

### **Murais cerâmicos em espaço público**, por Laura Castro

Duas exposições, realizadas respectivamente em 1998 e em 2002, determinaram uma pesquisa na área dos murais cerâmicos que na segunda metade do século XX se instalaram na cidade do Porto, pesquisa que se estendeu, no caso da produção de Júlio Resende (1917-) ao território nacional. Trata-se das exposições que tiveram lugar no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa – “Júlio Resende – Obra Cerâmica” – e na Galeria do Palácio, no Porto – “Ribeira Negra”.

A recolha de dados então realizada servirá de guia ao presente artigo que, sem preocupações de exaustividade, procura alinhar um conjunto de informações objectivas que permitam reflectir sobre o papel reservado à produção de peças destinadas a muros em espaços de fruição pública. Do ponto de vista do observador e, portanto, do utilizador desses painéis, a sua localização remete para a imponência da entrada e da recepção, ocupando átrios de edifícios públicos, junto aos acessos obrigatórios para os pisos superiores, por exemplo, revestindo partes da fachada desses edifícios; para a solenidade de assembleias públicas e de reuniões decisivas para o futuro de um lugar; para a demora forçada em salas de espera; para a fruição de momentos quotidianos em espaços comerciais; para a passagem frequente e veloz em zonas que podem ser vias rápidas ou gares ferroviárias.

Uma larga gama de espaços foi, portanto, abrangida por este trabalho: Câmaras Municipais, tribunais, hotéis e pousadas, um posto alfandegário, hospitais, centros de saúde, casas comerciais, bancos, escolas, a sede de um jornal, gares ferroviárias, uma passagem inferior a uma rotunda, praças.

Os painéis aqui instalados assumem frequentemente uma função orientadora, de sinalização, de criação de um sentido de familiaridade e aniquilamento da aridez de percursos. São, quase sistematicamente, exceptuando casos mais raros de utilização de elementos abstractos geométricos, portadores de uma iconografia facilmente identificável, acessível, a que se misturam, de modo disperso, elementos de carácter erudito, nomeadamente mitológicos. A solução iconográfica encontrada e a simplicidade de interpretação funcionam sistematicamente como factores de aceitação ou recusa da obra. Mas, uma vez que estamos a tratar de peças aplicadas a superfícies verticais, a sua bidimensionalidade (mais ou menos contornada pelo artifício técnico) não representa qualquer obstáculo à circulação e a sua presença não é maior do que a importância que o observador lhe confere. Nesta medida, são menos polémicas as instalações de obras murais do que as de grandes peças escultóricas, isoladas ou em conjuntos, e os monumentos.

### **Murais cerâmicos no Porto na segunda metade do século XX – alguns exemplos**

A segunda metade do século XX na cidade do Porto conheceu um pequeno e disperso grupo de painéis cerâmicos para espaços de uso público que manifestam algumas das principais tendências da produção artística neste área que nos permitirão uma reflexão brevíssima

decorrente e no âmbito dos aspectos atrás enunciados. O trabalho de Jorge Barradas para o edifício sede do Banco Português do Atlântico no Porto, realizado em 1950, inaugura esse conjunto de obras. No exterior, revestindo o tecto das grandes arcadas, Jorge Barradas mostra-se cauteloso na intervenção, em painéis decorativos que recorrem ainda a um motivo central – mitológico – cercado de frisos vegetais e geométricos, numa cadência que retoma a tradição do azulejo de revestimento decorativo e dos painéis com cercaduras e tema destacado no miolo. No interior propõe uma exuberante cena que é uma panorâmica pelos sinais culturais de uma diáspora portuguesa, partindo de marcas tipicamente nacionais – de carácter folclórico – até mitologias exóticas de além-mar. Trata-se de uma iconografia atlântica, como convinha ao nome do Banco, cara aos padrões do Estado Novo, contexto em que Barradas teve inúmeras encomendas. O alto-relevo imponente e excessivo para o espaço em que se encontra a peça – estreito e sem possibilidades de recuo – conferem a esta obra uma singularidade

Mais tarde, em Cecília de Sousa realizou dois frisos cerâmicos para a loja associada ao café “A Brasileira”, a partir de um motivo aglutinador que é o grão de café, impondo um entendimento da cerâmica decorativa plenamente amadurecido, em unidades desencontradas e de diferentes dimensões, de colorido vivo e jogos de relevos. Discretos, na sua implantação, eram extremamente expressivos e constituiriam ainda dois bons momentos da cerâmica de fruição pública na cidade do Porto se não tivessem desaparecido numa intervenção recente no edifício em que se encontravam.

