

# **Eduardo Nery:** Os Desafios do Olhar

Arte Pública na EPAL



**Ana Almeida**

# **Eduardo Nery:** Os Desafios do Olhar

Arte Pública na EPAL

**Ana Almeida**

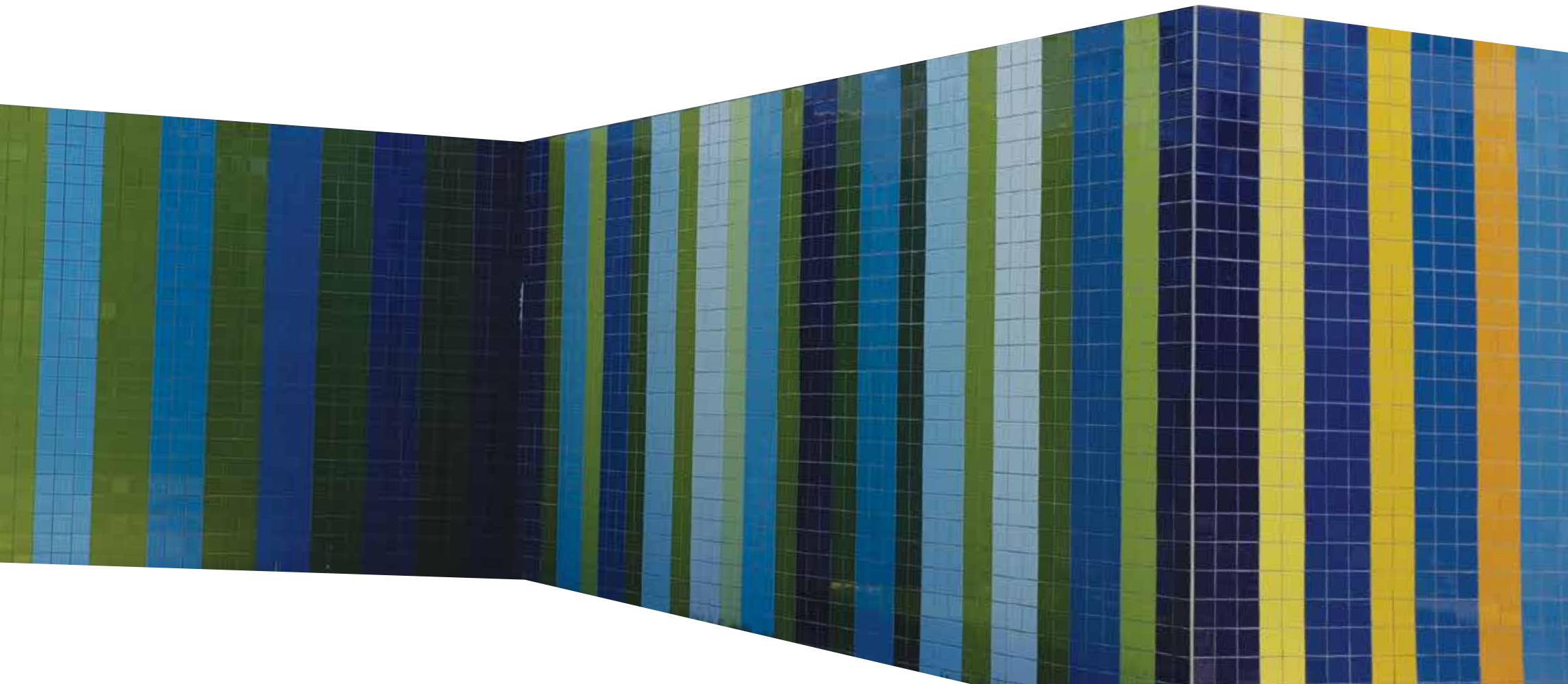


Sobre o anonimato

Paulo Henriques

# Índice

Nota de abertura, João Fidalgo	6
Sobre o anonimato, Paulo Henriques	8
<hr/>	
Eduardo Nery: os Desafios do Olhar Arte Pública na EPAL	42
Água, Novo Laboratório Central da EPAL	50
Estação de Tratamento de Água da Asseiceira, Edifício de Exploração	60
“Elementos escultóricos” para o reservatório de Campo de Ourique	72
Painel de azulejos, Sede da EPAL	78
Simetria – Aqueduto, Sede da EPAL	90
A estação de Tratamento de Águas da Asseiceira	96
Topo dos reservatórios elevados de água	112
Aplicação em platibanda e soco	126
Revestimento total de estruturas	137
Lado nascente	137
Lado poente	157



**“Corpo cerâmico, de espessura variável, geralmente quadrado, constituído por base argilosa, decorada e vitrificada ou não numa das faces, destinada essencialmente a revestimento parietal”**, in *Normas de*

*Inventário – Cerâmica de revestimento, Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Lisboa, Instituto

Português dos Museus, 1999, p.42

Nota de abertura

Os exemplos azulejares mais antigos em território português, residem no Palácio Nacional de Sintra. São os azulejos mudéjares, datados do séc. XV, provindos de Sevilha e Toledo. A produção nacional iniciar-se-ia apenas no século XVI através de composições marcadas pelos grandes conjuntos renascentistas e maneiristas.

O terramoto de 1755 abalou a terra obrigando Lisboa a reconstruir-se. A construção Pombalina introduz a democratização do azulejo, ornando os prédios reconstruídos com o azulejo de padrão.

No entanto, a centúria seguinte depara-se com as invasões francesas e a guerra civil de 1828. O país sofre graves sequelas económicas, políticas e sociais que oferecem um estado de decadência à produção azulejar.

A instauração da ditadura militar em 1926 decreta a proibição de aplicação de azulejos em fachadas exteriores cumprindo a sobriedade que se impunha ao regime.

É a partir da segunda metade do séc. XX que a azulejaria invade a rota dos artistas. Em simultâneo desperta o conceito de arte pública que origina intervenções artísticas mais abrangentes no cenário urbano.

A presente obra reflecte o percurso de Eduardo Nery na EPAL, destacando o interesse da empresa na defesa das artes azulejares e na atenção conferida às artes públicas, onde Nery naturalmente se evidencia como um dos artistas mais marcantes no que respeita à imagem urbana da cidade de Lisboa.

A relação entre a Empresa Portuguesa das Águas Livres e o artista começa nos anos 80 com a concepção do painel água, hoje exposto no Laboratório Central e a obra na Asseiceira onde Nery forma uma extensa produção azulejar.

Surgido em Portugal como elemento decorativo associado à arquitectura, o azulejo foi sofrendo mudanças adaptadas aos tempos e reflectindo a história e a mentalidade de cada época. As intervenções de Eduardo Nery reflectem uma opção da empresa em requalificar os seus espaços baseando-se num conceito de arte pública que enfatiza a utilização do azulejo, fiel representante da nossa cultura e da nossa história da arte.

A Empresa Portuguesa das Águas Livres foi apostando, ao longo dos anos, num princípio de cultura moderna acessível a todos, capaz de regenerar espaços não convencionais para receber arte. Desta forma, foi dando lugar a uma maior divulgação da cultura, enquanto empresa plural que faz cidade.

João Fidalgo  
Presidente do Conselho de Administração da EPAL

## 1. Das artes públicas

A designação de arte pública atribuída às criações que Eduardo Nery concebeu em azulejos para edifícios, estruturas técnicas ou lugares poderá radicar numa estratégia internacional das décadas de 1960 e 1970, a de ampliar o usufruto da obra de arte para além da sua dimensão de objecto de colecção individual ou de museu.

Propunha-se então objectos artísticos fisicamente incomportáveis em qualquer sala de exposições ou de assumida efemeridade, negando-se assim o estatuto conveniente de objecto comercial e desejadamente eterno, e alargava-se a audiência da obra, ao ser ela própria um espaço físico visitável, um ambiente, ou exigir grandes espaços físicos para a sua apresentação pública.

Contudo, a arte pública teve expressão sistemática desde o século XIX mas com diferente vocação ideológica: a do monumento consagratório e propagandístico de personalidades e factos de estatuto colectivo maior, a guarnição decorativa e didáctica dos edifícios representativos dos poderes políticos, económicos e religiosos ou de serviços públicos, aí se destacando as estações de comboios, correios e bancos.

É a perda actual desta dimensão consagratória e propagandística que determinou a vontade de transformar o objecto artístico acessível a todos, agora na sua estruturante inutilidade funcional e na sua máxima eloquência poética.

Sobre o anonimato

Paulo Henriques





Carlos Monteiro / DDF/IMC

Decoração de azulejos hispano-mouriscos, Sevilha, início séc. XVI  
Sala dos Árabes, Palácio Nacional de Sintra

## 2. Dos anonimatos

Em Portugal a arte pública cumpriu-se nos termos convencionais, com estatuária de bronze e pedra, mas encontrou no azulejo, com original espontaneidade, um dos seus meios por excelência.

O Azulejo foi aplicado em Portugal, sem interrupção, desde início do século XVI, cobrindo uma parte ou a totalidade do interior dos edifícios (i.1). Os de culto religioso de acesso público adquiriam na prática, com os seus revestimentos monumentais de azulejo, tanto padronagens como cenográficas composições historiadas (i.2), uma efectiva vocação de arte pública, embora apenas os registos a cumpriram no exterior a partir do século XVIII, aplicados nas fachadas viradas para o espaço público, convocando assim a protecção dos santos.

