramos Rosa,
- José Cardoso Pires,
- Júlio Moreira,
- Luís Forjaz Trigueiros,
- Luís Garcia de Medeiros,
- Manuel Alegre,
- Manuel Ferreira,
- Manuel da Fonseca
- Maria Gabriela Llansol,

³⁴⁴ Proprietária da Galeria Ratton, em Lisboa, especializada em azulejo.

³⁴⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 23, in Vol. II, Anexo 3.

³⁴⁶ Escreveu declinando o convite (cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 150).

³⁴⁷ Escreveu declarando que não ia e que posteriormente daria a conhecer as suas razões, o que nunca aconteceu (cfr. *ibidem*, p. 150).

³⁴⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 149-150.

- António Alçada Baptista,
- António Gedeão,
- Augustina Bessa Luís,
- Augusto Abelaira,
- Baptista Bastos,
- David Mourão Ferreira,
- Dinis Machado,
- Egito Gonçalves,
- Ernesto Manuel de Melo e Castro,
- Fausto Lopo de Carvalho,
- Fernanda Botelho,
- Fernando Campos,
- Fernando Assis Pacheco,
- Fiamma Hasse Pais Brandão,
- Gastão Cruz
- Helder Macedo,
- João de Melo,
- José Blanc de Portugal,
- Maria Isabel Barreno,
- Maria Judite Carvalho,
- Maria Teresa Horta,
- Maria Velho da Costa,
- Mário Braga,
- Mário Cláudio,
- Mário Dionísio,
- Natália Correia,
- Natércia Freire,
- Olga Gonçalves,
- Paulo Castilho,
- Pedro Tamen,
- Romeu Correia,
- Sophia de Mello Breyner Andersen,
- Teolinda Gersão,
- Urbano Tavares Rodrigues,
- Vasco Graça Moura,
- Vergílio Ferreira.

Bartolomeu dos Santos considerava muito difícil reunir todos estes escritores num único documento, pelo entendia que a *Biblioteca* era um registo para o futuro. Tinha notas manuscritas sobre as sessões de assinaturas, com dias da semana (mas sem datas) e todos os atos de assinar foram por ele fotografados. As assinaturas foram feitas em várias ocasiões, de maio a julho de 1991³⁴⁹ (figs. 127 a 130).

A intenção inicial era transformar a sessão de assinaturas numa festa, com a presença da televisão e tudo. Porém, Bartolomeu dos Santos cedo se apercebeu das dificuldades de tal empresa:

O Metro (por sugestão originalmente minha) queria uma grande festa com T.V. etc. em que todos assinavam, mas os problemas de prestígio (quem assina primeiro, e onde), de timidez (não conseguir riscar no verniz em frente a todos) e por implicação, de possível ridículo pessoal, levam-me a crer que, a este aspecto do projecto a ir para a frente, implicará visitas individuais de cada escritor/poeta. Só depois de todos terem

³⁴⁹ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 150-151. Não foi possível consultar os elementos recolhidos por Bartolomeu dos Santos por se encontrarem no espólio que ainda não está organizado e, por isso, continua indisponível.

*assinado, se fará então uma festa quando da gravação a ácido das assinaturas. A ver vamos*³⁵⁰.

Na verdade, nem as assinaturas nem a gravação do painel vieram a ter qualquer tipo de celebração. Contudo, aquando da entrega da obra por Bartolomeu dos Santos à ML, esta viria a oferecer um grande *cocktail* no estaleiro da Graniver, com direito a discursos de Bartolomeu dos Santos e Consiglieri Pedroso, tendo os convidados podido apreciar os painéis já prontos (figs. 131 a 134).

Pedro Tamen foi o primeiro a assinar, na terça-feira dia 21 de maio:

*Pedro Tamen chegou às 16^H e foi assim o primeiro poeta a assinar o seu nome no painel. A minha ideia inicial era de que escrevesse com verniz, mas esse processo opõe-se à fluidez da escrita. Tive ali uns momentos tensos, pois vi toda a ideia das assinaturas desaparecer! Mas depois experimentámos com crayon mole litográfico e funcionou muito bem! O crayon não é sólido e compacto como o verniz, actua como uma forma de áquatinta. Assim que é desenhado (com crayon) não fica branco (depois da limpeza), o que sucederia com o verniz. Fica em relvo, mas escuro, pois as minúsculas aberturas no crayon deixam penetrar o ácido*³⁵¹.

Todos os escritores, antes de assinarem, viriam a ensaiar os seus autógrafos com o *crayon* litográfico resistente ao ácido em duas placas de pedra iguais às do painel.

Em especial durante a primeira quinzena de julho, o movimento de visitantes foi incessante. Vinham dois ou três escritores de cada vez, num automóvel da ML, respeitando algumas amizades e gostos, ou desgostos: por exemplo, Sofia de Melo Breyner e Natália Correia compareceram em carros separados (e quase se encontraram). António Osório, Maria Velho da Costa e José Cardoso Pires assinaram na mesma altura. Egito Gonçalves e Abelaira também. Lobo Antunes veio com Mário Cláudio, Luís Forjaz Trigueiros com Dinis Machado, Couto Viana com Judite Carvalho. Romeu Correia, Urbano Tavares Rodrigues e Gabriela Llansol vieram juntos³⁵² (figs. 127 a 130).

Luís Garcia de Medeiros também assinou (fig. 135).

Bartolomeu dos Santos contava que no dia 9 de julho, estando ele e Max Werner numa pausa para almoço de laranjas com queijo, entrou pelo portão do estaleiro um velho Volkswagen do qual saiu um homem entroncado. Transmitiu-lhe que *vinha mandado pelo Hélder para assinar* (sem referir se pelo Macedo ou pelo Herberto) e que *também se queria certificar de que o seu livro "Um Drama Jocosos" se encontrava no*

³⁵⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, pp. 6-7, in Vol. II, Anexo 3.

³⁵¹ Cfr. *ibidem*, pp. 33-34.

³⁵² Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 150-151.

painel. Bartolomeu dos Santos, sem perguntar nada, deu-lhe uma agulha levou-o para assinar o painel, tanto na placa de ensaio como na definitiva. Como o referido livro não constasse do painel, pois não integrava a lista de Luís de Sousa Rebelo, Luís Garcia de Medeiros insistiu para que Bartolomeu dos Santos o desenhasse *para não desapontar o Helder*, ao que o artista, mais uma vez, acedeu: é o segundo livro do canto superior esquerdo. A fotografia do seu ato de assinar, ao contrário das de todos os outros escritores, só apanha uma sombra da mão e do braço (fig. 136). Ao fim desse dia, Bartolomeu dos Santos viu-o na Praia da Adraga e, estando ele de costas, tirou-lhe uma fotografia (fig. 137). Não sabia nada dele, mas tinha um ligeiro sotaque de judeu açoriano³⁵³.

Este Luís Garcia de Medeiros integrava, supostamente, o grupo do Café Gelo. Na década de 50 reunia-se neste café, no Rossio, uma tertúlia que integrava René Bertholo, Lourdes Castro, Gonçalo Duarte e João Vieira (que tinham um *atelier* por cima do café), José Escada e João Rodrigues e ainda os poetas Helder Macedo, Herberto Helder, Manuel de Castro e Mário Cesariny de Vasconcelos. É supostamente aqui que travam conhecimento com Luís Garcia de Medeiros, afinal personagem da criação coletiva de Helder Macedo, Herberto Helder e José Sebag (judeu açoriano, falecido em 1989). O livro de Luís Garcia de Medeiros inscrito na prateleira 1 do painel — *Um Drama Jocosos* (fig. 138) — corresponde ao capítulo 14 do romance *Partes de África*, de Helder Macedo³⁵⁴ e a breve obra de Luís Garcia de Medeiros encontra-se editada em *Noites*³⁵⁵, em conjunto com ilustrações e fotografias várias e textos mais ou menos fantasiosos sobre a sua existência: certo é que este livro, sendo de 1998, não poderia ter servido de inspiração ao painel.

Em conversa telefónica com a autora deste trabalho, Helder Macedo contou que a assinatura de Luís Garcia de Medeiros foi feita por si, em maquete, e entregue a Bartolomeu dos Santos, tendo-a depois Max Werner passado para o painel, ato que foi fotografado por Bartolomeu dos Santos. Afinal, a mão que se vê na fotografia é de Max Werner.

³⁵³ Cfr. carta de Bartolomeu Cid dos Santos a Helder, datada de 30/05/1998, in Luis Garcia de Medeiros, *Noites*, & etc, Lisboa, 1998, ISBN 972-97707-5-1, pp. 35-37.

³⁵⁴ Pp. 93-146 (cfr. bibliografia anexa ao presente trabalho). Nesta obra de 1991, Helder Macedo (ou melhor, o narrador) refere várias vezes "este seu amigo", contando inclusivamente a sua história no capítulo 12 (pp. 76-89).

³⁵⁵ Cfr. bibliografia anexa ao presente trabalho.

Acabada a obra, Bartolomeu dos Santos deixou as pedras de ensaio das assinaturas no estaleiro, esquecidas. Mas tão precioso livro de autógrafos não pode ser deixado ao entulho, pelo que as recuperou e embutiui na parede do seu estúdio de Sintra, uma de cada lado da janela. Após a sua morte, a casa de Sintra foi vendida, pelo que as placas foram retiradas e estão ainda embaladas, mas serão colocadas no centro de desenho e gravura que há de ser constituído em Tavira com as obras doadas por Bartolomeu dos Santos³⁵⁶.

3.5.4. Os livros

A *Biblioteca* conta com 774 livros com algum tipo de identificação na lombada (autor, título e data, ou apenas um deles). 240 livros estão na metade direita do painel (do século XIII ao século XVI) e 554 na metade esquerda (do século XVI a 1991). A ordem cronológica do painel inicia-se de baixo para cima e da esquerda para a direita, inversamente à leitura habitual. Contudo, e como referia Bartolomeu dos Santos no seu Diário³⁵⁷, a ordem cronológica não é rigorosa, mas apenas aproximada.

É notória a diferença entre as duas metades, que reflete a evolução da escrita e do seu ensino: a invenção da imprensa por Gutenberg, cerca de 1439, e a divulgação do primeiro livro impresso — a Bíblia, em 1455 — determinaram uma facilidade de acesso aos livros que implicaria o seu desenvolvimento exponencial, a par da instrução de um cada vez maior número de pessoas.

A lista de todos os livros da *Biblioteca*, distribuídos pelas prateleiras, inclui-se no Anexo 2 ao presente trabalho (não se referem os livros sem qualquer identificação na lombada), bem como um esquema do painel com as prateleiras numeradas, para facilitar a identificação do local em que se encontram os livros adiante referidos. A numeração segue de baixo para cima e da direita para a esquerda, de forma a ter alguma relação com a ordem fixada por Bartolomeu dos Santos, mas não pretende reproduzi-la.

Em consequência do já citado excesso de lombadas vazias, que Bartolomeu dos Santos referiu no seu Diário³⁵⁸, há prateleiras em que nenhum livro está identificado,

³⁵⁶ Cfr. conversa com John Aiken em 25/03/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 155, informação telefónica de Fernanda Paixão em 04/10/2013 e José Delgado Martins em entrevista concedida a António Canau Espadinha in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. III, pp. 61-62.

³⁵⁷ Cfr. *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, p. 19, in Vol. II, Anexo 3.

³⁵⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 10.

como sejam as n.^{os} 7, 11, 27, 31, 48, bem como no meio dos livros identificados há muitos outros em que as lombadas estão vazias (fig. 112). Há livros que apenas têm o nome do autor, ou o título da obra, ou o da revista.

As lombadas sem qualquer referência a autor ou título têm, na sua maioria, sinais indicativos de que os livros têm conteúdo: escudos, quinas, castelos, lanças, coroas, cruces, caixões, flores, conchas, caravelas, aves, árvores, figuras, animais, sóis, luas, paisagens e tantos outros (fig. 112). Por outro lado, muitas lombadas identificadas com o nome do autor ou da obra (ou de ambos) contêm também símbolos que são referências ao conteúdo do livro ou à vida autor (fig. 139). Refiram-se apenas como exemplo a *Demanda do Santo Graal*, que tem um cálice; o livro dedicado a Bulhão Pato, que tem uma amêijoia³⁵⁹ (fig. 140); o de Almada Negreiros, que tem o esquisso do seu autorretrato (fig. 141); a *Queda de Um Anjo*, de Camilo Castelo Branco, que tem uma asa (fig. 143); o *Livro de Cesário Verde*, que tem menção manuscrita *O Sentimento de um Ocidental* (fig. 142); o *Livro das Mágoas*, de Florbela Espanca, que tem uma flor (fig. 120); os livros de Afonso Lopes Vieira, que têm uma vieira cada um (fig. 120).

Há muitos autores a quem são dedicados vários livros, podendo estes corresponder a obras publicadas ou apenas ao nome do escritor, mas Bartolomeu dos Santos não pretendeu que o *número de volumes relativos a cada autor seja um reflexo da sua importância no quadro da nossa Literatura*³⁶⁰. A título de exemplo, refira-se a prateleira dedicada aos futuristas (n.º 70, fig. 116), que tanto contém *A Mensagem*, sem indicar o autor (Fernando Pessoa), como "Almada" sem qualquer outra menção ou "Mário de Sá Carneiro, *Céu em Fogo*". Contudo, quando encontramos um título como "Almada", sem mais, há geralmente na mesma prateleira outro livro (ou mais que um) que nos indica a que se refere — no caso dos futuristas, aparece outra obra identificada como "Almada Negreiros, *Cena do Ódio*".

3.5.5. Os objetos

Salpicados pelo meio dos livros, tal como na maioria das estantes caseiras, aparecem objetos. Eles foram uma iniciativa de Max Werner:

³⁵⁹ Referência ao prato culinário inventado em sua honra: amêijoas a Bulhão Pato (e não "amêijoas à Bulhão Pato", como vulgarmente se refere).

³⁶⁰ Cfr. *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, in Vol. II, Anexo 3, p. 4.

...quando eu estava entretido a corrigir um dos seus desenhos, desenhei o seu retrato numa moldura, colocado numa das prateleiras. Também acrescentei um modelo de um barco à vela noutra lado qualquer, bem como outras pequenas coisas. Acho que foi a Fernanda quem primeiro o notou. O Barto adorou e foi dessa forma que começaram a aparecer velharias nas prateleiras ao pé dos livros, porque ambos começámos aleatoriamente a juntar pequenas coisas no "território" um do outro. A pregar partidas um ao outro, na verdade³⁶¹.

É assim que na zona do séc. XV se encontra um modelo de uma caravela (fig. 99), na do séc. XVI folhas de papel (fig. 144), na do séc. XVII um globo terrestre com um compasso (fig. 145) e na do séc. XVIII, junto às *Rimas* de Bocage, o retrato de Bartolomeu dos Santos (com o chapéu que usava durante a execução da obra) desenhado por Max Werner, como se de uma moldura de fotografia se tratasse (fig. 98). No início do séc. XX está uma moldura com uma imagem de barco a vapor no horizonte (fig. 118) e nos contemporâneos do painel uma enorme jarra com dois cravos, alusão à revolução de 25 de abril de 1974 (fig. 146).

3.5.6. Apontamentos sobre os livros

A riqueza da *Biblioteca* não deve passar sem que se equacionem alguns comentários sobre mais alguns livros do que os referidos supra, na impossibilidade de os comentar todos, o que não seria de forma alguma tarefa despicienda, mas que necessitaria de um trabalho por si só.

A sequência começa no canto inferior direito (prateleira 1) com a *Notícia do Torto*, provavelmente o primeiro documento escrito em português de que há registo, seguindo-se *Cantigas* de Afonso X de Castela, o Sábio, uma série de textos medievais sobre vidas de santos, *Cantigas* de D. Diniz e a *Crónica Geral de Espanha*. Contudo, a presença dos cancioneiros nesta prateleira (que serão do século XIII, os mais antigos que se conhecem em português) remete-nos para textos do século XII, mas com raízes muito anteriores³⁶².

Na segunda prateleira, um livro do galaico-português Martim Codax, trovador do séc. XIII, acompanhado de outros livros com jograis e trovadores: João Lobeira, Pai Soares de Taveirós, D. Dinis, João Zorro, Lourenço e D. Sancho (fig. 93). Foi também nesta prateleira que Bartolomeu dos Santos inscreveu a assinatura do painel: um livro

³⁶¹ Mensagem de correio electrónico enviada em 22/06/2010 a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, p. 289 (tradução da autora).

³⁶² Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, História da Literatura Portuguesa, pp. 45-46.

em cuja lombada se lê "ABRIL—MAIO—1991 / BARTOLOMEU FEZ / COM A COLABORAÇÃO DE MAX WERNER E A ASSISTÊNCIA DE J. AIKEN / CONSELHO LITERÁRIO PROFESSOR LUÍS DE SOUSA REBELO". Seguem-se crónicas e outros textos medievais religiosos, sendo que na prateleira 5 se pode ver o título "Lendas e Cantigas e Sprituals", do Mestre André Dias, monge beneditino e bispo itinerante. Ora, o título verdadeiro da obra é *Laudes e Cantigas Espirituais*, pelo que ou foi Max Werner que se enganou na escrita, ou Bartolomeu dos Santos sugeriu um trocadilho com os espirituais negros americanos. A prateleira 9 tem o registo da história do reino, com Fernão Lopes e as suas várias crónicas, bem como outras de Gomes Eanes de Zurara já relativas aos descobrimentos: da tomada de Ceuta e da conquista da Guiné.

A *Vita Christi*, de 1495, na prateleira 6, foi o primeiro livro impresso em Portugal³⁶³ (fig. 112) e o *Christiani Pueri Institutio*, de João Bonifácio (prateleira 22), foi o primeiro livro impresso em Macau³⁶⁴ (onde Bartolomeu dos Santos ministrou vários cursos e para cujo museu viria a executar outros painéis), em 1588, pela Companhia de Jesus.

Na prateleira 8 surge o primeiro livro de marinharia que se conhece, habitualmente designado "de João de Lisboa" mas que Bartolomeu dos Santos atribui também a Pero Anes. Esta obra, tal como vem designada, que se saiba não existe, aqui figurando certamente como uma referência a este tipo de livros³⁶⁵.

Na prateleira 10 encontram-se alguns nomes do Renascimento, como André Falcão de Resende com a sua *Microcosmografia* e os livros de Francisco de Holanda *Da Pintura Antiga, Do Tirar Pelo Natural, Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa e Antigualhas que viu Francisco de Olanda*. É ainda nesta prateleira que se encontra um pequeno conjunto de livros pertencente a um grupo de mulheres escritoras, e invulgares, do séc. XVI (fig. 108): Infanta D. Maria³⁶⁶ (que protegia o grupo), Luísa Sigea³⁶⁷,

³⁶³ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 179-180.

³⁶⁴ *Christiani Pueri Institutio* (Visual gráfico): Primeiro Livro Editado em Macau, 1588, Instituto Cultural, Macau, 1988 (existente na Biblioteca Nacional de Portugal, cfr. catálogo Porbase, consultado 25/06/2018).

³⁶⁵ João de Lisboa foi um piloto da carreira da Índia e Pero Anes é o nome de vários outros pilotos. Sendo os livros de marinharia conjuntos de escritos coligidos pelos pilotos, as suas autoria e datação são incertas. Assim, o livro de marinharia mais antigo que se conhece é referenciado como "de João de Lisboa" por nele estar incluído o *Tratado da Agulha de Marear*, de 1514 e de sua autoria (informação verbal do Sr. Professor Doutor Francisco Contento Domingues, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

³⁶⁶ Filha de D. Manuel I.

³⁶⁷ A sua irmã Ângela também se dedicou à escrita.

Públia Hortênsia de Castro³⁶⁸, Paula Vicente, cada uma com um livro com o seu nome, e Leonor Noronha, com a obra *Este Livro é do Começo da História da Nossa Redenção* (1554).

As obras sobre viagens e terras longínquas aparecem em quase todas as prateleiras desta época: aquele que foi o maior matemático do séc. XVI, Pedro Nunes, e que aplicou a sua ciência à teoria da navegação, tem três tratados registados, nas prateleiras 12 e 14: *De Arte Atque Ratione Navigandi Libri Duo*, *Tratado da Esfera* e *De Crepusculis*. Na prateleira 13 encontram-se vários itinerários e roteiros das viagens à Índia, bem como o documento que traduz o maravilhamento da viagem e da descoberta de povos e paragens totalmente novos: a carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, escrita aquando da viagem de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, em 1500. A *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, cai para o círculo central (prateleira 32, fig. 107). Mas as viagens também têm o seu lado trágico, pelo que não falta o *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda* (1594), de Jerónimo Corte-Real (prateleira 28).

A obra *Oração da Sapiência* da prateleira 4 é a *oratio pro rostris*³⁶⁹ proferida por André de Resende em 1534 na Universidade de Lisboa, que *se pode considerar o grito de guerra do Humanismo contra a Escolástica em Portugal*³⁷⁰. Bartolomeu dos Santos também foi, ele próprio, um inovador na forma de ensinar gravura, elaborando os seus próprios trabalhos junto dos estudantes.

Nas prateleiras 8 e 17 há a "História das Malucas", de António Galvão, sendo que o seu verdadeiro título é *História das Ilhas de Maluco*: ou Max Werner de novo se enganou, ou Bartolomeu dos Santos de novo sugeriu um trocadilho.

Na prateleira 19 temos um livro falso: *Viagens em Portugal*, de Max Werner, datado de 1991 (fig. 147). É uma referência às viagens feitas para a execução do painel, certamente tanto geográficas como interiores, tempos que Max Werner recorda como os

³⁶⁸ Nasceu em 1548, em Vila Viçosa, e morreu em 1595, em Évora. Menina-prodígio e figura ímpar da cultura portuguesa do século XVI, estudou Retórica, Humanidades, Metafísica, Filosofia e Teologia, em Coimbra e em Évora, tendo defendido teses de Filosofia em Évora, com apenas 17 anos. Em 1581 defendeu teses de Teologia na presença de Filipe II, tendo vindo a receber uma tença anual em reconhecimento pelo seu trabalho (cfr. [Públia Hortênsia de Castro](http://www.infopedia.pt/$publia-hortensia-de-castro), in [www.infopedia.pt/\\$publia-hortensia-de-castro](http://www.infopedia.pt/$publia-hortensia-de-castro), consultado em 25/03/2016, e [Públia Hortênsia de Castro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Públia_Hortênsia_de_Castro), in pt.wikipedia.org/wiki/Públia_Hortênsia_de_Castro, consultado em 25/03/2016).

³⁶⁹ Discurso de abertura das aulas numa universidade (literalmente "discurso para as tribunas").

³⁷⁰ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 179.

melhores da sua vida³⁷¹.

Na prateleira 21, Duarte Pacheco Pereira (que empreendeu uma viagem ao Brasil em 1498) tem a sua obra *Esmeraldo de Situ Orbis* (1506), sobre as suas navegações e contendo as coordenadas de todos os portos então conhecidos, ao lado da monumental obra de Baunio *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617), aquele que pode considerar-se o primeiro atlas e que contém 546 mapas e vistas de todas as cidades conhecidas da época (fig. 139).

As primeiras gramáticas portuguesas, por influência Humanista, estão assinaladas na de João de Barros (prateleira 19), que também tem o seu *Ropicapnefma* (mercadoria espiritual): um diálogo que tem como personagens o Entendimento, a Vontade e o Tempo, que discutem contra a Razão, sendo pretexto para a crítica e questionamentos vários, desde as classes e tipos sociais ao poder, passando pela propriedade e alguns dogmas³⁷². A *Biblioteca* também não deixa de referir as figuras notáveis da literatura renascentista e maneirista portuguesa: Sá de Miranda e António Ferreira (prateleira 29), Bernardim Ribeiro, António Ribeiro Chiado, os irmãos Diogo Bernardes e Frei Agostinho da Cruz (prateleira 30), entre outros.

A metade direita do painel termina com Camões e Fernão Mendes Pinto (fig. 107), dois homens que viram o novo mundo do século XVI, que se abriu aos ocidentais com os Descobrimentos. Também os dois morreram na transição para o reinado de Filipe I, que se iniciou em 1580: Camões faleceu em 1580 e Fernão Mendes Pinto em 1583.

A metade esquerda começa com o século XVII, sendo que, no início, os temas pouco mudam. O primeiro livro desta metade, a cair para o círculo central, é a *Vida de S. Bartolomeu dos Mártires*³⁷³, do Frei Luís de Sousa (prateleira 34, fig. 122), publicada em 1619 e *provavelmente a mais interessante biografia do século XVII*³⁷⁴.

Bartolomeu dos Santos recebeu o seu nome por ter nascido a 24 de agosto, dia de S. Bartolomeu³⁷⁵. Contudo, este foi apóstolo de Cristo, enquanto Bartolomeu dos Mártires foi bispo de Viana e arcebispo de Braga. A presença desta biografia no painel,

³⁷¹ Cfr. conversa telefónica com Max Werner em 12/05/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 157.

³⁷² Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 280-281.

³⁷³ O título da obra é *Vida de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires*.

³⁷⁴ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 445.

³⁷⁵ Cfr. Alexandra de Melo Sampaio (irmã de Bartolomeu dos Santos) em entrevista concedida a António Canau Espadinha in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. III, p. 252.

no entanto, remete-nos para outras ligações, para além do nome próprio: o autor da biografia foi objeto da peça de teatro *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, constante da prateleira 40 (fig. 111). O mesmo Garrett que muito admirava Bentham (também na prateleira 40), ícone embalsamado da universidade em que Bartolomeu dos Santos lecionou durante toda a sua vida profissional e onde produziu toda a sua obra até à aposentação.

A resistência à absorção pela governação espanhola, incentivando a vida cortesã nos paços portugueses, é tratada na *Corte da Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo (prateleira 40) e as boas maneiras cortesãs e barrocas aparecem na *Arte da Galanteria*, de D. Francisco de Portugal (prateleira 38), bem como o gosto pelas ciências ocultas aparece no *Tratado da Ciência da Cabala*, de D. Francisco Manuel de Melo, prolífico autor de muitas outras obras de vários tipos, marcando a viragem que se completava para a época das luzes.

O Padre António Vieira, com os seus *Sermões*, a *Arte de Furtar* e outras obras no combate à Inquisição, à escravatura, à ostracização dos judeus, às falsidades políticas, está representado na prateleira 39 (fig. 110). Nesta mesma prateleira, figura o *Mercúrio Português*, segundo jornal publicado em Portugal, sucedendo à *Gazeta* por iniciativa de António de Sousa Macedo.

A época das luzes e do racionalismo exige o tratamento sistemático da documentação, pelo que em 1720, impulsionado por D. Manuel Caetano de Sousa, D. João V funda a Academia Real de História³⁷⁶. A prateleira 41 regista estes factos, com vários volumes enormes da *Colecção de Documentos e Memórias da Academia Real de História Portuguesa* e a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Na prateleira ao lado (44) Rafael Bluteau, um dos associados da Academia Real de História, é lembrado com o seu *Vocabulário Português* e ainda, na prateleira contígua (49), outro associado, Barbosa Machado, com os quatro volumes da *Biblioteca Lusitana*, primeira grande bibliografia portuguesa³⁷⁷.

As reformas pombalinas encontram-se na prateleira 39 (fig. 110), quer com obras sobre política e crítica do país, como as *Difícultades que Tem o Reino Velho para Emendar-se*, de Ribeiro Sanches, quer com obras sobre a educação, com vista à reforma do ensino: o *Método* (para aprender a estudar a medicina) e as *Cartas Sobre a Educação*

³⁷⁶ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 567.

³⁷⁷ Cfr. *ibidem*, p. 568.

da Mocidade de Ribeiro Sanches, e ainda o *Verdadeiro Método de Estudar* de Luís António Verney.

Em 1756 é fundada a academia literária *Arcádia Lusitana*, que se manteve viva até 1760, mas definhou depois desse ano, tendo em 1790 renascido com o nome *Nova Arcádia*³⁷⁸. Alguns árcades, residentes em Portugal ou no Brasil, têm lugar nas prateleiras 42 e 45: Correia Garção (o seu mais influente membro³⁷⁹), Tomás António Gonzaga, Basílio da Gama, Santa-Rita Durão (estes três no Brasil), Filinto Elísio (primeiro dissidente e depois defensor³⁸⁰), José Anastácio da Cunha, Marquesa de Alorna e Nicolau Tolentino.

O fim do século XVIII e suas Luzes, com a evolução para o liberalismo e romantismo novecentistas, surge na já citada prateleira 40 (fig. 111), onde se situam, entre muitos outros, Bocage, José Agostinho de Macedo (este panfletário antiliberal), Garrett e Herculano, que tem também assinalado o jornal literário *Panorama*, que dirigia e fundou em conjunto com António de Oliveira Marreca (prateleira 47) e Rodrigo da Fonseca. Os românticos de segunda geração, têm o seu espaço na prateleira 46: Camilo Castelo Branco, Júlio Diniz, Bulhão Pato (fig. 143).

A geração de 70 está distribuída por prateleiras contíguas, pois as suas vidas também se cruzam com outras conceções literárias: Oliveira Martins, também historiador (prateleira 43), Antero de Quental (prateleira 46), Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, com a sua publicação mensal *Farpas*, Guerra Junqueiro e ainda Fialho de Almeida com os seus *Gatos* (prateleira 52), crónica mensal e, depois, semanal, também de crítica social e política.

No virar do século, dois simbolistas emigrados no Oriente alcançaram sucesso com os seus escritos: Venceslau de Moraes, no Japão (prateleira 53), e Camilo Pessanha, em Macau (prateleira 62, fig. 142). Este último, que exerceu bastante influência na geração Orpheu e viria a ter versos seus inscritos no painel que Bartolomeu dos Santos executou para o Museu de Macau (cfr. adiante), apenas publicaria um livro, *Clepsidra*, por insistência de Ana de Castro Osório, constituído por uma coletânea dos seus versos dispersos por periódicos³⁸¹. *Clepsidra* está junto do *Livro de Cesário Verde*, que

³⁷⁸ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 620-622.

³⁷⁹ Cfr. *ibidem*, p. 629.

³⁸⁰ Cfr. *ibidem*, p. 659.

³⁸¹ Cfr. *ibidem*, pp. 1023-1024, e pt.wikipedia.org.

também apenas viu os seus poemas dispersos coligidos num único livro, por Silva Pinto e após a morte³⁸².