Bem diferente é o trabalho de Charters de Almeida para a sede do Jornal de Notícias, desenvolvido na zona da entrada e ao longo de um muro que abrange toda a fachada do edifício. De forte carácter organicista – no que recebe influências da obra escultórica do autor – este painel exprime a modernidade absoluta dos revestimentos decorativos do século XX, não se restringindo a quadros estanques e cuidadosamente delimitados, para se expandir por uma superfície com total sentido de liberdade e autonomia temática e discursiva.

Já o trabalho de Eduardo Nery para a Estação de Contumil aponta, na década de 90, para o retomar dos motivos geométricos padronizados, mas com um sentido de percepção visual que ultrapassa o uso que do azulejo se fazia noutras épocas. Alternando painéis padronizados com outros de maior carga iconográfica com representações de comboios, eles definem-se como obra de arte pública por excelência, assinalando visualmente, quer o espaço quer a função de cais, enfatizando o percurso pedonal pelo cais e o trajecto ferroviário.

Abreu Pessegueiro optou, no revestimento do túnel da Via Rápida, pela instalação marcações de movimento, servidas por uma gama cromática extremamente suave, associadas à função do túnel, obviamente destinado a ser fruído em andamento veloz. Optando pela simplicidade geométrica em vez da figuração rebuscada que perderia todo o sentido, conseguiu efeitos que sublinham a forte pressão a que aquele espaço está sujeito.

Um dos painéis cerâmicos mais recentemente instalados no espaço urbano do Porto corresponde a uma discreta intervenção de Manuel Casal Aguiar na zona da Alfândega, na marginal portuense. Definido por grandes sinais abstractos e de carácter vegetal, o muro aconchega a pequena praça e introduz uma nota de azul – cromaticamente e verbalmente entendida – no ambiente urbano.

*Esta última, a par do trabalho de Charters de Almeida referido, são talvez as únicas obras – de entre as citadas – que interrogam o utilizador do espaço em vez de acentuarem e de lhe oferecerem sem rodeios, os elementos mais evidentes do lugar. Falta, por isso, a muitos trabalhos uma verdadeira dimensão urbana em que a interpelação e o diálogo aconteçam. Desta ausência acabam por resultar obras que, apesar de representarem boas incursões técnicas e oficinais, ilustram o espaço de uma forma algo simplista, sobrecarregando-o de pleonasmos.*

### **A produção cerâmica de Júlio Resende**

No quadro das intervenções operadas na cidade em matéria de arte pública, é fundamental assinalar o papel de Júlio Resende. Seguiremos o seu trajecto de muralista destacando as peças criadas para o Porto e outras produzidas fora da cidade mas extremamente significativas. Seguiremos o seu trajecto através das obras criadas expressamente para o espaço público e outras criadas por encomenda privada para espaços privados de fruição pública.

*Os sítios que reconhecem Resende pelos painéis cerâmicos que o pintor neles deixou, testemunham hoje o desencontro gerado por anos de distância, mediando entre a data brilhante da sua inauguração e o desvanecimento actual, decorrente da sua degradação, desactivação ou alteração. A observação dos painéis, que há alguns anos encenavam cenas animadas de vida, torna-se hoje uma espreitadela quase incómoda e por vezes difícil.*

Pensamos, por exemplo, no conjunto de Vilar Formoso e nos painéis do Hospital de S. João (Porto). Estes espaços encontram-se substancialmente alterados na sua funcionalidade, tendo os locais onde se instalaram os painéis, entradas grandiosas e solenes, perdido o seu papel de recepção dos utentes, desviados entretanto para outros pontos do edifício – como no caso do hospital – ou literalmente desaparecidos – como no caso do posto alfandegário. Estas mudanças retiram alguma razão e sentido às obras do pintor que haviam sido pensadas em articulação com a arquitectura, a funcionalidade e a serventia do edifício. Lembre-se ainda o painel do Hotel D. Henrique, no Porto, encarcerado num envidraçado que anulou o esplendor da "Grande Árvore" e a remeteu a uma condição obscura em tudo contrariando o seu espírito inicial.