Contudo, foi a partir de meados do século XIX que se iniciou o uso massivo do azulejo como revestimento exterior dos edifícios e, segundo o historiador João Miguel dos Santos Simões, este uso do revestimento cerâmico das fachadas praticou-se inicialmente em território brasileiro, gosto que se confirmou depois na sua aplicação nas casas enriquecidas dos portugueses de “torna viagem”, regressados do Brasil<sup>1</sup>. Nos grandes centros urbanos, principalmente em Lisboa e no Porto, o uso do azulejo atingiu efeitos cenográficos monumentais e, deste modo, poder-se-á pensar numa inicial intervenção estética no espaço público (i.3).

Esta passagem massiva do azulejo do interior para o exterior dos edifícios não subverteu o paradigma atávico do seu uso em Portugal, definido pela preferência por envolvimentos decorativos totais, pela sábia adequação do

<sup>1</sup> Simões João Miguel dos Santos, Azulejo in Estudos de Azulejaria. Recolha de Textos, organização, apresentação, notas e bibliografia de Vítor Sousa Lopes, Lisboa, INCM, 2001, p.324.





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

Policarpo de Oliveira Bernardes, 1º quartel do séc. XVIII,  
Igreja de São Lourenço de Almansil

revestimento cerâmico às morfologias arquitectónicas e pela persistente vontade de qualificar estética e artisticamente os lugares do viver quotidiano.

Verifica-se que a inteligência prática e artística com que os portugueses criaram, entre o século XVI e o XVIII, a tradição do Azulejo, arte maior da cultura em Portugal, permaneceu quando, nos séculos XIX e XX, se colocou o problema técnico de garantir a manutenção e longevidade das paredes exteriores dos prédios. Geraram-se assim novas realidades visuais, imensas superfícies cerâmicas com poderosa qualidade táctil, matérica e cromática que caracterizou as arquitecturas e as paisagens portuguesas. Edifícios integralmente cobertos a azulejo justapunham-se e desmultiplicavam-se em planos sucessivos na topografia das cidades, em metamorfoses ininterruptas e subtis de luz e cor.

Será possível procurarmos hoje os nomes dos proprietários dos imóveis, das fábricas que produziram os azulejos; possível ainda fazer análises formais dos modos de aplicação nas fachadas e das tipologias de uso, bem como identificar vontades estéticas. Mas ficaremos sem saber o nome do azulejador, do operário que deu forma e vidrou o azulejo ou daquele outro que lhe desenhou o motivo; também o dos mestres-de-obras que apresentaram ao dono da obra as escolhas de azulejos para a fachada do seu prédio, propondo-lhe guarnecer ou não os vãos das portas e janelas com frisos ou rematar as platibandas com balaústres de louça a que se poderiam acrescentar, como apontamento de maior exigência, os volumes de vasos, pinhas e esferas decorativas ou os perfis vidrados de estátuas e bustos de figuras alegóricas ou de gentes com história.

Fachada com azulejos industriais, final séc. XIX,  
Calçada do Marquês de Abrantes, Lisboa

Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Impossível, em definitivo, é nomear o autor ou os autores destas magnas cenografias da cidade azulejada, por ser obra involuntariamente colectiva e não programada, anónima e vernácula. Foram acontecendo assim, porque foram várias as cabeças que, em tempos e condições desiguais, as imaginaram e muitos os que realizaram obra, entre a necessidade de revestir um edifício de rendimento e a vontade de o tornar objecto público de valia estética. Numa acumulação orgânica, geraram a malha irregular e harmoniosa da melhor paisagem urbana portuguesa (i.4).

Vontades e decisões individuais e hoje anónimas propiciavam um genuíno usufruto colectivo: lugares públicos com notável qualidade estética e artística. Para quem deles quisesse e soubesse usufruir.

### 3. Dos autores

A afirmação inicial de autoria no Azulejo em Portugal é registada por Francisco de Matos no magnífico revestimento da capela de S. Roque (i.5), assinado e datado de 1584, obra de arte maior e documento de assumida ostentação individualista, tão cara aos artistas do Maneirismo. A prática torna-se frequente nas obras de Gabriel Del Barco, em finais do século XVII, (i.6) também por influência dos painéis encomendados na Holanda, estes rigorosamente datados e assinados pelos seus mestres pintores. Assinar os painéis afirmava e, deste modo, garantia a memória do artista mas revelava também a aproximação do estatuto do Azulejo ao da Pintura, aqui sobre suporte cerâmico mas nem por isso com menor valia e força dos talentos.

Durante o primeiro quartel do século XVIII, pintores com aprendizagem artística erudita executaram magníficas composições em azulejo, sendo aqui a referência



Fachada de azulejos industriais, final século XIX,  
Calçada da Ajuda, Lisboa





Francisco de Matos, 1584, Igreja de São Roque,  
Capela de São Roque, Lisboa

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Igreja de São Roque



Gabriel del Barco, Cena mitológica, c.1700, Lisboa  
MNAz inv. nº 373

José Pessoa / DDF/IMC



Assinatura de Gabriel del Barco e data  
Museu Nacional do Azulejo,  
MNAz inv. nº 373

Francisco Mattis / DDF/IMC



ao autor motivo de prestígio para os seus clientes que replicavam as exigências sumptuárias e artísticas de D. João V e da sua corte.

Desenvolveu-se então o Ciclo dos Mestres, assim denominado pela afirmação de eruditos pintores de azulejo como António Pereira, Manuel dos Santos, o magnífico António de Oliveira Bernardes (i.7) ou o enigmático P.M.P., autores cujas obras se singularizaram pelo carácter próprio do desenho e da pintura, sendo identificável, nas figurações e nos ornatos, a invenção própria a cada um deles.

A convenção de atribuir a um autor e não a uma produção oficial sob tutela de um mestre, foi permanecendo no segundo quartel do século XVIII, num período de Grande Produção, e mesmo depois, no âmbito da Real Fábrica de Louça ao Rato, entre 1767 e 1835.

Outras unidades industriais surgiram, agora com uma produção massificada e tendencialmente industrializada, mas onde reencontramos novos autores de pintura em azulejo, destacando-se, na 2ª metade do século XIX, Luís Ferreira, dito Ferreira das Tabuletas, associado à Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa. As suas composições de fachada são cenografias eclécticas e simulam estruturas arquitectónicas com frontões, nichos e pedestais ornados com vasos, personagens exóticas ou figuras alegóricas como a do prédio do Largo Rafael Bordalo Pinheiro ou a própria fachada do edifício da fábrica no Largo do Intendente, ambas em Lisboa (i.8).

Prolongando estas estéticas românticas oitocentistas e marcando um outro momento da afirmação do azulejo como obra de artista, dois autores se destacam em Lisboa, Jorge Colaço e Leopoldo Battistini.

António de Oliveira Bernardes,  
tecto da sala de passagem à sacristia,  
c. 1714, Igreja das Mercês, Lisboa







Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Jorge Sánchez Quessada

Jorge Colaço, composições históricas, 1915,  
átrio da Estação de São Bento, PortoLuís Ferreira, dito Ferreira das Tabuletas.  
Fachada com figuras alegóricas, 1864,  
Largo Rafael Bordalo Pinheiro n.º 30, Lisboa





Jorge Colaço, cena de História e de costumes (pormenor), 1915, átrio da Estação de São Bento, Porto

O primeiro, activo inicialmente na Real Fábrica de Sacavém e, até final da vida, na Fábrica Lusitânia, deixou grandes obras públicas como a decoração do átrio da Estação de S. Bento no Porto (i.9) ou os painéis das fachadas do Pavilhão de Portugal na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro em 1922, reconstruído em Lisboa, actualmente Pavilhão Carlos Lopes.

O segundo, activo na Fábrica Constância, em Lisboa, produziu composições neo-barrocas policromas destinadas a numerosas estações de caminhos-de-ferro ao longo do país, destacando-se as que realizou para Elvas e Fronteira (i.10).

De resto, as estações de caminho de ferro foram alvo de especial atenção entre as décadas de 1920 a 1940 e para as decorar o azulejo teve grande presença



Leopoldo Batistini, Estação de Fronteira, 1930

O primeiro, activo inicialmente na Real Fábrica de Sacavém e, até final da vida, na Fábrica Lusitânia, deixou grandes obras públicas como a decoração do átrio da Estação de S. Bento no Porto (i.9) ou os painéis das fachadas do Pavilhão de Portugal na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro em 1922, reconstruído em Lisboa, actualmente Pavilhão Carlos Lopes.

O segundo, activo na Fábrica Constância, em Lisboa, produziu composições neo-barrocas policromas destinadas a numerosas estações de caminhos-de-ferro ao longo do país, destacando-se as que realizou para Elvas e Fronteira (i.10).

De resto, as estações de caminho de ferro foram alvo de especial atenção entre as décadas de 1920 a 1940 e para as decorar o azulejo teve grande presença

<sup>2</sup> Calado, Rafael Salinas e Almeida, Pedro Vieira de Almeida, Aspectos azulejares na arquitectura ferroviária portuguesa, CP, Caminhos de Ferro de Portugal, 2001.





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

Composição geométrica sem autor conhecido, 1945, Óbidos

pública, com figurações naturalistas, algumas fotográficas, enquadradas em ornatos revivalistas barrocos, rocóco e neoclássicos, publicitando as gentes, as paisagens e os costumes das regiões, destacando-se entre os mestres pintores Alves de Sá, da Fábrica Viúva Lamego, Gilberto Renda, da Fábrica Sant'Anna, ambas de Lisboa, Francisco Pereira e Licínio Pinto, da Fábrica de Louça e Azulejos de Aveiro, ou J. Oliveira da Fábrica Aleluia<sup>2</sup>.

Estes painéis, desejadas presenças de arte em espaço público, são sobretudo documento de estéticas anti modernas e da mestria oficial dos pintores de azulejo, fixados em estereótipos do folclore e do património local

e nacional com tipologias convencionais e emolduramentos revivalistas. Com inesperada e porventura involuntária modernidade resulta a citação das tradicionais composições em “enxaquetado”, abstrações geométricas de azulejos industriais de cores lisas aplicados nas estações do Lavradio, da Moita ou, com excepcional eficácia óptica, na de Óbidos (i.11)<sup>3</sup>.