De novo a condição feminina é convocada para o painel, num grupo de mulheres escritoras que se dedicaram ao tema e começam a sua atividade nos inícios do século XX: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Ana de Castro Osório, Judite Navarro, Irene Lisboa e Maria Lamas (prateleira 54). Carolina Michaëlis de Vasconcelos foi ainda diretora da revista *Lusitânia* (cfr. adiante), na qual igualmente colaborou Leite de Vasconcelos, que também figura nesta prateleira. Por sua vez, este editou a *Revista Lusitana*, na qual Carolina publicou.

As prateleiras 51 e 56 (contíguas) são dedicadas ao "Grupo da Biblioteca Nacional" (figs. 118 e 119), com o qual estava relacionado o avô de Bartolomeu dos Santos — Reynaldo dos Santos — médico, professor de medicina e historiador de arte³⁸³. No seio deste grupo foi editada a revista *Lusitânia*, dedicada à divulgação de estudos portugueses (incluída na prateleira 65, dos saudosistas integralistas, fig. 120), impressa na Biblioteca Nacional, tendo Reynaldo dos Santos sido seu editor. Por conseguinte, nas prateleiras 51 e 56 podemos encontrar livros relativos a Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão, António Sérgio, Raul Proença, Teixeira Gomes, Raul Brandão, João de Barros, Augusto Casimiro, Câmara Reis e as revistas *Seara Nova* (bandeira do Grupo da Biblioteca) e *Pela Grei*, fundada e dirigida por António Sérgio.

O grupo da *Presença* ocupa quase toda a prateleira 61 e parte da contígua prateleira 64 (fig. 117), com obras de José Régio, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, António de Sousa, Afonso Duarte, Cabral do Nascimento, José Marmelo e Silva, José Rodrigues Miguéis, Alberto de Serpa, Luís Forjaz Trigueiros, António de Navarro, Saul Dias, Carlos Queirós, Pedro Homem de Melo, Francisco Bugalho e ainda dois exemplares da própria revista.

O grupo dos saudosistas tinha como revista de referência a *Águia*, publicada no Porto por Teixeira de Pascoais, ao que se juntaram alguns integralistas como António Sardinha, sendo-lhes dedicada a prateleira 65, com livros daqueles autores e de Mário Beirão, Afonso Lopes Vieira e António Correia de Oliveira (fig. 120). Também nesta prateleira tem lugar a acima referida revista *Lusitânia*, em que publicaram muitos destes

³⁸² Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 966.

³⁸³ Cfr. Aquisição pela BNP de Parte do Arquivo da Revista *Lusitânia*, in www.bnportugal.pt, consultado em 21/10/2013.

autores, e ainda algumas referências dos saudosistas e poetas isolados: António Nobre, Eugénio de Castro, Alberto de Oliveira, José Duro e Florbela Espanca.

Os Futuristas têm direito à prateleira 70 (fig. 116), no extremo esquerdo do painel, entre duas prateleiras de contemporâneos. Aí estão oito livros de Fernando Pessoa e seus heterónimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Bernardo Soares, entre as quais a *Ode Marítima*, tema de outro painel. Igualmente têm lugar Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, Armando Corte Rodrigues e as revistas *Portugal Futurista*, *Orpheu* e *Contemporânea*.

Como se expôs, muitas vezes a ordenação dos livros reflete concorrências, amizades, afinidades e amores. É disso exemplo a arrumação dos livros de Joaquim Leitão e de Júlio Dantas. Apesar de não saber inicialmente onde colocar *o chato do Dantas*³⁸⁴, a quem Almada Negreiros dedicou o seu violento *Manifesto Anti-Dantas*, Bartolomeu dos Santos acabou por lhe dar um destino condigno e bem-humorado, tendo em conta a história dos painéis de azulejos de Joaquim Leitão³⁸⁵, a pouca simpatia que nutria por ambos os personagens e a desigualdade literária entre eles: na prateleira 50 colocou um livro de Joaquim Leitão, sem título, pequeno e tombado diagonalmente para a esquerda, e dois livros de Júlio Dantas "de pernas para o ar" — uma enorme *Ceia dos Cardeais* que assenta sobre o livro de Joaquim Leitão, quase o esmagando, e outro (*A Severa*), na vertical e à direita deste, mais pequeno que o anterior mas maior que o de Leitão, ao lado das *Crónicas Imorais* de Albino Forjás Sampaio (fig. 121).

Literatura e teatro da segunda metade do século XIX podem ver-se na prateleira 57 e na prateleira 55 regista-se a linha realista da primeira metade do século XX, com autores como Ferreira de Castro, Domingos Monteiro, Castro Soromenho, Maria Archer ou Vitorino Nemésio, entre outros.

Jorge de Sena, figura de obra singular³⁸⁶, tem direito a uma prateleira individual: a 72, no canto inferior direito do painel.

Os surrealistas formam um grupo na prateleira 59: Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, António Maria Lisboa, António Pedro, Mário Henrique Leiria e Ruben A.. Na mesma prateleira estão também representados os poetas Eugénio de Andrade e Sofia de Melo Breyner.

³⁸⁴ Cfr. p. 90 supra.

³⁸⁵ Cfr. p. 90 e nota 331 supra.

³⁸⁶ Cfr. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 1095.

A corrente neorrealista, iniciada no final dos anos 40 do século XX, começa na prateleira 60 e continua na contígua 63, com Soeiro Pereira Gomes, Fernando Namora, Alves Redol, Álvaro Feijó, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca e Romeu Correia. Na prateleira 64, para além da *Presença*, registam-se ainda outras revistas literárias do século XX: *Cadernos de Poesia*, *Vértice* e *Távola Redonda* (fig. 117).

Os escritores contemporâneos da época da execução da *Biblioteca* ocupam as prateleiras 66 a 69, 71 e 74. Luís Garcia de Medeiros aparece com *Um Drama Jocosos*: é o segundo livro do canto superior esquerdo (prateleira 71), por baixo de *Requiem para D. Quixote*, de Dennis McShade (fig. 138). A localização destes dois livros — que são os primeiros do canto superior esquerdo — tem em conta que ambos os autores não existem: o primeiro é um autor falso, criação coletiva de Helder Macedo, Herberto Helder e José Sebag e o segundo é o pseudónimo de Dinis Machado, que também tem direito a um livro em nome próprio, na mesma prateleira, encostado à jarra com cravos: *O que Diz Molero* (fig. 146).

Os cafés e bares por onde se gastavam os escritores e artistas nas noitadas e tertúlias dos anos 50 e 60 têm direito a um livro com os respetivos nomes registados na lombada (prateleira 60, fig. 148): o Café Marrare, o Nicola, o Martinho da Arcada, a Brasileira do Chiado, o Café Chiado, o Café Hermínio e o Café Portugal, o Monte Carlo, o Café Gelo e o Bolero Bar. Estes estabelecimentos foram objeto de discussão com alguns amigos, designadamente José Cardoso Pires. Foi muito polémica a inclusão do Bolero Bar, frequentado por aquele, Maria Velho da Costa, Helder Macedo e outros escritores, nos anos 50 do século XX. Era um bar bastante sórdido, que estava aberto até às cinco ou seis da manhã e tinha a particularidade de a sua orquestra ser formada por cegos³⁸⁷. A inclusão no painel acabou por ser sujeita a votação democrática, que determinou o seu registo na lombada³⁸⁸. Todavia, enquanto os outros cafés e bares têm o seu nome desenhado a traço duplo, o Bolero Bar acabou quase rascunhado, a traço simples e praticamente a sair do espaço.

Bartolomeu dos Santos reservou uma prateleira (73, a segunda a contar de baixo, no extremo esquerdo do painel, fig. 104) para os seus livros favoritos, aqueles que foram as suas influências sobre tempo, espaço e memória, bem como certas marcas do

³⁸⁷ Informação verbal de Helder Macedo.

³⁸⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 145.

painel. Aí se contam T. S. Eliot com *Quartets*; Traven e *Le Vaisseau Fantôme*; Jorge Luís Borges, com *Labirintos e Ficciones*; John Aiken e *Reflexion on Time*³⁸⁹; Gabriel Garcia Marques e *Cem Anos de Solidão*; Umberto Eco com *O Pêndulo de Foucault*; Ruth Rendell com o seu *Judgement in Stone*; Franz Kafka e *O Processo*; Álvaro de Campos e a já citada *Ode Marítima*; Andrei Tarkowski com *Sculpting in Time*; Joseph Conrad com *Heart of Darkness*; Joseph Crabtree nas suas *Complete Works*, mais uma criação de espíritos bem humorados, adiante melhor comentada.

As *Ficciones*, de Jorge Luís Borges, incluem o conto *A Biblioteca de Babel*, referência àquela que Bartolomeu dos Santos pensou executar. *Reflexion on Time*, de John Aiken (assistente de Bartolomeu dos Santos na execução do painel), não existe (tal como o livro de Max Werner), sendo o título uma expressão usada por John Aiken em conversa com Bartolomeu dos Santos, que notou constituir o painel uma reflexão sobre o tempo³⁹⁰. *Judgement in Stone*, de Ruth Rendell, consta por insistência de Fernanda Paixão dos Santos, mulher de Bartolomeu dos Santos, uma vez que entendia que este painel constituía um julgamento em pedra³⁹¹. Tal como Andrei Tarkowski (*Sculpting in Time*) Bartolomeu dos Santos grava a *Biblioteca* no tempo. O livro das obras completas de Joseph Crabtree (cujo aparecimento antecedeu em cerca de uma década a existência de Luís Garcia de Medeiros) surge pela participação de Bartolomeu dos Santos na Crabtree Foundation de Londres, da qual foi presidente e também orador.

Relembremos que Bartolomeu dos Santos foi professor na Slade School of Arts, departamento de Belas Artes da University College de Londres, na qual teve grande influência Jeremy Bentham (1748-1832), jurista e filósofo inglês que também muito influenciou os liberais portugueses, designadamente Garrett e Herculano^{392, 393}.

Por vontade do próprio Bentham, após a sua morte foi embalsamado, estando a sua "múmia" exposta num dos átrios da faculdade, dentro de uma caixa de vidro, por sua vez inserida numa outra tipo cabina telefónica, vestida e sentada como se de uma estátua de cera se tratasse (fig. 149). Aliás, a cabeça é de cera, pois a verdadeira caiu e

³⁸⁹ E não "This is Life" como é referido por Fernanda Paixão em entrevista concedida em 23/08/2008 a António Canau Espadinha, in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. III, p. 47.

³⁹⁰ Cfr. conversa com John Aiken em 25/03/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 155.

³⁹¹ Cfr. entrevista concedida por Fernanda Paixão a António Canau Espadinha, in *op. cit.*, p. 47, e conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, Vol. II, Anexo 4, p. 145.

³⁹² Cfr. p. 89 supra.

³⁹³ As informações que se seguem foram prestadas pelo próprio Bartolomeu dos Santos (cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, pp. 145-147).

foi guardada numa caixa fechada, tendo sido substituída para evitar a sua perda. Todos os dias de manhã o porteiro abre a porta da cabina e, durante o dia, Bentham observa a vida da universidade.

Anualmente, reúne-se o Council da University College e nessa sessão está presente a "múmia" de Bentham, pelo que na ata se assinala *Bentham present but not voting*³⁹⁴.

Por outro lado, o Professors' Dining Club da universidade promove jantares. Num deles, alguns sócios do clube deliberaram que Bentham detinha demasiado poder na instituição, pelo que decidiram repartir essa influência com Joseph Crabtree, ilustre intelectual (1754-1854) — contemporâneo de Bentham, portanto. Existem registos biográficos de Crabtree, totalmente coerentes entre si: um óleo e gravuras em que o mesmo será reconhecido, alusões a datas de acontecimentos da sua vida, à sua família.

Para aprofundamento dos estudos de Joseph Crabtree foi criada a Crabtree Foundation, que todos os anos promove a Crabtree Oration, jantar durante o qual um dos membros da fundação discursa sobre a vida do literato. Nesta cerimónia, em que Bartolomeu dos Santos também participava, elegem-se o presidente e o orador para o ano seguinte. Os discursos (*orations*) proferidos nestes jantares, entre 1954 e 1994, foram publicados pela Bennet & Harte para a Crabtree Foundation, num volume sob o título *The Crabtree Orations*, tendo também sido já publicado um segundo volume. Em 1985 Bartolomeu dos Santos foi o orador do XXXII discurso com o título *Joseph Crabtree and the Caliph of Fonthill* (fig. 150).

Para além disso, todos os anos num sábado, os oradores reuniam-se para uma jantar em Sintra, no hotel Lawrence's, a que se seguia uma visita turística (em 2003 foi ao Palácio Fronteira). No dia seguinte (domingo) havia almoço em casa de Bartolomeu dos Santos.

Joseph Crabtree é outra criação coletiva, desta vez à inglesa, que tem algum paralelo na figura de Luís Garcia de Medeiros. E ambos constam da *Biblioteca*.

3.6. As cabeças das Musas

No lado sul da estação, ao fundo de cada uma das escadas de acesso aos cais e

³⁹⁴"Bentham presente mas sem direito a voto" (tradução da autora).

antecedendo cada um dos painéis dos *Lusíadas* e da *Ode Marítima*, duas cabeças femininas enormes, com grandes olhos algo espantados e altura duas vezes e meia superior à dos painéis (têm cinco placas de largura e outras tantas de altura, pelo que medem 4 metros x 5,50 metros) recebem os passageiros, como se duas figuras de convite se tratassem (figs. 79, 80, 151 e 152).

Foram inspiradas nas pinturas da Roma antiga, que Bartolomeu dos Santos visitara recentemente³⁹⁵ e executadas antes dos painéis respetivos (*quero começar a cabeça antes do painel da plataforma*)³⁹⁶. Bartolomeu dos Santos executou a primeira enquanto Max Werner fora a Londres, tendo-se esforçado para a acabar antes de ele voltar: *Gostaria que quando o Max regressar (3 dias) a cabeça estivesse gravada! A ver vamos*³⁹⁷; *Max telefonou à tarde (...). Chega amanhã à "Graniver" antes das 4*³⁹⁸. *Verá o painel da cabeça pronto!*³⁹⁹.

Como atrás se afirmou, este foi um dos painéis afins da pintura, tendo sido pintado com o verniz: *Pintei a cabeça do cimo até ao queixo. Vaga parecença com a Fernanda!*⁴⁰⁰ (figs. 153 e 154).

E se as cabeças seriam as duas musas inspiradoras dos poetas retratados nos painéis — merecedoras de inscrições condicentes: uma junto aos *Lusíadas*, *A minha já estimada e leda musa* (extraída da última estrofe dos *Lusíadas*: Canto X, 156, fig. 155), e outra junto à *Ode Marítima*, *Os antigos invocavam as musas / Nós invocamo-nos a nós mesmos* (extraída do poema de 1935 com o mesmo título⁴⁰¹, do heterónimo Álvaro de Campos, fig. 156) — na realidade, acabaram por ser as duas mulheres da vida de Bartolomeu dos Santos, musas também elas: Fernanda Paixão dos Santos, sua mulher à data, com quem casou em 1988 e o acompanhou até ao fim da vida, e Susan Plant, sua primeira mulher, com quem casou em 1958 e que é mãe das suas três filhas, Catarina, Filipa e Susana⁴⁰².

Bartolomeu dos Santos, nestas cabeças, invoca-se de facto a si próprio. Mais de

³⁹⁵ Cfr. Margarida Botelho, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 4.

³⁹⁶ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 43, in Vol. II, Anexo 3.

³⁹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 42.

³⁹⁸ Max Werner viajou algumas vezes de motorizada (informação proveniente de conversa casual com Ana Maria Viegas), por isso demorava alguns dias a chegar.

³⁹⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁰ Cfr. *ibidem*, p. 44.

⁴⁰¹ Cfr. Álvaro de Campos, *Os Antigos Invocavam As Musas*, in *cfp.cm-lisboa.pt/pls/marvel/f?p=334:3:5214589693142260*, consultado em 25/03/2015.

⁴⁰² Cfr. António Canau Espadinha, *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. I, pp. 15 e 19.

um ano após a execução dos painéis, volta ao Diário e escreve:

Termina este curto diário com a execução da primeira grande cabeça para o começo das escadarias do metro. São de facto duas cabeças, frente a frente, apenas separadas pelas linhas dos comboios. Pretendem ser, uma a Susan, a outra a Fernanda, as duas mulheres da minha vida. A explicação "oficial" é de que são as musas dos dois poetas, pois pegam com os painéis da "Ode Marítima" e dos "Lusíadas". Se estão parecidas ou não, isso é um caso diferente, pois não tive processo de as ver ao alto.

Só consegui vê-las do cimo de um escadote, mas a altura não era suficiente. Quem viu bem as cabeças foram os pilotos dos inúmeros aviões da base de Sintra, que constantemente sobrevoaram a Graniver. Um deu mesmo várias voltas por cima do trabalho. Se não fosse a minha timidez, deveria ter ido à base aérea pedir se me davam uma voltinha. Quem sabe, talvez tivesse sido possível!⁴⁰³

Passados quatro anos, aquando da conferência Junction'96 em que Bartolomeu dos Santos participou, houve uma visita guiada às estações de metro e, chegada a Entre Campos, Bartolomeu dos Santos discorreu sobre a sua obra. Nela confirmou que as musas eram na realidade as suas mulheres, colocadas frente a frente mas com uma distância prudente entre elas, para se darem bem, contudo ligadas pelo painel de Robert Motherwell⁴⁰⁴.

3.7. As gravuras para a ML

Por ocasião da execução dos painéis de Entre Campos, Bartolomeu dos Santos realizou duas edições de gravuras para a ML, com cabeças de mulher, semelhantes às musas dos painéis.

O artista imprimia todas as suas gravuras, mas em Portugal não tinha oficina, pelo que as impressões foram feitas no *atelier* de David Almeida (1945-2014).

No seu Diário, Bartolomeu dos Santos refere várias vezes este trabalho⁴⁰⁵: no dia 24 de abril escreve que *À tarde assinei parte da minha edição para o metro*. Em 25 de abril, sendo feriado, regista que *fui ao atelier acabar de assinar a edição*. No dia 7 de maio escreveu que no dia seguinte iria *assinar a edição da "Metro" (a segunda) no atelier do David*.

As duas edições vieram a ser uma impressa em azul claro e outra nos tons avermelhados dos painéis da estação⁴⁰⁶. Foram séries de 200 gravuras e destinaram-se a

⁴⁰³ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, p. 48, in Vol. II, Anexo 3.

⁴⁰⁴ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 169.

⁴⁰⁵ Cfr. *op. cit.*, pp. 13, 14 e 21.

⁴⁰⁶ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 182.

presentes institucionais, tendo sido entregues também a funcionários e algumas instituições, como o Museu da Presidência da República e a Fundação Calouste Gulbenkian⁴⁰⁷.

3.8. O painel dos Lusíadas

Dos dois painéis existentes nos cais de embarque, o painel dos *Lusíadas* (situado no cais poente) foi o primeiro a ser executado. Tem as mesmas dimensões que o painel da *Ode Marítima*, contando com trinta e quatro placas de pedra de comprimento por duas de altura e medindo 27,20 metros x 2,20 metros.

A sua execução já não foi relatada no Diário de 1991, que terminou com a primeira grande cabeça de musa. No entanto, quando Bartolomeu dos Santos voltou ao diário um ano mais tarde, em 30 de julho de 1992, deu indicações de como resolveu a sua criação, desde a emoção inicial de enfrentar 30 metros de pedra em branco até à luz que se acendeu e lhe permitiu definir o sentido a dar ao trabalho:

Faltam algumas referências no que respeita a datas certas. Mas começámos com o Camões. Começámos mal, num dia acinzentado. À nossa frente os dezassete metros possíveis, de um painel de 30 metros. Começámos com o canto I. Desenhei (desenhámos) uma grande nau. "TERRIBLE" como dizia o pintor Vasquez Diaz⁴⁰⁸ a respeito de uma pintura de Romero Torres⁴⁰⁹ que este lhe havia oferecido! Realmente, uma imagem do pior, reflectindo o medo e as hesitações de como começar tão grande painel. É bom lembrar que maquetes nunca existiram. Se as tivesse feito, tenho a certeza que não as teria seguido, pois uma coisa é conceber um estudo a pequenas dimensões e em materiais diferentes, outra coisa é trabalhar "ao natural". Pintámos a nau com verniz e recomeçámos com um mapa, alguns navios e dois elefantes. O do Max saiu parecido com um elefante tal como nós o conhecemos, o meu like "a mythical beast", e saiu melhor! (figs. 84 e 158) Percebi então que a chave para o painel era a de o considerar como um enorme grafiti. A partir de aí não houve mais problemas conceptuais. Houve só problemas temáticos e formais⁴¹⁰.

3.8.1. O tema

Partindo para a sua obra do poema épico de Luís Vaz de Camões, Bartolomeu dos Santos teve de o ler integralmente pois, tal como a maioria de nós, apenas o estudara no

⁴⁰⁷ Cfr. Guilherme Rodrigues, entrevista concedida a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. III, p. 203.

⁴⁰⁸ 1882-1969.

⁴⁰⁹ 1874-1930.

⁴¹⁰ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, pp. 49-51 (30/07/1992), in Vol. II, Anexo 3. Estas são as últimas palavras do Diário.

liceu. Foi uma surpresa o carácter "não gramatical" da obra, que lhe causou imenso interesse:

Para isso tive que ler o grande poema de Camões, do qual só conhecia fragmentos, pois a divisão das orações no liceu, e o Estado Novo, foram duas razões que sempre me fizeram afastar da grande obra do nosso poeta! Tornar o poema, ou para o caso, qualquer poema, em cobaia para demonstrações gramaticais, equivale a destruí-lo aos olhos de qualquer jovem. O "Estado Novo" usando os "Lusíadas" como justificação imperial deturpou-o e avacalhou-o.

Por isso, quando hoje peguei no poema e o comecei a ler só parei no fim do Canto X! Se acho de menos interesse a parte que se refere aos nossos heróis, há cantos absolutamente espantosos de força poética, imagens, etc. No Canto VI (XVII) a descrição do tritão⁴¹¹ faz lembrar uma pintura do Arcimboldo. Será que em qualquer altura da vida Camões terá visto uma pintura do artista ou de um dos seus seguidores? A descrição da "grande máquina do mundo"⁴¹² é um espelho da Renascença e lembra-me as famosas aguarelas de Francisco de Olanda.

Assim, a parede poente será decorada com imagens dos cantos. Não serão no entanto ilustrações. Os versos servirão de ponto de partida, nada mais. A propósito de ilustrações, estou-me a servir de uma edição dos Lusíadas publicada pelo Ministério da Marinha para as comemorações henriquinas, com prefácio (bastante Estado Novo) do meu avô Reynaldo. As ilustrações são por um oficial da marinha, que se deveria ter dedicado totalmente ao mar em vez de se aventurar no campo da arte. Só vendo se acredita!⁴¹³

Foi assim que Bartolomeu dos Santos desenhou na pedra *Onze imagens de "Os Lusíadas" de Luís de Camões*, título que pode ler-se na placa de pedra imediatamente antes do começo do painel (fig. 157), junto à correspondente musa.

Essas onze imagens⁴¹⁴ partem de doze citações da epopeia, transcritas para a pedra com a letra do próprio Bartolomeu dos Santos e visitando todos os cânticos. Em conjunto, formam uma longa tira narrativa, à semelhança da banda desenhada ou de uma pintura em rolo oriental.

1ª citação - Canto I, estrofe 51 (fig. 158)

⁴¹¹ *Os cabelos da barba e os que decem / Da cabeça nos ombros, todos eram / Ûs limos prenhes de água, e bem parecem / Que nunca brando pente conheceram; / Nas pontas pendurados não falecem / Os negros mexilhões, que ali se geram. / Na cabeça, por gorra, tinha posta / Ûa mui grande casca de lagosta. / O corpo nu, e os membros genitais, / Por não ter ao nadar impedimento, / Mas porém, de pequenos animais / Do mar todos cobertos, cento e cento: / Camarões e caranguejos, e outros mais / Que recebem de Febe crescimento, / Ostras e birbigões, de musgo sujos, / As costas co'a casca os caramujos. (Os Lusíadas, prefácio e notas de Hernâni Cidade, Círculo de Leitores, s/l, 1972, s/ ISBN, Canto VI, 17 e 18, p. 225).*

⁴¹² Estrofes 80 a 91 do Canto X, iniciando-se com a apresentação da máquina:
Vês aqui a grande máquina do Mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada. / Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e a sua superfície tão limitada, / É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende. (op. cit., estrofe 80, p. 374).

⁴¹³ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 37-39, in Vol. II, Anexo 3.

⁴¹⁴ Que Bartolomeu dos Santos afirmara a Margarida Botelho serem dez (cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 5).

*Do mar temos corrido e navegado
toda a parte do Antártico a Calisto,
toda a costa Africana rodeado;
diversos céus e terras temos visto;*

No plano inicial desta imagem podemos ver as primeiras figuras desenhadas no painel: os elefantes de Max Werner e de Bartolomeu dos Santos, que determinaram o caráter *graffitti* dos painéis dos cais de embarque⁴¹⁵.

A citação refere-se às muitas terras visitadas pelos portugueses, tanto no hemisfério sul, o Antártico, como no hemisfério a norte, Calisto⁴¹⁶, passando pela costa africana. Bartolomeu dos Santos refere-se ao norte pelos montes e mares gelados da "Terra Frigida" e ao sul e a África pelos elefantes, as palmeiras, a fortaleza colocada em terras descobertas e *os montes claros em africa*, expressão que no século XVI designava a cordilheira do Atlas⁴¹⁷, situada no Norte de África e que se estende por Marrocos, Argélia e Tunísia.

2ª citação - Canto I, estrofe 56 (fig. 159)

*Nisto Febo nas águas encerrou,
Co'o carro de cristal, o claro dia,
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo mundo enquanto repousasse.*

Neste excerto temos o sol e a lua, o dia e a noite. Febo, o brilhante, era irmão gémeo de Diana, deusa da caça e da natureza em geral, que aqui personifica a lua. A figura desta deusa que traz a lua será rememorada noutras obras de Bartolomeu dos Santos.

O círculo solar aqui desenhado por Bartolomeu vai repetir-se noutros dois que desenhará adiante no painel, terminando com um grande círculo final: *Na minha obra há muitos círculos. Gosto! No painel d'Os Lusíadas há uma linha horizontal contínua*

⁴¹⁵ Cfr. p. 71 supra.

⁴¹⁶ Ninfa transformada em Ursa Maior por Juno, mulher de Júpiter, devido ao adultério entre este e Calisto. O filho deste caso, Arcade, foi transformado em Ursa Menor (cfr. Hernani Cidade *in Os Lusíadas*, pp. 400-401, nota 51,2).

⁴¹⁷ Manoel Correa afirma a equivalência das serras Atlante maior, assim chamadas pelos latinos (romanos), aos Montes Claros da sua época, o século XVII — cfr. *Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens, (comentados pelo Licenciado Manoel Correa)*, Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1613, *in purl.pt/21863 (Biblioteca Nacional Digital)*, consultado em 30/06/2013; *in books.google.pt* (original na Universidade Complutense de Madrid), consultado em 29/06/2013, fl. 2-v.

sobre a qual círculos se sucedem⁴¹⁸. A linha, traçada ligeiramente acima da junção horizontal das placas de pedra e semelhante às linhas do equador dos mapas antigos, vê-se sempre que as imagens são cartográficas e desaparece nas imagens narrativas.

3ª citação - Canto II, estrofe 106 (fig. 160)

*Isto dizendo os barcos vão remando
Para a frota, que o Mouro ver deseja,
Vão as naus uma e uma rodeando,
Por que de todas tudo note veja.*

A frota de Vasco da Gama chegara à cidade costeira de Melinde, no Quénia, e o seu rei (o Mouro) fora a bordo. Os barcos pequenos que acompanham o rei de Melinde rodeiam a frota, para satisfazer a curiosidade sobre os forasteiros.

4ª citação - Canto III, estrofe 20 (fig. 161)

*Eis aqui, quase cume a cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa
E onde F[ebo repousa no Oc]eano.*

A ditosa pátria minha amada⁴¹⁹ aqui retratada como a cabeça da Europa e o seu ponto mais ocidental, virada para o oceano, fonte de todos os medos, lendas e monstros. Mais um círculo, em que o mundo representado é só o conhecido. Para sul, a terra incógnita para os europeus de então, que veio, afinal, a ser objeto da epopeia.

5ª citação - Canto IV, estrofe 64 (fig. 162)

*Entram no Estreito Pérsico, onde dura
Da confusa Babel inda a memória;*

Pero da Covilhã e Afonso de Paiva foram os mensageiros que D. João II enviou rumo ao oriente, para saberem notícias do reino do Preste João e da Índia. São eles que entram no Estreito Pérsico (tradução do nome latino *Sinus Persicum* ou *Fretum Persicum*⁴²⁰), hoje Golfo Pérsico. Era o antigo Mar da Babilónia, para onde convergem o Tigre e o Eufrates e onde se situava a bíblica Torre de Babel, com a qual se pretendia alcançar o céu. Hoje seria no Iraque, que Bartolomeu dos Santos visitou em 1986, tendo guardado memória do minarete helicoidal da Grande Mesquita de Samarra (fig. 185),

⁴¹⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 148.

⁴¹⁹ Cfr. *Os Lusíadas*, canto III, estrofe 21.

⁴²⁰ Cfr. Manoel Correia, *Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens*, fl. 131-v.

que tem uma escada a toda a volta, permitindo a subida em caracol até ao topo dos seus 55 metros, qual torre de Babel, e que se revê na torre desenhada no painel.

As hesitações de Bartolomeu dos Santos ficaram registadas na pedra, pois a citação começou por ser escrita no canto superior direito da imagem, mas foi abandonada.

6ª citação - Canto V, estrofe 3 (fig. 163)

*Já a vista, pouco a pouco, se desterra
Daqueles pátrios montes, que ficavam;
Ficava o caro Tejo e a fresca serra
De Sintra, e nela os olhos se alongavam;
(...)
E, já depois que toda se escondeu,
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.*

Bartolomeu dos Santos desenha aqui a caravela que se afasta, vendo ao longe a torre de Belém, o perfil da serra de Sintra, com o seu Paço Real identificado pelas chaminés, residência de verão dos reis e único palácio dessa vila existente na época de Camões. Na vila também Bartolomeu dos Santos tinha a sua casa. O céu avistado pelos navegadores é o setentrional, com a Ursa Menor e sua estrela polar na cauda, guardiã da boa direção.