*Uma certa desolação é inevitável em face dos sítios moribundos, que já não extraem das peças cerâmicas qualquer valor expressivo ou identificativo – valores que sempre respeitavam estes núcleos decorativos, recebendo com pompa e circunstância as pessoas que acorriam ao local, público inevitável e desprezioso. Com pompa porque se tratava quase sempre de marcar o momento simbólico da entrada; com circunstância porque se gerava uma iconografia adaptada ao espaço a frequentar.*

A arte mural é uma das preocupações recorrentes ao longo da carreira de Júlio Resende. Oscilando entre o fresco, a têmpera, o mosaico e a cerâmica, esta dominando os últimos anos, Resende exploraria um desejo antigo que confessa na sua *Autobiografia*: "Os muralistas da Renascença, à cabeça dos quais eu punha, de imediato, Piero Della Francesca, deixar-me-iam profunda impressão! Talvez nascesse aí o meu gosto, ou se revelasse a minha tendência, para as grandes superfícies e para a arte mural".<sup>1</sup> Esta foi uma das descobertas do pintor em Paris. Os relatórios que enviou para o Instituto de Alta Cultura, entre Fevereiro de 1947 e Dezembro de 1948, e que deviam dar conta da sua aprendizagem de bolseiro, exprimem todo o deslumbramento do pintor, quer pela tradição, quer pela actualidade artística que falhava em Portugal. No primeiro Relatório afirma: "novas sensações, deparo com a prática da pintura mural, que foi a pintura da antiguidade e será ainda, sem dúvida, a pintura do futuro".<sup>2</sup>

No regresso a Portugal, Resende lamentar-se-á, em diversas ocasiões, da falta de trabalho na área da decoração mural e não se cansará de insistir na articulação necessária entre o trabalho do arquitecto e do artista plástico. Uma das entrevistas para que é solicitado nos anos que se seguem à sua chegada de Paris revela o interesse de Resende pela arte mural e inclui um apelo à colaboração entre as diversas áreas da criação artística.<sup>3</sup>

É de tal modo importante para o pintor o conhecimento e a prática de tecnologias exteriores à pintura que, quando em 1958 entra como professor para a Escola de Belas Artes do Porto, tarefa que abandonará apenas em 1987, Resende vai ter a oportunidade que não tivera enquanto estudante da instituição: a de transmitir as técnicas do vitral, do mosaico e da cerâmica. Já anteriormente – entre 1949 e 1951 – Resende leccionara na Escola de Cerâmica de Viana do Alentejo, da qual guardaria boas recordações.

A insistência de Resende em relação aos painéis cerâmicos inscreve-se numa insistência mais generalizada, que tem que ver com a reutilização do azulejo em larga escala na arquitectura portuguesa do século XX. A insistência surge em diversas frentes:

---

<sup>1</sup> RESENDE, Júlio - *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 22

<sup>2</sup> Arquivo do Instituto Camões- Relatórios do Bolseiro de Pintura Júlio Resende 1947/48, *Júlio Martins da Silva Dias*, Livro nº 3, fls. 42, Procº 4118

<sup>3</sup> *Alguns Momentos com o Pintor Júlio Resende*, in "Diário do Norte", 26-12-52

- a primeira é a dos artistas que à cerâmica se dedicaram, e que procuraram apelar ao encontro entre o trabalho do arquitecto e do artista plástico;

- uma segunda frente é preenchida pelos arquitectos que tentaram, sobretudo a partir dos anos 50, e muito ao longo dos anos 60, propor a aplicação de azulejos para revestimento dos edifícios, fosse de produção industrial ou de painéis artesanais destinados a áreas específicas;

- a terceira cabe à própria cerâmica que, em função da qualidade do trabalho que ia surgindo, foi perdendo o estigma de arte menor, decoração pejorativamente classificada.

Nestes três planos Resende tem papel preponderante. Quanto à vontade de trabalhar, já observámos que se trata de um desejo profundo e sistemático frequentemente manifestado. Mas é quanto à sua colaboração com os arquitectos dos anos 50 e 60 que devemos realçar um aspecto importantíssimo: a sua produção cerâmica está indissociavelmente ligada ao trabalho dos arquitectos José Carlos Loureiro, defensor entusiasta da aplicação do azulejo na arquitectura, e Pádua Ramos. Encontramos painéis de Resende em edifícios projectados por Castro Freire (Pousada de Miranda do Douro e Posto Alfandegário de Vilar Formoso) por Agostinho Ricca Gonçalves (Igreja de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Boavista - Porto), Alcino Soutinho (Câmara Municipal de Matosinhos), João Andresen e Januário Godinho (Palácio da Justiça de Lisboa). Mas a maior parte dos conjuntos cerâmicos produzidos pelo artista encontram-se em edifícios projectados por J. C. Loureiro e Pádua Ramos (Pousada de Bragança, Hotel D. Henrique, Casa Sical, Edifício da U.A.P., Edifício da C<sup>a</sup> Seguros Tranquilidade, Torres habitacionais da Pasteleira, todos no Porto, Conservatório de Aveiro, Hotel Solverde na Granja, Espinho).