Foi de resto o azulejo industrial, liso, moldado ou decorado mecanicamente que fez proliferar, em grande escala, linguagens modernas ao longo de todo o país, em fachadas com azulejos de repetição, por maior facilidade de produção e aplicação, a par do menor preço. Através delas, ao percorrer as cidades e o país, podemos ler a evolução das estéticas quotidianas, entre os eclectismos do século XIX, a Arte Nova e a Art Déco de inspiração internacional, daí resultando uma efectiva actualização do gosto no espaço público.

#### 4. Das autorias no século XX.

O azulejo ganha valor de intervenção pública programada, com assumida expressão moderna no âmbito de uma das grandes afirmações internacionais do Estado Novo, o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Com arquitectura de Francisco Keil do Amaral, ostentava no topo da escadaria nobre o painel de azulejos desenhado por Paolo Ferreira, *Lisbonne aux Mille Couleurs*, representação pretensamente ingénua e luminosa da capital portuguesa (i.12).

Com o mesmo carácter de representação oficial realizaria o pintor Jorge Barradas um painel cerâmico sobre *A Escola de Sagres* para a Exposição Universal de Nova Iorque, 1939, integrando o Pavilhão de Portugal desenhado pelo arquitecto Jorge Segurado.

<sup>3</sup> Idem, p..





Paolo Ferreira, "Lisbonne aux mille couleurs", 1937-1992  
MNAz inv. n.º 5928

José Pessoa - DDF/IMC

Este pintor modernista foi figura central para a recuperação da cerâmica de autor como expressão artística moderna em Portugal, procurada no experimentalismo técnico do fazer oficial, revelador de novas realidades plásticas em esculturas e painéis de azulejos lisos e modelados.

Na senda de Jorge Barradas, convidados a ter oficina própria na Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, outros artistas aí desenvolveram produções modernas de revestimento parietal como Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa ou Cecília de Sousa, não se podendo esquecer a obra notável do pintor Júlio Resende que ao mesmo tempo, nas fábricas do Porto, desenvolveu importante obra cerâmica.

A estes autores coube revitalizar a Cerâmica como expressão artística moderna, entendida como guarnição arquitectónica e doméstica segundo linhas de pesquisa de modernas formas e matérias cerâmicas.

Contudo, coube à pintora Maria Keil recuperar o paradigma do azulejo como grande arte pública, olhando a tradição anterior, nomeadamente as fachadas do século XIX, agora num quadro ideológico que considerava a democratização do usufruto artístico, em que o azulejo, mais do que ornamento pontual passa a ser entendido como envolvimento estético total e colectivo.

Este entendimento do azulejo como arte pública articulava-se com as utopias sociais do pós-guerra, a partir da década de 1950, que se reflectiam nos princípios de arquitecturas e urbanismos funcionalistas e o usufruto das artes como objectivo global. Notável exemplo desta nova situação foi o conjunto de blocos habitacionais da Avenida Infante Santo em Lisboa, dos arquitectos Alberto Pessoa, José Gandra e João Abel Manta, de 1956, que





Maria Keil, "O Mar", 1956-1958, Avenida Infante Santo, Lisboa

Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Pedro Ferreira - DDIF/IMC

Maria Keil, projecto para painel de azulejos, Avenida Infante Santo, Lisboa, 1956-1958  
MNAz inv. nº P-342

integram painéis monumentais de azulejos, dos pintores Júlio Pomar com Alice Jorge, Carlos Botelho, Rolando Sá Nogueira e Maria Keil, aplicados em 1958 (i.13).

Estas realizações foram episódicas na biografia dos artistas, excepto na de Maria Keil que fez uma leitura moderna e profunda do azulejo, ponderando a sua funcionalidade prática como acabamento duradouro das paredes, a sua regra métrica, a do quadrado, a combinatória infinita dos padrões e a sua potencialidade de, mais do que figurar decorativamente, criar envolvimentos estéticos totais, ambientes.

O principal motivo para este aprofundamento do azulejo como meio de intervenção plástica no espaço público ficou a dever-se aos projectos que executou para as estações do Metropolitano de Lisboa, entre 1959 e 1972, e



cuja concepção arquitectónica foi de Francisco Keil do Amaral, seu marido. Nenhuma intervenção artística estava orçamentada para as estações e Maria Keil sugeriu o uso do azulejo como material barato, limpo, de boa manutenção e duradouro, fazendo questão de assinalar que nada recebeu pelos projectos que realizou então. As atmosferas de cada uma das 18 estações diferiam entre si porque cada uma foi desenhada como obra única (i.14).

Maria Keil teve sempre presente as condicionantes da produção industrial, na Fábrica Viúva Lamego, escolhendo métodos simples de decoração, predominando o de estampilha, não esquecendo que o quadrado era a regra do azulejo que, contudo, possibilitava uma infinidade de combinações, muitas delas entendidas na observação das padronagens antigas, anónimas e vernaculares.

Como que em homenagem aos criadores dos imensos revestimentos de azulejo, Maria Keil assumiu idêntico apagamento autoral nesta pioneira e excepcional obra pública de azulejo em Portugal. Os projectos das estações do Metropolitano de Lisboa, ao dar resposta a uma adversidade material e a uma necessidade de humanização dos espaços, determinaram o destino do azulejo como arte pública, passando as novas estações, inauguradas e ampliadas entre 1988 e a actualidade, a ostentar revestimentos de azulejos associados a nomes prestigiantes de artistas nacionais e, mais tarde, internacionais, cabendo os cinco primeiros convites aos pintores Maria Helena Vieira da Silva, Júlio Pomar (i.15), Manuel Cargaleiro, Rolando Sá Nogueira e Eduardo Nery. Sinal de prestígio e responsabilidade social da empresa ao propiciar o acesso generalizado dos passageiros à produção artística contemporânea.

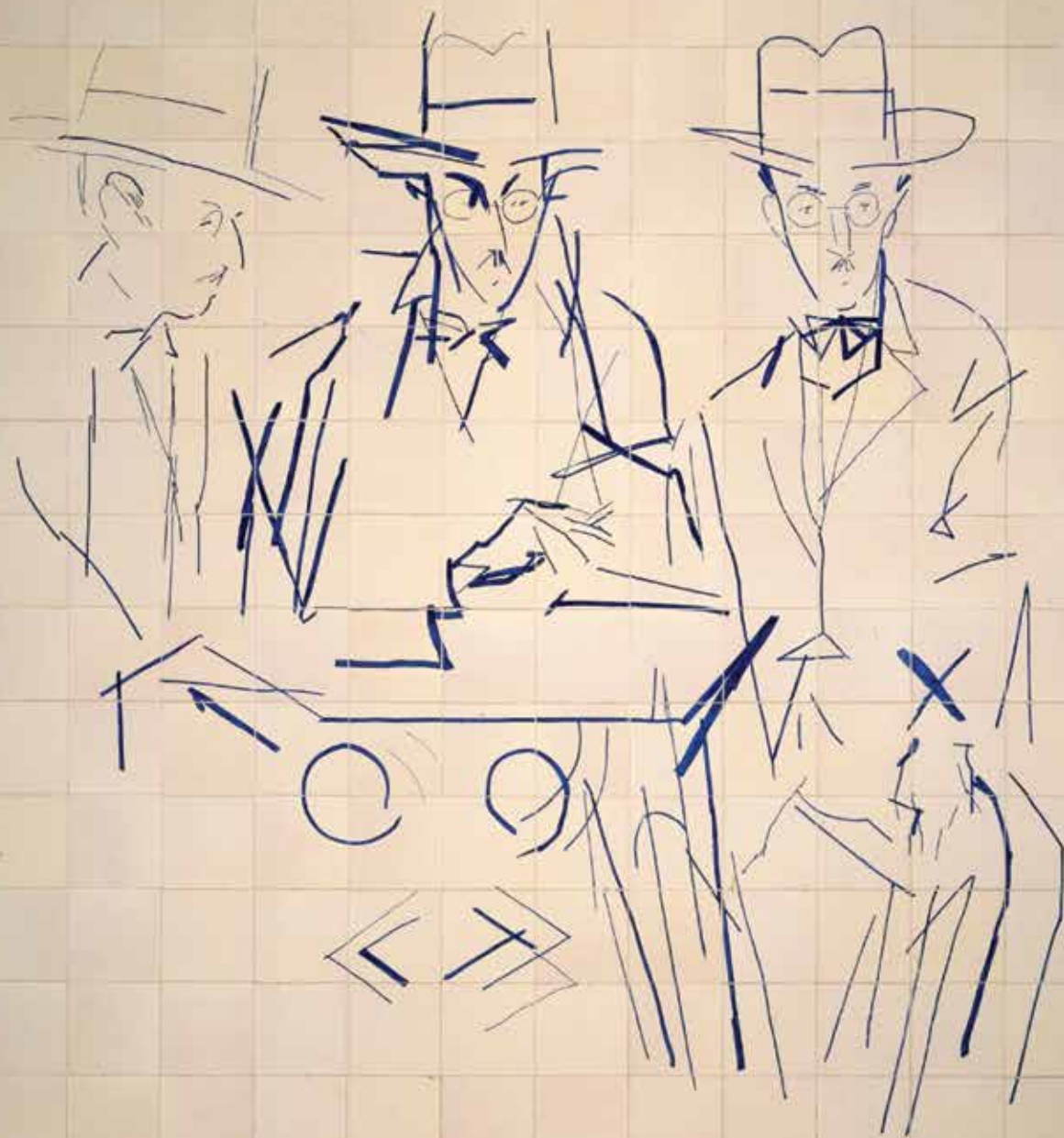


Maria Keil, painel de azulejos, secção do revestimento da Estação Alameda, 1972, Metropolitano de Lisboa  
MNAz inv. nº 181



Maria Keil, 1972, Estação da Alameda, Metropolitano de Lisboa





Júlio Pomar,  
Fernando Pessoa com  
heterónimos, 1988,  
Estação Alto dos Moinhos,  
Metropolitano de Lisboa



Eduardo Nery, Fábrica da Sociedade Central de Cervejas,  
1966, Via Longa (obra demolida)

## 5. Da obra de Eduardo Nery

Determinando o seu território em pinturas de abstracção geométrica de grande ambiguidade óptica e, por outro lado, em colagens e fotomontagens que confrontam universos figurativos ironicamente contrastados e absurdos, Eduardo Nery desenvolveu uma outra e extensa produção, entre tapeçaria, vitral, azulejo e calçada, vocacionada para a integração arquitectónica e urbana, deste modo pública.