7ª citação - Canto VI, estrofe 8 (fig. 164)

*No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas onde o mar se esconde,
(...)
Neptuno mora, ...*

As profundezas do mar, com peixes, algas, alforrecas, lagostas, percebes, conchas e Neptuno, deus do mar, sobre tudo reinando, acompanhado de Anfitrite, sua rainha.

8ª citação - Canto VII, estrofe 17 (fig. 164)

*Além do Indo jaz, e aquém do Gange
Um terreno mui grande e assaz famoso,
Que pela parte austral o mar abrange
E para Norte o Emódio cavernoso.*

A referência à Índia é nesta imagem delimitada pelos rios Indo (a ocidente) e

Ganges (a oriente), com o mar ao sul e a cordilheira dos Himalaias ao norte (antes chamada Emódio).

9ª citação - Canto VII, estrofe 23 (fig. 165)

*Entrando o mensageiro pelo rio
Que ali nas ondas entra, a não vista arte,
A cor, o gesto estranho, o traje novo,
Fez concorrer a vê-lo todo o povo.*

A chegada de Vasco da Gama a Calecute, rico reino das Índias. O comandante da armada manda um mensageiro comunicar ao senhor da terra, o Samorim, que a armada chegara de terras longínquas. Tão estranho para os locais eram o mensageiro e a armada, que todo o povo acorreu para o ver, pelo que todos o apontam, por curiosidade.

10ª citação - Canto VIII, estrofe 73 (fig. 166)

*Assim, com firme peito e com tamanho
Propósito vencemos a Fortuna,
Até que nós no teu terreno estranho
Viemos pôr a última coluna.*

Vasco da Gama conta a Samorim, rei de Calecute, a história dos feitos dos portugueses e do percurso para chegar até ali. Em cada terra descoberta era erguida uma coluna, um padrão. Sendo o seu objetivo chegar à Índia por mar, estava cumprido, pelo que a coluna colocada em Calecute seria a última.

Na imagem, uma coluna como que suporta o mundo, definido de novo pelas cartas de marear e suas linhas de rumo.

11ª citação - Canto IX, estrofe 64 (fig. 167)

*Nesta frescura tal desembarcavam
já das naus os segundos Argonautas,
Onde pela floresta se deixavam
[A]ndar as belas Deusas, como incautas.*

A Ilha dos Amores: no regresso da viagem, Vénus oferece aos marinheiros portugueses um descanso numa ilha paradisíaca povoada por ninfas. Aqui eles são referidos como os segundos argonautas, pois os primeiros foram aqueles que, na mitologia grega, acompanharam Jasão na busca do Tosão de Ouro, a bordo da nau Argo, que significava "rápido" e tinha o nome do seu construtor, também ele argonauta.

Bartolomeu dos Santos mostra-nos as ninfas no meio da vegetação luxuriante, a ilha no meio do mar, a caravela dos portugueses e a nau a remos dos argonautas gregos.

12ª citação - Canto X, estrofe 80 (fig. 168)

*Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.*

Na Ilha dos Amores, Tétis, a ninfa principal, conduz Vasco da Gama pelo meio do mato denso até ao cume de uma montanha onde lhe mostra aquilo a que só os deuses tinham acesso: a "grande máquina do mundo" que rege o universo geocêntrico, feita de cristal e ouro. A grande máquina tem duas partes⁴²¹: a etérea ou celeste é composta pelas esferas celestes, em que a maior é polida e contém as demais, e a elemental, constituída pelas quatro elementos: água, ar, fogo e terra.

Bartolomeu dos Santos apresenta-nos na última imagem essa enorme esfera celeste com a Terra minúscula dentro dela, mas não no centro do Universo, como então se pensava — antes a coloca em cima, à esquerda. Entre as ninfas e a esfera surge o nosso céu, com estrelas, planetas, constelações, um helicóptero, entre outros objetos confusos.

Entre as constelações podemos ver, no hemisfério norte, a Ursa Menor com a sua estrela polar (*stela polaris*), a Cão Menor (duas estrelas) e a Cabeleira de Berenice (ângulo reto), e, no hemisfério sul, a Cruzeiro do Sul (*crux*), a Triângulo Austral, a Serpente (na vertical, com bifurcação) e a Índio (ao fundo, em T).

Todo o painel é, afinal, uma referência à viagem, ao espaço desconhecido e vazio representado nos mapas da terra incógnita, às terras distantes, ao encontro com o outro, à interrogação sobre si mesmo, ao mundo e o universo, a quem somos e ao que conseguimos, ao tempo que passa e à atração que se mantém pelo conhecimento do que está para lá do nosso mundo, desde os descobrimentos quinhentistas até às viagens do homem ao espaço.

⁴²¹ Cfr. Hernâni Cidade in Os Lusíadas, p. 456, nota 80,1-7.

3.9. O painel da Ode Marítima

3.9.1. O tema e sua representação

A parede do cais de embarque nascente foi revestida com um painel alusivo à *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos (fig. 78): *Quanto à parede nascente, é a "Ode Marítima", minha velha amiga!*⁴²² ...que para mim é a versão metafísica dos *Lusíadas*⁴²³.

Fernando Pessoa, em especial o seu heterónimo Álvaro de Campos, era o poeta favorito de Bartolomeu dos Santos, tendo sido tema de várias das suas obras, designadamente uma série de gravuras de 1984 denominada *Fernando Pessoa e seus Heterónimos*, outra de 1988 com o título *Ode Marítima* ou ainda a *Homenagem a Álvaro de Campos*, quadro de técnica mista do ano 2000:

*Pessoa é um autor que me interessa muito e quando falo de Fernando Pessoa refiro-me especialmente a Álvaro de Campos e à Ode Marítima, que é um dos grandes poemas do século. A Ode Marítima é sobre viagens, e sobre barcos, mas é igualmente um grande poema metafísico, é sobre todos nós, sobre a memória, sobre o passado*⁴²⁴.

Para executar o painel, Bartolomeu dos Santos releu a poesia de Fernando Pessoa, o que ainda vem relatado no Diário:

*Li um bocado mais de inéditos do F. Pessoa numa edição brasileira das obras completas. Que se use o francês quando se traduz para francês, é do Monsieur de La Palisse? Mas o Pessoa em brasileiro para mim não dá até porque as línguas são quasi idênticas. Não dá jeito ler "fato" em vez de "facto". Soa mal*⁴²⁵.

A *Ode Marítima* foi durante bastante tempo um busílis na obra de Bartolomeu dos Santos, que a considerava demasiado completa para ser representada. Em 1988 referiria a José Carlos de Vasconcelos: *Está lá tudo. Durante muitos anos quis ilustrá-la, mas nunca consegui. A certa altura fiz, no entanto, uma série de gravuras que não sendo suas ilustrações têm tudo a ver com ela*⁴²⁶. No mesmo ano também afirmaria a Inês Sarre que as...*minhas gravuras sugeridas pela leitura de Álvaro de Campos, estas nunca pretenderam ser ilustrações, mas sim tentativas de recriar visualmente a atmosfera e o espírito de alguns dos seus poemas e, particularmente, da "Ode*

⁴²² Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 39, in Vol. II, Anexo 3.

⁴²³ Cfr. *ibidem*, p. 37.

⁴²⁴ Cfr. entrevista in *Sem Margens*, p. 137.

⁴²⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁶ Cfr. *Bartolomeu dos Santos: "A Distância Aproximou-me de Portugal"* (entrevista), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15/02/1988, p. 31.

*Marítima*⁴²⁷.

Pelas suas dimensões, o painel que agora se estuda ter-lhe-á permitido exprimir-se mais livremente, pelo que as limitações das palavras supra terão sido ultrapassadas.

A execução do painel, que tem as mesmas dimensões daquele relativo aos *Lusíadas*, já não foi relatada no Diário de 1991, sendo também uma longa tira narrativa com referências ao poema de Álvaro de Campos.

Começando o painel pelas origens do heterónimo⁴²⁸, Bartolomeu dos Santos desenha aquilo que poderá ser a sua carta astral (fig. 169), com a qual Fernando Pessoa confirmara o seu nascimento (*Aqui* - ver pormenor da fig. 169). Por trás da carta astral, um labirinto. Depois, referências à viagem do heterónimo ao oriente, com o minarete helicoidal de Samarra, mapas, cartas e a citação do poema de 1933:

*E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a imaginação concreta, / letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha. / O que de sonho jaz nas encadernações vetustas, / Nas assinaturas complicadas (ou tão simples e esguias) dos velhos livros*⁴²⁹ (fig. 170).

Por trás de tudo, o omnipresente círculo.

Muitos livros, diários, mapas, cartas de marear, bússolas e paisagens distantes povoam desordenadamente esta primeira parte do painel e, no meio deles, a *Ode Marítima*, identificada na lombada.

Em seguida, começa o painel dedicado à *Ode* propriamente dita estando bem identificada com título e autor (fig. 171). São transcritas variadíssimas citações da *Ode* (algumas repetidas e mais do que uma vez), que fora dedicada por Pessoa a Santa Rita Pintor⁴³⁰, correspondendo a primeira e a última citações aos versos iniciais e finais da *Ode*. Transcrevem-se em seguida as citações constantes do painel⁴³¹.

*Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão,
Olho pró lado da barra, olho pra o Indefinido,*

⁴²⁷ Cfr. Entrevista ao Prof. Bartolomeu Cid dos Santos, p. 89.

⁴²⁸ *Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo)* (cfr. Fernando Pessoa, Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935, in arquivopessoa.net, consultado em 04/07/2013).

⁴²⁹ Este poema incluía-se num livro comprado por Bartolomeu dos Santos em 1952, quando cumpriu o serviço militar em Tavira (cfr. Clara Barata, A Arte das Partículas Elementares, in *Terra*, 08/07/2000, p. 24).

⁴³⁰ Cfr. dedicatória constante da *Ode Marítima*, in Álvaro de Campos, Poesia, edição de Teresa Rita Lopes, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, ISBN 972-37-0677-6.

⁴³¹ Os versos indicados referem-se à *Ode Marítima* in Fernando Pessoa, Poemas de Álvaro de Campos, edição de Cleonice Berardinelli, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1992, ISBN 972-27-0493-1, pp. 46-71.

*Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando. (versos 1-4)*

*Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo. (versos 5-6)*

E continuam os barcos a vapor no horizonte, mapas e cartas, a silhueta de Fernando Pessoa desenhada por Bartolomeu dos Santos, que Max Werner corrigiu⁴³² (fig. 171), e mais um círculo. De repente, estamos no Tejo descrito na *Ode*. O ponto de vista é tanto de um barco atracado junto ao Cais das Colunas, como de quem está na margem: entre os capitéis com alcachofras que rematam o muro do Cais das Colunas, veem-se tanto as arcadas do Terreiro do Paço ao longe, como navios grandes e pequenos, ao perto e ao longe, recortados contra o círculo do sol ou da lua cheia (fig. 172).

*[Ver portos] misteriosos sobre a solidão do mar,
Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens (versos 93-94)*

Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo horizonte! (verso 153)

Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas! (verso 154)

As solidões marítimas... (verso 155)

*Alma eterna dos navegadores [e das navegações!]
Cascos reflectidos devagar [nas águas,]
Quando o navio larga [do porto!] (versos 87-89)*

E eu, que amo a civilização mode[rna...] (verso 196)

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto. (verso 205)

*Todo o navio [distante visto agora é um navio no passado visto próximo.]
Todos os marinheiros invis[íveis a bordo dos navios no horizonte]*

⁴³² Cfr. p. 81 supra.

São os marinheiros vis[íveis do tempo dos velhos navios,] (versos 206-208)

[Su]bitamente abrangendo [todo o horizonte] *marítimo*

[Húm]ido e sombrio ma[rulho humano] *noturno,*

[Voz] de sereia longínqua [chor]ando, chamando,

[Vem] do fundo do Longe, [do fundo] do Mar, [da alma dos Abismos,]

[E à] tona dele, como [algas, bóiam] meus sonh[os desfeitos...]

(versos 630-634)

Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar

Cheia de enorme mistério humaníssimo das ondas nocturnas.

(versos 639-640)

Schooneer ahóóóó⁴³³ (verso 636)

O passado e as recordações de infância contidas na *Ode* são motivo para algumas placas de pedra com desenhos realizados pelos filhos dos colaboradores de Bartolomeu dos Santos: num fim-de-semana em que as crianças foram ao estaleiro, deram-lhes umas pedras para elas se entreterem e Bartolomeu dos Santos depois decidiu incorporá-las na obra⁴³⁴ (fig. 173). As citações e as canções que no tempo de Fernando Pessoa se cantavam às crianças, como a *Nau Catrineta* e a *Bela Infanta*, convivem com barcos, aviões, carros, nuvens, abecedários, bonecos de pernas e braços abertos, todos pairando na nuvem de fumo que sai da chaminé de um navio de carga — o *tramp-streamer* referido adiante (verso 859), com o qual o poeta se despede da aurora e dos sonhos da noite.

A lua sobe no horizonte

E a minha infância feliz [acorda, como uma lágrima, em mim.]

O meu [passado ress]urge, [como se esse grito marítimo]

(versos 641-643)

⁴³³ Grito para chamar a atenção de outro barco ("schonner ahoy!", na versão original), constante da *Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson. "Schooner" significa "escuna" e é um tipo de navio à vela com dois mastros.

⁴³⁴ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 170.

Era na velha casa [sossegada ao pé do rio...] (verso 647)

Lá vai a Nau Catrineta,

Por sobre as águas do mar... (versos 686-687)

Estando a Bela Infanta

no seu jardim assentada,

com pente de ouro na mão,

[seus] cabelos penteava... (versos 697-700)

Nestas transcrições das duas canções que a velha tia de Álvaro de Campos lhe cantava para o embalar (cfr. versos 680 e seguintes), Bartolomeu dos Santos remete novamente para Almeida Garrett, pois a *Nau Catrineta* e a *Bela Infanta* são duas das canções populares recolhidas no *Romanceiro e Cancioneiro Geral* deste, publicado em 1843 (tomo 1) e 1851 (tomos 2 e 3).

Ó meu passa[do de] infância, boneco que me partiram! (verso 701)

Mas a canção é uma linha recta mal tra[çada dentro de mim...] (verso 718)

Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto... (verso 652)

Uma gaivota que passa,

E a minha ternura é maior. (versos 671-672)

Ó meu passado de infância, boneco que me partiram! (verso 701)

Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,

Da minha casa ao pé do rio,

Da minha infância ao pé do rio,

Das janelas do meu quarto dando para o rio de noite, (versos 675- 678)

Seguem-se imagens alusivas à gaivota, à casa, à janela e ao rio recordados (fig. 174). Curiosamente, a gaivota é, segundo um mito índio da Colômbia Britânica⁴³⁵, a

⁴³⁵ A terceira maior província do Canadá, situada na costa oeste.

proprietária da luz do dia, que se seguirá à noite em que decorre esta parte da *Ode*. Depois, o retrato de um menino vestido de marinheiro e identificado com a inscrição "FERNANDO PESSOA ANTES DE SER GRANDE" (fig. 175). A dúvida equacionada por Hélder Macedo persiste — antes de ser adulto ou antes de ser um grande poeta?⁴³⁶

Também Bartolomeu dos Santos se julgou um menino marinheiro. Quando o artista tinha talvez nove anos, Afonso Lopes Vieira⁴³⁷ ofereceu-lhe o seu livro *Bartolomeu Marinheiro* (1912)⁴³⁸, contendo poemas que contavam a história de Bartolomeu Dias às crianças. Em especial, o poema *O Segredo do Mar* referia *Que era dantes o mar? Um quarto escuro / Onde os meninos tinham medo de ir... / Agora o mar é livre e é seguro / E foi um português que o foi abrir*. Em agradecimento, o pequeno Bartolomeu enviou-lhe um postal que começava com um cerimonioso *Meu bom amigo* e era assinado *Bartolomeu Marinheiro*, a que se seguia o desenho de um barco a lápis de cor⁴³⁹. Os barcos, as viagens, o mar, o tempo vieram a ser uma constante na obra de Bartolomeu dos Santos.

Seguem-se páginas soltas com citações e desenhos de navios, bem como um retrato de Cesário Verde, sobrepostas às cidades por onde passam os navios (fig. 176).

*Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio
Que vai agora saindo. É um tramp-steamer inglês,
Muito sujo, como se fosse um navio francês,
Com um ar simpático de proletário dos mares,
E sem dúvida anunciado ontem na última página das gazetas.* (versos 858-862)

*A vela passando perto do outro lado do rio,
Os montes longínquos, dum azul japonês,
As casas de Almada,
E o que há [de suavi]dade e de [infância na hora matutina!...] (versos 667-670)*

⁴³⁶ Cfr. *Reminiscences of Fernando Pessoa: A Celebration of the "Maritime Ode" of Álvaro de Campos, Prints by Bartolomeu dos Santos*, Strang Print Room, University College London, Londres, 1996, s/ ISBN, p. 9.

⁴³⁷ cfr. p. 90, nota 330 supra.

⁴³⁸ Do qual Fernando Pessoa foi bastante crítico, num artigo arrasador publicado na *Teatro: Revista de Crítica*, nº 1, Lisboa, 01/03/1913 (cfr. *Naufração de Bartolomeu*, in *multipessoa.net*, consultado em 31/07/2013).

⁴³⁹ Postal esse que foi posteriormente entregue a Bartolomeu dos Santos, que o guardava emoldurado (cfr. Hélder de Macedo, *Bartolomeu Marinheiro*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4-17/06/2008, p. 8).

Lá vai ele tranquilamente, passando por [onde as naus estiveram]

Outrora, outrora...

Para Cardiff? Para Liverpool? Para Londres? Não tem importância. (versos 867-869)

Passa, lento vapor, passa e não fiques... (verso 883)

Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.

Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias. (versos 826-827)

Cesário Verde⁴⁴⁰ vivia da vida comercial, tal como Fernando Pessoa, trabalhando no negócio do seu pai, que era agricultor e comerciante. Foi um poeta da vida quotidiana, campestre ou citadina, da Lisboa pequeno-burguesa, da dureza da vida popular. Seria, por isso, capaz de descobrir a poesia que havia numa fatura, documento consequente do comércio com destinos distantes e feita *por gente / Que tem amores, ódios, paixões políticas, à vezes crimes*⁴⁴¹. Tal como Álvaro de Campos na *Ode Marítima*, Cesário Verde cantou o Tejo e a sua vida marítima, soturna e melancólica, nas *Ave-Marias*, primeira parte do poema *Sentimento de um Ocidental*⁴⁴².

Dear Sirs — Messieurs — Amigos e Srs.,

Yours faithfully —... nos salutations empresées...

Tudo isto não é só humano e limpo, mas também belo,

E tem ao fim um destino marítimo, um vapor onde embarquem

[As mercadorias de que] *as cartas e as faturas tratam.* (versos 818-822, fig. 176)

E a grande cidade agora cheia de sol

E a hora real [e nua como u]m cais já sem navios,

E o giro lent[o do guindaste que, como um co]mpasso que gira,

Traç[a um semicírculo de não sei que] *emoção*

No s[ilêncio comovido da minh'alma...] (versos 900-904)

⁴⁴⁰ 1855-1886.

⁴⁴¹ Cfr. *Ode Marítima*, versos 823-824, in Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*.

⁴⁴² *Nas nossa ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer* (*O Livro de Cesário Verde*, Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d (1980), s/ ISBN, p. 83).

Passa, lento vapor, passa e não fiques...

Passa de mim, passa da minha vista,

Vai-te de dentro do meu [coração.] (versos 883-885)

E o giro lento do gu[indaste] que, como um compasso que gira,

Traça um semicírculo de não sei que emoção

No silêncio comovido da minh'alma... (versos 902-904)

O painel termina, tal como o dos *Lusíadas*, com um enorme círculo, contendo dois horizontes, cada um com seu vapor, um perto e um longe, e a lua entre eles (fig. 177). João Miguel Fernandes Jorge chamou a esta linha do horizonte, tão presente nas criações de Bartolomeu dos Santos, *linha lírica dos mares povoada de tempestades*⁴⁴³. O artista viria a afirmar que *Ele foi das poucas pessoas que escreveu bem sobre a minha obra. Essa linha é a tal fronteira que desperta em mim uma curiosidade essencialmente metafísica*⁴⁴⁴.

Tanto as citações como o desenho do painel remetem-nos para o tempo que passa, a memória, o espaço que afasta ou aproxima: exercícios de tempo, espaço e memória, que são recorrentes na obra de Bartolomeu dos Santos, na sua característica de "olhar para dentro" de que adiante se falará. O ambiente é todo de melancolia, solidão, afastamento, o mesmo registado no Diário — no dia 11 de maio de 1991, sábado, Bartolomeu dos Santos almoçou em casa de amigos, *numa povoação a leste de Azeitão* e, na volta, perdeu-se, tendo encontrado a margem sul do Tejo e os resquícios da sua atividade perdida:

De regresso, perdi-me, o que de maneira nenhuma me preocupou! De repente encontrei-me na estrada da Moita! Achei que era ocasião de ir espreitar uma das povoações da borda de água do Tejo que sempre me fascinaram e atraíram sem mesmo lá ter estado (this is very important to understand my work). A beira do rio ali é plana e o rio enfia-se pela terra dentro em esteiros e braços que parecem pequenas rias. A vila ainda não está degradada, e ao fim da tarde ganha uma intemporalidade que faz sofrer. Há uma calma, uma solidão que será afim de certos quadros do Chirico. O ruído das vozes que ocasionalmente se ouvem, separadas umas das outras, claras, contribuem para esta sensação de solidão...

Tive o prazer de ver que num pequeno clube naval, ou melhor, náutico, ainda

⁴⁴³ Cfr. *Bartolomeu - Gravuras*, Instituto Cultural de Macau, com a colaboração do Leal Senado, Macau, 1989, s/ ISBN.

⁴⁴⁴ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, *Bartolomeu dos Santos*, in *DNA* (suplemento de sábado do *Diário de Notícias*), ano 5, nº 223, 10/03/2001, p. 18.

continuam a construir-se botes e canoas pela maneira tradicional. Muitas canoas, em excelente estado de conservação mostram que na borda de água ainda se não perdeu o amor pelas coisas marítimas. As canoas, pintadas de cores vivas, amarelos, vermelhos, azuis, no seu conjunto pareciam um quadro do Viana. Ao pé, um varino abandonado fez-me lembrar dos tempos em que o Tejo tinha uma actividade marítima hoje perdida.

No começo da "Ode Marítima", o A. de Campos exprime essa vida e actividade hoje já do passado, em magníficos versos. Hoje o Tejo é um lago morto, aparte os ferries e os chatíssimos navios contentores.

Ao pé do varino, enorme na sua solidão havia uma ou duas fragatas, estas negras de aspecto pesadíssimo. Um quilómetro adiante, mais umas seis ou sete fragatas, de fundos já podres, inamovíveis, pareciam protegerem-se umas às outras contra o destino certo. Visualmente, este cemitério de navios já sem vida, ou melhor, de navios já no fim da vida (porque, como as pessoas, os navios têm carácter e personalidade) deixou-me fascinado. Senti-me como que a intrometer-me num mundo privado e alheio. Este verão sem dúvida que irei explorar a margem sul do Tejo, e quem sabe se de aí não sairão trabalhos novos⁴⁴⁵.

3.9.2. Os trabalhos anteriores

Este painel revive, de certa forma, muitos trabalhos anteriores de Bartolomeu dos Santos. Como se referiu, o artista tinha já tratado Fernando Pessoa e a *Ode Marítima* em diversas obras, como as séries *Fernando Pessoa e seus Heterónimos* (1984) e *Ode Marítima*⁴⁴⁶ (1988). Para além disso, tinha também gravado em 1984 uma *Homenagem a Cesário Verde*, para o centenário da morte do poeta⁴⁴⁷ (fig. 178).

É assim que os mapas e cartas náuticas desenhados em Entre Campos revivem os de *Minha Adelina* e *Crossing the Line* (ambas de 1979), *Henry Munro in Valparaiso* (1980) e *Wreck* (1983) (figs. 179 a 182). O labirinto esboçado remete para os muitos labirintos gravados por Bartolomeu dos Santos desde que descobriu Jorge Luís Borges, em 1969⁴⁴⁸, como por exemplo *Great Labyrinth* (1970), *Labyrinth* (1971), *The Visitor* (1971) ou *Atlantis* (1971) (figs. 183 e 184). A torre com andares desnivelados é um esquiço do minarete helicoidal da mesquita de Samarra, que Bartolomeu dos Santos visitou em 1986 (fig. 185) e cuja imagem usou também no painel dos *Lusíadas*.

A silhueta de Fernando Pessoa / Álvaro de Campos presente no painel de Entre Campos reproduz os contornos da figura da obra *O Poeta Alberto Caeiro* (1984), bem

⁴⁴⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 24-27, in Vol. II, Anexo 3.

⁴⁴⁶ De cuja série de seis Bartolomeu dos Santos considerava melhores as números 2, 4 e 6 (cfr. mensagem de correio eletrónico de 25/10/2007, enviada por Bartolomeu dos Santos a António Canau Espadinha e incluída na tese deste *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. IV, p. 228).

⁴⁴⁷ Cfr. Jorge Silva Melo, *Bartolomeu Cid dos Santos: Por Terras Devastadas*, 00:27.

⁴⁴⁸ Cfr. entrevista concedida a Inês Sarre, in *Peregrinação*, pp. 84-86.

como é semelhante às figuras (ou parte delas) dos vários heterónimos da mesma série (figs. 178, 186 e 188). Os capitéis com alcachofras do Cais das Colunas já tinham sido várias vezes usados (figs. 187 e 188), designadamente nas gravuras *Ode Marítima I, II e VI* (1988) e *Nocturno* (1988). Os navios têm o seu paralelo nos da série de 1979, *Liverpool to Valparaiso* e *Crossing the Line*, na *Navigator*, de 1981, e *O Poeta Álvaro de Campos* (1984) (figs. 180 e 189). A paisagem dentro do círculo lembra as de *Stranded Ship* (1983), *Ode Marítima V* (1988), *Macau* (1990) e até *Circular Landscape* (1979) (figs. 190 a 192). O navio que solta a nuvem de fumo contendo os desenhos das crianças tem semelhanças com aqueles da *Homenagem a Cesário Verde* (1984) (fig. 178).

Fernando Pessoa Antes de Ser Grande é também o título de duas gravuras de 1987. Uma delas (fig. 193) é reposta na figura de Pessoa menino, vestido de marinheiro, do painel de *Entre Campos* (se bem que simétrica e com diferença de traço). E o retrato de Cesário Verde do painel remete para a gravura *Homenagem a Cesário Verde* (fig. 178), de 1984, em que são reproduzidos os versos 826 a 829 da *Ode: Há quem olhe para uma factura e não sinta isto. / Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias. / Eu é até às lágrimas que o sinto humanissimamente. / Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!*. Os pontos de contacto entre os dois poetas são invocados também na gravura de 1984, pelas figuras de ambos, pela vida marítima do Tejo, pelas citações da *Ode* e da primeira estrofe do *Sentimento de um Ocidental*⁴⁴⁹, pela soturnidade, a melancolia, o desejo de sofrer.⁴⁵⁰

3.10. O painel dedicado a Robert Motherwell

Na parede que liga as duas escadas de acesso às plataformas de embarque, no átrio

⁴⁴⁹ Cfr. p. 126, nota 442 supra.

⁴⁵⁰ Esta gravura também se refere a José Saramago, consistindo o texto do canto inferior esquerdo numa citação das palavras iniciais de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara. O vapor é inglês, da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, com uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem, e, se não naufragar na viagem, ainda tocará em Vigo e Boulogne-sur-Mer, enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia (cfr. p. 3, in www.esgportugues.com/docspdf/morteRR.pdf, consultado em 18/08/2013).

sul da estação, Bartolomeu dos Santos instalou um painel dedicado ao pintor norte-americano Robert Motherwell, falecido em 17 de julho de 1991, durante a execução da obra.

Robert Motherwell, nascido em 1915, foi uma figura importante do expressionismo abstrato, tendo lecionado em diversas instituições nos anos 40 e 50 do século XX, designadamente na Black Mountain College (em 1950). Dedicou-se também à gravura, tendo iniciado a sua produção mais importante em 1961, com a litografia *Poet I*⁴⁵¹.

Para o homenagear, Bartolomeu dos Santos produziu o maior painel da estação (fig. 82), com 30,40 metros de comprimento e 2,20 metros de altura⁴⁵²,

*numa atitude algo emocional, se bem que justificável. Eu e os meus colaboradores decidimos dedicar este espaço ao grande pintor norte-americano Robert Motherwell, admirado por todos nós e que havia falecido recentemente. Criou-se assim um trabalho discreto, em branco sobre branco, ou seja, em que o branco da pedra polida e não gravada contrasta com a área baça, corroída pelo ácido*⁴⁵³.

Este foi o único painel que não foi tintado, tendo a pedra sido deixada na sua cor bege natural, apenas diferindo nas tonalidades das partes polidas e das gravadas. De facto, o mesmo consiste em duas fileiras de placas de pedra (semelhantes às dos demais painéis) que é atravessado por uma linha sinuosa, ondulando sensivelmente a meia-altura do painel (mais sobre a metade inferior), que nasce no seu extremo esquerdo e cessa antes de alcançar o extremo direito (seis placas antes). Nessa linha há duas pequenas laçadas (figs. 194 e 195), que se referem às duas vezes que Bartolomeu dos Santos se cruzou com Motherwell⁴⁵⁴. O fim antecipado da linha é, naturalmente, a sua morte.

Os extremos deste painel (e respetiva parede) vão encostar junto às cabeças de cada uma das musas dos poetas, pelo que a linha é também uma linha que liga as duas musas, as duas mulheres de Bartolomeu dos Santos⁴⁵⁵.

Na página da internet da ML refere-se que do painel consta uma citação de Robert Motherwell alusiva à universalidade das artes: *Importa saber que não se pode falar*

⁴⁵¹ Cfr. Robert Motherwell, in http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4126, consultado em 19/08/2013.

⁴⁵² 2 fileiras de 38 placas de pedra, cada uma com 0,80m x 1,10m.