J. C. Loureiro publicou em 1962 um estudo sobre as possibilidades de reintegração do azulejo na arquitectura portuguesa (parafrazeando o título) no qual discorre longamente sobre questões históricas, nacionais, técnicas e artísticas do azulejo, incentivando o seu emprego sistemático, apelando ao seu "apuramento progressivo" e considerando-o "Um exemplo refinado de sabedoria para enfrentar as necessidades de um meio climático por vezes hostil, e simultaneamente obter resultados plásticos que nunca podem ser alheios à obra de arte que é a arquitectura".<sup>4</sup> Se neste estudo, que realiza no âmbito do concurso para provimento de um lugar de professor na Escola de Belas Artes do Porto, o arquitecto evidencia principalmente as vantagens do azulejo de padrão industrial, de fabrico seriado, para revestimento de fachadas – recurso que exploraria enfaticamente no Gabinete de arquitectura que partilha com Pádua Ramos – ao longo da sua obra, por diversas vezes vai requerer a colaboração de Júlio Resende, reservando-lhe excelentes enquadramentos para a colocação de painéis cerâmicos. Na insistência para a recuperação da cerâmica como uma das imagens de marca da arquitectura

---

<sup>4</sup> LOUREIRO, J. C. - *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*, Porto, 1962

portuguesa, Resende e a dupla de arquitectos referida têm indubitavelmente lugar destacado, numa conjugação de esforços que ultrapassou a mera coincidência.

*O pós-guerra representou, com resultados práticos, um momento áureo de colaboração ente arquitectos e artistas plásticos que pôde recuperar aspectos de outras conjunturas culturais em que a regra do diálogo entre as artes era basilar. Não voltou a retomar-se, no plano nacional, essa partilha de soluções. A redução das intervenções artísticas nos edifícios de carácter público foi notória e levou a uma redução gradual do leque de implicações públicas que o cruzamento entre as diferentes linguagens pode fazer sobressair.*

Do ponto de vista estritamente oficial interessará abordar o azulejo entre a "vocação cerâmica" e a "vocação da pintura"<sup>5</sup>, dicotomia que determina duas ordens de trabalhos integrados em arquitecturas e espaços públicos. Os painéis elaborados dentro da técnica do azulejar constituem uma categoria híbrida, no cruzamento de especificidades, tais como a da cerâmica, a da pintura e até a da escultura. Em Resende, quase nunca a cerâmica foi de pendor escultórico – mesmo se em diversas situações cedeu à tentação de explorar texturas e relevos (embora tal facto seja permitido também aos pintores) e se, em ainda menor número de situações, se deixou aliciar pela modelação escultórica de objectos. Apenas alguns casos, de que os painéis do Tribunal de Lisboa, os frisos da lareira do Conservatório de Aveiro, ou os blocos que representam as Estações do Calvário na Igreja de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Boavista no Porto, são exemplos maiores, apresentam placas relevadas, explorando exaustivamente o brilho e a cintilação de esmaltes espessos, e a manipulação experimental de óxidos e vidrados. Apesar destas tentações é uma submissão à pintura que predomina – Resende está na cerâmica como pintor e à medida que evolui no seu percurso, mais evidente se torna este princípio. Ele não explora, de modo exterior à pintura, a especificidade do azulejo como se o suporte, a matéria e a tecnologia o despertassem para um respeito intransigente à pintura. O desenho traslado para a cerâmica, a pintura livre e solta sobre esta, parecem ser o modo preferido do pintor, ultrapassando o limite imposto pela unidade mínima da superfície – o quadrado cerâmico. Resende adopta uma posição de liberdade, não conferindo a esse quadrado qualquer papel no desenrolar da cena representada e procurando mesmo outras unidades, blocos de configuração irregular (como nos painéis do Hospital de S. João, Porto) ou blocos regularizados mas de diferentes dimensões (como nos painéis da Casa Sical).