Obra inicial mas emblemática foi a composição em azulejos industriais de vidrados lisos da Fábrica Constância em Lisboa, que realizou para um imenso muro do edifício da Fábrica da Sociedade Central de Cervejas em Vialonga, em 1966, grandiosa superfície modelada por cores lisas que, ordenadas pela quadrícula do azulejo, construía planos sucessivos e





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

Eduardo Nery, revestimento de azulejo, 1971, Agência do Banco Nacional Ultramarino, Torres Vedras

sugeriam movimentos e gradações de luz (i.16).

O recurso a um produto de indústria e a adopção da forma quadrada do azulejo como regra de construção da imagem, aproximando-o da postura de Maria Keil, conduziu a soluções inovadoras, tanto do ponto de vista formal como icónico.

Eduardo Nery olhou também para a tradição antiga da padronagem mas atribuindo-lhe outras capacidades de uso, desenhando em 1966 um módulo de um único azulejo cujo desenho permite uma infinidade de combinatórias e padrões, deixando assim ao utilizador a possibilidade de criar o seu modo pessoal de aplicação, a liberdade contemporânea de uma obra aberta (i.17).

A par da abstracção geométrica óptica questionou a imagem figurativa, primeiro em colagens onde cotejava reproduções das obras-primas da pintura europeia com imagens correntes de publicidade, apresentadas na exposição O Mundo Imaginário na sociedade de consumo e A História da Pintura em 26,5 metros, Museu Nacional de Arte Antiga, 1976. Esta investigação tem paralelo na sua obra para o azulejo pela desconstrução das figurações dos painéis, esses grandes puzzles que, quando desmontados por razões práticas, eram, com frequência, remontados de modo aleatório em paredes secundárias, então com evidentes incongruências e absurdos no significado da imagem.

Elege para o efeito as tradicionais figuras de convite, damas e cavalheiros replicados do século XVIII que secciona e recompõe, gerando personagens retalhadas, híbridas, alongadas para se adequar ironicamente às morfologias do espaço, a continuidade visual garantida pela própria quadrícula do azulejo. Esta solução foi explorada, com as mais variadas intencionalidades, na estação do Campo Grande do Metropolitano de Lisboa, com projecto de 1983 (i.18).

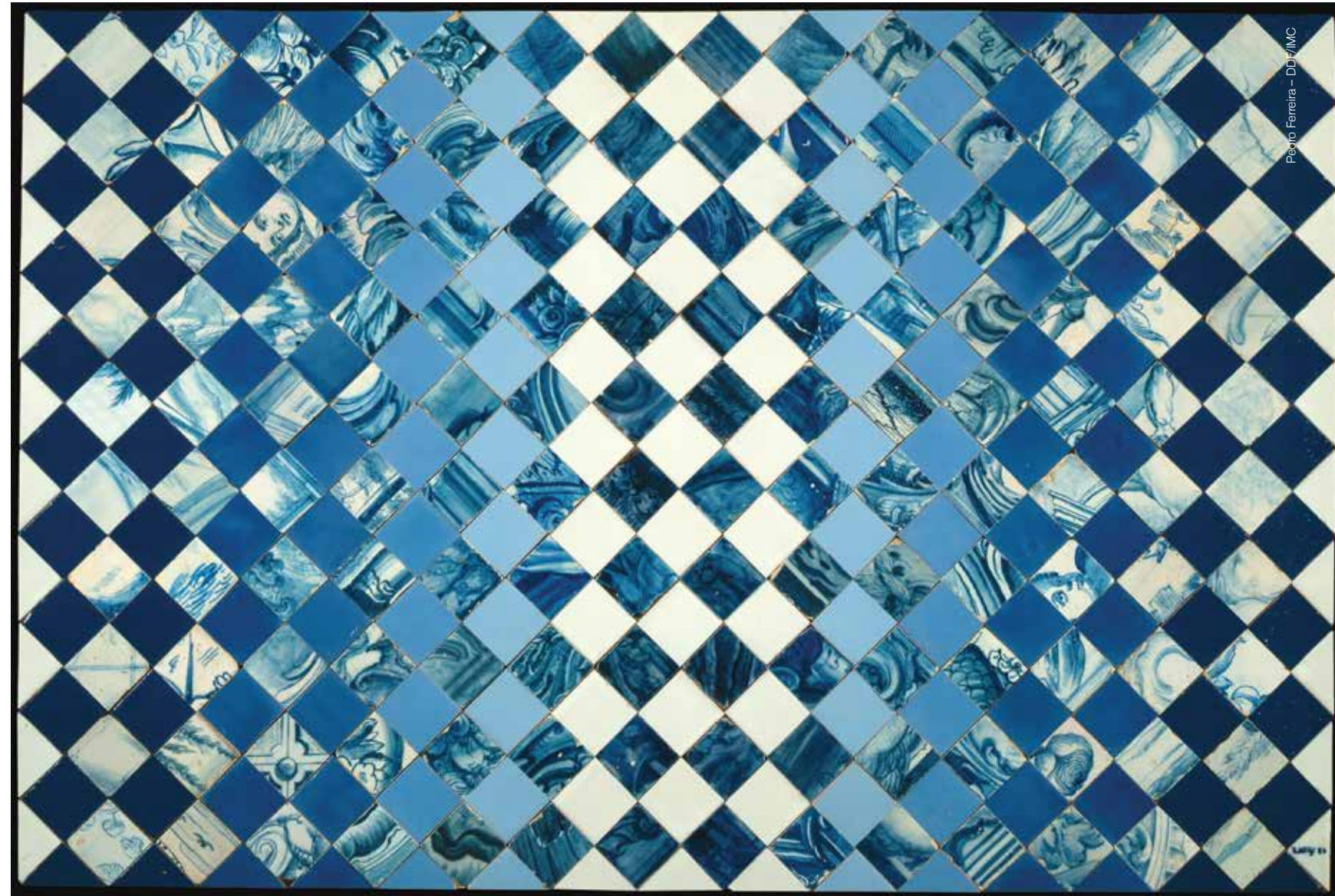
As lógicas visuais da arte Op cruzam-se, de maneira mais concreta, com estas referências aos painéis desmontados e dispersos em duas composições intituladas Vibrações, 1984-1987, (i.19) onde malhas oblíquas de azulejos lisos entre o azul escuro e o branco alternam com malhas de fragmentos recuperados de azulejos do século XVIII, apenas a azul. A superfície do painel adquire modelação própria gerada pela gradação da cor e, em eficaz contraste e num convite ao jogo, secções de azulejos antigos com as mais diversas figurações – rostos de figuras, mãos, flores e árvores, nuvens,





Alberto Plácido / Coleção pessoal Eduardo Nery

Eduardo Nery, 1983-1992, Estação do Campo Grande, Metropolitano de Lisboa



Pedro Ferreira - DDF/IMC

Eduardo Nery, "Vibração II", 1987, Museu Nacional do Azulejo MNAz inv. nº 364



ornatos – são apresentados como fundo.