⁴⁵³ Bartolomeu dos Santos citado por Margarida Botelho in *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 6.

⁴⁵⁴ Cfr. António Canau Espadinha, *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. I, p. 290.

⁴⁵⁵ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 169.

numa arte nacional; ser simplesmente um artista americano ou francês não significa coisa alguma. Não ser capaz de sair do seu primeiro meio artístico, é meio caminho para nunca atingir o Humano⁴⁵⁶. Não se encontrou, porém, esta citação aquando da observação do painel.

3.11. Os painéis de revestimento das paredes do átrio e das escadas

As paredes laterais do átrio e as que ladeiam as escadas de acesso aos cais de embarque, encontrando-se com as musas, são revestidas por painéis gravados e tintados como os das plataformas. Cada painel mede 21,60 metros de comprimento, sendo constituído por 27 placas de pedra⁴⁵⁷, que começam em duas feiras de altura e, à medida que acompanham a descida das escadas, vão aumentando até cinco feiras (junto às musas).

Os motivos são vegetalistas e marítimos: nestes painéis podemos ver plantas, conchas, náutilos, alforrecas... Para a gravação destes painéis foram usadas folhas verdadeiras, colhidas das plantas do jardim da casa de Bartolomeu dos Santos⁴⁵⁸, em Sintra, bem como das proximidades do estaleiro da Graniver (fig. 92).

O painel da parede poente, que desemboca na musa dos *Lusíadas* e é tintado de amarelo e vermelho, inicia-se com um maciço de folhas de costela-de-adão (*monstera deliciosa*) e continua com um ambiente de floresta tropical, no qual pegadas nos conduzem a mais um círculo recortado por perfis de folhas, como uma visão de um lago banhado pelo sol nascente ou pela lua cheia, em que percebemos algum paralelismo com a Ilha do Amores do painel dos *Lusíadas* (figs. 196 a 198). Após este lago, novamente as pegadas nos conduzem pela selva até que, ao chegar às escadas, elas sobem a parede (fig. 199).

A descida das escadas é acompanhada, já não por uma floresta, mas pelo fundo do mar, com suas conchas, lagostas e alforrecas, num desenho bem menos denso que o anterior (fig. 200).

É neste painel que se encontra a inscrição "ESTES PAINÉIS FORAM EXECUTADOS NAS OFICINAS DA GRANIVER EM MORELENA. / ARQUITECTO - CARLOS SANCHEZ JORGE /

⁴⁵⁶ Cfr. *Entre Campos*, in www.metrolisboa.pt, consultado em 06/09/2013.

⁴⁵⁷ Cada uma com 0,80m x 1,10m.

⁴⁵⁸ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 148.

ARTISTA - BARTOLOMEU DOS SANTOS / COLABORARAM NESTE PROJECTO OS SEGUINTE OPERÁRIOS (seguem-se assinaturas) Joaquim Manuel Rodrigão, Armindo Bernardo Garcia, António Francisco Vasconcellos, Vítor Gomes, António Oliveira e Manoel Catalão" (fig. 100). Foi ainda gravada uma pedra com as assinaturas dos assistentes (fig. 208) mas, pura e simplesmente, desapareceu antes de ser colocada na estação⁴⁵⁹.

Na parede oposta, também tintada de vermelho e amarelo, mas de cor mais forte que o outro painel, o desenho é mais caótico, anunciando o caos sentimental da *Ode*. Também se veem plantas, caracóis, pés e mãos, mas perdidos no meio de um magma inicial⁴⁶⁰ explosivo, que depois se transforma em montanhas cobertas por um céu revoltado, a que se sucede uma gigantesca forma oval (figs. 201 a 203). O mundo nasceu do caos e o ovo é o símbolo da vida, do seu início. Depois desta forma oval já não há caos, mas antes o fundo do mar com as suas conchas, náutilos, búzios, que acompanha a descida das escadas, até à musa. Dir-se-ia que as musas nascem do mar, qual Afrodite que nasceu de uma concha.

Relativamente às mãos e aos pés impressos nos painéis, Charlotte Cornish conta que

os pés são, sem dúvida, meus. Peso que foi sugerido que eu andasse ao longo do painel, uma vez que devia ser a pessoa mais leve do grupo, pelo que havia menos hipóteses de os painéis partirem! Não me consigo lembrar de porque é que o Barto queria especialmente incluir pés, mas tenho quase a certeza de que faziam parte das referências a coisas vivas. Tínhamos estado a usar folhas de plantas como stencils, bem como as impressões das nossas mãos. Ele sentia-se a criar um fóssil feito pelo homem e tudo nele incluído ia ser gravado naquela pedra para sempre. Eu visitei a estação há uns anos e fiquei muito emocionada pela natureza resistente daquelas marcas e pelas pegadas de mim muito mais jovem. Penso que tenho uma fotografia minha a andar ao longo do painel para fazer as pegadas...⁴⁶¹ (fig. 204).

Bill Penney, um dos assistentes de Bartolomeu dos Santos, recorda que este pretendeu mostrar, nestes painéis, uma cena de criação, começando pelas plantas, seguindo-se os peixes e as conchas e, finalmente, as pegadas humanas. Afirma que, à medida que trabalhavam na pedra, notaram os fósseis incrustados na mesma, pelo que decidiram aumentá-los, desenhando-os na pedra como as primeiras criaturas a surgir no

⁴⁵⁹ Cfr. informação de Bill Penney, enviada por mensagem de correio eletrónico de 20/02/2014, in Vol. II, Anexo 3, p. 141.

⁴⁶⁰ Expressão usada por Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 3, p. 140.

⁴⁶¹ Cfr. citada por Urbano Resendes, *Uma Gaivota que Passa...*, in *A Biblioteca de Bartolomeu*, Governo dos Açores, setembro de 2010, ISBN 978-972-647-241-4, p. 35 (tradução da autora).

planeta, sendo a grande forma oval o sol nascente no centro da criação⁴⁶².

Verificamos, assim, que apesar de Bartolomeu dos Santos ter abandonado a ideia de dotar as paredes das plataformas de *estratos arqueológicos*, daquilo *que existe e se encontra no subsolo de uma cidade milenária (...) com muitas texturas, algumas zonas lisas (...) sugestões de objectos, mesmo marcas de mãos*⁴⁶³, repescou-a, afinal, nestes painéis do átrio: plantas, conchas, animais marinhos, pés e mãos deixam a marca na pedra, tal como os fósseis reais, em que conseguimos ver seres extintos, pegadas de dinossauros, o mundo de há milhões de anos.

3.12. A obra e o espaço

Como vem sendo exposto, Bartolomeu dos Santos concebeu e executou os painéis como um conjunto de obras diferentes que se ligam entre si, desenvolvendo-se numa grande parte do espaço da estação. Sobre esta questão, o artista não teve nunca dificuldade em assumir o seu trabalho como decoração, não tendo receado usar várias vezes essa palavra, tão malquerida dos artistas.

De facto, quando convidou Max Werner, afirmou sem rodeios que aceitou *uma encomenda muito importante em Portugal. É para fazer a decoração de uma estação de metro inteira*⁴⁶⁴. Por sua vez, no seu Diário registou que tinha ficado *...em casa a pensar, não na proverbial "morte da bezerra", mas na questão da decoração das plataformas*⁴⁶⁵. Em entrevista à revista da University College London referiria: *estas decorações deram-me a oportunidade de testar algo que sempre quis fazer e que era criar uma grande decoração em que o artista e a sua equipa conseguem uma unidade, apesar de a cada membro da equipa ser permitida uma grande liberdade individual*⁴⁶⁶.

No entanto, apesar de claramente ter assumido que a sua obra se destinaria a decorar a estação, tendo sempre evitado usar outros termos que substituíssem a palavra "decoração", nunca reduziu a sua obra ao puro e simples enfeite, sem que fosse dotada

⁴⁶² Cfr. mensagem de correio eletrónico de 20/02/2014, in Vol. II, Anexo 3, p. 142.

⁴⁶³ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, pp. 16-17 e 36, in Vol. II, Anexo 3.

⁴⁶⁴ Cfr. Mensagem de correio electrónico enviada em 18/06/2010 a António Canau Espadinha in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. I, pp. 286-287 (tradução da autora).

⁴⁶⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴⁶⁶ Cfr. Making a Big Impression, in *Universe: Innovation and Excellence at UCL*, vol. 6, nº 1, University College London, Londres, primavera de 1994, p. 15 (tradução da autora).

de qualquer conteúdo. Na verdade, chegou a pensar em executar...*grandes cabeças à romana, numa atitude puramente decorativa. Mas isso realmente não sou eu... Preciso sempre de uma motivação, de um tema, de uma razão à roda da qual o trabalho se estrutura*⁴⁶⁷.

Também Maria Keil tivera a mesma atitude relativamente aos painéis de azulejo que criara, não se tendo deixado *cair na tentação do azulejo para enfeitar. Tudo o que tenho feito é para integrar numa determinada construção, num todo. Mesmo os painéis decorativos que fiz*⁴⁶⁸.

Consciente de que havia quem nem sequer olhasse para a obra e que trabalhava para um público muito diferente do que frequenta as galerias, mas que *é o maior público que se pode ter*, Bartolomeu dos Santos considerava que este tipo de obra *tem de ser feita de forma inteligente. Porque também não se pode cair numa qualquer forma de populismo fácil. O ideal é criar vários níveis de leitura, que podem agradar de formas diferentes e pessoas diferentes*⁴⁶⁹.

Os painéis foram, por isso, concebidos e executados tendo em conta que se destinariam a decorar a estação de metro⁴⁷⁰, mas dotando-os de forma e conteúdo que lhes permitissem serem percebidos pelo vasto público composto pelos passageiros no curto tempo em que esperam o seu transporte.

Esta decoração, como se expôs, abrangeu grande parte do espaço da estação, ou melhor, das suas paredes, especialmente aquelas situadas após as cancelas de entrada para a zona de embarque. As paredes desta zona, do átrio, às escadas e aos cais de embarque, foram inteiramente revestidas pelos painéis, acompanhando os passageiros no seu caminho para os comboios — seguindo os painéis, os passageiros acompanham, na parede poente, uma cena telúrica e primitiva lembrando uma floresta tropical, descendo as escadas com as profundezas do mar até chegarem à enorme musa que anuncia os *Lusíadas*, sendo depois estes apresentados como cenas que se sucedem,

⁴⁶⁷ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitana Entrecampos*, p. 36, in Vol. II, Anexo 3.

⁴⁶⁸ Cfr. Maria Manuela d'Oliveira Martins, *Conversa com Maria Keil*, in *Maria Keil, Azulejos*, p. 48.

⁴⁶⁹ Cfr. *Bartolomeu dos Santos* (entrevista), in *DNA*, p. 19.

⁴⁷⁰ O revestimento decorativo das paredes dos espaços vivenciais com representações narrativas não é, contudo, novidade — ele existiu desde sempre, encontrando-se exemplos desde as pinturas rupestres em grutas pré-históricas, continuando com os grandes painéis de relevos em pedra dos palácios assírios, as pinturas com cenas religiosas ou quotidianas dos túmulos egípcios, as pinturas murais dos palácios gregos e romanos, as pinturas dos aposentos do Vaticano, os painéis de azulejos dos palácios e igrejas do barroco português, bem como os das estações de caminho-de-ferro do século XX, sendo quase infindável a lista que se poderia elaborar a propósito.

seguindo a narrativa da epopeia como uma história em banda desenhada ou um rolo de pintura oriental, em sucessão ou sobreposição de planos. Por sua vez, na parede nascente os passageiros são conduzidos através de uma cena de criação, desde o magma inicial à presença humana, passando pelas montanhas, as plantas e os animais marinhos, até encontrarem outra musa anunciando a *Ode Marítima*, que é igualmente apresentada como o desenrolar da narrativa do poema, semelhante aos *Lusíadas*.

O painel dedicado a Robert Motherwell encontra-se longe do público, apenas permitindo uma contemplação à distância, mas o da *Biblioteca*, que se situa fora desta zona, também pode ser percebido e acompanhado pelos transeuntes, descobrindo os livros nele inscritos e a história temporal que contam, bem como os escritores que assinaram as placas.

Apesar de executados em pedra, o que poderia, numa primeira impressão, levar a perspectivá-los como esculturas, estes painéis são obras bidimensionais, afins do desenho e da pintura⁴⁷¹, consistindo em gravuras das quais, em tese, poderiam ser extraídas estampas, como qualquer obra obtida a partir de gravura em metal⁴⁷². De facto, Bartolomeu dos Santos quis que os painéis se apresentassem como *um enorme grafiti*, tendo mesmo esta sua característica sido a chave para a sua conceção⁴⁷³. Via-os, assim, como desenhos livremente desenvolvidos pelas paredes das construções urbanas e não como qualquer forma de trabalho tridimensional.

Uma necessidade temporal inerente à própria obra impõe-se ao observador para que a possa apreender na sua totalidade — a sua dimensão e o facto de conter cenas narrativas (ou a história da literatura, como é o caso do painel da *Biblioteca*) obrigam a que o espectador percorra os painéis em ritmos diversos durante a sua observação. Não encontramos nos painéis uma preocupação com tridimensionalidade, ainda que ilusória, ou um qualquer tipo de perspectiva que pudesse levar o observador a ter a ilusão de profundidade ou volume das cenas representadas: é certo que, entre outros exemplos,

⁴⁷¹ O próprio artista referiu, aliás, que os painéis da *Biblioteca*, dos *Lusíadas* e da *Ode Marítima* foram desenhados no verniz e depois gravados, os restantes foram pintados com verniz na horizontal antes de serem tratados com ácido. Isto quer dizer que os três primeiros painéis são afins do desenho, enquanto que os outros estão mais perto da pintura. Os primeiros são lineares e os outros tonais (apud Margarida Botelho, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 5).

⁴⁷² Bartolomeu dos Santos considerava, também, que *apesar de o resultado final não ser uma estampa, a técnica que estou a usar é uma derivação directa das técnicas de gravura tradicionais*, pelo que, em tese, se poderia extrair uma estampa de toda a estação, apesar de tal não lhe agradar (cfr. Bartolomeu dos Santos, *An Etching but not a Print*, tradução da autora).

⁴⁷³ Cfr. Bartolomeu dos Santos, *Projecto Estação Metropolitano Entrecampos*, pp. 50-51, in Vol. II, Anexo 3.

alguns livros na *Biblioteca* estão desenhados em perspetiva, mas a sua grande maioria apenas deixa ver a sua lombada, bem como na *Ode Marítima* alguns navios são representados de forma a que se tenha a noção de profundidade do local em que se encontram e nos *Lusíadas* há montanhas em que se percebe a distância, mas estes pequenos apontamentos de perspetiva não são suficientes para que se possa considerar que os painéis pretendem criar uma tridimensionalidade ilusória. O espaço representado nos painéis é, assim, bidimensional, bem como o são os painéis em si.

Apesar de, para a apreensão global dos painéis, o espectador ter de desenvolver um percurso ao longo dos mesmos, os painéis não foram concebidos para necessariamente serem apreendidos dessa forma, pois Bartolomeu dos Santos pretendeu que fosse possível a sua descoberta fragmentada, isto é, que o passageiro do metro pudesse, no curto espaço de tempo que passa na estação, descobrir fragmentos dos painéis que, por si só, fossem dotados de algum sentido.

Como já anteriormente se afirmou⁴⁷⁴, relativamente aos painéis dos cais de embarque, Bartolomeu dos Santos teve *em mente, não só a criação de uma totalidade mas também de uma pormenorização que desperte interesse a quem estiver perto das paredes aguardando a chegada do metro*⁴⁷⁵. Em entrevista a José Mário Silva explicou que

*se as pessoas estão ali pouquíssimo tempo — dois minutos, 30 segundos —, então vamos fazer uma coisa que tenha uma atmosfera que satisfaça as pessoas, que não seja agressiva, mas que permita, a quem tem tempo, o desfrutar de um fragmento. No dia seguinte, descobre outro fragmento. E tenho visto isso. No outro dia passei lá e ouvi alguém dizer, "Olha, isto é do Camões e aquilo é do Cesário", etc. Há sempre qualquer coisa para descobrir ali*⁴⁷⁶.

A obra de Bartolomeu dos Santos é, por conseguinte, dotada da dualidade de tanto poder ser apreendida globalmente, necessitando do correspondente tempo para tal, como de poder ser apreendida fragmentariamente, de forma mais ou menos imediata, sem grandes necessidades temporais.

Apesar disso, a maneira como os painéis revestem as paredes e acompanham os passageiros nos seus percursos muitas vezes diários, sem qualquer mecanismo para criar distanciamento relativamente ao observador — sem molduras, sem alteamento, sem cordão de proteção — causa o esbatimento entre a obra o espaço em que está inserida,

⁴⁷⁴ Cfr. p. 134 supra.

⁴⁷⁵ Cfr. Margarida Botelho, *O Novo Interface do Metro de Entrecampos*, p. 5.

⁴⁷⁶ Cfr. *Bartolomeu dos Santos* (entrevista), in *DNA*, p. 19.

tornando-a parte da vida da estação, de certo modo invadindo o seu espaço real ou, como afirmou Margarida Brito Alves a propósito do entendimento da exposição Alternativa Zero⁴⁷⁷, *implicando de imediato a erosão dos limites entre uma esfera artística e uma esfera vivencial*⁴⁷⁸. É certo que o acompanhamento proporcionado aos passageiros pelos painéis de Bartolomeu dos Santos não é tão envolvente como, por exemplo, aquele da estação Parque, em que o revestimento de azulejos criado por Françoise Schein abrange todas as paredes e abóbodas da estação situadas após o átrio de entrada (incluindo a abóboda sobre as linhas dos comboios), criando a sensação, logo na descida das escadas rolantes, de se mergulhar num imenso mar azul. Não obstante, os painéis de Bartolomeu dos Santos revestem a estação de forma integrada, criando uma unidade que leva a compreender os painéis como uma obra de arte que se desenvolve unitariamente pelo espaço da estação.

Uma outra conceção de espaço, porém, está presente nos painéis: é ele o espaço representado, de cariz metafórico, aquele que remete para paragens longínquas, terras distantes, reais ou imaginadas.

A obra de Bartolomeu dos Santos tem sempre como referência o espaço, o tempo e a memória, como adiante melhor se exporá⁴⁷⁹. Por isso o seu gosto pelas viagens, pelos mapas e pelos barcos, que traduzem relações de distância, de desconhecido. É assim que a própria escolha dos temas dos painéis — em especial os *Lusíadas* e a *Ode Marítima* — reflete esta preocupação com as viagens, as terras distantes, o espaço aberto e desconhecido. Por isso encontramos representados no painel dos *Lusíadas* a serra de Sintra à distância, as montanhas do Atlas (Montes Claros em África), a Terra Incógnita, o Ganges e os Himalaias (Emódio), a chegada de Vasco da Gama a Calecute, a Ilha dos Amores, o firmamento. Por sua vez, no painel da *Ode Marítima* encontramos muitos mapas, navios que chegam ou partem, que se afastam na linha do horizonte, Lisboa vista de perto e de longe, o minarete da mesquita de Samarra, o mar e o Tejo. No

⁴⁷⁷ Exposição ocorrida entre 28 de fevereiro e 31 de março de 1977, na Galeria de Arte Moderna, em Belém, cuja designação completa era *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*. Foi incluída num projecto que abrangia três exposições sequenciais e que tinham como objectivo fazer o ponto da situação da arte portuguesa da altura, ao mesmo tempo que a enquadrava na evolução da arte portuguesa desde o início do século XX (cfr. Margarida Brito Alves, *O Espaço na Criação Artística do Século XX*, p. 193).

⁴⁷⁸ Cfr. Margarida Brito Alves, *O Espaço na Criação Artística do Século XX*, Edições Colibri-IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, setembro de 2012, ISBN 978-989-689-217-3, p. 195.

⁴⁷⁹ Cfr. capítulo 4 infra, pp. 139 e sgts..

painel poente do átrio atravessamos florestas, lagos e as profundezas do mar, enquanto no painel da parede nascente somos conduzidos pelo magma inicial da criação até às florestas, aos mares e à presença humana. O próprio espaço da *Biblioteca* é um percurso pela literatura do país, desde tempos distantes até à data da sua execução, incluindo muitos livros de marinharia, de viagens, de terras longínquas e lugares remotos.

O espaço representado não é, como se afirmou, tridimensional e ilusório, mas dá-nos a perceber a distância, a amplitude, o longe, o vazio e o desconhecido. É um espaço virtual e metafórico, relacionado com o tempo e a memória, com a interrogação sobre si mesmo e o presente.

Capítulo 4 - Bartolomeu Cid dos Santos: "Olhar Para Dentro" e "Olhar Para Fora"

A primeira coisa que notará é que as imagens que eu crio e criei pertencem a dois mundos paralelos, como se fossem criados por dois artistas diferentes. Uma olha para fora, para o mundo que nos rodeia e reflecte ou é crítica do mesmo. A outra olha para dentro, e diz respeito a memórias e à passagem do tempo. Se quiser chamar-lhe uma atitude metafísica para com a vida. Curiosamente tenho aguarelas minhas de antes de entrar para a Escola de Belas Artes em que alguns dos temas que viria a usar mais tarde já lá se encontravam. Barcos e seres marinhos por um lado, contra figuras que reflectem uma guerra de Espanha que não vivi. Assim, verá que há uma parte de crítica político-social na minha gravura... (...) No entanto, nem todas as imagens que obedecem a este conceito de olhar para fora são políticas. De notar que algumas das primeiras gravuras que fiz em Londres reflectem a vastidão da cidade com o indivíduo perdido nela. Como vê, esta é uma linha clara e consistente.

Quanto ao outro aspecto, o de olhar para dentro, além de obviamente ser parte da minha persona, tem muitas fontes de informação, muitas delas derivadas da literatura, da música, do cinema, bem como da obra de outros artistas. Isto, como sabe, é rotina na obra dos criadores e quando um artista diz que não tem influência ou que não sabe quais elas são, está simplesmente a mentir...⁴⁸⁰.

Esta forma de Bartolomeu dos Santos compreender a sua própria obra já tinha sido por si comentada mais do que uma vez, bem como o foi posteriormente. Assim, num texto de 2001 afirmara que os seus trabalhos eram

parte da minha maneira de ver o mundo, tanto o que nos rodeia, como aquele mais insondável e secreto que se esconde dentro de nós.

Se já nos anos trinta, às violentas batalhas que desenhava nos meus cadernos escolares (com comentários em alemão e letra gótica) se contrapunham líricas paisagens com moinhos de vento, flores e alegres camponesas, hoje, passados mais de cinquenta anos sobre esses tempos de que só a memória é testemunha, os ferozes guerreiros de então transformaram-se em ratos, e as paisagens líricas em visões discretas e, por vezes, enganadoras de um mundo privado que parece ser uma coisa mas, na realidade, é outra. Por isso, se devemos estar atentos e denunciar a agressão que hoje a todos os níveis nos rodeia, isso não nos impede de mergulhar no nosso mundo interior, onde podemos encontrar uma outra, mais misteriosa, mas não menos perturbadora realidade⁴⁸¹.

Em 2004 volta à questão, enunciando a dupla vertente:

Ao longo dos anos, o meu trabalho tem seguido duas linhas paralelas, as quais raramente convergem. Uma é a resultante directa da observação e vivência do mundo que nos rodeia, outra, mais intimista, diria mesmo que secreta, reflecte não só a minha preocupação e interesse com o tema da passagem do tempo, mas também com memórias de situações passadas, sejam elas reais ou imaginárias. A estes interesses não são alheias as leituras de Jorge Luís Borges, Álvaro de Campos, T. S. Elliot, ou mesmo o título de uma famosa gravura de Paul Gauguin, D'où venons nous, qui sommes nous, où

⁴⁸⁰ Cfr. mensagem de correio eletrónico de 25/10/2007, enviada por Bartolomeu dos Santos a António Canau Espadinha e incluída na tese deste Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. IV, p. 228.

⁴⁸¹ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Aguarelas e Gravuras, p. 3.

allons nous.

Espero, no entanto, que este relacionamento com a literatura não afecte o carácter das imagens que eu não considero literárias ou descritivas. Antes pelo contrário, devem ser tomadas como metáforas, ponto de partida para dar largas à nossa imaginação.

Em oposto a esta atitude, (...) as outras gravuras (...) são a consequência da observação diária do mundo que nos rodeia, espécie de Ship of Fools medieval transportado para o nosso tempo e do qual não me consigo alhear, pela simples razão de que ele está aqui, é real, e nos afecta a todos quer queiramos quer não. Julgo pois ser um dos papéis do artista estar criticamente atento ao que se passa à sua roda, na medida em que a arte é sempre, sob várias formas, o reflexo do tempo em que vivemos⁴⁸².

Esta dualidade é ainda mais claramente assumida na sua entrevista concedida à Universidade Aberta⁴⁸³:

Eu sou uma pessoa mas sou dois. E acho que posso ser dois. Se o Fernando Pessoa podia ter dez, ou vinte, ou trinta heterónimos, eu posso ter dois. Sou eu e sou o outro, que também sou eu. Um olha para dentro — são os sonhos — e outro olha para fora, de uma forma crítica — são as realidades.

Entre as suas obras que "olham para dentro", Bartolomeu dos Santos considerava as gravuras com mapas, labirintos e esferas, a série da *Ode Marítima*, a *Homenagem a Cesário Verde*⁴⁸⁴. Sem dúvida que os painéis de Entre Campos também integram este mundo interior, uma vez que não decorrem da observação do real, mas antes da perspectiva sonhadora impulsionada pelos livros e pelos poemas. Não obstante, na *Biblioteca*, estes dois mundos parecem encontrar-se, pela ligação entre a observação dos livros e escritores reais e a sua colocação segundo uma perspectiva pessoal e íntima, que convoca o tempo, o espaço, a memória, a viagem.

Como escreveu Helder Macedo,

O fascínio de Bartolomeu pelos mundos da liberdade interior suporta um trabalho que pode ser a sua obra prima: os painéis de pedra gravada que criou para os murais do átrio da estação do metro de Lisboa que serve a Biblioteca Nacional. (...) Camões, o poeta épico das viagens pioneiras dos portugueses ao Oriente, representa, talvez, o conhecimento de mundos que existiam antes de serem encontrados: Pessoa, o poeta lírico que transformou a subjectividade numa expressão de eus alternativos, representa a procura de mundos que apenas existem se forem encontrados. Bartolomeu dos Santos é um viajante entre estas duas aparentemente opostas, mas complementares perspectivas⁴⁸⁵.

O conceito borgeano de universo repetitivo, labiríntico e esférico, ilimitado e inacessível, eterno e cheio de mistérios, marcou profundamente uma parte significativa

⁴⁸² Cfr. Bartolomeu dos Santos, Instituto Açoriano de Cultura, 2004, s/ ISBN.

⁴⁸³ Parcialmente reproduzida in Jorge Silva Melo, Bartolomeu Cid dos Santos: Por Terras Devastadas, 23:30 a 23:45.

⁴⁸⁴ Cfr. mensagem de correio eletrónico de 25/10/2007, enviada por Bartolomeu dos Santos a António Canau Espadinha e incluída na tese deste Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. IV, p. 228.

⁴⁸⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, 45 Years of Printmaking, p. 9 (tradução da autora).

da obra de Bartolomeu dos Santos que "olha para dentro". Os painéis de Entre Campos remetem também para esse universo borgeano, quer por colherem o tema na Biblioteca Nacional próxima da estação, quer por criarem um mundo que se vai entrelaçando entre os diversos painéis, de um cais para as escadas, para o átrio, de novo para as escadas e para o outro cais.

Dos painéis dos cais de embarque — cada um com o seu universo particular mas que se unem pelo mar, pela viagem, pelos horizontes, pelo desconhecido, pelo passado, pelo tempo, pela memória, pelo sonho, pelo omnipresente círculo — subimos para as musas, o mundo misterioso do mar, florestas densas, lagos ao luar, magma informe, pés e mãos que viajam sabe-se lá para onde — tudo registado num fóssil artificial — e, no final, encontramos a *Biblioteca*, que inclui os temas dos painéis das plataformas, não é universal mas é panorâmica da literatura portuguesa, em que os livros e as prateleira se vão ligando sinuosamente ou em zig-zag, com o fio condutor do tempo e um sentido aparente ou secreto, segundo alguma ordem e alguma desordem, qual hexágonos como moléculas do universo.

A própria rede do metro surge, de alguma forma, como uma biblioteca borgeana: as estações sucedem-se umas às outras ligadas pelos túneis das linhas dos comboios, sendo as paredes das estações usadas para a exposição de obras de arte, tal como os livros nas estantes. Ademais, a rede de metro é também uma gigante galeria, conceito que deriva, tanto em nome como em conteúdo, dos longos corredores dos castelos e palácios, nos quais se colocavam os retratos da família por ordem cronológica⁴⁸⁶.

Em especial nas obras que "olham para dentro", Bartolomeu dos Santos usa elementos recorrentes na sua composição, sendo o círculo um dos mais importantes. Ao longo da sua vida, afirmou mais do que numa vez que não sabia porque usava tantos círculos. Em 1988 referiu a Inês Sarre⁴⁸⁷:

Notará que a partir de 69, esferas, formas circulares, ou mesmo gravuras circulares fazem parte da minha forma de expressão. Tenho-me perguntado muitas vezes porque gosto de usar tais elementos, e se quer que lhe diga com franqueza, não sei nem procuro sabê-lo; parece-me que no dia em que um artista sabe até ao mínimo detalhe as razões e motivações que o levam a criar uma determinada obra, este arrisca-se a perder o sentido de aventura que o desconhecido gera, e que a criação artística exige.

⁴⁸⁶ Cfr. Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body*, in Bettina Messias Carbonell (edição), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Blackwell, Oxford, 2009, ISBN 978-0-631-22830-1, p. 75.

⁴⁸⁷ Cfr. *Entrevista ao Prof. Bartolomeu Cid dos Santos*, in *Peregrinação: Revista das Artes e Letras de Expressão Emigrante*, p. 84.

No seu Diário volta a questionar-se sobre esse assunto, não encontrando explicação: *Porque é que eu gosto tanto de esferas e de círculos? Não sei. Vêm-me naturalmente. É uma forma que me dá grande satisfação fazer!*⁴⁸⁸. Em 2003, em conversa com a autora deste trabalho referia simplesmente que *Na minha obra há muitos círculos. Gosto!*⁴⁸⁹ — certo é que todos vivemos permanentemente condicionados por formas circulares: o sol, a lua, o mundo.