Duas tendências contrastantes podem constatar-se na evolução do trabalho mural em cerâmica. Esse contraste considera que os painéis de carácter geométrico, abundantes de cercaduras,

frisos, padrões repetitivos, radicam numa tradição empírica, a mais primária e a mais básica forma de aplicação dos azulejos. Os painéis pictóricos convocariam, por seu lado, referências eruditas, formas mais elaboradas de trabalhar o azulejo. Ora, o que Resende pôs em prática, já vimos inserir-se nesta última categoria. Ao azulejo como revestimento de grandes superfícies preferiu-se a sua aplicação em painéis integrados na arquitectura (com excepção no revestimento dos muros de uma estação da rede do metropolitano de Lisboa); ao uso de padrões, segmentos, módulos e combinações possíveis, preferiu-se o desenrolar de uma cena, pontuada sistematicamente por motivos figurativos – a dimensão narrativa nunca cedendo à dimensão decorativa exclusiva; aos efeitos espaciais, ópticos ou gráficos, que tanto estimularam a criatividade de inúmeros ceramistas, preferiu-se uma situação em que a iconografia se encarrega de estabelecer as relações espaciais com determinado local. Portanto, e resumindo, não se vislumbra interesse pela estrutura compositiva baseada na repetição e na modulação, antes se deparando com um cenário no qual evoluem, contraindo-se ou estendendo-se, figuras e formas. O painel permanece quase sempre como uma presença estática no seio do espaço arquitectónico ou urbano (pensemos no painel *Ribeira Negra* no Porto) e apenas o seu interior se dinamiza. Em todo o caso, não são destituídas de ritmo e musicalidade as peças de Resende: manchas ondulantes criam, através de painéis fisicamente independentes, uma dimensão contínua, (como em Vilar Formoso) que o nosso olhar percorre oscilando; ou acidentes texturais geram efeitos de luz e brilhos surpreendentes que movimentam o painel e animam o nosso olhar (como no Hotel D. Henrique). Os painéis surgem como resposta a programas, forrando um corpo definido do edifício, marcando o sítio, e realçando por vezes aspectos básicos da estrutura (como no caso do Hotel Solverde).

Se a tradição pictural da cerâmica apela à erudição, Resende aprecia contrariá-la, usando progressivamente de uma liberdade formal de grande elementaridade e de uma espécie de vocabulário básico de formas, integrando garatujas, rabiscos e salpicos. Nas suas últimas obras, a pintura sobre azulejo aponta para uma liberdade invejável, só possível em quem já cumpriu décadas de trabalho.

O painel *Ribeira Negra* é o exemplo mais evidente e expressivo da ligação entre a cerâmica e a pintura. Estendendo-se, na ribeira portuense, em cerca de 200 m<sup>2</sup>, a sua história é a história do tema preferido do pintor, que entre saídas para outros locais do país e do estrangeiro, aqui volta, conhecendo-se representações alusivas à ribeira em todas as fases da sua carreira; é, de modo mais restrito, a história da sua produção ao longo de cerca de três anos; é ainda a história de muitos desenhos, imediatamente preparatórios ou não, que o painel motivaria; é a história do painel em polivinil com pigmentos de negro-de-fumo e óxido de zinco, realizado em dez dias, com cerca de 120 m<sup>2</sup>, oferecido à cidade, antes do que poderemos considerar a sua versão

---

<sup>5</sup> SILVA, Raquel Henriques da - *Azulejos de Maria Keil, os Jogos com a Eternidade*, in "Maria Keil. Azulejos", Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1989

cerâmica, ainda que com independência própria. Eugénio de Andrade viu no painel "o magnificente historial da miséria e da grandeza da população ribeirinha do Porto (...) crianças, mulheres, adolescentes, animais repartem entre si o espaço e o ritmo, a cor e a luz da sua cidade (...)." <sup>6</sup> Entre os desenhos e as aguarelas preparatórias, o painel sobre lona exposto em 1984 e o painel cerâmico inaugurado em 1987, pressente-se uma unidade fundamental que nos permite reafirmar o que já foi dito: as obras que mais aliciaram Resende mostram que cerâmica e pintura radicam num mesmo procedimento. Na *Ribeira Negra* as figuras e as manchas sucedem-se, formando a conversa, o salto à corda, o estender da roupa, o pesar do peixe, o salto para o rio, num movimento superior e indiferente aos quadrados regulares da superfície. A pintura vai nascendo e ocupando o espaço, tal como acontecera na lona, sem que o pintor voltasse atrás e observasse os resultados parcelares, uma vez que o espaço em que trabalhava, exíguo para os 120 m<sup>2</sup> de superfície a preencher, não o permitia. A obra corporiza, quanto à opção técnica tomada e quanto à garra com que se fixam as figuras populares da ribeira, o sentido essencial da obra cerâmica de Resende. Foi este trabalho que lhe motivou algumas declarações esclarecedoras: "A obra resultou de uma ilimitada paixão e de tudo o mais que restava do poder físico dos meus cerca de 70 anos. Não abdicara de o pintar e gravar pelas minhas mãos". <sup>7</sup>