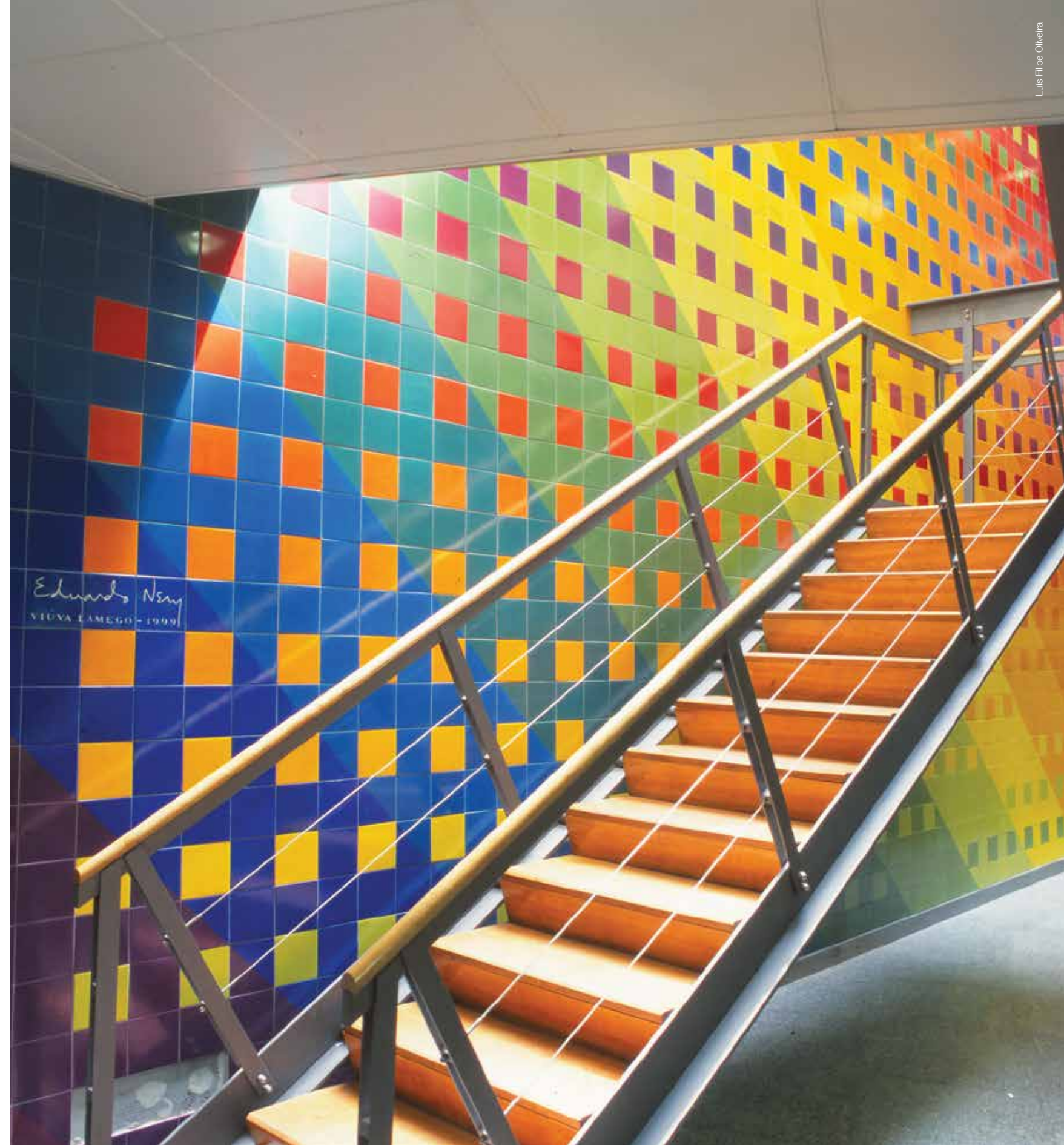
Estas notáveis construções, certas com a lógica da colagem que Eduardo Nery cultiva a par da fotomontagem, podem conter em si uma evidência trágica do destino patrimonial do azulejo na contemporaneidade, a do seu esquecimento e destruição, não muito diferente do sentido dos destacamentos e quedas dos azulejos do painel Água, executado para a EPAL, entre 1986 e 1987.

Eduardo Nery, do mesmo modo como nos mostra os riscos actuais da memória do azulejo, afirma a sua vitalidade contemporânea, associando à abstracção da quadrícula ao dinamismo óptico fixado no brilho e na cor de grandes composições posteriores, magníficos revestimentos totais de vocação pública, para espaços interiores e exteriores. Disso são exemplo as composições da Agência Portagem do Montepio Geral de Coimbra,



Luis Filipe Oliveira

Eduardo Nery, composição em azulejo, 1999, Agência Portagem do Montepio Geral, Coimbra



Luis Filipe Oliveira



de 1999, (i.19) a quadrícula do azulejo sustendo a vertigem sincopada da cor; ou nos paredões monumentais da Avenida Infante Santo em Lisboa, de 2003, onde as sucessivas faixas verticais de azulejos de cores lisas e contrastadas lembram vigorosas e imensas pinceladas fixadas no espaço público (i.20).

O movimento é cíclico, no regresso à geometria que o azulejo impõe na sua estrutura material e no fulgor das cores que o vidro fixa ao barro. Eduardo Nery renovou o azulejo quando olhou as tradições antigas e contemporâneas, tanto obras anónimas como de afirmada autoria.

Seria desejável pensar que os seus painéis no futuro, mais do que singulares obras de arte pública de autor, fossem vistas como parte fundamental de cada um dos lugares, referência estética quotidiana, necessária às pessoas, mesmo que desconheçam o nome de quem as concebeu. Esse será o sinal máximo da eficácia e da permanência da arte pública.

Quem sabe hoje o nome dos que desenharam e executaram a fachada da Casa dos Parafusos no largo do Conde Barão em Lisboa. Contudo todos sentiriam como destruição de um lugar público a perda desta obra anónima de referência. (i.21).



Casa dos Parafusos, década de 1920,  
Largo do Conde Barão, Lisboa



## Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar Arte Pública na EPAL

Ana Almeida

A extensa obra de Eduardo Nery é plural, no sentido que o seu trabalho se distribui por várias áreas, como a Pintura, a Fotografia, a Gravura, a Tapeçaria e, mais recentemente, o *design* de Joalheria. São também reconhecidas as suas intervenções artísticas na arquitectura de diversos edifícios públicos e privados, na sua maioria utilizando o suporte cerâmico. Nascido no ano de 1938, o seu percurso artístico, iniciado, em 1955/57, incorpora ainda diversos projectos e estudos de cor para edifícios e grandes conjuntos urbanos, no desenho de pavimentos, na concepção de vitrais, ou outras colaborações no âmbito do design de equipamento, como sucedeu com a elaboração de gradeamentos. A sua obra tem sido reconhecida com a atribuição de vários prémios e com a realização de diversas exposições em instituições de referência.

Mas a área da chamada Arte Pública distingue Eduardo Nery no panorama artístico nacional no sentido em que será o artista que, em Portugal, mais marcou a imagem urbana, sobretudo da cidade de Lisboa, tal como Pedro Vieira de Almeida notou quando escreveu *“Aceitando por agora esta designação semiconsagrada, mas um pouco incerta no seu exacto sentido crítico de “arte pública”, pode dizer-se ser dela, entre nós, Eduardo Nery o seu mais constante cultor”*<sup>1</sup>. Neste sentido e antes de uma abordagem às obras de Eduardo Nery para a EPAL (Empresa Portuguesa de Águas Livres), impõem-se algumas considerações sobre a problemática da “Arte Pública” e da forma como Nery com ela se relaciona, em particular na utilização da cerâmica.

Diversas formas de abordagem ao objecto artístico caracterizam as obras dos autores que em Portugal trabalharam o material cerâmico, sendo o espaço

<sup>1</sup> ALMEIDA, Pedro Vieira de – Alguns problemas críticos em torno da obra de Eduardo Nery In Eduardo Nery 1956-1996 [Arte Atelier | Arte Pública]. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Culturgest; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p.33.



público o local privilegiado de contacto entre a produção contemporânea e a população. É precisamente quando a encomenda pública de arte se torna uma constante que a relação de quem encomenda com os artistas torna possível o contacto dos segundos com o público, sem intermediários.

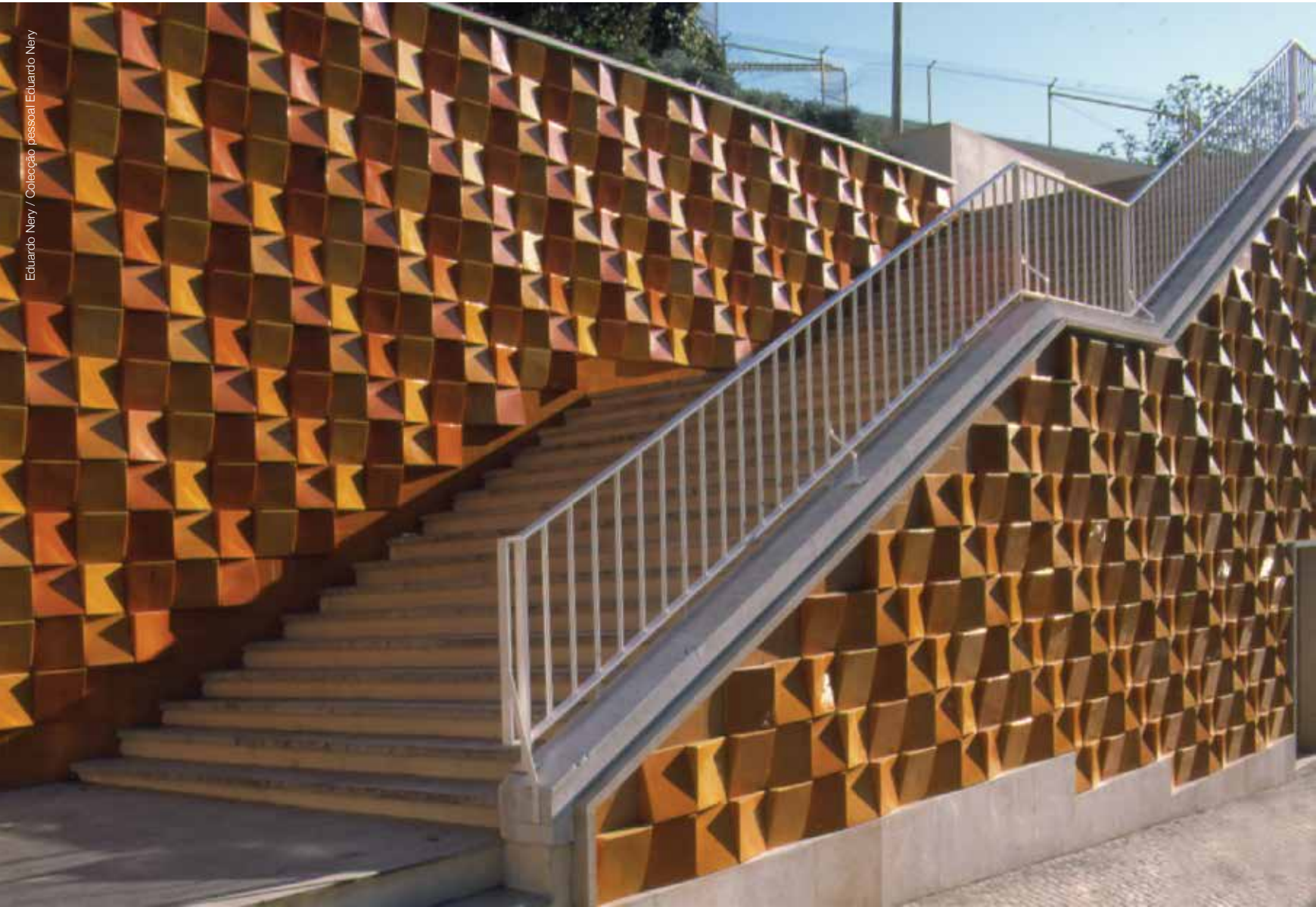
A designação de Arte Pública carece hoje em dia de consenso entre os especialistas. É, por isso, frequente ver a aplicação deste termo a toda a arte inscrita em espaço público, podendo aqui englobar-se um diversificado número de objectos artísticos de carácter comemorativo que, pelo menos desde a Antiguidade Clássica, imortalizam episódios ou personagens importantes para a vida da comunidade. Estes objectos são normalmente posicionados sem qualquer preocupação com a envolvente, sendo indiferente a sua implantação, não sendo por isso concebidos tendo em conta as especificidades do ambiente em que foram inseridos. Esta atitude deve-se, provavelmente, ao facto do conceito de “Arte Pública” ser relativamente recente. Remonta às décadas de cinquenta e sessenta do século XX, quando a maior parte dos países ocidentais, e sobretudo os Estados Unidos da América, se começaram a preocupar com a promoção de uma arte de carácter público, especialmente dirigida à criação artística contemporânea e tendo em vista o usufruto do cidadão. Pela análise da obra de Eduardo Nery pode-se tirar a ilação que o artista rejeita esta falta de atenção ao contexto arquitectónico e urbano e tem em conta a diferença entre arte em espaço público - aquela que, no seu processo de concepção, não foi especificamente concebida para um determinado local - e Arte Pública - a arte especificamente elaborada para um determinado local, que implica uma parceria dos artistas com os outros actores (cliente, arquitecto, planeadores, etc.) do processo de construção ou requalificação em causa. É esta última, precisamente, a forma desejável de abordagem à arte para o espaço público e aquela que atravessa a obra de Eduardo Nery, nomeadamente em azulejo.