António Canau Espadinha⁴⁹⁰ conta que Bartolomeu dos Santos certo dia lhe referiu que tinha em casa uma pintura circular de um discípulo de Bosh, herança de família, com cerca de 20 centímetros de diâmetro, que era muito importante para a sua obra, pois todas as gravuras circulares dela derivavam⁴⁹¹.

Contudo, na mensagem de correio eletrónico que, em 25 de outubro de 2007, enviou a António Canau Espadinha, Bartolomeu dos Santos avança outra justificação para as formas circulares: *A esfera vem do cenotáfio do Newton, de Boullée (fig. 205), mas também da esfera translúcida da série para TV "The Fugitive". Também tem a ver com Kafka e muitos outros*⁴⁹².

Entre esses *muitos outros* está Borges, talvez o mais importante:

*Conhece Jorge Luís Borges? É o meu homem*⁴⁹³. *Eu descobri Borges em 1969. Estava no fim de um ciclo da minha obra e fui para a América dar aulas na Universidade de Wisconsin. Foi no ano em que saiu o "2001, Odisseia no Espaço". Dois ou três dias antes de partir, vi o filme em Londres e fiquei impressionadíssimo. Ao falar com a Paula Rego sobre o Kubrick, ela disse-me: "Olha, conheces o Borges? Então lê que vais gostar". Cheguei aos EUA e vi uma montra de livraria, em Madison, cheia de Borges. Comprei logo ali o "Aleph" e outros livros. Quando voltei, já era outra pessoa*⁴⁹⁴.

Era outra pessoa e a sua obra alterou-se. E não foram só os círculos que passaram a ser omnipresentes: os labirintos também. *Ele começou a fazer labirintos e coisas "à la Jorge Luis Borges". Deixou de fazer os bispos, deixou de fazer aquilo tudo e ficou tudo muito mais geométrico, e a composição muito mais contida*⁴⁹⁵ (figs. 183, 184, 192 e

⁴⁸⁸ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 21, in Vol. II, Anexo 3.

⁴⁸⁹ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 148.

⁴⁹⁰ Cfr. Entrevista a Alexandra Mello Sampaio in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. III, p. 252.

⁴⁹¹ Segundo Alexandra Mello Sampaio, irmã de Bartolomeu dos Santos, este tê-la-á vendido em 1977 ou 1978 para comprar a casa de Londres (cfr. *op. cit.*, p. 252).

⁴⁹² Cfr. mensagem de correio eletrónico de 25/10/2007, enviada por Bartolomeu dos Santos a António Canau Espadinha, in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. IV, p. 228.

⁴⁹³ Cfr. conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003, in Vol. II, Anexo 4, p. 144.

⁴⁹⁴ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, Bartolomeu dos Santos, p. 16.

⁴⁹⁵ Cfr. Paula Rego, depoimento in Jorge Silva Melo, Bartolomeu Cid dos Santos: Por Terras Devastadas, 39:02.

206).

No entanto, Bartolomeu dos Santos situa a possível origem dos labirintos em data muito mais recuada:

Aos quatro anos, o meu pai, que era médico, foi estudar com um grande cirurgião em Estrasburgo. Eu passei seis meses lá. A minha mãe, um dia, levou-me ao museu. E lembro-me de um certo quadro que poderia ser do David — ou do David ou de um péssimo pintor académico, não sei. O quadro representava Ariane dando o fio a Teseu, à entrada do labirinto. Eu nunca me esqueci desse quadro. É o primeiro quadro de que me lembro. Ora, anos depois, eu fiz montes de labirintos. É muito curioso. Há coisas que nos influenciam sem nós sabermos bem porquê⁴⁹⁶.

O artista assumia o seu gosto por mapas antigos e histórias passadas com gente que não conheci (...) ⁴⁹⁷, pelo que, entre muitas outras coisas, colecionava mapas, manuscritos e miniaturas de barcos ⁴⁹⁸. Como afirmou a José Mário Silva,

As salas [de sua casa] estão cheias de barcos, miniaturas e réplicas. Ainda guardo os cadernos da escola, escritos quando tinha 8 ou 9 anos — em gótico, nem eu os consigo ler — e é espantoso: já estavam cheios de barcos. É um fascínio antiquíssimo. Talvez porque o barco é um objecto muito belo. E, depois, é um mundo em si próprio. Há toda uma sociedade que vive lá dentro. Além disso, o barco ultrapassa o horizonte. Isso vem na "Ode Marítima", a angústia que sentimos quando o navio se afasta do cais e nos perguntamos sobre o que está para lá do horizonte. Acho que gosto de barcos por razões estéticas mas, sobretudo, metafísicas⁴⁹⁹.

Os barcos são

mundos autónomos, próprios, que viajam⁵⁰⁰, ...numa perspectiva metafórica traduzem relações de espaço e distância, está tudo explicado na "Ode Marítima" do Álvaro de Campos⁵⁰¹; exprimem a sua procura dos horizontes e do que está por detrás deles, por um "espaço" metafísico⁵⁰² — Gosto do mistério dos horizontes. Não se sabe o que está o que está por trás⁵⁰³.

Nas suas gravuras *Nunca se sabe se os navios estão a chegar ou a partir⁵⁰⁴.*

O seu gosto pelos barcos, pelos muitos modelos que colecionava, está bem expresso numa passagem do seu Diário: *amanhã não há "Graniver". Ida a Lisboa ver o modelo que tenho em restauro no Museu da Marinha⁵⁰⁵.*

Na mesma senda, o seu gosto por mapas, escritos e postais antigos traduzem

⁴⁹⁶ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, Bartolomeu dos Santos, p. 16.

⁴⁹⁷ Cfr. mensagem de correio eletrónico de 25/10/2007, enviada por Bartolomeu dos Santos a António Canau Espadinha, in Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, vol. IV, p. 228.

⁴⁹⁸ Cfr. entrevista concedida a Filipa Melo, Gravador de Instintos, in Visão, n.º 42, 6 a 12/01/1994, p. 86.

⁴⁹⁹ Cfr. Bartolomeu dos Santos (entrevista), in DNA, p. 18.

⁵⁰⁰ Cfr. entrevista concedida a Filipa Melo, in *op. cit.*, p. 86.

⁵⁰¹ Cfr. entrevista concedida a Lourdes Féria, Espírito de Argonauta, p. 30.

⁵⁰² Cfr. entrevista concedida a Filipa Melo, in *op. cit.*, p. 86.

⁵⁰³ Cfr. entrevista concedida a Sandra Herron e Simon Turner, Time and Memory: An Interview With Bartolomeu dos Santos, in Reminiscences on Fernando Pessoa, p. 21 (tradução da autora)

⁵⁰⁴ Cfr. *ibidem*, p. 21.

⁵⁰⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, p. 20, in Vol. II, Anexo 3.

relações de espaço, tempo e memória:

A maior parte do meu trabalho é de conteúdo metafórico. Também tem a ver com tempo, espaço e memória. O que me atrai na tradição portuguesa das viagens marítimas não é tanto o seu lado histórico, mas o sentido da distância, do desconhecido, dos mapas representando áreas vazias. É por isso que escritores como Borges e Garcia Marquez, poetas como Pessoa e Elliot e realizadores de cinema como Tarkovsky e Antonini me interessam. No mesmo contexto, usei também velhos papéis e fotografias de família para exprimir a passagem do tempo⁵⁰⁶ (figs. 189 e 207). Dá um sentimento de pessoas que em tempos existiram mas que já não estão aqui. As fotografias trazem memórias de lugares, mas isto é importante, memórias de lugares em que nunca se esteve, mas que se pensa conhecer⁵⁰⁷. São memórias de terras não conhecidas, não visitadas. São impressões com um sentido de distância e um certo mistério⁵⁰⁸.

Quanto mais se entra no passado, menos informação há disponível, menos histórias, menos anedotas, desvanecem-se na escuridão. Agarramo-nos a pequenos fragmentos, fios de informação, e quando se vão, são irrecuperáveis. Tal acontece a todas as gerações à medida que o tempo passa⁵⁰⁹.

Os fragmentos escritos com *tinta remota e desmaiada aqui presentes para além da morte⁵¹⁰* são erodidos pelo tempo tal como as chapas o são pelo ácido: *É desta erosão ou corrosão que eu gosto, pois sugere a passagem do tempo⁵¹¹.*

Sobre esta combinação de vários objetos, escritos, fragmentos e a sua ligação ao tempo e à memória, Helder Macedo escreveu:

Com uma capacidade técnica prodigiosa, a sua arte combinatória é feita de objectos representados como se fossem reais e aos quais é atribuído significado pelas suas inter-relações no espaço pictórico, com disfarces, destroços de navios, costas marítimas, ruínas e mapas salvos como se fossem reminiscências de si próprios. (...) Estes objectos podem também ser palavras — uma carta, um poema, um postal, um endereço, um apontamento — todos transformados em sinais visuais que, no entanto, ainda mantêm o seu significado verbal deslocado. (...) As referências literárias das navegações de Bartolomeu são, assim, tão instrumentalmente pictóricas como os demais objectos representados nas suas gravuras. Quer verbais quer pictóricas, contudo, as referências — palavras, mapas, navios — são levadas ao nível da representação. Mas no processo tornam-se referenciais de uma forma diferente, adquirindo um novo significado metafórico. Bartolomeu é o cartógrafo da metáfora, um fazedor de mapas da imaginação e da memória. É por isso que o seu trabalho é sempre auto-referencial, uma exploração autobiográfica, transformada, como tudo em arte, em artifício⁵¹².

⁵⁰⁶ Cfr. entrevista concedida a Rosemary Simmons, Bartolomeu dos Santos, in *Printmaking Today*, p. 7 (tradução da autora).

⁵⁰⁷ Cfr. entrevista concedida a Sandra Herron e Simon Turner, Time and Memory: An Interview With Bartolomeu dos Santos, in *Reminiscences on Fernando Pessoa*, p. 22 (tradução da autora).

⁵⁰⁸ Cfr. entrevista concedida a Filipa Melo, Gravador de Instintos, p. 86.

⁵⁰⁹ Cfr. entrevista concedida a Sandra Herron e Simon Turner, *op. cit.*, p. 22 (tradução da autora).

⁵¹⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 21-22 (tradução da autora).

⁵¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 22 (tradução da autora).

⁵¹² Cfr. Maps of the Imagination and Memory, in *Reminiscences on Fernando Pessoa*, p. 10 (tradução da autora).

Capítulo 5 - Outros Murais de Bartolomeu dos Santos, Posteriores à Obra de Entre Campos, e Influência Noutras Obras

Após a obra de Entre Campos, Bartolomeu dos Santos foi convidado a criar novas obras: a ML encomendou-lhe uma obra para oferecer ao metro de Tóquio (1993), o Museu de Macau solicitou-lhe uma obra para as suas escadarias (1998) e a REFER - Rede Ferroviária Nacional encomendou-lhe obras para duas estações que foram inauguradas em 1999: uma para estação do Pragal, na margem sul do Tejo, e outra para a estação da Reboleira (linha de Sintra).

5.1. O painel da estação Nihonbashi, do metro de Tóquio, Japão

Em 1993 comemoraram-se 450 anos sobre a chegada dos portugueses ao Japão (em 1543) e, no âmbito das comemorações, a ML ofereceu ao metro de Tóquio um painel de pedra gravada da autoria de Bartolomeu dos Santos, executado também na Graniver (fig. 213), que foi colocado junto à plataforma de embarque da estação Nihonbashi⁵¹³ (fig. 214) e inaugurado em 20 de outubro de 1993, com direito a banda de música da marinha, discursos e descerramento por Mário Soares e Consiglieri Pedroso (respetivamente Presidente da República e da ML à data), que calçaram luvas brancas especialmente para o efeito⁵¹⁴. Bartolomeu dos Santos viria a afirmar que *não faz sentido. Isto é uma pedra que eu fiz ao ar livre em Sintra, e agora venho encontrá-la numa estação do metro em Tóquio... É um pouco surrealista*⁵¹⁵.

O painel mede 5,40 metros de comprimento e 3,20 metros de altura e a técnica é a mesma que a usada nos painéis de Entre Campos (figs. 216 e 217), tendo Max Werner colaborado novamente no painel e ainda Jun Shirasu⁵¹⁶ e Sarah Ukdall, estudantes da Slade School of Fine Arts (fig. 215). O Professor John White, também da Slade, foi

⁵¹³ Número T10, na linha Tozai, azul clara.

⁵¹⁴ Cfr. Carlos Câmara Leme, *Hollywood-Nihonbashi*, in *Público*, 20/10/93, p. 5.

⁵¹⁵ Bartolomeu dos Santos *apud* Carlos Câmara Leme, *op. cit.*.

⁵¹⁶ Jun Shirasu viria depois a executar o painel de azulejo de grandes dimensões *Três Jardins* (2007), exposto na estação de comboio de Palmela.

autor do *hai-ku*⁵¹⁷ constante do painel (figs. 213 e 217) e que Bartolomeu dos Santos considerava *que tanto significado confere a esta obra*⁵¹⁸.

Sobre o painel escreveu que

*foi concebido como uma metáfora visual sobre a relação entre dois países distantes. Para o observador atento, nele se encontra toda a informação respeitante ao começo dessa relação*⁵¹⁹.

*Podemos ver neste painel um número de elementos, os quais pelo seu posicionamento ou significado actuam como chave para a compreensão do mesmo. O painel é formado por duas áreas independentes separadas por uma secção vertical colocada assimetricamente, onde se encontra um "hai ku" em japonês de conteúdo referente ao tema: "Quando mentes distantes se encontram, mil flores desabrocham"*⁵²⁰.

Ambas as áreas estão ligadas por uma linha idêntica às que se encontram nos antigos mapas e cartas de marear. O lado esquerdo (fig. 218) representa a costa de Portugal com dois nomes mencionados: "Lisboa", ponto de partida das armadas para o Oriente e "Sagres", onde se supõe ter existido uma Escola Náutica na época medieval. A Norte o nome "Finisterra" sugere o fim do mundo conhecido e o começo do desconhecido.

*O lado direito do painel (figs. 219 e 220) representa o mapa das ilhas japonesas tal como eram representadas em antigos mapas portugueses. Nele, podemos ler duas inscrições: uma referente a Nagasaki e a outra referente a Tanegashima — onde os portugueses desembarcaram pela primeira vez em 1543. Ao alto, um sol nascente japonês contrabalança com o escudo português que se encontra no lado esquerdo do painel. Entre estas duas áreas (fig. 221), num mar povoado por animais marinhos, um galeão navega de Ocidente para Oriente, guiado pela Estrela Polar, que se pode ver no topo da composição. No meio deste oceano caótico e, de mistura com a fauna marinha, encontramos representações dos livros escritos pelos portugueses sobre o Japão. Entre eles devo mencionar esse clássico da literatura, a "Peregrinação" de Fernão Mendes Pinto, bem como a "Historia de Japan" de Luís Fróis e o "Sumario de las Cosas de Japon" de Alessandro Valignano (figs. 222 a 224). O *hai-ku* com o seu conteúdo poético dá unidade à composição, tanto sobre o ponto de vista formal como sobre o ponto de vista conceptual*⁵²¹.

Outros livros para além destes citados são o "Vocabulário de Lingoa de Japan" (fig. 223), dicionário elaborado pelos jesuítas, e "Daí-Nippon", de Wenceslau de Moraes (que também constam do painel da Biblioteca), bem como estão inscritos alguns livros japoneses (fig. 225).

De novo este painel revive os de Entre Campos: os livros que voam e caem, as caravelas, os náutilos, as alforrecas, os camarões, a Ursa Menor, os mapas e cartas de

⁵¹⁷ Poema japonês, sintético e objetivo, geralmente escrito numa única linha vertical. Tradicionalmente tem dezassete sílabas (*on*) divididas em três frases de cinco, sete e cinco sílabas (*on*), respetivamente.

⁵¹⁸ Cfr. Bartolomeu Cid dos Santos, *O Ponto de Vista do Artista (Técnica)*, in Margarida Botelho e Pina Cabral, *Painel para a Estação do Metro de Nihonbashi em Tóquio - Panel for the Underground Station of Nihonbashi in Tóquio*, Metropolitano de Lisboa, 1993, ISBN 972-95792-1-0, p. 9 (paginação atribuída pela autora).

⁵¹⁹ Cfr. Bartolomeu Cid dos Santos, *op. cit.*, p. 9.

⁵²⁰ Curiosamente, a tradução portuguesa do *hai-ku* tem dezoito sílabas, aproximando-se das dezassete sílabas japonesas.

⁵²¹ Cfr. *op. cit.*, pp. 9-10

marear, a sereia, até a mesma linha horizontal (identificada como o equador, no limite inferior do quadro que faz referência a Portugal) que atravessa todo o painel, os círculos, a viagem. Não falta também um veleiro semelhante aos do painel da Ode Marítima junto às "partes de africa" (título do livro de Helder Macedo), numa inscrição semelhante à dos "montes claros em africa" do painel dos Lusíadas, e o desenho de uma fortaleza que também faz lembrar a daquele painel (fig. 226).

5.2. Os painéis do Museu de Macau

Em 1997 Bartolomeu dos Santos voltou a executar mais dois painéis de pedra gravada, desta vez para o Museu de Macau⁵²², encontrando-se os mesmos nas paredes que ladeiam a escada rolante de acesso ao museu⁵²³ (fig. 227).

Novamente, a técnica é a mesma de Entre Campos, também com cor vermelha, tendo mais uma vez sido executados na Graniver, mas a pedra foi cortada e polida por Alfredo Vicente Julião & Filho, Lda.⁵²⁴. Colaboraram nos painéis os artistas James Wong, Jun Shirasu (que já colaborara no de Nihonbashi), Carlote Cornish (que colaborara também nos de Entre Campos), Urbano Resendes e Emma Wood⁵²⁵ (fig. 228).

Os painéis têm 20 metros de comprimento cada um⁵²⁶ e acompanham a subida das escadas rolantes, começando por uma profusão de folhas de costela-de-adão e de fetos colhidas no jardim de Bartolomeu dos Santos, como se estivéssemos a atravessar uma floresta (fig. 229). Ao cimo das escadas rolantes a floresta dá lugar a duas vistas de Macau: no lado direito, um *graffitto* coletivo de Macau em 1997, desenhado por todos os artistas; no lado esquerdo, uma vista de Macau no século XVI, desenhada por James Wong⁵²⁷ (figs. 230 e 231).

⁵²² Inaugurado em 1998 (cfr. João Guedes, Museu de Macau Apaga Conflitos com a China, in *Expresso*, 18/04/98, p. 9).

⁵²³ Cfr. *ibidem*.

⁵²⁴ Os painéis foram executados nas instalações da Graniver no verão de 1997. Todavia, a empresa tinha já encerrado em 1994 (segundo John Aiken sucumbiu à concorrência chinesa - cfr. conversa com John Aiken em 25/03/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 153), mas Werner Schalk *preparou tudo, incluindo a aquisição e preparação da pedra, para que o Barto lá pudesse trabalhar com a sua equipa* (cfr. Maria João Schalk, mensagem de correio eletrónico de 12/09/2013, in Vol. II, Anexo 3, p. 140).

⁵²⁵ Cfr. Bartolomeu dos Santos, Centro Cultural de Cascais, p. 12.

⁵²⁶ Cfr. Jun Shirasu, nota enviada por mensagem de correio eletrónico em 04/10/2013, p. 3, in Vol. II, Anexo 3, p. 138.

⁵²⁷ Cfr. Jun Shirasu, mensagem de correio eletrónico de 05/10/2013, in Vol. II, Anexo 3, p. 139.

À medida que se sobe, a "floresta" apresenta inscrições verticais em chinês com citações de antigos filósofos chineses. Designadamente, a inscrição imediatamente antes da vista de Macau de XVI é uma citação de Chuang Tzu (fig. 231): "*O Céu e a Terra nasceram comigo, por isso todas as coisas do mundo e eu somos um só*"⁵²⁸. No início do painel direito, em cima, uma citação de 1525 de Mateus Ricci⁵²⁹, em chinês e português: "*O meu Amigo não é senão a outra metade de mim mesmo*" (fig. 232). Não será certamente alheia a esta citação a vontade de apaziguamento das relações entre Portugal e a China, na altura algo tensas em virtude da próxima entrega do território (ocorrida em 20 de dezembro de 1999), imposta pela China.

Junto à vista de Macau de 1997 podemos ler um excerto de um poema de Camilo Pessanha, em português e chinês: "*A hora do jardim... O aroma de jasmim... A onda do luar...*"⁵³⁰ (fig. 233).

O painel do lado direito está assinado por todos logo no seu início, no canto inferior direito, podendo ler-se *Bartolomeu fez em Morelena 1997 com a colaboração de* (seguem-se assinaturas) *Urbano, Jun Shirasu, Carlote Cornish, Emma Wood, James Wong, PEDRA CORTADA E POLIDA POR ALFREDO VICENTE JULIÃO & FILHO LTDA.* (fig. 234). O painel esquerdo está assinado no fim, já após a vista de Macau do século XVI, a meia altura, lendo-se em cima uma inscrição em chinês que significa "Vista de Macau"⁵³¹ e, por baixo, a anotação *Bartolomeu fez em 1997 com a colaboração de* (seguem-se assinaturas) *James Wong, Emma Wood, Jun Shirasu, Carlote Cornish, Urbano*, tudo também escrito ao lado em chinês (fig. 235).

5.3. O painel da estação do Pragal

Este painel executado em 1999 não é de pedra, mas de azulejo, tendo sido produzido pela Ratton Cerâmicas, Lda. (proprietária da Galeria Ratton, especializada em obras com suporte de azulejo). Contudo, não foi um trabalho clássico em azulejo,

⁵²⁸ Tradução da autora de acordo com Jun Shirasu, mensagem de correio eletrónico de 05/10/2013, in Vol. II, Anexo 3, p. 139, e [Zhuangzi](http://www.indiana.edu/~p374/Zhuangzi.pdf), p. 19, in www.indiana.edu/~p374/Zhuangzi.pdf, consultado em 19/01/2014.

⁵²⁹ 1552-1610. Missionário jesuíta italiano com grande atividade na China. Viveu em Macau e compilou, em conjunto com Miguel Ruggieri, um dicionário de português-chinês (cfr. pt.wikipedia.org).

⁵³⁰ Poema nº 48 de *Clepsydra*, p. 130 (constante do painel da Biblioteca).

⁵³¹ Cfr. Jun Shirasu, mensagem de correio eletrónico de 05/10/2013, in Vol. II, Anexo 3, p. 139.

como outros que Bartolomeu dos Santos executou⁵³², mas sim algo que se aproximou da gravura, por isso se refere o mesmo no presente trabalho.

De base azul e branca, o painel representa a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto⁵³³ (fig. 236), e, ao contrário do painel de azulejos da Reboleira, em que

*foram feitas maquetas que posteriormente foram ampliadas, o que é um procedimento normal", este foi feito colocando "várias camadas de azul sobre o vidro branco do azulejo e depois, com uma faquinha, raspava o azul que tinha pintado até aparecer o branco outra vez. De facto, foi como se estivesse a fazer uma gravura. (...) Eu queria realmente fazer uma obra autográfica. (...) Iniciei o projecto com a construção de maquetas que não foram seguidas, como já previa. Eram maquetas de com cerca de um metro de comprimento, o que para uma obra daquele tamanho era relativamente pouco. Eu tive-as ao lado dos painéis como referência, mas olhei-as mais como estudos, não eram para ser seguidas à linha nem ao milímetro. O resultado final ficou muito diferente do que se podia ver nas maquetas. Basicamente era um trabalho azul e branco, como na tradição portuguesa, mas a certa altura comecei a introduzir cor em certas áreas"*⁵³⁴.

O painel mede cerca de 21 metros de comprimento por 2,80 metros de altura⁵³⁵ e apresenta-se como uma bem humorada tira de banda desenhada com sete quadrados, correspondendo a outros tantos momentos da vida de Fernão Mendes Pinto contados na *Peregrinação*, aparecendo o viajante normalmente identificado com um "F" na roupa⁵³⁶. A escolha do tema teve a ver com o facto de haver notícias de que o seu autor viveu e morreu no Pragal e aí terá escrito o livro⁵³⁷. Novamente Bartolomeu dos Santos escolhe um tema relacionado com a viagem, o tempo e a memória.

O primeiro quadrado contém o título do painel (fig. 237): "Breve Memória Sobre a Vida de Fernão Mendes Pinto que Neste Sítio do Pragal Escreveu a sua Peregrinação em Fins do Século XVI". Como o escritor dedicou o livro aos filhos, para aprenderem as primeiras letras, nele aparecem duas crianças e uma delas pede ao pai que lhe conte uma história. Começa então a história com uma nau, sereias, moedas, sonho de aventura e fortuna que acompanhava essas viagens.

⁵³² Designadamente o da Estação da Reboleira, na linha de comboios de Sintra (1998), o comemorativo do 25 de abril, em Grândola (1999), o do hotel Crowne Plaza, no Funchal (2000), o da Locapor (e não Rocapor, como vem referido nalguma bibliografia), em Faro (2001) e o da Lotaçor, em Ponta Delgada (2006), todos produzidos pela Rattton Cerâmicas, Lda..

⁵³³ Livro escrito entre 1570 e 1578 (cfr. A. H. de Oliveira Marques, *Meios e Agentes de Cultura*, in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. V: *Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, coordenação de João José Alves Dias, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1998, ISBN 972-23-2295-8, p. 463, nota 107) que conta as viagens de Fernão Mendes Pinto (1510-1583) ao Oriente.

⁵³⁴ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes (coordenação), *Sem Margens*, p. 133.

⁵³⁵ 153 azulejos de comprimento por 20 de altura, medindo cada azulejo 14 cm de lado.

⁵³⁶ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes, *op. cit.*, p. 135.

⁵³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 134.

O segundo quadrado — "Naufrágios: Muitos" (fig. 238) — é relativo aos naufrágios descritos na obra, com uma caravela cheia de marinheiros aflitos, um naufrago debaixo de uma palmeira à *espera de socorro* e uma garrafa com uma mensagem dentro⁵³⁸.

O terceiro — "Nos Rios de Sumatra" (fig. 239) — ilustra a descrição que Fernão Mendes Pinto faz das florestas de Sumatra, cheias de plantas e animais exóticos, qual jardim do paraíso com os seus perigos, que até tem uma cobra enrolada numa árvore.

O quarto — "Banquete em Liampó" (fig. 240) — representa um banquete que ofereceram ao protagonista, aparecendo o mesmo a pensar numa sereia, pois no livro só fala das orientais que serviam a refeição, e não na comida, que outro português acha estranha.

O quinto quadrado — "Combates no Mar" (fig. 241) — é sobre os combates marítimos descritos no livro, com naus portuguesas, juncos chineses, navios a remos e muitos tiros de canhão à mistura. Os marinheiros do cesto da gávea foram desenhados por Ana João Romana, antiga aluna de Bartolomeu dos Santos e sua assistente à data, e Jun Shirasu, ex-aluno japonês de Bartolomeu dos Santos⁵³⁹ (fig. 247).

O sexto momento — "A Viagem a Pequim" (fig. 242) — é a ida do protagonista a esta cidade, com uma imagem dela e um dragão chinês⁵⁴⁰. A cidade e o dragão foram desenhados por Jun Shirasu⁵⁴¹.

A sétima cena — "No Japão" (fig. 243) — tem o dobro da largura das demais e é uma representação dos portugueses a chegar ao Japão na sua caravela, numa referência direta aos biombos *namban*. A inscrição vertical amarela em japonês significa "Retrato da Chegada dos Nambans"⁵⁴². Bartolomeu dos Santos pretendia que os portugueses fossem desenhados por um japonês, tal como o foram os biombos *nambans* do séc. XVI, pelo que desenhou o navio, a linha costeira à direita, os pescadores que tentam vender peixe, Fernão Mendes Pinto de barba que diz *estranha palavra* e alguns marinheiros do

⁵³⁸ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes (coordenação), *Sem Margens*, p. 134.

⁵³⁹ Cfr. Jun Shirasu, nota descritiva do painel enviada por mensagem de correio eletrónico de 04/10/2013, p. 3, in Vol. II, Anexo 3, p. 137.

⁵⁴⁰ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁴¹ Cfr. Ana João Romana em entrevista concedida a António Canau Espadinha, in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. III, p. 135, e Jun Shirasu, nota enviada por correio eletrónico em 04/10/2013, p. 3, in Vol. II, Anexo 3, p. 138.

⁵⁴² Cfr. Jun Shirasu, *op. cit.*

navio (*como exemplo*)⁵⁴³, mas a grande maioria das figuras foram desenhadas por Jun Shirasu, que já tinha colaborado nos painéis de Macau e de Tóquio⁵⁴⁴. A descrição detalhada de cada uma das figuras, feita por este artista, consta da nota enviada por correio eletrónico em 4 de outubro de 2013, anexa à presente dissertação.

Entre as figuras desenhadas por Jun Shirasu está Bartolomeu dos Santos: de forma muito japonesa, a sua figura foi a primeira a ser desenhada, como demonstração de respeito ao mestre (fig. 244). É o personagem de chapéu redondo e em pé por cima do balão *estranha palavra*. Só depois Jun se atreveu a continuar o desenho⁵⁴⁵. Do painel consta ainda uma referência ao de Nihonbashi: o personagem que, no canto inferior direito (na costa), examina um rapazinho com uma lupa (fig. 245) decorre de um homem japonês que, aquando da inauguração do painel de Nihonbashi, Jun viu examinar o painel com uma lupa⁵⁴⁶.

Uma curiosidade desta cena é, como conta Bartolomeu dos Santos, que

*há ao largo uns pescadores que tentam vender peixes aos portugueses e junto introduzi um balão com caracteres japoneses (fig. 246) (...) que têm a sonoridade de "sakana", o que quer dizer peixe em japonês. Represento ainda um português a reagir, dizendo "que estranha palavra", não prevendo que a palavra se iria popularizar com um sentido totalmente diferente*⁵⁴⁷.