### **Roteiro cronológico e temático da produção mural de Resende**

Em 1952 Resende realiza a fresco o seu primeiro painel mural, na cantina da escola portuense "Gomes Teixeira". Em 1956 ensaia o mosaico de vidro e pedra, numa composição que permaneceria célebre, apesar de não executada, destinada ao 3º Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique. <sup>8</sup> Entre o *Divertimento Infantil* do primeiro e o *Mar Novo* do segundo, introduzem-se alguns motivos que dominarão parte importante da sua produção mural: a brincadeira de crianças e a iconografia nacional, adoptadas consoante a encomenda.

É dois anos mais tarde que se situam os primeiros painéis cerâmicos de Resende. A encomenda vem do Estado para o posto alfandegário de Vilar Formoso. O trabalho desenvolve-se em grandes painéis intitulados *O mar e a terra, o norte e o sul, a planície e a montanha*, situações que percorrem os muros do vasto átrio de recepção em apontamentos muito concretos inseridos em manchas irregulares ondulantes e dinâmicas, numa conciliação de abstraccionismo e figurativismo. Estas pinturas sobre azulejo cumprem eficazmente a sua finalidade de exhibir um Portugal estilizado em signos emblemáticos. Não esqueçamos que ao SNI cabia a direcção de uma campanha de imagem, coerente, que se orientava, a um tempo, para todos os edifícios de

---

<sup>6</sup> ANDRADE, Eugénio de - *Ribeira Negra*, Porto, Galeria Nasoni, 1989

<sup>7</sup> RESENDE, Júlio - *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 74

<sup>8</sup> V. estudos in *Mar Novo. Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique. 2ª fase. Memória descritiva*, s.l., 1957



vocação turística: pousadas, fronteiras, estações de serviço, estrategicamente dispostos ao longo das principais estradas do país.

No mesmo ano de 1958 Resende executa dois painéis em faiança para o Hospital de S. João, *Hino à Vida* e *Fonte de Saúde*, aprofundando um pouco mais a experiência de ceramista. Libertando-se do quadrado regular da superfície, cria dois painéis de contorno irregular determinado pelas figuras inscritas, eles próprios formados por blocos irregulares. Este pressuposto, de índole matérica gera um contínuo avanço e recuo do suporte.

Seguem-se trabalhos para as pousadas de Santa Catarina, em Miranda do Douro (1959) e de S. Bartolomeu, em Bragança (1959-1960). Iconograficamente, mantém-se o ciclo da terra, inaugurado com a panorâmica geográfica do país na estação fronteiriça. *A Natureza* é pretexto para isolar figuras de cavalos e pássaros, inscritos em janelas abertas num fundo geometrizar e pontuado por elementos vegetais estilizados, revestindo diversas paredes da sala de jantar da primeira pousada. Na segunda, o painel *Caça e a Pesca*, único e individualizado, articula retículas de sinais vegetalistas e animais com duas imponentes figuras alegóricas, simbolizando aquelas actividades, munidas dos acessórios e atributos respectivos: o arco e a rede.

Na década de 60 Resende executa cinco conjuntos cerâmicos em diversas zonas do país. Os trabalhos da Sical – Lisboa e Porto (1962-1963), de Fafe (1964), da Pasteleira – Porto (do mesmo ano) e de Vila do Conde (1965) constituem um grupo coeso, pautado pelas mesmas exigências de adaptação temática e por idênticas características plásticas e técnicas. Neste grupo de obras o recobrimento parietal através da cerâmica enquadra-se em locais privilegiados dos edifícios, acolhendo os utentes e respeitando uma escala adequada aos átrios de entrada e às caixas de escadas que servem os pisos superiores.

Na Casa Sical os painéis revestem as paredes laterais contando, para lá do balcão, uma história do café, desde a plantação, à colheita, à distribuição e ao consumo da bebida, integrando *letterings* publicitários magistralmente inseridos.

Nos blocos habitacionais da Pasteleira, dois quadros situados axialmente em relação às respectivas entradas, descrevem os pequenos prazeres da vida quotidiana, um centrando-se sobre o interior da habitação, o outro, sobre o envolvimento exterior. Histórias de conforto doméstico convidando à entrada.