Embora o azulejo se encontre inscrito no imaginário urbano português desde o século XIX, quando a industrialização permitiu uma maior produção e o aplicou no revestimento das fachadas dos edifícios, fazendo com que passasse do espaço privado para a esfera pública, só pode ser considerado dentro da categoria de Arte Pública a partir da década de 1950, quando passa a ser feito pelos artistas para um local ou edifício específicos, tendo subjacente à sua concepção a ideia de construção ou requalificação de lugares em que a responsabilidade do artista é partilhada com outros intervenientes.

Esse é o princípio perseguido por Eduardo Nery nas suas intervenções, não motivadas pelo “enriquecimento ornamental” de um determinado lugar, mas pela vontade de contribuir para a criação de uma outra vivência do espaço em questão, seja ele público ou de acesso mais restrito.

Na década de 1950, a afirmação da cerâmica de autor em Portugal possibilitou ao artista deixar a sua esfera individual para se adaptar à esfera pública e ao usufruto do cidadão. Esta marcação cronológica coincide precisamente com o Movimento Moderno Internacional que se afirmou na Arquitectura sob as premissas da Carta de Atenas (1933), com o desenvolvimento da cidade através de novas construções, estruturas viárias e equipamentos urbanos. Um exemplo deste novo entendimento da arquitectura e da cidade é o conjunto habitacional da Avenida Infante Santo, em Lisboa, da autoria dos arquitectos Hernâni Gandra, João Abel Manta e Alberto Pessoa, cuja construção decorreu entre 1955 e 1960. Neste complexo foram incluídos painéis de azulejo da autoria de Maria Keil, Rolando Sá Nogueira, Carlos Botelho e Júlio Pomar em parceria com Alice Jorge, marcando assim as escadas de acesso aos blocos habitacionais, implantados num plano mais elevado em relação à avenida. Em um aparente paradoxo, os painéis





Escadaria, Av. Infante Santo, Lisboa  
1993-1994



Escadaria, Av. Infante Santo, Lisboa  
1993-1994

Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



apelam, num novo entendimento da aplicação do azulejo, a um imaginário da cidade típica/tradicional, nas suas personagens e arquitecturas, em parte influenciado pelo movimento neo-realista, em contraste com uma arquitectura e um urbanismo moderno e de grande escala que se impunha nesta Lisboa dos “verdes anos”. Mais de três décadas depois, Eduardo Nery também viria a intervir nesta avenida com duas obras: o Painel de Placas, de 1994, integrado numa encomenda da Sociedade Lisboa 94 e da Câmara Municipal de Lisboa, e o revestimento do viaduto rodoviário, demonstrando que a Cidade é o palco privilegiado para intervenções de Arte Pública.

Assim, em Portugal, a partir da década de 1950, o uso que os artistas fazem do azulejo como elemento qualificador de espaços, parece prender-se com dois factores que resultam precisamente da sua especificidade. Por um lado, uma utilização por parte do artista de um material com cinco séculos de uso ininterrupto, considerado um elemento de identidade nacional e, por outro lado, enquanto material cerâmico, permite uma aplicação mais fácil, uma maior longevidade e higienização, qualidade que fizeram com que fosse utilizado em lugares da cidade construídos de raiz ou pré-existentes, como viadutos rodoviários, estações de metropolitano e de comboio, ou estruturas empresarias públicas. Desta forma qualifica os “não lugares”, enquanto espaços de anonimato e despersonalizados, para usar o termo de Marc Augé<sup>2</sup>, e atribui, através da arte contemporânea, significado.

A arte em espaços públicos está na dependência da entidade que encomenda, nomeadamente as entidades estatais ou as autarquias locais envolvidas na realização de grandes eventos culturais de carácter internacional,

congregando, assim, esforços em torno da construção e renovação urbana, mas também as empresas públicas e privadas que recorrem a intervenções de Arte Pública para os espaços sob a sua responsabilidade administrativa. Em Portugal, empresas como a CP (Comboios de Portugal), o Metropolitano de Lisboa ou a EPAL ultrapassam a missão dos serviços básicos que lhes cumpre prestar ao cidadão com a criação de núcleos museológicos e a prática da encomenda de obras para os locais que gerem. Ao assumirem esta função, as empresas reconhecem os benefícios da Arte Pública na requalificação dos seus espaços, que é, em simultâneo, um símbolo de prestígio.

No caso específico da EPAL, e ainda mais especificamente na sua relação com a obra do artista Eduardo Nery, a Arte Pública, porque concebida para um determinado local, pode ser usufruída quer em locais de acesso mais livre, como nas suas instalações de contacto com o público, quer em espaços de acesso controlado, como o Novo Laboratório Central, em Lisboa, ou a Estação de Tratamento de Água da Asseiceira, perto de Tomar, onde Eduardo Nery tem duas intervenções, a primeira de 1986/87, no interior do Edifício de Exploração, e outra de 2009/2010, no exterior. A obra de Eduardo Nery encontra-se portanto nos locais desta empresa que constituem as várias etapas da sua missão: a recolha e tratamento de água, controle de qualidade e serviços ao público.

<sup>2</sup> AUGÉ, Marc – Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da sobremodernidade. Venda Nova: Bertrand Editora, 1998.



Actualmente no átrio do Laboratório Central da EPAL, no recinto dos Olivais em Lisboa, num recente edifício projectado pelo arquitecto Gonçalo Byrne, *Água* foi projectada inicialmente para o Museu da Água, em Lisboa, num projecto de requalificação do espaço da autoria do arquitecto Mário Varandas Monteiro, em 1986. Foi com esta obra que se iniciou a relação de Eduardo Nery com a EPAL, tendo esta sido destacada com o Prémio Municipal de Azulejaria Jorge Colaço, atribuído pela Câmara Municipal de Lisboa em 1987.

*Água* incorpora uma característica transversal à obra deste autor: o questionamento permanente do espaço e a alteração da sua percepção, assim como o questionamento permanente da tradição azulejar, que tem subjacente uma profunda reflexão sobre o papel da cerâmica de autor no tempo contemporâneo.

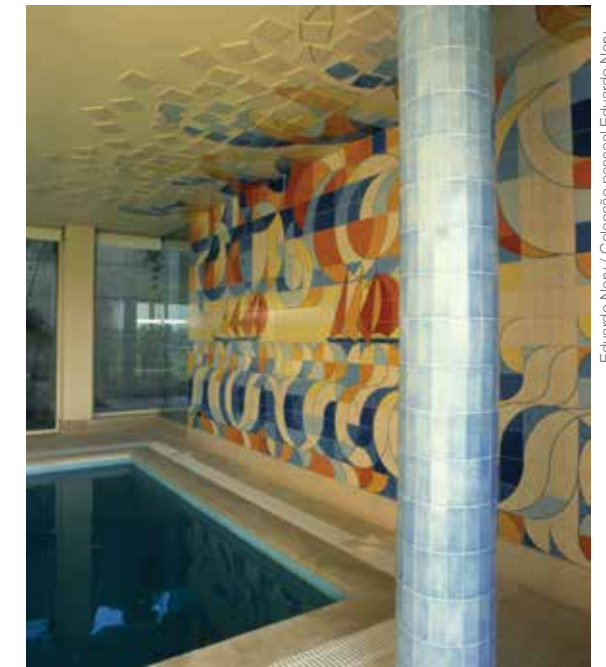
O questionamento do espaço e do ponto de vista “natural” do espectador desta intervenção apresenta-se, na sua concepção, como um painel duplo deslocado da parede, forçando o observador a uma circulação de 380 graus em seu redor para o poder apreender na sua totalidade, contrariando a observação de uma obra bidimensional em azulejo, transformando-a numa obra próxima de Escultura.