O painel está colocado no átrio da entrada da estação a uma altura considerável, por cima das cancelas de acesso aos cais de embarque, ficando num local em que as pessoas passam apressadamente e bastante longe do observador que, muito possivelmente, nem repara nele, apesar das suas grandes dimensões. Contudo, todos os pormenores do desenho têm em conta essa distância, pois são perceptíveis por quem está ao nível do chão. Ao contrário dos painéis de Entre Campos, Nihonbasi e Macau, não é possível aos passageiros acercarem-se da obra, mas ainda assim, se tiverem de esperar no átrio, poderão ir descobrindo o painel e atentando nos pormenores da sua divertida história.

Neste painel colaboraram ainda Urbano Resendes, que já tinha intervindo nos painéis de Macau e desenhou as gaiolas com pássaros do sexto painel⁵⁴⁸ (fig. 248), e

⁵⁴³ Cfr. Jun Shirasu, nota enviada por mensagem de correio eletrónico em 04/10/2013, p. 1, in Vol. II, Anexo 3, p. 138.

⁵⁴⁴ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes (coordenação), *Sem Margens*, pp. 135-136.

⁵⁴⁵ Cfr. Jun Shirasu, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁴⁶ Cfr. Jun Shirasu, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁷ Cfr. entrevista in Francisco Vaz Fernandes, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁴⁸ Cfr. entrevista a Bartolomeu dos Santos in Francisco Vaz Fernandes, *op. cit.*, pp. 135-136.

Ana João Romana, que escavava o azulejo após Bartolomeu dos Santos o riscar, só pontualmente a deixando desenhar *um peixinho ou uma alforreca*⁵⁴⁹ (e, como acima se disse, os homens do cesto da gávea da quinta cena). No pote do canto inferior direito do painel (sétimo quadrado) pode ler-se a referência a Bartolomeu dos Santos, Ana João Romana, Jun Shirasu e galeria Ratton (fig. 249). Na moldura do sexto quadrado, ao fundo, há dois azulejos com a inscrição "BARTOLOMEU INVENTOU E FEZ EM 1999 - RATTON PRODUZIU" seguida de uma sereia de braços abertos (fig. 250), como aquela com que Fernão Mendes Pinto sonha durante o banquete.

Este painel também revisita um outro em azulejo, feito um ano antes para a Galeria Ratton, de Lisboa. Intitula-se *Homenagem a Fernão Mendes Pinto*, mede 0,98 metros x 2,94 metros e nele predominam os tons de vermelho e azul, aí surgindo os meninos a pedir ao pai que lhes escrevam uma história para aprenderem o ABC, as sereiazinhas de braços abertos (como tentações), os muitos naufrágios e os combates no mar⁵⁵⁰.

5.4. O painel da estação Conceição, do metro de S. Paulo, de David Almeida

No âmbito da colaboração entre metropolitanos, em 1994 a ML ofereceu ao Metrô de São Paulo dois painéis de David de Almeida (1945-2014): *As Vias da Água* e *As Vias do Céu*.

Os painéis, ambos dispostos em tríptico, são também executados em pedra gravada e tintada, tendo David Almeida usado a mesma técnica que Bartolomeu dos Santos. Têm a altura de dois andares (5,60 metros de altura e 12,30 metros de comprimento), são executados no mesmo vidro de Atája que os de Bartolomeu dos Santos e estão expostos no corredor de acesso à *mezzanine* da estação⁵⁵¹, podendo ser observados de cima (ao ar livre e ao nível da rua) ou dentro do corredor subterrâneo⁵⁵². Também como Bartolomeu dos Santos, David Almeida teve colaboradores: Ana

⁵⁴⁹ Cfr. Ana João Romana, entrevista concedida a António Canau Espadinha in *Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos*, vol. III, p. 135.

⁵⁵⁰ Cfr. *Bartolomeu dos Santos*, Centro Cultural de Cascais, pp. 92 e 93.

⁵⁵¹ Cfr. *Roteiro de Arte*, in www.metro.sp.gov.br/cultura-lazer/index.aspx, consultado em 25/04/2018, e Enock Sacramento, *Arte no Metrô*, A&A Comunicação Ltda., São Paulo, 2012, in www.metro.sp.gov.br, consultado em 09/09/2013, pp. 59-60.

⁵⁵² Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, p. 196, e João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 143.

Almeida, Inês Almeida, Maria Calheiros, Vítor Casanova, Maria João Dias, Julieta Gomez e Lúcio Lima⁵⁵³.

As Vias da Água (fig. 251), situado de frente para quem sai, refere-se ao descobrimento do Brasil e às viagens marítimas, estando a pedra desenhada de forma a sugerir a vela de um galeão, regularmente pontuada por uma malha de pequenos quadrados com fitas que parecem corresponder àquelas que indicam a boa maré da vela⁵⁵⁴. Ao centro uma caravela chega (fig. 252), à esquerda uma índia observa em terra (imagem retirada de uma gravura francesa do século XVI - fig. 254), a carta de Pero Vaz de Caminha sobre o "achamento" do Brasil⁵⁵⁵ está à direita, junto ao *Diálogo Sobre a Conversão dos Gentios* do Padre Manuel da Nóbrega. O poema de Fernando Pessoa *Mar Português*⁵⁵⁶, encontra-se manuscrito e disperso pelo painel em versos soltos, iniciando-se em cima à esquerda e terminando em baixo à direita. Na parte de cima do painel, ao centro encontra-se uma página com a armada de Pedro Álvares Cabral, à esquerda desenhos de Leonardo da Vinci sobre uma embarcação de casco duplo (fig. 253) e à direita a "passarola" do Padre Bartolomeu de Gusmão (nascido em Santos, no Brasil), um engenho voador do século XVIII que não vingou⁵⁵⁷. Esta máquina voadora faz a passagem para o painel seguinte: *As Vias do Céu*.

As Vias do Céu (fig. 255) é baseado na chegada de Gago Coutinho e Sacadura Cabral ao Brasil e na figura de Santos Dumont⁵⁵⁸. Tal como o painel anterior, este também é marcado por tracejados verticais que não são mais do que as costuras com que se cosiam os dirigíveis e as asas dos aeroplanos⁵⁵⁹ que Santos Dumont inventava. A chegada dos portugueses encontra-se em baixo à esquerda e é a transposição de uma fotografia da época, a que se juntam as assinaturas dos aviadores, na vertical (fig. 256).

⁵⁵³ Cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral, Painéis para a Estação Conceição do Metrô de São Paulo, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-5-3, pp. 5 e 13.

⁵⁵⁴ Não parecendo cordões para atar a vela, como referem João Castel-Branco Pereira in Arte: Metropolitano de Lisboa, p. 144, e Margarida Botelho e Pina Cabral, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵⁵ Cfr. p. 102 supra.

⁵⁵⁶ *Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar! / Valeu a pena? tudo vale a pena / se a alma não é pequena / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. / Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu* (cfr. arquivopessoa.net/textos/2405, consultado em 08/09/2013).

⁵⁵⁷ Cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral, *op. cit.*, p. 11, Paulo Henriques, Arte no Metropolitano de Lisboa, in *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, p. 197, e João Castel-Branco Pereira, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁵⁸ Alberto Santos Dumont (1873-1932) foi um aviador brasileiro e inventor de objetos vários, designadamente o relógio de pulso, tendo investigado também na área da aeronáutica.

⁵⁵⁹ Cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral, *op. cit.*, p. 30 e João Castel-Branco Pereira, *op. cit.*, p. 147.

Em cima veem-se o aeroplano *XVI bis* de Santos Dumont e desenhos de Leonardo da Vinci sobre o voo das aves. À esquerda, em baixo, o retrato de Santos Dumont, acompanhado da respetiva assinatura (fig. 256) e em cima o balão *Brésil* por si inventado. À direita, os desenhos e fórmulas do seu dirigível nº 9⁵⁶⁰ (fig. 257). Ainda figura uma inscrição dedicada ao piloto de automóveis brasileiro Ayrton Senna⁵⁶¹, falecido durante a execução dos painéis — *Ayrton: hoje foi a sua vez de cumprir o cumprir o céu. 1 de Maio de 1994*⁵⁶². Assim se juntou aos demais heróis representados nos painéis.

Se bem que fruto de uma investigação temática cuidada, estes painéis não podem deixar de recordar os de Bartolomeu dos Santos. Com efeito, este haveria de reprovar a David de Almeida o facto de este ter usado a sua técnica sem autorização⁵⁶³.

⁵⁶⁰ Cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral, *Painéis para a Estação Conceição do Metrô de São Paulo*, pp. 24 e 26, Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, p. 197, e João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, p. 144.

⁵⁶¹ Foi três vezes campeão mundial na categoria de Fórmula 1 e morreu em consequência de um acidente em pista, durante o Grande Prémio de S. Marino, com apenas 34 anos.

⁵⁶² Cfr. João Castel-Branco Pereira, *op. cit.*, p. 147, e Paulo Henriques, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁶³ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, pp. 180-181.

Capítulo 6 - O Papel Assumido Pelo Metro de Lisboa

6.1. O museu no metro

Como vimos no início do presente trabalho, tem sido preocupação das redes de metro em geral tornar as estações mais agradáveis e apelativas para o público, o que tem sido essencialmente alcançado através da arquitetura adequada dos espaços frequentados pelos passageiros, da sua decoração interior e animação com obras de arte em maior ou menor número.

A ML tem sido um exemplo nesta tendência, em especial desde os anos 80, tendo muitas das suas estações passado a funcionar como autênticos núcleos museológicos locais de arte contemporânea.

Na verdade, as obras de arte instaladas nas estações guardam a memória da época em que foram feitas, assim como muitas vezes repescam a história do local da estação, frequentemente esquecida por quem a usa. Aliás, as estações inauguradas até aos anos 70 eram denominadas pelo nome tradicional da zona em que se inseriam, revivendo a memória por meio da toponímia, sendo disso exemplos a Rotunda (cujo nome é muito anterior à existência da rotunda do Marquês de Pombal), Palhavã (nome do local antes da construção da Praça de Espanha) e Socorro (alusivo à igreja e paróquia de Nossa Senhora do Socorro, bem como à freguesia do mesmo nome, existente com esse nome entre 1646 e 2012⁵⁶⁴). Esta memória foi apagada quando, a partir dos anos 90, se mudaram o nome das estações para Marquês, Jardim Zoológico, Praça de Espanha e Martim Moniz.

Por outro lado, muitas das obras de arte expostas nas estações revivem a história local — é assim que na estação Martim Moniz, perto do castelo de S. Jorge, José João Brito apresenta relevos em pedra de várias cores, com bispos e cavaleiros medievais que participaram na conquista de Lisboa aos mouros (em 1147), não faltando Martim Moniz entalado na porta do castelo⁵⁶⁵, em jeito de portas de comboio que se fecham,

⁵⁶⁴ Cfr. [Socorro \(Lisboa\)](http://pt.wikipedia.org), in *pt.wikipedia.org*, consultado em 05/09/2013.

⁵⁶⁵ Reza a lenda (pois do episódio não há registos documentais) que Martim Moniz, ao ver que os mouros abriram uma porta do castelo, impediu o seu fechamento com o próprio corpo, o que deu tempo às hostes de D. Afonso Henriques para entrarem e conquistarem o castelo. Pagou com a vida o seu ato, mas tornou-se num mártir cristão e a porta passou a chamar-se "Porta de Martim Moniz", nome que já tinha em 1258 (cfr. Fernando Castelo-Branco, [O Feito de Martim Moniz](#), in *Revista Municipal*, ano XI, nº 84, 1º trimestre de 1960, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 5-18, in *hemerotecadigital.cm-*

movimento assinalado por duas setas convergentes (fig. 258).

Assim, o objetivo da ML, de expor obras de arte para melhor servir o público, aproxima o metro do museu, na aceção que hoje lhe atribuímos: se o museu já foi o templo das musas, delas derivando o seu nome, ele é hoje uma instituição aberta ao público, dotada de uma coleção própria de obras de arte, antiguidades ou outros bens considerados de interesse geral, que dá a conhecer ao público por meio de um conjunto de objetos em exposição permanente ou de exposições temporárias dos bens em reserva.

De facto, a rede de metro, em especial a rede da ML, na sua vertente de empresa pública adquirente e expositora de obras de arte, cumpre a noção de museu do ICOM: *instituição permanente sem fins lucrativos ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe*⁵⁶⁶ obras de arte, em especial para fins de fruição. Também não faltam à ML a multiplicidade de atividades, citadas por Roland Schaer:

*auditórios, salas audiovisuais, (...) serviços comerciais, livrarias, lojas, cafés, restaurantes, zonas importantes para o acolhimento, a informação, a orientação dos visitantes... (...) à volta do núcleo formado pelas coleções permanentes e as exposições temporárias*⁵⁶⁷.

Na verdade, a ML possuiu um auditório na estação Alto dos Moinhos em que promove eventos culturais abertos ao público, aí mantém o Museu da Música, publicou vários livros sobre as estações e as obras que expõe na sua rede (e que constituem a sua exposição permanente), patrocinou exposições sobre a arte no metro, os seus azulejos, os seus tapumes, mantém na estação Baixa-Chiado um espaço dedicado a exposições temporárias e promove visitas guiadas às suas estações.

Para além disso, esta faceta museológica da ML é ainda complementada por outra que os museus geralmente não possuem: é uma grande encomendadora de obras de arte de artistas portugueses e muitos estrangeiros, incentivando-lhes a atividade. E não convida só artistas consagrados, pois tendo lançado um concurso geral para a entrega de projetos de intervenção artística numa estação, vieram a ser escolhidos três jovens — António Moutinho, Marta Lima e Suzete Rebelo — que intervieram na estação Lumiar⁵⁶⁸, inaugurada em 27 de março de 2004.

lisboa.pt/OBRAS/RevMunicipal/N84/N84_master/N84.pdf, consultado em 05/09/2013, p. 17).

⁵⁶⁶ Cfr. icom.museum/the-vision/museum-definition/, consultado em 03/09/2013 (tradução da autora).

⁵⁶⁷ Cfr. Roland Schaer, *L'Invention des Musées*, Gallimard, Paris, 1993, ISBN 2-07-053230-5, pp. 110-111 (tradução da autora).

⁵⁶⁸ Cfr. entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 163.

6.2. O caráter universalista da biblioteca e o papel da ML

Como afirmou Bartolomeu dos Santos, a biblioteca borgeana representa *o universo, o conhecimento e o infinito*⁵⁶⁹. É imensa e os homens vivem lá dentro. Assim são também as redes de metro, cada vez maiores, cada vez mais aumentadas (se bem que jamais serão infinitas), acolhendo por ano milhões de passageiros dos quatro cantos do mundo e preocupando-se com o bem-estar durante a utilização dos serviços e das instalações.

A ML teve especial atenção a este caráter universalista do metro quando construiu a estação Oriente, na linha vermelha, inaugurada a 19 de maio de 1998⁵⁷⁰, apenas três dias antes do início da *Expo'98*, penúltima exposição universal do século. Tendo em conta este facto, a ML transformou a estação num acontecimento universalista, ao convidar artistas dos mais diversos países para executarem o seu tratamento plástico.

A ML já anteriormente tinha aceite a proposta de Françoise Schein de inscrever os Direitos do Homem numa estação de metro: a artista iniciou um projeto de inscrever os Direitos do Homem nos metros das capitais europeias, juntando-lhes as componentes filosóficas e culturais dos países anfitriões. Começou por Bruxelas, com a obra *Frontières Européennes*, e em seguida escreveu a Consiglieri Pedroso (em 21 de junho de 1992) declarando que tinha vontade de continuar o projeto em Lisboa. Veio a executar o tratamento da estação Parque, aquando da sua remodelação em 1994, revestindo as paredes e a abóbada com a obra *Descobrimientos*, em azulejo, a que se juntaram as esculturas (pilastras e aplicações nas escadas) de Frederica Matta, por si convidada⁵⁷¹ (figs. 259 a 261). Mergulhamos nuns imensos céu e mar predominantemente azuis, com muitas transcrições da Declaração Universal dos Direitos do Homem e de textos e símbolos relativos aos Descobrimientos Portugueses, tudo povoado com estelas, animais marinhos e monstros, mapas e cartas, citações de filósofos e de poetas (mais uma vez não faltam Camões e Fernando Pessoa), símbolos das viagens e da descoberta do mundo, referências às religiões e outros tantos motivos

⁵⁶⁹ Cfr. p. 84 e nota 304 supra.

⁵⁷⁰ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 308.

⁵⁷¹ Cfr. Margarida Botelho e Pina Cabral (coordenação), *Descobrir Parque*, Metropolitano de Lisboa, 1997, ISBN 972-96959-8-9, pp. 5 e 9.

alusivos à Universalidade do Homem⁵⁷².

Nesta senda, e tendo os oceanos sido o tema da *Expo'98*, a ML transformou a estação Oriente numa mostra da arte que à data se produzia nos cinco continentes — Europa, África, América, Ásia e Oceânia:

Em termos artísticos a estação Oriente constitui a materialização da intenção de realçar o cunho universalista do tema principal da Expo'98 – Os Oceanos – perpetuando, assim, esta efeméride. Esta intervenção está na linha de uma posição cultural desde sempre adoptada pelo Metropolitano de Lisboa convidando, predominantemente, artistas plásticos portugueses para intervirem nas várias estações novas ou em remodelações das antigas. Nesta estação, dada a universalidade do tema programático da Expo'98, compreende-se que o Metropolitano tenha alargado o seu convite a artistas de todo o Mundo. Para isso foram convidados onze artistas de reconhecido mérito internacional representativos dos cinco continentes – cinco europeus, três asiáticos, um africano, um americano e um australiano⁵⁷³.

Foram eles Joaquim Rodrigo, de Portugal, Hundertwasser, da Áustria, Yayoi Kusama, do Japão, Syed Haider Raza, da Índia, Errö, da Islândia, Zao Wou Ki, da China, Abdoulaye Konaté, do Mali, António Sérgio, da Argentina, Arthur Boyd, da Austrália, Sean Scully, da Irlanda, e Magdalena Abakanowicz, da Polónia. Todos os artistas tomaram o mar como tema e todos, à exceção de Magdalena Abakanowicz⁵⁷⁴, produziram painéis de azulejo (figs. 262 a 274).

Como escreveu Paulo Henriques,

apoteótica e universalista, a estação Oriente resulta numa concentração de painéis de idênticas dimensões, imagens de autores importantes das diversas regiões do Mundo transpostas para azulejo, material de maior durabilidade, identificadas com placas, musealização definitiva de obras de arte em espaços que não o do museu mas o de uma estação de metropolitano.

Independentemente da qualidade das peças, algumas de um nível artístico notável e indiscutível, coloca-se a questão fulcral do modo como o pensamento artístico pode estar presente em espaços de usufruto público e quotidiano como é o de uma estação de metropolitano⁵⁷⁵.

Este carácter universalista da rede de metro tem uma outra faceta, que é, não o acolhimento de estrangeiros, mas a diáspora dos portugueses.

Com efeito, Portugal foi desde sempre um país entalado entre o mar e os reinos que viriam a ser hoje a Espanha. Talvez por isso os portugueses tenham escolhido o mar e, como afirmou Fernando Henrique Cardoso, *inventaram a globalização*⁵⁷⁶. Os

⁵⁷² Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte: Metropolitano de Lisboa*, pp. 111-119, e Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa, in Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, pp. 147-149.

⁵⁷³ Cfr. *Oriente*, in www.metrolisboa.pt, consultado em 09/09/2013.

⁵⁷⁴ Que executou uma escultura em bronze — um enorme peixe invertido.

⁵⁷⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 194.

⁵⁷⁶ Presidente do Brasil de 1995 a 2003 (n. 1931). Quando se deslocou a Portugal em maio de 2011 para

Descobrimientos, evocados em várias obras da ML, para além de terem *dado novos mundo ao mundo*⁵⁷⁷, colocaram portugueses em quase toda a parte do globo. Mais tarde viria a ser a emigração pura e simples, à procura de uma vida melhor, a originar a diáspora.

A ML também contribuiu para esta diáspora oferecendo várias obras de artistas portugueses a outros metros do mundo, assim como recebeu duas obras provenientes de metros estrangeiros.

Em 1991 a ML iniciou o intercâmbio de obras de arte com outros metropolitano do mundo⁵⁷⁸, tendo a primeira obra ofertada sido um painel de azulejos de Júlio Pomar (com *grafitti* semelhantes aos da estação Alto dos Moinhos) para a estação Botanique do metro de Bruxelas (fig. 275), inaugurado em 9 de janeiro de 1992 e que tinha estado exposto na exposição *L'Univers de Pessoa da Europália 91*⁵⁷⁹. A esta seguiu-se uma dúzia de ofertas⁵⁸⁰:

- o já citado painel de pedra gravada da autoria de Bartolomeu dos Santos, denominado *1543-1993 Portugal-Japão* (fig. 213), para a estação Nihonbashi, em Tóquio, Japão, inaugurado em 20 de outubro de 1993, por ocasião do quinto centenário da chegada dos portugueses ao Japão;
- os referidos dois painéis de pedra gravada da autoria de David de Almeida, denominados *As Vias da Água* e *As Vias do Céu* (figs. 251 e 255), para a estação Conceição, em S. Paulo, Brasil, inaugurados em 6 de setembro de 1994;
- um painel de pedra esculpida da autoria de Jorge Martins, denominado *Ocean Piece* (fig. 276), para a estação Archives-Navy Memorial, em Washington, Estados Unidos da América, inaugurado em 6 de julho de 1995;
- painel de azulejos da autoria de Manuel Cargaleiro (fig. 277), para a estação Champs Élysées-Clémenceau, em Paris, França, inaugurado em 30 de

participar na conferência *Triângulo Virtuoso Portugal - Angola - Brasil*, proferiu esta frase ao responder a uma questão de uma jornalista.

⁵⁷⁷ Verso da canção *A Portuguesa*, de 1890, com letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil. As suas duas primeiras estrofes viriam a ser adotadas como hino nacional após a implantação da república, em 1910.

⁵⁷⁸ Intercâmbio cuja iniciativa Guilherme Rodrigues atribui a Marianne Ström (cfr. entrevista em 20/08/2012, in Vol. II, Anexo 4, p. 172).

⁵⁷⁹ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 293.

⁵⁸⁰ Cfr. *ibidem*, vol. 1, p. 293, e Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, pp. 195-202.

outubro de 1995;

- painel de azulejos da autoria de João Vieira (fig. 278), para a estação Deák Tér, em Budapeste, Hungria, inaugurado em 19 de agosto de 1996;
- dois painéis de azulejo da autoria de Teresa Magalhães, denominados *Sidney I* e *Sidney II* (figs. 279 e 280), para a estação Martin Place, em Sidney, Austrália, inaugurados em 21 de maio de 1996;
- dois painéis de azulejos da autoria de José de Guimarães, denominados *A Cultura e as Civilizações* (figs. 281 e 282), para a estação Chabacano, na Cidade do México, inaugurados em 6 de novembro de 1996;
- quatro painéis de azulejos com episódios seriados⁵⁸¹ da autoria de Rogério Ribeiro, denominados no seu conjunto *AZULEJOSPARASANTIAGO* e cada um *O Mar*, *A Viagem*, *A Terra* e *A Descoberta* (fig. 283), para a estação Santa Lucía, em Santiago do Chile, inaugurados em 10 de novembro de 1996;
- painel cerâmico em relevo e escultura cerâmica da autoria de Dimas Macedo, evocativos do botânico Lineu (figs. 284 e 285), para a estação Friedhemplan, em Estocolmo, Suécia, inaugurados em 25 de junho de 1997;
- conjunto escultórico da autoria de João Charters de Almeida, denominado *La Ville Imaginaire* (fig. 286), para a estação Ile de Sainte Hélène, em Montréal, Canadá, inaugurado em 9 de setembro de 1997;
- painel de azulejos da autoria de Graça Morais (fig. 287), para a estação Belourusskaya, em Moscovo, Rússia, inaugurado em setembro de 1997, por ocasião das comemorações dos oitocentos anos da cidade.

Na sequência destas doações, a ML recebeu duas obras oferecidas por metropolitanos estrangeiros⁵⁸²:

- painel de azulejos da autoria de Luís Ventura, denominado *Brasil - Portugal: 500 Anos - A Chegança* (fig. 288), oferecido pelo Metrô de S. Paulo, Brasil, que ficou instalado no átrio norte da estação Restauradores, inaugurado em 15 de setembro de 1994⁵⁸³;
- gradeamento com pórtico arte nova para entrada de estação, cópia dos concebidos por Hector Guimard em 1900 para o metro de Paris (fig. 289),

⁵⁸¹ Cfr. Paulo Henriques, *Arte no Metropolitano de Lisboa*, in *Um Metro e uma Cidade*, vol. 3, p. 201.

⁵⁸² Cfr. *ibidem*, pp. 202-203.

⁵⁸³ Cfr. Maria Fernanda Rollo, *Um Metro e Uma Cidade*, vol. 2, p. 246.

oferecido pela RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens), que ficou instalado junto à sede da ML, na entrada da Rua Andrade Corvo da estação Picoas, tendo a entrada da estação dotada do pórtico sido inaugurada em 13 de janeiro de 1995 e estação remodelada aberto ao público em 3 de abril do mesmo ano⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ Cfr. Maria Fernanda Rollo, Um Metro e Uma Cidade, vol. 2, pp. 261, 263 e 315, nota 128.

Considerações Finais

O presente trabalho permitiu enquadrar a origem do metro de Lisboa e as opções estéticas da ML nas tendências internacionais mais vastas do setor — a dotação das cidades de um meio de transporte de massas rápido e eficiente, com um espaço humanizado por meio da estetização das estações e respetivos acessos, que se iniciou com a decoração das estações e sucessivamente se foi alargando à exposição de obras de arte, tornando as empresas exploradoras do metro em verdadeiras mecenas por via da encomenda a artistas nacionais e estrangeiros.

Estes temas tinham sobretudo vindo a ser tratados, pelo menos relativamente ao metro de Lisboa, em obras de divulgação publicadas pela ML, de muita qualidade e com autores de grande erudição, mas não existiam verdadeiros estudos académicos sobre os mesmos, à exceção de *Um Metro e Uma Cidade, História do Metropolitano de Lisboa*, da autoria de Maria Fernanda Rollo (volumes 1 e 2) ou pela mesma coordenada (volume 3). Ademais, versando as citadas publicações sobre a arte existente em toda a rede da ML, não poderiam naturalmente aprofundar o tratamento de cada uma das obras. Todas estas publicações foram, contudo, importantíssimas para o presente estudo, bem como o foi a tese de António Canau Espadinha⁵⁸⁵, trabalho exaustivo sobre a obra de Bartolomeu dos Santos.

Foi possível agora enquadrar o metro de Lisboa no contexto internacional e aprofundar a análise das obras de Bartolomeu dos Santos sitas na estação Entre Campos, para o que muito contribuiu o seu diário⁵⁸⁶ escrito aquando do início da obra, pois permitiu viajar pelo espírito do artista, o que foi complementado pelo filme de Jorge Silva Melo⁵⁸⁷ e todas as entrevistas e outros textos em que artista falava em nome próprio. Utilíssimas, esclarecedoras e inspiradoras foram também as conversas havidas com Bartolomeu dos Santos e com aqueles que o conheceram, pessoal ou profissionalmente, algumas das quais se encontram transcritas em anexo ao presente.

Trabalho gigantesco que exigiu a colaboração de vários assistentes, de conceção eruditíssima mas acessível ao passageiro do metro, os painéis de Entre Campos foram provavelmente a obra prima de Bartolomeu dos Santos e seguramente a sua obra de

⁵⁸⁵ Cfr. Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos.

⁵⁸⁶ Cfr. Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, in Vol. II, Anexo 3, pp. 107 e sgts..

⁵⁸⁷ Cfr. Bartolomeu Cid dos Santos — Por Terras Devastadas.

maiores dimensões. Na execução desta obra, o artista preocupou-se em adaptá-la ao público que a fruía: pretendeu algo com conteúdo mas compreensível pelos passageiros (que maioritariamente não frequentam museus e galerias de arte), que fosse apreensível e descobrível em pequenas frações, tendo em conta o tempo limitado que se espera pelo comboio, sem concessões a populismos fáceis. O objetivo foi totalmente conseguido e é, senão a melhor obra de toda a rede, pelo menos uma das de maior densidade conceptual, associada à qualidade plástica e originalidade técnica.

Executar os painéis de Entre Campos com tantas referências e cruzamento de ideias, temas, personagens, objetos e símbolos só foi possível graças à grande erudição de Bartolomeu dos Santos que, tal como o descreveu Simon Fenwick, *was immensely well-read*⁵⁸⁸. Contava vários escritores entre os seus amigos mais chegados, como Helder Macedo, José Cardoso Pires, Pedro Tamen e Júlio Moreira. John Aiken reconhece mesmo que a maioria das pessoas não poderia produzir tal trabalho, por não navegar num *mar de conhecimento* e não ter e viver sobre um *monte de cultura* como Bartolomeu dos Santos⁵⁸⁹, que era artista e tinha a consciência de que

*a criação artística não se restringe unicamente às artes plásticas, mas que a música, o cinema, a literatura, a fotografia e arquitetura são formas de criação com muitos pontos em comum. Pense nas fontes e referências que todos os criadores vão buscar. Não há, de facto, obras totalmente originais*⁵⁹⁰.

Interessava-se pelas formas de arte que não eram aquelas que praticava e não tinha qualquer problema em usar todas as referências das demais para exprimir, nas suas obras, os temas principais que recorrentemente usava.

*Embora assumam diferentes formas, os temas principais são sempre os mesmos: o espaço, a memória, o tempo. Agora, não começamos sozinhos. Todos os criadores buscam inspiração noutros. Eu, por exemplo, fui beber inicialmente à pintura de Giorgio Chirico, mais tarde à música de Schubert ou à poesia de Pessoa (sobretudo o Álvaro de Campos). E esses artistas foram beber a outros que foram beber a outros. Isto é uma cadeia quase infinita, que remonta talvez à gruta de Altamira. Só o tempo de intervalo é que se tornou mais curto. No princípio passavam 20.000 anos até ao próximo elo, agora são só dois dias. (...) A arte constrói-se sempre a partir da arte já existente. Mesmo quando é para romper com ela. (...) Quem se considera auto-suficiente está apenas a enveredar pela mais estúpida das ignorâncias*⁵⁹¹.