No Centro de Saúde de Fafe são os profissionais da saúde que dominam a composição, destacando-se uma gigantesca figura de médico, de braços abertos, unificando as cenas protagonizadas por figuras devidamente identificadas pela indumentária. A adaptação do painel ao enquadramento arquitectónico reservou, para a caixa das escadas, uma situação em que as figuras aparecem sentadas ou dobradas sobre si próprias, submetendo-se à altura disponível, numa regra antiquíssima de respeito pelo quadro que o arquitecto escolheu.

Finalmente, no último painel deste núcleo, o do Centro de Saúde de Vila do Conde, retoma-se a definição da terra e são os pescadores, os estaleiros navais, as rendas de bilros, a igreja paroquial e a reunião familiar no fim do trabalho e da escola, que organizam o painel.

A encomenda seguinte é uma série de seis painéis, cobrindo cerca de 75 m<sup>2</sup> da fachada do Palácio de Justiça de Lisboa. Foi executado na fábrica aveirense Artimex e as diversas fases foram filmadas por Vasco Branco. A elaboração dos seis painéis foi morosa e absorvente, tendo explorado facetas inéditas no trabalho cerâmico do seu autor. Cada um desenvolve motivos vegetais estilizados e abstractos e integra uma figura alegórica, de raiz mitológica, inserida vertical ou transversalmente, no jogo gráfico. O trabalho relevado e a combinação de brilhos e reflexos intensos, tornam este conjunto o mais interessante, do ponto de vista da investigação oficial e estritamente cerâmica.

No início dos anos 70 Resende sente necessidade de aprofundar o que chama "entendimento" com a técnica da cerâmica, sendo levado a construir um atelier perto de casa. Até então trabalhara nas fábricas de Sant'Anna em Lisboa, do Outeiro em Águeda, Tijomel em Tomar, de Viana do Alentejo, Carvalhinho em Gaia, e Artimex em Aveiro. A partir desta data alguns trabalhos passarão a ser executados na sua própria oficina.

Em 1973, novo painel cerâmico para o Hotel D. Henrique. Será o primeiro produzido na sua oficina. *A Grande Árvore* insiste na pesquisa matéria e técnica e é um dos raros trabalhos do autor que não apresenta figuras humanas. Numa imensidão de ritmos abstractos, nunca repetidos até à exaustão e interrompendo-se no termo de pequenos frisos ou linhas de signos, é possível observar uma sugestão vegetal. Quatro anos mais tarde, e de novo na sua oficina, vai produzir-se um gigantesco painel em azulejo destinado ao "Lar do Comércio" nos arredores do Porto, na Maia. Embora a composição se desenvolva em torno de sinais geométricos – com excepção de pássaros estilizados que ocupam a sua zona superior – estamos muito aquém do trabalho para o Hotel D. Henrique, face à ausência de texturas, relevos e irregularidades matéria, mantendo-se uma simplicidade que não é usual no pintor. Os sinais agrupam-se em núcleos soltos, como uma espécie de exercícios sucessivos, aos quais falta articulação, ressentindo-se uma certa falta de unidade. O modo avulso como se dispõem os elementos usados contraria o cuidado que Resende dá habitualmente à composição.

Em 1975 Resende regressa à figura humana num registo algo surpreendente no contexto global da sua produção: trata-se do painel para o edifício da "Union Assurances Paris", no Porto. As figuras de transeuntes ocupados e os sinais gráficos incluídos, nomeadamente letterings e sinais de trânsito, surgem com uma nitidez inesperada, recorte claro, de evocação mecânica, como autómatos despersonalizados. Um mesmo estilo de figuração é adoptado na peça instalada no átrio da Escola Secundária André de Gouveia, em Évora. Pequenos grupos de figuras munidas de objectos escolares apresentam uma legibilidade imediata, sem que o decorativismo de

alguns pormenores as invade e sem se deixarem corromper por qualquer sentido de pesquisa alargado ao painel, que nela não aposta.

Já na década seguinte, Resende executa para o edifício da Companhia de Seguros Tranquilidade, no Porto, o que considera ser o melhor exemplo de “presença plástica na arquitectura.”. Sintomaticamente o trabalho é inteiramente dominado por figuras humanas marcadas por uma dimensão de anonimato conveniente para o local, escalonadas num ritmo ascendente (ou descendente) ao longo do painel. Ao contrário do que vinha sucedendo nas suas últimas obras, Resende volta a aderir aos blocos irregularmente talhados, a que tinha recorrido no Hospital de S. João, dotando-os de texturas pronunciadas que geram abundantes reflexos e jogos de luz.