Tendo em conta a encomenda, Eduardo Nery homenageia a *Água* muito para além de uma mera atribuição de título a uma obra. Numa aparente contradição, as características da água – a liquidez, a transparência, a fluidez – fixam-se em matéria cerâmica, cujas características – durabilidade e resistência – são manifestas. Ambas as faces desta intervenção partilham a mesma composição tripartida, apresentando,

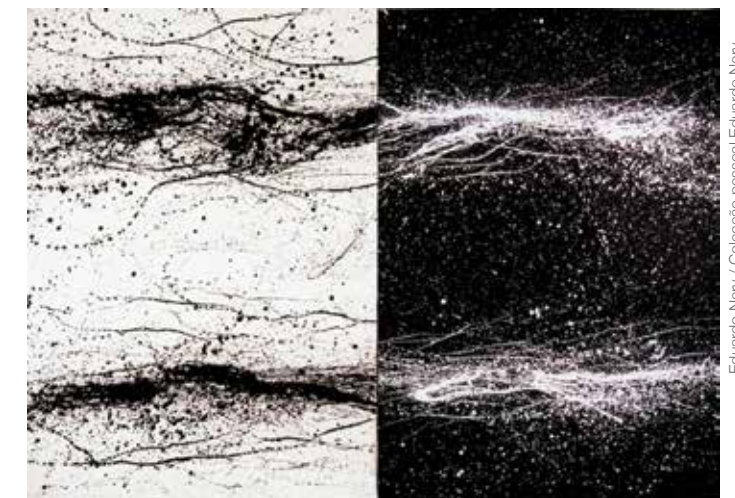


em cada uma das partes, variantes sobre um gesto de pintura criando uma mancha horizontal cujos excesso de líquido escorrem no sentido descendente, aludindo ao comportamento da água, cujas consequências são aparentemente impossíveis de controlar. Este duplo tríptico tira partido do contraste entre o branco e um azul mais escuro, apurado pelo artista com os técnicos da Fábrica Sant'Anna, onde foi realizada a obra: lateralmente o líquido corre a azul sobre um fundo branco, enquanto que nos elementos centrais o líquido corre a branco sobre o azul escuro, funcionando quase em negativo e canalizando o olhar do espectador para o centro da composição. O espaço é continuamente desafiado por Eduardo Nery ao optar por colocar os azulejos a meia esquadria, com a regularidade da malha a desmembrar-se, numa evocação da queda dos azulejos, solução que permite observar que aqueles assentam sobre vidro, criando assim um jogo entre a superfície opaca mas brilhante da cerâmica e a também brilhante mas transparente do vidro que, por sua vez, assenta sobre uma base reflectora em aço inox, numa alusão a um espelho de água, onde se encontram os azulejos “caídos” do painel e que funcionava, no projecto inicial, como receptor da água que escorria sobre a obra, em alusão a uma cascata. A desconstrução da imagem a partir do desmembramento da malha azulejar virá a ser utilizada por Eduardo Nery na sua intervenção num painel de azulejo para o espaço de um piscina de uma moradia particular, em 1997-1998, onde os azulejos se prolongam pelo tecto, desconstruindo o motivo do painel central.

Nesta obra, Nery tirou partido da capacidade de reflexão de luz e de efeito espelho da cerâmica, do vidro e da água, do contraste de cores e dos “acidentes” da pintura, num exercício de homenagem à água através da cerâmica, questionando



Piscina interior de moradia, Braga  
1997-1998



Série “Cosmos”  
2000  
Guache sobre duas folhas de papel  
Colecção do autor



assim as características de uma e de outra, quase como que tornando a cerâmica líquida e a água sólida, numa subtil ironia transversal à sua obra.

O uso de duas cores contrastantes com a exploração das potencialidades plásticas da matéria líquida através do gesto tinha já sido experimentado pelo artista no final dos anos cinquenta, através de obras de linguagem abstraccionista, a tinta da china sobre papel, que exploram o sentido do Universo, pesquisa que retomará, numa segunda fase, no ano 2000. Este conjunto de trabalhos parece fazer um parêntesis com a obra que o grande público reconhece a Nery, de grande vibração cromática, correspondendo antes a uma *“necessidade de auto leitura, de estudo inevitável das próprias raízes, por interrogação practicada, por exercício libertador, finalmente”*, onde *“retoma, ele, neste renascer, neste renovar-se, as linguagens gestuais com que dantes abordara já o entendimento – e o deslumbramento – da sua visão espacial. Ou antevisão, numa perspectiva de desencadeamento cósmico, de espectacularidade celeste”*<sup>3</sup>.



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

<sup>3</sup>AZEVEDO, Fernando In Eduardo Nery – Obra Gestual (1960-2001). [Catálogo de exposição]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, [p. 5].



Concebido originalmente para o Museu da Água da EPAL, Lisboa, com projecto de Arquitectura de Mário Varandas Monteiro Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria, 1987 (Câmara Municipal de Lisboa)





Novo Laboratório Central da EPAL, Lisboa  
225 x 3,2 x 80 cm, Fábrica Sant'Anna, Lisboa  
Projecto arquitectónico: Arq. Gonçalo Byrne  
Renovação e aplicação em novo suporte: Planos de Restauro





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Este interesse pelo sentido do universo celeste, pelo espaço sideral e também pelas suas energias foi convocado por Eduardo Nery para cumprir o sentido da encomenda na segunda obra que concebeu para a EPAL, para o interior do átrio do Edifício de Exploração da Estação de Tratamento de Água da Asseiceira, perto de Tomar, que alberga serviços administrativos e Laboratório, integrado num conjunto de estruturas de recolha e tratamento de água projectadas pelo arquitecto António Pardal Monteiro. Esta intervenção, cujos estudos se iniciaram ainda no mesmo ano 1986, consistiu no tratamento plástico do interior do átrio, no qual, através de uma linguagem de cunho figurativo, nos dá a ver o ciclo da água aliado, mais uma vez, a uma, aqui já assumida, ironia.

Estruturada em três partes, esta intervenção, localizada no piso térreo do átrio sob uma varanda de circulação, acolhe, frontalmente o visitante do edifício a partir da entrada principal, com um grande painel de azulejo que ocupa toda a área da parede. Esta composição, onde Eduardo Nery quis assumidamente homenagear o Ciclo da Água, tem como elemento central, sobreposto formalmente ao resto dos elementos representados e envolto em grandes faixas energéticas, um grande Sol, precisamente a fonte de energia que rege o planeta, fundamental para as diversas transformações que este líquido sofre na natureza. O estado líquido da água é aludido através de faixas ondulantes em tons de azul que sugerem os movimentos de ondas que rebentam superiormente. Criando uma outra dimensão no painel, como se este estivesse sobreposto a um outro, no canto inferior esquerdo, surge uma representação realista de uma torneira doméstica a deitar água, dando a ilusão de que o painel está dobrado pela sobreposição de azulejos com a chacota à vista, como se o objecto estivesse escondido atrás do grande painel

Estação de Tratamento de Água da Asseiceira,  
Edifício de Exploração  
1986 -1987



esperando que a água complete o seu ciclo até à sua utilização doméstica. Este efeito é sugerido jogando, uma vez mais, com as características da cerâmica atribuindo-lhe propriedades maleáveis em mais um desafio ao observador.

O estado gasoso é sugerido por nuvens sobrepostas ao sol, que se estendem para a direita da composição, enquanto que o estado sólido da água alude à neve de uma montanha, posicionada no extremo direito da composição e sobreposta a um vulcão, figurado através de uma secção transversal do mesmo, dando a ver todo o interior com a sugestões de camadas de magma e cinzas. As nuvens de lava e fumo expelidas ultrapassam o limite da composição, prologando-se para a segunda parte desta mesma intervenção, articulando-se com o painel anterior em ângulo recto.

Neste segundo núcleo, o painel vertical apresenta uma forma triangular que sugere uma montanha, também conotado com a simbologia da Terra, figura geométrica já aludida em trabalhos do início dos anos oitenta, numa série intitulada *Paisagismo Abstracto de Temática Cósmica*. Deste triângulo-montanha irrompe um curso de água, que fez com os azulejos se tivessem destacado do suporte, abrindo o seu percurso no pavimento em azulejo por via da pintura directa na argamassa. A sinuosa linha de água pintada no chão corre para um espelho de água, transformando-se de novo em matéria cerâmica no impacto que a queda lhe proporciona. Os azulejos destacados e posicionados sobre os outros deixam a argamassa de cimento à vista, fazendo com que o espectador se depare com mais um plano da composição, desta feita com a estrutura de assentamento dos azulejos.

Este mesmo artifício de desconstrução da malha, de forma a potenciar o movimento, viria a ser utilizado, em 1988, num grande painel para o Centro de Emprego e Formação Profissional de Coimbra, onde, desafiando novamente o espaço, e na senda de trabalhos na década de setenta, Nery transforma a construção renascentista do Jardim da Manga em astronave em movimento, transmitindo um sentido de caos *“aonde o ímpeto da trajectória vertical da construção parece ter destruído a própria integridade física do painel, arrancando azulejos e espalhando os restantes em redor”*<sup>4</sup>.