O *mar de conhecimento* em que vivia era também, em grande parte, o responsável

⁵⁸⁸ "Era imensamente letrado" — expressão usada por Simon Fenwick in Bartolomeu Cid dos Santos - Artist Who Found Freedom in London and Fame in Portugal, *The Guardian*, 08/08/2008, in www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/08/art.portugal, consultado em 03/10/2013.

⁵⁸⁹ Cfr. conversa com John Aiken em 25/03/2011, in Vol. II, Anexo 4, p. 154.

⁵⁹⁰ Cfr. entrevista concedida a Paula Ferro, Bartolomeu dos Santos, entrevista, Postal do Algarve.

⁵⁹¹ Cfr. entrevista concedida a José Mário Silva, Bartolomeu dos Santos, in *DNA*, p. 16.

pelas mudanças na sua obra. O contacto com a literatura de Jorge Luis Borges alterara-lhe a vida e a obra, tendo passado a incluir esferas e labirintos em composições muito mais contidas do que as anteriores. Os painéis de Entre Campos, com as muitas referências, grande dimensão e característica autográfica, voltaram a alterar o trabalho seguinte. E Bartolomeu dos Santos tinha consciência disso, como, aliás, tinha consciência das outras motivações: *Sei o que me interessa e às vezes sei as fontes, bem como às vezes sei as motivações posteriormente, mas não se pode explicar tudo, graças a Deus, porque se se explica tudo, mata-se tudo*⁵⁹².

Logo na exposição feita em 1992 na Galeria 111, em Lisboa, reconhece

*uma evolução na técnica e na forma na medida em que o uso de fotocollagens combinadas com águas-fortes deram gradualmente lugar a imagens autográficas de carácter muito mais gestural. A esta mudança, a esta rejeição do elemento fotográfico que durante anos tanto me fascinou, não foi estranha a decoração em pedra gravada a água-forte que em 1991 executei para a estação de Entre Campos do Metropolitano de Lisboa, trabalho esse que, pelas suas vastas dimensões e carácter monumental, me levou naturalmente a considerar o projecto sob uma luz diferente daquela a que estava habituado. Trabalho de equipa por excelência, eu e os meus colaboradores, ultrapassadas as primeiras inibições que a sua vasta escala nos causou, rapidamente fomos levados ao uso de uma linguagem gestural, de graffiti, a qual se reflete em muitos trabalhos aqui expostos, incluindo algumas peças em pedra*⁵⁹³.

Em 1996, quando tinha já executado o painel para a estação de Nihonbashi, afirma a Rosemary Simmons:

*Relativamente ao que virá a seguir, penso que os meus interesses e motivações continuarão essencialmente os mesmos, apesar de a forma ir alterar-se, tal como se alterou drasticamente no passado. Não se faz um mural de 600 metros quadrados sem que este afete o resto do trabalho*⁵⁹⁴. *Estes dois trabalhos foram provavelmente as experiências artísticas mais estimulantes que tive*⁵⁹⁵.

Na verdade, a partir de Entre Campos, a produção de Bartolomeu dos Santos passou a ser mais gestural, do tipo *graffiti* ou banda desenhada. Passou a usar mais cor e mais desenho, em vez de reproduções de fotografias, mapas e escritos antigos. O traço ficou mais solto, a composição mais alegre, as piadas menos ácidas, mas não menos incisivas. As sereias tornaram-se risonhas e cada vez mais parecidas com a sua mulher Fernanda, tal como as meninas *kai-kai* (figs. 153, 154 e 209-A e 209-B). Começou também a dedicar-se a outro tipo de *medium* para além da gravura: pintura (em geral acrílico sobre tela e aguarela), caixas com objetos recolhidos nos mais diversos locais,

⁵⁹² Cfr. Bartolomeu citado por Sandra Herron e Simon Turner, *Time and Memory: An Interview With Bartolomeu dos Santos entrevista*, in *Reminiscences on Fernando Pessoa*, p. 23 (tradução da autora).

⁵⁹³ Cfr. *Bartolomeu dos Santos — Gravura*, Galeria 111, novembro de 1992, s/ ISBN.

⁵⁹⁴ Cfr. *Bartolomeu dos Santos*, in *Printmaking Today*, pp. 7-8 (tradução da autora).

⁵⁹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 8 (tradução da autora).

instalação, objetos em pedra (figs. 209-C a 212). Não deixou, no entanto, de refletir sobre

*A arte, a memória, as ruínas da vida, a passagem do tempo, a morte, não a diária, mas a que fica nos vestígios, nos sinais dos outros, de mim próprio, as viagens, muitas viagens. Tenho uma enorme biblioteca de viagens... Is this art? (I do like it), pergunto a dado momento. As minhas caixas estão cheias de inside jokes, mythic jokes, têm melancolia e ironia, estilhaços, mistério.*⁵⁹⁶

Dizia andar à procura de si próprio⁵⁹⁷.

De tudo pode concluir-se que o carácter subterrâneo do metro, associado por muitos ao mundo inferior, às trevas e até à morte, acabou por redundar em extensos programas artísticos de valorização dos seus espaços, convertendo muitas das redes de metro do mundo em verdadeiras galerias de arte contemporânea, percorridas por milhões de pessoas que, de outra forma, provavelmente pouco contacto teriam com a criatura artística.

Para valorizar este contacto, seria da maior conveniência que a ML disponibilizasse nas estações, junto às obras expostas, a sua identificação bem como informação sobre as mesmas, uma vez que os passageiros podem observar as obras mas não mais do que isso, sendo necessário consultar a página da internet da ML ou as suas publicações para obter algum conhecimento sobre aquelas, consulta que dificilmente se faz junto à obra aquando da passagem apressada entrando ou saindo do metro. Esse foi, aliás, um comentário que uma passageira fez quando a autora fotografava uma das obras numa estação: referiu que era bonita, que já tinha andado à procura de saber o que era e de quem, mas não havia qualquer informação disponível. Esperemos, portanto, por ela.

⁵⁹⁶ Entrevista concedida a Ana Marques Gastão, Labirintos de Memórias, in *Diário de Notícias*, 11/05/2007, p. 34.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

Referências bibliográficas

1. Bibliografia e Fontes

1.1. Publicações em Livro

A Arte no Metro, Metropolitano de Lisboa, 1991, s/ ISBN

A Primeira Linha, The First Line, Normetro - Agrupamento do Metropolitano do Porto, 2002, ISBN 972-98214-2-9

AA. VV., A Nova História de Arte de Janson, 9ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, ISBN 978-972-31-1315-0

AA. VV., Civilizações Antigas do Oriente e do Ocidente, Edições «Avante!» - Edições Progresso, Lisboa, 1989, ISBN 972-550-209-4

ALVES, Margarida Brito, O Espaço na Criação Artística do Século XX, Edições Colibri-IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, setembro de 2012, ISBN 978-989-689-217-3.

ARRUDA, Luísa, Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade, in Paulo Pereira (direção) História da Arte Portuguesa, vol. III, Círculo de Leitores, s/l, 1995, pp. 407-505, ISBN 972-42-1225-4

ARRUDA, Luísa, Painéis de Azulejo de Manuel Cargaleiro, in Manuel Cargaleiro: Cerâmicas, 1950-1999, Fundação Manuel Cargaleiro, Lisboa, 1999, pp. 15-22, ISBN 972-98167-0-0

BARILLI, Renato, Curso de Estética, Editorial Estampa, Lisboa, 1994 ISBN 972-33-0938-6

BAZIN, Mireille, MECO, José e CASSOU, Jean, Manuel Cargaleiro: Cerâmicas, Mar Largo, Portugal, 1992, s/ ISBN

BEEBE, Mary Livingstone, DESILVA, James Stuart e STORR, Robert, Landmarks: Sculpture commissions for Stuart Collection at the University of California, San Diego, Rizzoli International Publications, New York, 2001, ISBN 0-8478-2399-7

BENNETT, David, Metro, The Story of the Underground Railway, Octopus Publishing Group, Londres, 2004, ISBN 1-84000-838-5

BORGES, Jorge Luís, A Biblioteca de Babel, in Ficções, Abril/Controljornal/Edipresse, Linda-a-Velha, 2000, pp. 50-57, ISBN 972-611-625-2

BORGES, Jorge Luis, Obras Completas, vol. I, Círculo dos Leitores, s/l, 1998, ISBN 972-42 1792-2

BOTELHO, Margarida, 75 artistas em Portugal, Castoliva Editora, Maia, 1989, ISBN 972-9157-25-1

CALABRESE, Omar, Como se Lê uma Obra de Arte, Edições 70, Lisboa, 1997, ISBN 972-44-0963-5

CAMÕES, Luís de, Os Lusíadas, prefácio e notas de Hernâni Cidade, Círculo de

Leitores, s/l, 1972, s/ ISBN

CAMPOS, Álvaro de, Poesia, Edição de Teresa Rita Lopes, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002, ISBN 972-37-0677-6

CARBONELL, Bettina Messias (edição), Museum Studies: An Anthology of Contexts, Blackwell, Oxford, 2009, ISBN 978-0-631-22830-1

CARLOS, Isabel e MIRA, Margarida Encenar a Cidade: Intervenções Artísticas nos Tapumes das Obras do Metropolitano de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-6-1

DEUTSCHE, Rosalyn, Evictions: Art and Spatial Politics, The Mit Press, Cambridge, Massachussets, London, 1996, ISBN 0-262-04158-8

DUARTE, Carlos S., Arquitectura em Portugal no Século XX: do Modernismo ao Tempo Presente, in Fernando Pernes (direção), Panorama da Arte Portuguesa no século XX, Fundação Serralves - Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 357-421.

ESPADINHA, António José Canau, Desenhar com os Ácidos: a Obra de Bartolomeu Cid dos Santos, Tese de Doutoramento policopiada, 5 vols., Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2011, s/ ISBN

FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michele, Eduardo Souto de Moura, A Arquitectura do Metro, The Architecture of the Metro, Civilização Editora, Porto, outubro de 2006, ISBN 972-26-2463-6

FERNANDES, Francisco Vaz (coordenação), Sem Margens, Rede Ferroviária Nacional, Refer EP, Lisboa, 2000, ISBN 972-98557-1-4

FERRARI, Silvia, Guia de História da Arte Contemporânea, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 2001, ISBN 972-23-2777-1

FERREIRA, David, Integralismo Lusitano, in Dicionário da História de Portugal, direção de Joel Serrão, vol. II, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1965, pp. 556-560, s/ ISBN

FINKELPEARL, Tom, Dialogues in Public Art (entrevistas), The Mit Press, Cambridge, Massachussets, London, 2000, ISBN 0-262-06209-7

FRANÇA, José-Augusto, O Modernismo, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, setembro de 2004, ISBN 972-23-3244-9

GARRETT, Almeida, Viagens na Minha Terra, Editorial Estampa, Lisboa, 1983, s/ ISBN

GILL, Philip (direção), Os Serviços da Biblioteca Pública: Directrizes da IFLA/UNESCO (2001), Editorial Caminho, Lisboa, 2003, ISBN 972-21-1567-7

GOODING, Mel (introd.), Public: Art: Space: a Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997, Merrell Holberton Publishers, Londres, 1998, ISBN 1-85894-048-6

HEIDEGGER, Martin, A Origem da Obra de Arte, Edições 70, Lisboa, 2004, ISBN 972-44-0524-9

HEIN, Hilde S., Public Art: Thinking Museums Differently, Lanham [etc.], AltaMira Press, 2006, ISBN 0-7591-0959-1

História da Arte em Portugal, vol. 3: *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Vítor Serrão, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 2002, ISBN 972-23-2924-3

História Ilustrada das Grandes Literaturas, VIII: *Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes, 2º vol., Livro III: *Época Contemporânea*, Óscar Lopes, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1973, s/ ISBN

HOBSON, Anthony, Grandes Bibliothèques, Éditions Stock, Paris, 1971, s/ ISBN

Junction '96: Conferência Mundial sobre a Arte e os Transportes Públicos, Metropolitano de Lisboa, 1996, s/ ISBN

KANDINSKY, Du Spirituel Dans l'Art, Éditions Denoël, s/l, 1989, ISBN 2-07-032432-X

KENNY, Anthony, História Concisa da Filosofia Ocidental, Temas & Debates, Lisboa, 1999, ISBN 972-759-169-8

LACY, Suzanne, Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, Washington, 1995 (2ª impressão 1996), ISBN 0-941920-30-5

MACEDO, Helder, Partes de África, 1ª Edição, Editorial Presença, Lisboa, 1991, ISBN 972-23-1447-5

MACHADO, Alderico dos Santos (*et al.*), Metro: A Arte que Lisboa Ainda Não Viu, Metropolitano de Lisboa, 1996, s/ ISBN

MATTOSO, José (direção), História de Portugal, 6º Vol.: *A Segunda Fundação, 1890-1926*, Rui Ramos, Editorial Estampa, s/l, 1994, ISBN 972-33-0988-2

MATZNER, Florian, Public Art: a Reader, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, ISBN 3-7757-9148-5

MEDEIROS, Luís Garcia de, Noites, & etc, Lisboa, 1998, ISBN 972-97707-5-1

MELO, Alexandre, Os Anos 80 Nunca Existiram, in Fernando Pernes (direção), *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fundação Serralves - Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 285-320

MILES, Malcolm, Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures, Routledge, Londres, Nova Iorque, 1997, ISBN 0-415-13942-2

MONTEIRO, Ofélia Paiva, A Formação de Almeida Garrett, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971, s/ ISBN

NASCIMENTO, Eduardo, A Viagem e o Gesto de Manuel Cargaleiro sobre a Cerâmica Profunda, in *Manuel Cargaleiro: Cerâmicas, 1950-1999*, Fundação Manuel Cargaleiro, Lisboa, 1999, pp. 7-9, ISBN 972-98167-0-0

NÓVOA, António, A «Educação Nacional», in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, coordenação de Fernando Rosas, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1992, ISBN 972-23-1558-7

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de e ROLLO, Fernanda, Valores e Realizações Culturais, in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, vol. XI: *Da Monarquia para a República*, coordenação de A. H. de Oliveira Marques, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1991, pp. 577- 616, ISBN

972-23-1420-3

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, História de Portugal, Vol. I, Palas Editores, Lisboa, 1980, s/ ISBN

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de, Meios e Agentes de Cultura, in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. V: *Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, coordenação de João José Alves Dias, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1998, ISBN 972-23-2295-8

OLIVEIRA, Resende de, A Cultura das Cortes, in *Nova História de Portugal*, direção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, vol. III: *Portugal em Definição de Fronteiras*, coordenação de Maria Helena Cruz Coelho e Armando Luís de Carvalho Homem, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1996, ISBN 972-23-2039-4

OLIVEIRA, Sónia (coordenação), Arte Urbana — Urban Art, Parque Expo '98 S.A., Lisboa, 1998, ISBN 972-8495-06-4

PEREIRA, João Castel-Branco e HENRIQUES, Paulo, Arte Pública no Metro de Lisboa, Public Art in Lisbon Underground, Art Publique dans le Metro de Lisbonne, Metropolitano de Lisboa, janeiro de 2000, s/ ISBN

PEREIRA, João Castel-Branco, Arte: Metropolitano de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995, ISBN 972-96663-3-4

PEREIRA, João Castel-Branco, Azulejos no Metropolitano de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1990, s/ ISBN

PÉREZ, Miguel von Hafe, A Década de Noventa: Estabilização Disruptiva, in Fernando Pernes (direção), *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fundação Serralves - Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 321-353.

PERNIOLA, Mario, A Estética do Século XX, Editorial Estampa, Lisboa, março de 1998, ISBN 972-33-1348-0

PESSANHA, Camilo, Clepsydra, edição crítica de Paulo Franquetti, Relógio d'Água, Lisboa, 1995, ISBN 972-708-291-2

PESSOA, Fernando, O Livro do Desassossego, Abril Controljornal Edipresse, Linda-a-Velha, 2000, ISBN 972-611-630-9

PESSOA, Fernando, Poemas de Álvaro de Campos, edição de Cleonice Berardinelli, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1992, ISBN 972-27-0493-1

PETIT, Paul, O Mundo Antigo, Edições Ática, Lisboa, 1976, s/ ISBN

PINHARANDA, João Lima, O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 ao Fim do Milénio, in Paulo Pereira (direção), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Círculo de Leitores, s/l, 1995, pp. 593-647, ISBN 972-42-1225-4

PINTO, Luís Fernandes, Azulejo e Arquitetura: Ensaio de Um Arquiteto, Getecno, Lda., Lisboa, 1994, ISBN 972-8242-00-X

PORFÍRIO, José Luís, José de Guimarães: A Luz no Túnel — The Light in the Tunnel, Edições Afrontamento, Porto, 2000, ISBN 972-36-0526-0

QUARESMA, José (coordenação), O Chiado, a Baixa e a esfera pública: ensaios e exposições de arte pública, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 2011, ISBN 978-972-9451-50-8

REGATÃO, José Pedro, A Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano, 2ª edição, Bond - Books on Demand, Lisboa, 2010, ISBN 978-989-8060-0-9

RODRIGUES, António Simões (coordenação), História de Portugal em Datas, Círculo dos Leitores, Lisboa, 1994, ISBN 972-42-1004-9

ROLLO, Maria Fernanda (coordenação), Um Metro e Uma Cidade, História do Metropolitano de Lisboa, vol. 3, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 2001, ISBN 972-8588-01-1

ROLLO, Maria Fernanda, Um Metro e Uma Cidade, História do Metropolitano de Lisboa, vols. 1 e 2, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1999, ISBN 972-8588-01-1

RUBIN, Richard E., Foundations of Library and Information Science, 3ª edição, Neal-Schuman, New York, ISBN 978-1-55570-690-6

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, História da Literatura Portuguesa, Porto Editora, 16ª edição, Porto, s/d, ISBN 972-0-30170-8

SCHAER, Roland, L'Invention des Musées, Gallimard, Paris, 1993, ISBN 2-07-053230-5

SELWOOD, Sara, The Benefits of Public Art: the Polemics of Permanent art in Public Places, Policy Studies Institute, London, 1995 ISBN 0-85374-608-7

SILVA, Jorge Henrique Pais da e CALADO, Margarida, Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, 2005, ISBN 972-23-3336-4

SOBRINO MANZANARES, María Luisa (coordenação), A Arte nos Espacios Públicos, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2000, ISBN 84-95415-04-6

SPROCCATI, Sandro (direção), Guia de História da Arte, 5ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 2002, ISBN 972-23-1788-1

STRÖM, Marianne, Metro-Art in the Metro-Polis, ACR Édition Internationale, Courbevoie (Paris), 1994, ISBN 2-86770-068-X

Um Túnel Sob a Cidade, A Tunnel Under the City, Normetro - Agrupamento do Metropolitano do Porto, 2004, ISBN 972-98214-3-7

VELOSO, A. J. Barros e ALMASQUÉ Isabel, Azulejos de Fachada em Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1989, s/ ISBN

VERDE, Cesário, O Livro de Cesário Verde, Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d (1980), s/ ISBN

ZWEITE, Armin (ed. lit.), Anselm Kiefer: The High Priestess, Harry N. Abrams, New York, 1989, ISBN 0-8109-1216-3

1.2. Catálogos

3.^a Exposição dos Alunos da E.S.B.A.L., Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, janeiro de 1956, s/ ISBN

A Biblioteca de Bartolomeu, Governo dos Açores, setembro de 2010, ISBN 978-972-647-241-4

AIKEN, John (comissariado) Bartolomeu dos Santos: Bartolomeu XXI, Casa das Artes de Tavira, 2008, s/ ISBN

Artistas em Macau, Instituto Português do Oriente, Macau, 1998, s/ ISBN

Azulejos: Porte de Hal, Bruxelles, 20 Septembre au 29 Décembre, 1991, Europalia 91 Bruxelas, 1991, s/ ISBN

Bartolomeu Cid dos Santos no CAMB - Centro de Arte Manuel de Brito, Câmara Municipal de Oeiras, 2010, ISBN 978-989-608-106-5

Bartolomeu Cid dos Santos: Exposição Retrospectiva, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1989, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos — Cenas Infantis, Câmara Municipal de Azambuja, 2005, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos — Gravura, Galeria 111, novembro de 1992, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos — Memórias e Reminiscências, Galeria 111, 1996, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos, Centro Cultural de Cascais, Fundação D. Luís I, Cascais, 2001, s/ ISBN (paginação atribuída pela autora)

Bartolomeu dos Santos, Gravura, Câmara Municipal da Azambuja, setembro de 2003, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos, Instituto Açoriano de Cultura, 2004, s/ ISBN (exposição patente na Academia das Artes dos Açores, Ponta Delgada, de 13/05 a 12/06/2004, e no Palácio dos Capitães Generais, Angra do Heroísmo, de 30/09 a 19/10/2004)

Bartolomeu dos Santos, Sinais dos Tempos, Câmara Municipal da Amadora, setembro de 2006, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos: "Sonhos e Prazeres", Galeria Fonseca de Macedo, Ponta Delgada, 2005, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos: "Tordesilhas Revisitado", Galeria 111, Lisboa, maio 1994, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos: "Tordesilhas Revisitado", Galerias Municipais de Arte "Trem" e "Arco", Câmara Municipal de Faro e Galeria 111, Faro, 1994, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos: 45 Years of Printmaking, 1956-2001, The London Institute Gallery Mayfair, Londres, 2001, s/ ISBN

Bartolomeu dos Santos: Aguarelas e Gravuras, 1999-2001, Galeria 111, Lisboa, Porto, 2001, s/ ISBN

Bartolomeu e Discípulos, Oficina de Gravura, Instituto Cultural de Macau, Galeria da Livraria Portugal, Macau, 1990, s/ ISBN

Bartolomeu - Gravuras, Instituto Cultural de Macau, com a colaboração do Leal Senado, Macau, 1989, s/ ISBN

Bartolomeu: "Sonhos e Pesadelos", Galeria 111, Lisboa, março 2004, s/ ISBN

Bartolomeu: "Sonhos e Prazeres", Galeria Municipal Lagar de Azeite, Oeiras, 2004, s/ ISBN

CHAVES, J. Matos e JORGE, J. M. Fernandes, Bartolomeu na Galeria da Universidade do Minho, Bartolomeu - Uma Retrospectiva, Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva, Braga, 1987, s/ ISBN

Contemporary Portuguese Engraving: 1970-1975, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978, s/ ISBN

Exposição de Gravura Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 1962, s/ ISBN

Fernando Pessoa - A Galaxy of Poets, 1885-1935, London Borough of Camden em colaboração com o Ministério dos Negócios Estrangeiros português, St. Pancras Library, Shawtheatre, Londres, 1985, s/ ISBN

Homenagem a Fernando Pessoa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Câmara Municipal de Oeiras, 1995, s/ ISBN

I Bienal de Gravura'88, Câmara Municipal da Amadora, 1988, s/ ISBN

II Bienal de Gravura da Amadora, Câmara Municipal da Amadora, 1990, s/ ISBN

IV Bienal de Gravura'94, Câmara Municipal da Amadora, 1994, s/ ISBN

MARTINS, José Delgado e SANTOS, Bartolomeu dos, Bartolomeu Cid: 10 Anos de Gravura em Tavira, Casa das Artes, Tavira, 1997, s/ ISBN

NEVES, Suzana (coordenação), Hors Texte, Hall 3 (Art), 49ª Feira do Livro de Frankfurt, Portugal-Frankfurt, Ministério da Cultura, Lisboa, 1997, pp. 18-19, ISBN 972-8428-04-9

"O Canto das Sereias" de Bartolomeu dos Santos, Museu da Cerâmica, Caldas da Rainha, Galeria Ratton Cerâmicas, Lisboa, 2002, ISBN 972-776-143-7

PANCZENKO, Russell (coordenação), Richard Artschwager: Public, Public, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin, Madison, 1991, ISBN 0-932900-28-3

PEREIRA, João Castelo-Branco (organização), Maria Keil, Azulejos, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1989, s/ ISBN

Reminiscences on Fernando Pessoa: A Celebration of the "Maritime Ode" of Álvaro de Campos, Prints by Bartolomeu dos Santos, Strang Print Room, University College London, Londres, 1996, s/ ISBN

Reminiscências Sobre Fernando Pessoa: uma Celebração da Ode Marítima de Álvaro de Campos: gravuras de Bartolomeu dos Santos, Coração de Ninguém [de] Teresa Rita Lopes, Instituto de Arte Contemporânea e Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, Lisboa, 1998, s/ ISBN

RIBEIRO, Rogério (coordenação), Um Tempo e um Lugar: dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta: Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal Vila Franca de Xira, 2005, ISBN 972-99040-1-4

RODRIGUES, Ana Maria (coordenação), O Azulejo em Portugal no Século XX, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Edições Inapa, Lisboa, 2000, ISBN 972-787-009-0

Signatures of the Invisible, The Atlantis Gallery, Londres, 2001, s/ ISBN

SILVA, Raquel Henriques da (coordenação), CANDEIAS, Ana Filipa e RUIVO, Ana, 50 Anos de Arte Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 2007, ISBN 978-972-678-043-4

Slade Prints of the 1950's, University College London, Londres, 2005, s/ ISBN

SOMMER RIBEIRO, José e MARTHA, Teresa, Pomar: 1 Ano de Desenho: 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1984, s/ ISBN

SOMMER RIBEIRO, José, Portugalilaista Nykygrafiikka: 1970-80 — Nutidsgrafik Fran Portugal: 1970-80 — Portuguese Contemporary Engravings: 1970-80, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984, s/ ISBN

SOMMER RIBEIRO, José, Samtida Portugisisk Grafik, Gravura Portuguesa Contemporânea, 1970-1988, Stiftelsen Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988, s/ ISBN

"Sonhos e Realidades" de Bartolomeu dos Santos, Galeria do ISPA - Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, 2002, s/ ISBN

SOUSA, Rocha de, Bartolomeu Cid: Gravura, Escola Superior de Belas Artes, 1978, s/ ISBN

TOOBY, Michael e MOLDER, Jorge (coordenação), John Aiken: Aresta Cortante, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1995, s/ ISBN

1.3. Brochuras, Folhetos e Panfletos

ARAÚJO, Manuel Augusto, Going South / Rumo ao Sul, folheto de exposição, CAMB - Centro de Arte Manuel de Brito, 2010, s/ ISBN

BOTELHO, Margarida (coordenação) e CABRAL, Pina, Painéis Para a Estação Conceição do Metrô de São Paulo, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-5-3

BOTELHO, Margarida (*et al.*), Picoas. Arquitectura e Organização Plástica, Metropolitano de Lisboa, 1995, ISBN 972-95792-8-8

BOTELHO, Margarida e BRAZÃO FARINHA, José Sidónio, Anjos, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96-959-2-X

BOTELHO, Margarida e BRAZÃO FARINHA, José Sidónio, Colégio Militar-Luz, Metropolitano de Lisboa, 1997, ISBN 97-296-959-4-6

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Descobrir Parque, Metropolitano de Lisboa, 1997, ISBN 972-96959-8-9

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Painéis de Azulejo de Manuel Cargaleiro para a estação Champs-Élysées Clemenceau — Panneaux de Céramique de

Manuel Cargaleiro pour la Station Champs-Élysées Clemenceau, Metropolitano de Lisboa, 1995, ISBN 972-96663-1-8

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Painéis em Azulejo de Graça Morais para a Estação Belourusskaya do Metropolitano de Moscovo, Metropolitano de Lisboa, 1998, ISBN 972-96959-9-7

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Painéis em Azulejo de Teresa Magalhães para a Estação Martin Place do City Rail de Sidney — Panels on Tiles of Teresa Magalhães for the City Rail Station Martin Place in Sidney, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96663-9-3

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Painéis Para a Estação Deák Tér do Metropolitano de Budapeste — Csempefestmények a Budapesti Metró Deák téri állomásán, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96959-1-1

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), PMO II: Parc de Manutention et Ateliers II: Calvanas, Metropolitano de Lisboa, 1995, s/ ISBN

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Rotunda, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96663-6-9

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina (coordenação), Sete Rios, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96663-8-5

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, A Cultura e as Civilizações: Dois Murais de José de Guimarães para a Estação Chabacano do Metropolitano da Cidade do México — Dos Murales de José de Guimarães para la Estación Chabacano del Metro de la Ciudad de México: La Cultura y las Civilizaciones, Metropolitano de Lisboa, 1997, ISBN 972-96 959-6-2

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, A Estação de Metro Botanique, em Bruxelas — La Station de Métro Botanique, à Bruxelles — Het metristation Botanik in Brussel, Metropolitano de Lisboa, 1996, ISBN 972-96663-7-7

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, Campo Pequeno. Arquitectura e Organização Plástica, Metropolitano de Lisboa, 1993, ISBN 972-95792-7-x

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, Laranjeiras: Sá Nogueira, Metropolitano de Lisboa, 1997, s/ ISBN

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, O Novo Interface do Metro de Entrecampos, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-3-7

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, Painel para a Estação Archives-Navy Memorial do Metropolitano de Washington — Panel for the Underground Station Archives-Navy Memorial Washington D.C., Metropolitano de Lisboa, 1995, s/ ISBN

BOTELHO, Margarida e CABRAL, Pina, Painel para a Estação do Metro de Nihonbashi em Tóquio - Panel for the Underground Station of Nihonbashi in Tóquio, Metropolitano de Lisboa, 1993, ISBN 972-95792-1-0

BOTELHO, Margarida, NERY, Eduardo e NICOLAU, Ezequiel, Campo Grande. Arquitectura e Organização Plástica da Estação e dos Viadutos, Metropolitano de Lisboa, 1994, ISBN 972-95792-4-5

Carta de Vinhos, Navigator Class, TAP Air Portugal, 1998, s/ ISBN

Celebrar o Encontro, Reafirmar a Amizade, brochura que acompanha a gravura com o mesmo título, de Bartolomeu dos Santos, Instituto Cultural de Macau, 1990, s/ ISBN

Empreendimento Campo Grande-Odivelas, Metropolitano de Lisboa, março de 2004, s/ ISBN

Empreendimento Pontinha-Amadora Este, Metropolitano de Lisboa, maio de 2004, s/ ISBN

ERNOULD-GANDOUET, Marielle, Métro Toulouse, in *L'Oeil*, Lausanne, nº 456 (novembro de 1993), pp. 54-61, ISSN 0029-862X

KOPRICH, Daniel Fernández e RIBEIRO, Rogério, Azulejos para Santiago: Estudos e Projectos de Intervenção na Estação Santa Lucía do Metro de Santiago do Chile, Metropolitano de Lisboa, 1997, ISBN 972-96-959-6-2