Desde inícios da década de 70, e assumidamente tributária das viagens de Resende ao Brasil (1971, 1977 e 1982), a sua produção pictórica foi desvanecendo a estruturação que lhe mereciam sempre os elementos representados, tornando-se, de certo modo, a aguarela a técnica mais expressiva do pintor. Uma nova dinâmica, marcada pelo domínio de linhas diagonais, pela clarificação da paleta e pela luminosidade estridente, é principalmente reflectida na liberdade e na amplitude do gesto do pintor, na sua fluidez e no seu despojamento. O peso e a ancoragem das figuras cedem lugar à sua suspensão e à sua flutuação atingindo uma elementaridade extrema, o que tem acontecido nos últimos anos.

A produção cerâmica de Resende a partir de meados da década de 80 até ao presente reflecte esta evolução. Um novo ciclo da obra se desenha, compreendendo os painéis de uma residência particular em V. N. de Gaia, (1983-84) da Câmara Municipal de Matosinhos (1987), do Hotel Solverde - Granja, Espinho (1988), do Hospital de Guimarães (1991), do Instituto de Oncologia do Porto (1992 ) e, finalmente, da Estação de Sete Rios do Metropolitano de Lisboa (1995). Abandonado, pelo menos temporariamente, o interesse pelo experimentalismo tecnológico, consagrou-se o artista à pintura de superfícies cerâmicas.

Não se afastando embora da abordagem da terra e do homem para elaborar as imagens significativas que os painéis devem expor, este último núcleo de peças de Resende revela uma preferência muito especial pela figuração do Sol, em diferentes versões, mas todas elas mostrando a vontade de uma representação elementar, próxima do imaginário infantil que compõe o sol como um rosto.

Os painéis de Matosinhos são estruturados em torno de um punhado de motivos alusivos à terra e às suas lendas, simbolizando as suas forças e potencialidades: elementos marinhos, a figura do cavaleiro Caio Carpo e até uma sugestão da ponte móvel que liga Matosinhos a Leça. Os painéis integram-se harmoniosamente na parede azulejada, sem moldura evidente, como se não tivessem princípio nem fim, surpreendendo o visitante.

Idêntico procedimento testemunham as obras executadas para o Hotel Solverde, próximo de Espinho, com motivos da fauna e da flora marinhas, numa ingenuidade assumida entre a

figuração rítmica das ondas, estreitando relações com uma mitologia antiga. Das figuras de banhistas aos pescadores, tem lugar a alusão a um balão de S. João e a um popular par de noivos, reproduzido de modo quase naïf. Mas são o Sol e a Lua que sobressaem numa grande simplicidade. A superfície permanece branca, na sua forma mais simples e vê desenvolver-se esta figuração carinhosa, elementar e prática. Mais de 70 m<sup>2</sup> ostentam pinceladas amplas.

No Hospital de Guimarães, é de novo um sol amarelo que se agiganta sobre os motivos de feição vegetal dispostos em friso irregular na zona inferior, e os pássaros voando na proximidade daquele. Manchas, tiras e pontos de cor preenchem o painel, numa liberdade de azul, amarelo e verde que também reveste o painel do ano seguinte, para o Instituto de Oncologia do Porto.

Na sua contenção – sinónimo de elementaridade – e na sua expansão – sinónimo de liberdade – este núcleo de obras prefigura o fôlego com que foram surgindo os painéis para o Metropolitano de Lisboa, nas imediações do Jardim Zoológico de Lisboa. Trata-se talvez da primeira oportunidade que Resende aproveita para criar um espaço dinamizado, também, através dos painéis cerâmicos e de representações no pavimento que funcionam como marcações de orientação, verdadeira sinalética naturalista. A circunstância exigiu do pintor uma atitude nova para um revestimento tão vasto, indiciando um percurso, estabelecendo com ele relações profundas e não se detendo no corpo restrito e fixo que recebe uma peça isolada. Nas visões de uma natureza de colorido feérico, é como se não houvesse sinais ocultos, apenas a celebração da imaginação e da vida.

*As obras de arte enunciadas geram habituação, enriquecem a experiência do utilizador dos espaços a que estão associados, reforçam a imagem de um lugar, são função de identificação, ainda que a adesão ao objecto não se processe em termos de gosto. Essa adesão processa-se pela dessa clareza que o sítio conquista graças à sua presença.*

*Entre a ingenuidade patente na concepção e apreciação destes painéis – a arte embeleza o espaço público; entre a redundância que exprimem – a arte sublinha e cita o próprio espaço; o diálogo é quase sempre entre a obra e o edifício, não ultrapassando a carga narrativa de uma opção iconográfica estrita.*