SANTOS, Bartolomeu dos, Joseph Crabtree and the Caliph of Fonhill, cópia policopiada, The Crabtree Foundation Papers XXXII Oration, University College London, Londres, 1985, s/ ISBN

SILVA, Maria Arlete Alves da, Bartolomeu Cid dos Santos, folheto de exposição, CAMB - Centro de Arte Manuel de Brito, 2010, s/ ISBN

STRÖM, Marianne e BOTELHO, Margarida, A Estação de Metro de Fridhemsplan em Estocolmo — Fridhemsplans T-Banestation i Stockolm, Dimas Macedo, 1997, ISBN 972-96959-5-4

1.4. Publicações Periódicas

A Galaxy of Poets (nota de imprensa), London Borough of Camden Arts and Entertainments Office, Londres, 24/09/1985, s/ ISSN

ABREU, José Guilherme, Paisagem Urbana e Arte Pública: Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público, in *Margens e Confluências*, nº 3 (dezembro de 2001), Guimarães, pp. 91-115, ISSN 1645-6114

Art Public à Bruxelles : la Croisée des Chemins, in *Art & Culture*, Deume, nº 9 (maio-junho de 1994), pp. 37-39, s/ ISSN

BRANDÃO, Afonso Almeida, "Nas sociedades modernas são cada vez mais crescentes os anseios ligados à satisfação de necessidades do espírito", entrevista com José Manuel Consiglieri Pedroso, in *Artes Plásticas*, ano 2, nº 13 (outubro-novembro 1991), Lisboa pp. 54-56, s/ ISSN

CASTRO, Laura, Relações Inevitáveis: Seis Notas à Deriva a Propósito da Arte em Espaço Público, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 120-127, ISSN 1645-6114

CHAMBERT, Christian, Ulrik Samuelson: Kungstradgarde's Subway Station, in *Colóquio. Artes*, série 2, ano 33, nº 88 (março de 1991), Lisboa, pp. 24-29, ISSN 0870-3841

CORTÉS, José Miguel G., La Ciudad Reinventada. Entre el Arte y la Arquitectura, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 27-33, ISSN 1696-215X

- COSTA, Lucília Verdelho da, Os azulejos nas Novas Estações do Metropolitano, in *Cerâmicas*, Ano 1, nº 1 (dezembro de 1988), Caldas da Rainha, pp. 13-16 e 29-34, s/ ISSN
- CRUZ, Carla, Arte Pública, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 7-17, ISSN 1645-6114
- DELGADO RUIZ, Manuel, La Obra de Arte Como Signo de Puntuación y Señal de Tráfico, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 8-13, ISSN 1696-215X
- DIMOV, Natalya, Arte Pública no Século XXI: Habitar a Cidade Tecnológica, in *Arte Teoria*, nº 10, (2007), Lisboa, pp. 177-190, ISSN 1646396X
- ELTONO e NURIA, Influencia, Integración y Respecto: la Ciudad Como Suporte Arte Artístico, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 91-95, ISSN 1645-6114
- FARINHA, J. S. Brazão, O Metropolitano e a Baixa de Lisboa, in *Os Cadernos do Metropolitano 1*, Lisboa, 1989, s/ ISSN.
- LACY, Suzanne, Mirando Alrededor. Sobre las Prácticas Públicas, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 74-83, ISSN 1696-215X
- LE BOT, Marc, Les Enjeux Actuels de l'Art, in *Colóquio. Artes*, série 2, ano 33, nº 90 (setembro de 1991), Lisboa, pp. 5-10, ISSN 0870-3841
- LIEBAERS, Herman e LEVIVIER, Genevieve, Art Public et Environnemental: Sortir du Tombeau: Entretien, in *Art & Culture*, Deume, N. 9 (maio-junho de 1994), p. 38-39, s/ ISSN
- Maravilhas do Século XX: Visão, Abril/Controljornal, Linda-a-Velha, 1998, ISSN 0872/3540 (obra publicada em fascículos, como separatas da revista Visão)
- MECO, José, Os azulejos do Metropolitano de Lisboa, in *Artes plásticas*, ano 1, nº 10 (maio de 1991), Lisboa, pp. 25-28, s/ ISSN
- MOITA, Luís, O Metropolitano e as "Sete Colinas" Oisiponenses, Separata de *Olisipo, Boletim Trimestral do Grupo "Amigos de Lisboa"*, ano XIX, nº 74 (abril de 1956), Lisboa, s/ ISSN
- MOURA, Mário, Livro de Código, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 96-99, ISSN 1645-6114
- PARRAMON, Ramon, No Public Art, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 62-67, ISSN 1696-215X
- PERAN, Martí, Literaturas y Prácticas Públicas, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 49-53, ISSN 1696-215X
- PÉREZ PONT, José Luis, Arte Pública: Ríos de Tinta, in *Exit Book*, nº 7, 2007, Madrid, pp. 41-48, ISSN 1696-215X
- PINHEIRO, Gabriela Vaz, Ceci N'Est pas un Monument: Sobre a Ideia de Arte Pública Processual, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 75-89, ISSN 1645-6114

RITEIRA, Susana e GUILHERME, José, A Escultura de Âmbito Público: Diálogos e Controvérsia, in *Margens e Confluências*, nº 9 (junho de 2005), Guimarães, pp. 19-45, ISSN 1645-6114

REVILLA, Frederico, Arte en la Calle, El Paseante Ante la Obra, in *Colóquio. Artes*, série 2, ano 33, nº 88 (março de 1991), pp. 30-35, ISSN 0870-3841

SARDO, Delfim, Tropo Vero, in *Arte Ibérica*, nº 8 (outubro de 1997), Lisboa, pp. 34-37, ISSN 0873-5700

SARRE, Inês, Entrevista ao Prof. Bartolomeu Cid dos Santos, in *Peregrinação: Revista das Artes e Letras de Expressão Emigrante*, nº 20, Lisboa, abril/junho 1988, pp. 83-89, s/ ISSN

TAINHA, Manuel, Metropolitano de Lisboa (ML): Estações Alameda I e II (AI e AII) 1996-1998 — Lisbon Metropolitan (LM): Alameda I and II Stations 1996-1998, in *Architecti*, Lisboa, nº 48 (outubro-dezembro 1999), p. 74-77, s/ ISSN

TAINHA, Manuel, Notas a Propósito da Estação de Metro da Alameda — Notas al Respecto de la Estación de Metro Alameda, in *Arquitectura Ibérica*, Casal de Cambra (Sintra), ano 2, nº 9 (julho-agosto de 2005), pp. 24-27, ISSN 1645-9415

TOMÁS, Carla, Maria Keil: a Modernidade do Azulejo, in *Cerâmicas*, Ano 7, nº 21 (agosto de 1995), pp. 37-42, s/ ISSN

TOMÁS, Carla, Ressuscitar o Azulejo: Galeria Ratton, in *Cerâmicas*, Ano 5, nº 15 (janeiro-março de 1993), pp. 25-28, s/ ISSN

2. Arquivos Privados

2.1. Galeria 111, em Lisboa - Coleção Recortes de Jornais e Revistas

A Inteligência do Gosto - Bartolomeu Cid, in *Casa & Decoração*, nº 1, V Série, fevereiro-março de 1985, pp. 61-64

Art From Swope, in *The Tribune Star, Terre Haute, Ind.*, 23/09/1979, p. 12

BARATA, Clara, A Arte das Partículas Elementares, in *Terra*, 08/07/2000, pp. 24-25

BARREIRO, Pedro Elósegui, Um Exposição de Gravura Absolutamente Excepcional, in *Diário Popular*, 17/12/1988, p. 28

Bartolomeu Cid vai Reger um Curso de Gravura no Uganda, in *A União*, Ano LXXVIII, nº 22.608, Angra do Heroísmo, 11/05/1971, p. 1

Bartolomeu dos Santos — 1931-2008 — Artista, Aristocrata e Comunista, in *Sol*, 31/05/2008. p. 26

Bartolomeu dos Santos: Oxford Gallery, p. 573

Bartolomeu's Exhibition Opens Today, in *Dawn*, Carachi, Paquistão, 02/04/1987, p. 4

BURNS, M. B., Portuguese Art Since 1910: Royal Academy Exhibition, in *The Anglo Portuguese News*, 08/09/1978

CORDEIRO, Cristina, Um Café à Portuguesa, in *Visão*, 07/05/1998

- CUTILEIRO, José, Bartolomeu Cid dos Santos, in *Expresso*, 24/05/2008
- "Desenho Académico Morreu" — Pintor Bartolomeu dos Santos Expõe em Lisboa, artigo sobre a exposição inaugurada em 20/12/1972 na Galeria 111, em Lisboa
- Exhibitions, in *ILEA "Contact"*, Issue 3, p. 11
- FÉRIA, Lourdes e ALEXANDRINO, Paulo, Bartolomeu Cid — Espírito de Argonauta, in *Epicur*, ano 1, nº 2, pp. 30-34
- FERNANDES, Maria João, Bartolomeu Cid: O Mar e a Memória, fotocópia do original datilografado do artigo publicado no *Diário Popular*, janeiro 1981, s/ ISBN
- FERNANDES, Maria João, Bartolomeu Cid: O Mar e a Memória, in *Diário Popular*, suplemento letras e artes, ano I, nº 16, 05/03/1981, p. I-III
- GASTÃO, Ana Marques, Labirintos de Memórias, in *Diário de Notícias*, 11/05/2007, p. 34
- GASTÃO, Ana Marques, Um Mestre da Gravura no Labirinto da Memória, in *Diário de Notícias*, 23/05/2008, p. 41
- GONÇALVES, Rui Mário, Exposições de Gravura, *A Capital*, Suplemento *Literatura & Arte*, 05/02/69
- GRADE, Fernando, O que é aceite está ultrapassado (artigo sobre a exposição inaugurada na Galeria 111 em 18/12/1970), in *O Século Ilustrado*, 19/12/1970
- Gravuras de Bartolomeu dos Santos na Galeria 111, in *O Século*, 21/12/1972, p. 5
- GUEDES, João, Museu de Macau Apaga Conflitos com a China, in *Expresso*, 18/04/98, p. 9
- JORGE, João Miguel F., Bartolomeu dos Santos - O Círculo e a Harmonia na Gravura, in *Artista - Revista de Artes Plásticas*, p. 10-12
- JORGE, Joao Miguel Fernandes, Sentir o Olhar, in *A Capital*, 25/03/81
- LEME, Carlos Câmara, Hollywood-Nihonbashi, in *Público*, 20/10/93, p. 5
- Lithographs and Original Prints, in *Studio - International Journal of Modern Art*, Suplemento de junho 1967, pp. 1-3
- LOBO, Paula, Cid dos Santos Doa Colecção a Centro de Gravura, in *Diário de Notícias*, 02/12/2006, p. 40
- LOPES, Vanda, Só Faltam os Novos Comboios, in *Diário de Notícias*, 05/04/1999, p. 32
- LOPES, Vanda, Visita Guiada às Novas Estações da Margem Sul, in *Diário de Notícias*, 05/04/1999, p. 33
- LUCIE-SMITH, Edward, 20th Century Portuguese Art, British Broadcasting Corporation, 31/08/1978 (transcrição datilografada de programa, enviada a Kaleidoscope, Rádio 4)
- MACEDO, Hélder, Bartolomeu Marinheiro, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4-17/06/2008, p. 8

- Making a Big Impression, in *Universe: Innovation and Excellence at UCL*, vol. 6, nº 1, University College London, Londres, primavera de 1994, pp. 14-15
- MATOSSIAN, Chaké, Lugares, Territórios, Horizontes: Bartolomeu dos Santos, in *Mais Semanário*, 31/12/1988, p. 22
- MELO, Filipa, Gravador de Instintos, in *Visão*, nº 42, 6 a 12/01/1994, pp. 86-87
- MENDES, J. Fragoso, Empresários Desiludidos, in *Diário de Notícias*, 20/10/93, p. 3
- Metro de Cara Lavada, in *Viva*, suplemento do jornal *Expresso* de 01/10/94, p. 1
- Metro de Todas as Cores, in *Público Magazine*, suplemento do jornal *Público* nº 874, 26/07/92, pp. 58-65
- Metropolitano: Expansão e Modernização, in *Suplemento* do jornal *Semanário*, 27/03/1993, pp. I - VII
- METZ, C., Etats d'Ame en Noir et Blanc, in *Luxemburger Wort*, (?)/05/1987, p. 5
- MIGUEL, Telma, Metropolitano de Lisboa: as Artes nas Estações, in *Viva*, suplemento do jornal *Expresso* de 01/10/94, pp. 6 e 7
- OLIVEIRA, Isabel, Filhos e Enteados, in *O Independente*, 23/04/1999, p. 3
- OMAR, Kaleem, The Geometry of Printmaking, in *The Star*, Carachi, Paquistão, 09/04/1987, p. 6
- P.J.S., Third Grayshott Art Gallery Exhibitions Maintains Quality
- PERNES, Fernando, Bartolomeu Cid — Um Gravador Português na Inglaterra, pp. 20-25, in *Colóquio*, nº 27, fevereiro de 1964, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- PINHARANDA, João, Bartolomeu dos Santos — "Entre Terra e Mar", in *Artes & Ócios, Público*
- PINHARANDA, João, Um Dia no Metro..., in *Atlantis*, nº 6, novembro-dezembro de 2000, TAP Air Portugal, pp. 84-90
- PIROVALLI, F., La Gravure Portugaise à l'Honneur — Dos Santos Expose à la KBL, 1987
- POMAR, Alexandre, Sinal Vermelho, in *Viva*, suplemento do jornal *Expresso* de 01/10/94
- PORFÍRIO, José Luís, Sonhos, Pesadelos e Jardins, in *Expresso*, 20/03/2004, p. 34
- Portuguese Artist Shows Etchings, Aquatints at Union, in *The Capital Times*, Madison, Wisconsin, EUA, 25/07/1969, p. 4
- PRÍNCIPE, César, Bartolomeu dos Santos, Navigation Line, in *Jornal de Notícias*, caderno *Artes & Artistas*
- RATO, Vanessa, Morreu Bartolomeu Cid dos Santos, Mestre da Gravura Portuguesa, in *Público*, 22/05/2008, p. 13
- REGO, Paula, Um Amigo e um Mestre, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4-17/06/2008, p. 9
- ROBALO, Mário, O Azulejo Inicial, in *Viva*, suplemento do jornal *Expresso* de 01/10/94

SANTOS, Bartolomeu dos, An Etching But Not a Print, in *Printmaking Today*, nº 4, outono de 1991, pp. 8-9

SILVA, José Mário, Bartolomeu dos Santos (entrevista), in *DNA* (suplemento de Sábado do *Diário de Notícias*), ano 5, nº 223, 10/03/2001, pp. 14-19

SILVA, José Mário, O (en)canto das Sereias, in *Diário de Notícias*, 10/01/1997, p. 24

SIMMONS, Rosemary, Bartolomeu dos Santos (entrevista), in *Printmaking Today*, vol. 5, nº 3, 1996, pp. 7-8

SIMMONS, Rosemary, Bartolomeu dos Santos, in *Graphics* (coluna), abril de 1980

SIMMONS, Rosemary, Max Werner RE, in *Printmaking Today*, vol. 5, nº 3, 1996, pp. 11-12

SIMMONS, Rosemary, Slade Portfolio, in *Graphics* (coluna), abril 1980, p. 243

SOUSA, Luís Amorim de, Mil Coisas, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4-17/06/2008, p. 10

SOUSA, Rocha de, Bartolomeu dos Santos, Sonhos e Pesadelos, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11/04/2004

SOUSA, Rocha de, Memória e Esplendor da Gravura, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29/12/1992, pp. 16-17

Swope Gift in Memory of the Late George E. Mitchell

The Worlds of Bartolomeu dos Santos

Um Painel no Quilómetro Zero, in *Diário de Notícias*, 20/10/1993

UW Visiting Professor dos Santos Has Exhibition in the Main Gallery, in *U and the Union*, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, EUA, 31/07/1969

V.S., À Nova Havaneza: Um Painel de Bartolomeu Cid, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, nº 112-113, Lisboa, 1960, p. 97

VALE, Álvaro e AGUIAR, Manuel, Metros de Arte, in *Casa Cláudia*, ano 8, nº 92, outubro de 1995, pp. 86-90

VASCONCELOS, José Carlos de, Bartolomeu dos Santos: "A Distância Aproximou-me de Portugal" (entrevista), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15/02/1988, pp. 30-31

XIMENES, Jorge e VILHENA, Pedro, Quando o Mar Entra Casa Adentro, pp. 61-69

2.2. Arquivo da Família de Bartolomeu dos Santos

SANTOS, Bartolomeu dos, Projecto Estação Metropolitano Entrecampos, diário manuscrito, 1991

2.3. Arquivo da Metropolitano de Lisboa, E.P.E.

Contrato com a refª 26/91 ML, celebrado entre Bartolomeu e a ML, datado de 21 de fevereiro de 1991 e consultado em 29 de maio de 2003, nas instalações da ML

3. Recursos Multimédia

MELO, Jorge Silva, Bartolomeu Cid dos Santos — Por Terras Devastadas, documentário em DVD, Midas Filmes / RTP, Portugal, 2009

MELO, Jorge Silva, Gravura: Esta Mútua Aprendizagem, documentário em DVD, Artistas Unidos (patrocinado pela Caixa Geral de Depósitos), Lisboa, 2008

4. Documentação Eletrónica

4.1. Páginas da Internet

60 Ans d'Histoire en Commun, in *Paris Match*, nº 3148, 17 a 23/09/2009, suplemento, in www.ratp.fr, consultado em 10/07/2012

A Nau Catrineta, in www.infopedia.pt, consultado em 09/07/2013

Afonso Lopes Vieira, in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. III, Lisboa, 1994, in www.dglb.pt, consultado em 28/10/2013

Afonso Lopes Vieira, in *Infopédia*, Porto Editora, 2003-2013, in [www.infopedia.pt/\\$afonso-lobes-vieira](http://www.infopedia.pt/$afonso-lobes-vieira), consultado em 28/10/2013

Álvaro de Campos, Os Antigos Invocavam As Musas, in cfp.cm-lisboa.pt/pls/marvel/f?p=334:3:5214589693142260, consultado em 25/03/2015

antt.dgarq.gov.pt (Arquivo Nacional da Torre do Tombo), consultado em 22/10/2013

Aquisição pela BNP de Parte do Arquivo da Revista Lusitânia, in www.bnportugal.pt, consultado em 21/10/2013

Art at Commuter Rail Stations, Tvärbanan and Roslagsbanan Stations and at Bus Terminals, in sl.se, consultado em 28/09/2010

Art by Metro Line, in www.wmata.com, consultado em 28/06/2012

Art dans le Métro, in www.stib.be, consultado em 27/06/2012

Art in the Stockholm Metro, in sl.se, consultado em 28/09/2010

Art on the Underground - 100 Years, 100 Artists, 100 Works of Art, in art.tfl.gov.uk, consultado em 27/06/2012

Art on the Underground - 100 Years, 100 Artists, 100 Works of Art - Learning Guide, in art.tfl.gov.uk, consultado em 27/06/2012

Art on the Underground - History, in art.tfl.gov.uk, consultado em 27/06/2012

Art on the Underground - One Thing Leads to Another, Everything is Connected, in art.tfl.gov.uk, consultado em 27/06/2012

Art on the Underground - Our Vision: World Class Art for a World Class Tube, in art.tfl.gov.uk, consultado em 27/09/2010

Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), 26 de maio de 2008, in *aeiou.expresso.pt*, consultado em 29/03/2009

Brooklyn Eagle, in *en.wikipedia.org*, consultado em 19/06/2012

Budapest Metro, in *en.wikipedia.org*, consultado em 11/07/2012

casafernandopessoa.cm-lisboa.pt, consultado em 04/07/2013

Castelo-Branco, Fernando, O Feito de Martim Moniz, in *Revista Municipal*, ano XI, nº 84, 1º trimestre de 1960, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 5-18, in *hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RevMunicipal/N84/N84_master/N84.pdf*, consultado em 05/09/2013

CASTILHO, J. M. Tavares, Augusto de Castro Sampaio Corte Real [Augusto de Castro], in *Os Procuradores da Câmara Corporativa (1935-1974)*, Publicações Online, in *www.parlamento.pt*, consultado em 09/06/2013

Chrysler Building, in *pt.wikipedia.org/wiki/Chrysler_Building*, consultado em 13/10/2015

CTA Public Art, Chicago Transit Authority, in *www.transitchicago.com*, consultado em 04/07/2012

Datas Marcantes, in *www.metrolisboa.pt/institucional/conhecer/historia-do-metro/*, consultado em 24/04/2018

Des Espaces Fluides et Accueillants, in *www.ratp.fr*, consultado em 27/09/2010

DIAS, Zacarias, A Construção da Nova Sede da CGD: da Decisão ao Lançamento da Primeira Pedra, julho de 2013, in *www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Nova-Sede-da-CGD.pdf*, consultado em 12/10/2015

Die Stadtbahn — Wiener Untergrund, in *wiener-untergrund.at*, consultado em 04/07/2012

DOMINGUES, Francisco Contente, Normas de Citação, Academia da Marinha, Lisboa, 1995, in *ww3.fl.ul.pt/nautica*, consultado em 24/09/2013

E o esplendor dos mapas..., in *cfp.cm-lisboa.pt*, consultado em 03/07/2013

Early Rapid Transit in New York, in *www.nycsubway.org*, consultado em 04/07/2012

Eduardo Nery, Intervenção Plástica no Viaduto da 2ª Circular, no Campo Grande, Boletim Lisboa Urbanismo, Ano 1999, in *ulisses.cm-lisboa.pt*, consultado em 23/08/2012

Enock Sacramento, Arte no Metrô, A&A Comunicação Ltda., São Paulo, 2012, in *www.metro.sp.gov.br*, consultado em 09/09/2013

Entre Campos, in *www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/entre-campos/*, consultado em 06/09/2013

FENWICK, Simon, Bartolomeu Cid dos Santos - Artist Who Found Freedom in London and Fame in Portugal, *The Guardian*, 08/08/2008, in *www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/08/art.portugal*, consultado em 03/10/2013

FERRO, Paula, Bartolomeu dos Santos, Entrevista, Postal do Algarve, 2008.02.14, in

acasadasartes.blogspot.pt/2008/07/bartolomeu-dos-santos-entrevista-postal.html,
consultado em 19/09/2013

Former staff, Professor Luís de Sousa Rebelo, Lisbon 4 March 1922 - 19 January 2010,
in www.kcl.ac.uk, consultado em 07/06/2013

Frank Pick, in www.ltmcollection.co.uk, consultado em 10/07/2012

Glasgow Subway Celebrates 115 Years of Service, in www.spt.co.uk, consultado em
04/07/2012

Guimard, Un Architecte d'Exception, in www.ratp.fr, consultado em 27/09/2010

HARTE, Negley, Professor Bartolomeu dos Santos: Creative Printmaker and Teacher at
the Slade School of Fine Art, 4 de junho de 2008, in www.independent.co.uk,
consultado em 29/03/2009

History of Moscow Metro, in enl.mosmetro.ru, consultado em 26/06/2012

History of the MBTA, in en.wikipedia.org, consultado em 04/07/2012

icom.museum/the-vision/museum-definition/, consultado em 03/09/2013

Konsten i trafikken, in sl.se (lido com tradução usando o programa informático Google,
de acesso à internet), consultado em 19/07/2012

La STIB d'Hier à Aujourd'hui, in www.stib.be, consultado em 22/07/2012

Langrouva, Helena, Professor Luís de Sousa Rebelo, Humanista Raro Para o Nosso
Tempo, Faleceu, in www.cnc.pt, consultado em 07/06/2013

Les Partenariats Culturels, in www.ratp.fr, consultado em 27/09/2010

Metro Arts and Architecture, in metrobits.org, consultado em 11/07/2012

Metro Arts, in www.wmata.com, consultado em 28/06/2012

Metro de Budapeste, pt.wikipedia.org, consultado em 28/06/2012

MIRANDA, Maria Geralda de, Partes de África, de Helder Macedo: Um Romance, ou
um Mosaico Incrustado de Espelhos?, in textosgege.blogspot.com, consultado em
20/01/2011

Moscow Metro, in en.wikipedia.org, consultado em 16/07/2012

Murales Dentro de las Estaciones del STC, in www.metro.df.gob.mx, consultado em
28/06/2012

nihombashipanel.blogspot.pt, consultado em 19/12/2013

Nota de imprensa anunciando a realização de um simpósio sobre a arte no metro, na
sequência da exposição sobre o mesmo tema, The Museum of Modern Art, Nova
Iorque, 01/03/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018

Nota de imprensa anunciando os resultados da votação do público sobre a arte no metro,
na sequência da exposição sobre o mesmo tema, The Museum of Modern Art, Nova
Iorque, 17/02/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018

Nota de imprensa anunciando uma exposição sobre arte no metro, The Museum of
Modern Art, Nova Iorque, 28/01/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018

Nota de imprensa dando a conhecer o esclarecimento de Eugène Du Bois relativamente à nota de 28/01/1938, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 07/02/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018 (junta à nota de imprensa Subway Art at the Museum of Modern Art, adiante referida)

Oriente, in www.metrolisboa.pt, consultado em 09/09/2013

Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens (comentados pelo Licenciado Manoel Correa), Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1613, in purl.pt/21863 (*Biblioteca Nacional Digital*), consultado em 30/06/2013; in books.google.pt (original na Universidade Complutense de Madrid), consultado em 29/06/2013

Our Services, in www.transitchicago.com, consultado em 05/07/2012

PESSOA, Fernando, Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935, in arquivopessoa.net, consultado em 04/07/2013

PESSOA, Fernando, Mar Português, in arquivopessoa.net, consultado em 08/09/2013

PESSOA, Fernando, Naufrágio de Bartolomeu, in multipessoa.net, consultado em 31/07/2013

Petite Histoire du Transport Public à Bruxelles, Société des Transports Intercommunaux de Bruxelles, Bruxelas, janeiro 2007, in www.stib.be, consultado em 22/07/2012

Portal Metrô Memória, in www.memoriametro.com.br, consultado em 27/06/2012

Primeira Travessia Aérea do Atlântico, in pt.wikipedia.org, consultado em 07/09/2013

Prof. John Aiken, in ava.hkbu.edu.hk/people/prof-john-aiken/, consultado em 19/09/2013

Públia Hortênsia de Castro, in pt.wikipedia.org/wiki/Públia_Hortênsia_de_Castro, consultado em 25/03/2016

Públia Hortênsia de Castro, in [www.infopedia.pt/\\$publia-hortensia-de-castro](http://www.infopedia.pt/$publia-hortensia-de-castro), consultado em 25/03/2016

Public Art for Public Transport, in sl.se, consultado em 26/06/2012

Public Art In Front Of Belfast Cathedral / St Anne's Cathedral, in www.flickr.com/photos/infomatique/5701830329/, consultado em 29/09/2013

Quand l'Art Prends le Métro..., Société des Transports Intercommunaux de Bruxelles, Bruxelas, setembro 2006, in www.stib.be, consultado em 27/06/2012

Restauración de Murales Históricos, in www.metrovias.com.ar, consultado em 26/07/2012

Robert Motherwell, in www.moma.org, consultado em 19/08/2013

Roteiro de Arte, in <http://www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/arte-metro.aspx>, consultado em 25/04/2018

SARAMAGO, José, O Ano da Morte de Ricardo Reis, Caminho, in www.esgportugues.com, consultado em 18/08/2013

Sistema de Transporte Colectivo - Metro de la Ciudad de México, in www.metro.df.gob.mx, consultado em 28/06/2012

Slade Professor of Fine Art, in en.wikipedia.org/wiki/Slade_Professor_of_Fine_Art, consultado em 28/09/2013

Socorro (Lisboa), in pt.wikipedia.org, consultado em 05/09/2013

Station: City Hall (IRT East Side Line), in www.nycsubway.org, consultado em 10/07/2012

Steam Underground 1863-1905, in www.ltmcollection.co.uk, consultado em 10/07/2012

Subway Art at the Museum of Modern Art, nota de imprensa, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 02/02/1938, in www.moma.org, consultado em 25/06/2018

Subway Art Guide, in www.nycsubway.org, consultado em 27/06/2012

The First Subway, in www.nycsubway.org, consultado em 04/07/2012

The History of the Vienna Metro, in homepage.univie.ac.at, consultado em 04/07/2012

The Rapid Transit Commission and the BERY, in www.mbta.com, consultado em 04/07/2012

Tiles of the Unexpected, in www.ltmuseumshop.co.uk, consultado em 27/09/2010

Tokyo Metro, in www.tokyomwtro.jp, consultado em 28/06/2012

Tremont Street Subway, in en.wikipedia.org, consultado em 04/07/2012

Um Pouco de História, in www.metrolisboa.pt, consultado em 03/08/2012

Valorisation des Patrimoines et Scénographies d'Espaces, in www.ratp.fr, consultado em 27/09/2010 e em 27/06/2012

World Heritage Committee Inscribes 9 New Sites on the World Heritage List, in whc.unesco.org/en/news/156, consultado em 11/07/2012

www.flickr.com/photos/infomatique/5701830329/, consultado em 29/09/2013

www.maxwernerart.com, consultado em 20/01/2011 e 19/09/2013

www.urbanrail.net, consultado em 12/07/2012

www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/dissemination/archives/pdf_archives/PP1962-1996reduced.pdf, consultado em 01/10/2013

ZENITH, Richard, Fernando Pessoa: O Poeta dos Muitos Sonhos, in casafernandopessoa.cm-lisboa.pt, consultado em 04/07/2013

4.2. Correio Eletrónico

Mensagem de correio eletrónico enviada por Maria João Schalk em 12/09/2013

Mensagens de correio eletrónico enviadas por Jun Shirasu em 04/10/2013 e 05/10/2013

Mensagens de correio eletrónico enviadas por Bill Penney em 17/02/2014 e 20/02/2014

5. Fontes Primárias

Conversa com Bartolomeu dos Santos em 16/06/2003

Conversa com John Aiken em 25/03/2011

Conversa telefónica com Max Werner em 12/05/2011

Entrevista com Guilherme Rodrigues em 20/08/2012

Conversa com Eduardo Nery em 13/11/2012