No espelho de água, que consiste no terceiro núcleo, um grande painel de azulejo assume-se como um grande espaldar de uma fonte com a inscrição da fórmula química da água - H<sub>2</sub>O. A circularidade da letra O foi transformada por Eduardo Nery numa grande bica de onde sai uma torrente que cai também no espelho de água, de onde emergem quatro secções de colunas facetadas e uma coluna /pilar que recebeu inscrições da palavra “Água” que se liquefazem, caindo pela coluna sob a forma de pingos e gotas. Este pilar, que se prolonga para o piso superior do átrio, é estrutural neste edifício e foi incorporado por Nery quer dentro do espelho de água com uma intervenção directa, quer na sugestão do revestimento a azul dos restantes pilares do átrio, criando assim uma unidade entre a Arquitectura e a sua obra, característica que Nery nunca descuida, tentando sempre um dialogo entre os intervenientes da obra ou respeitando as pré-existências do espaço para onde é chamado a colaborar.

As secções de colunas de diferentes tamanhos foram projectadas pelo artista na forma e nas cores utilizadas com o intuito de contribuir para uma maior coerência entre a sua intervenção plástica e a Arquitectura,

<sup>4</sup>NERY, Eduardo - Painel de Azulejos no átrio do Instituto de Emprego e Formação Profissional, em Coimbra, [Memória descritiva] não publicado, não datado.





Luis Filipe Oliveira / Coleção pessoal Eduardo Nery

Jardim da Manga  
Centro de Emprego e Formação Profissional,  
Coimbra  
1987-1988

convocando também a disciplina da Escultura para esta intervenção. Estas colunas incompletas, semi-submersas na água, parecem também fazer-nos recuar no tempo para o imaginário das cidades-ruína afundadas em oceanos perdidos. Neste projecto específico, estes volumes foram projectados à escala real de modo a aferir a medida da unidade de repetição cerâmica, exercício já realizado, em 1981, por Eduardo Nery no Centro de Saúde de Mértola, num projecto do ateliê MC Arquitectos.

Em Mértola, Eduardo Nery tirou partido do espaço de um átrio interior criando volumes geométricos em alvenaria revestidos com azulejo, criando vários efeitos visuais a partir de um mesmo módulo de azulejo, concebido em 1966, quando participou no concurso promovido pela Fábrica de Cerâmica Estaco, pela revista Arquitectura e pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos,



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

Centro de Saúde, Mértola  
1981

destinado a promover a obtenção de desenhos de padrão aplicados a azulejos, com vista a serem reproduzidos industrialmente<sup>5</sup>. Este padrão foi ainda utilizado no revestimento do antigo Banco Nacional Ultramarino de Torres Vedras, de 1971, um projecto do mesmo ateliê responsável pelo edifício de Mértola, e na estação de comboios de Contumil, Porto, uma obra de 1992-1994.

O mesmo módulo em azulejo permite uma multiplicidade de padrões, conferindo ritmos diferentes às composições onde é aplicado, retirando a esperada monotonia que um mesmo azulejo, em repetição, possa impor, o que demonstra um conhecimento da sua adaptabilidade ao espaço a que se destina. Esta atitude é próxima da mesma abordagem com que Maria Keil projectou os revestimentos para os átrios e escadas de acesso ao cais das primeiras estações do Metropolitano de Lisboa, entre 1959 e 1972, em articulação com o autor do projecto de arquitectura da estação modelo, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, numa época em que o azulejo ainda era encarado, mesmo pela comunidade artística nacional, como um trabalho de artesanato. Cumprindo assim uma premissa da encomenda pública, onde não poderia haver figuração que promovesse a paragem de passageiros nas estações, Maria Keil criou, através do jogo do padrão, ritmos que anulam a monotonia do espaço subterrâneo.

O entendimento do azulejo que tanto Maria Keil como Eduardo Nery partilham, no sentido da sua projecção na transformação/integração do espaço, insere-se no que Paulo Henriques designou como uma via conceptual de abordagem ao material cerâmico *“onde o azulejo é pensado como meio de transformação visual e significativa do espaço, o autor desenhando projectos*

<sup>5</sup> Sobre este assunto ver HENRIQUES, Paulo – Módulo, padrão e jogo: Azulejos de Repetição na segunda metade do século XX. *Oceanos* [Azulejos de Portugal e do Brasil]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37 (1998), p. 263-269

*para revestimentos de azulejo, executados pelas fábricas”* que coexiste na segunda metade do século XX em Portugal com uma *“via material e concreta onde o azulejo é suporte do trabalho directo do ceramista, o autor questionando os materiais e as suas capacidades expressivas”*<sup>6</sup>.

Na intervenção da Asseiceira, Nery ultrapassa de novo as convenções do painel de azulejo, dobrando-o, explodindo-o, adicionando novos planos de intervenção, localizando-o no pavimento ou no fundo do espelho de água, associando ainda a Pintura e a Escultura a esta intervenção, passando de um registo mais narrativo e pedagógico de um ciclo da água à ironia de uma coluna liquefeita ou de uma torneira escondida atrás do painel. Numa linguagem claramente abstractizada baseada na modelação da cor e da superfície, o mesmo autor irá intervir numa vasta área do exterior desta Estação de Tratamento.

<sup>6</sup> HENRIQUES, Paulo – 1949 -1974: A construção das modernidades. In *O Azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 70-71





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

90 m<sup>2</sup>  
 Execução dos azulejos: Cerâmica Aleluia, SA  
 Assentamento: Azularte – Azulejaria de Arte, Lda.  
 Projecto arquitectónico: Arq. António Pardal Monteiro



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Em parceria com o arquitecto Mário Varandas Monteiro, Eduardo Nery projectou uma intervenção, não concretizada, destinada ao exterior do Reservatório de Campo de Ourique, uma outra infra-estrutura da EPAL. Esta obra foi projectada tendo em conta as diversas perspectivas que o cidadão iria ter, de maneira a ser usufruída pela população e com vista à dinamização desta área específica da cidade de Lisboa, implantada numa zona de ligação entre o Bairro de Campo de Ourique e a zona comercial das Amoreiras, rodeada por vias de trânsito rápido e pouco humanizada, a necessitar de pontos de interesse que promovessem a mobilidade pedestre dos cidadãos. Os seus autores inspiraram-se no binómio Casa- Água, baseados *“na livre interpretação da sua forma e função, e igualmente de dar uma utilização bastante insólita ao consumo da ÁGUA na habitação”*<sup>7</sup>. Desta forma, este trabalho estrutura-se numa construção arquitectónica que alude à Casa que se abre para um espelho de água rodeado por “pseudo-árvores”. Estes elementos servem de suporte para a circulação da água, aludindo aos mecanismos complexos de captação e distribuição ancestrais, criando com ela um efeito cenográfico.

Evocando a transparência, o elemento escultórico construído, que alude à habitação, apresenta quatro fachadas assimétricas, não convencionais, vazadas de modo a poder observar-se o outro lado da mesma, assim como a sua estrutura interior em degraus, que se irão transformar em cascatas com a água que cairá da cobertura em vidro. Uma das fachadas apresenta um pórtico com frontão triangular, com cobertura em vidro que também recebe água de uma gárgula, conduzindo-a ao espelho de água através de uma conduta aberta ladeada apenas de dois muretes laterais. O espelho de água rodeia a casa e é alimentado pelas cascatas e cortinas de água do

“Elementos escultóricos” para o reservatório  
de Campo de Ourique  
1988

<sup>7</sup> MONTEIRO, Mário Varandas de; NERY, Eduardo -“Elemento Escultórico” Recinto de Campo de Ourique. *Engenharia e construção*, n.º 21, Junho/Julho de 1990.

seu interior, pela água que cai da gárgula da que é projectada pelas árvores. Prolonga-se longitudinalmente com seis “pseudo-árvores”, alinhadas três a três, como se se tratasse de uma alameda que direcciona o olhar para a fachada principal. Estas “pseudo-árvores” são outros elementos escultóricos com troncos e copas redondas, elaboradas por tubos de aço que também constituem vias de passagem de água, através dos “ramos”, reforçando o efeito cenográfico pretendido.

Também o usufruto que o cidadão irá ter desta intervenção durante a noite foi antecipado pelos seus autores neste projecto ao conceberem um plano de iluminação adequado que potencia o efeito dos movimentos da água, quer da construção, quer do espelho de água e de todos os elementos que o compõem.

Esta cenografia que explora a virtualidades da água através de mecanismos técnicos ou acção física do interlocutor, de modo a obter diferentes efeitos visuais, advém de um caminho que Eduardo Nery já tinha abordado na sua obra nos anos sessenta, quando foi mais evidente a sua abordagem à Arte Cinética com construções tridimensionais cuja leitura depende da interacção ou posicionamento do espectador face a mesma. Nesta sua colaboração, Eduardo Nery dá continuidade ao apelo do usufrutuário da sua obra, no sentido da interacção deste, jogando com os efeitos que esta possa ter nele, ultrapassando largamente o espaço convencional de apresentação das mesmas e transpondo-o para o espaço público, dá continuidade a uma característica transversal do seu percurso artístico, apelando à ilusão de óptica.

Apesar do uso da água em intervenções no espaço público ser relativamente comum, mesmo em Portugal, onde se destaca a Fonte Luminosa em Lisboa, da autoria dos arquitectos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade em colaboração com Jorge Barradas, inaugurada em 1948, este “*Elemento Escultórico*”, pelas suas proporções, pelos efeitos do movimento da água, pela sua implantação e cenografia parece aludir a um Templo à água, que, neste caso, será a Casa, onde esta é consagrada através das suas potencialidades plásticas. O carácter quase sacro desta obra é reforçado no projecto por uma alameda de árvores de aço que dirige o olhar do espectador para a fachada principal da casa, com um frontão triangular a lembrar um templo grego que recebe água de um gárgula saliente, sistema de escoamento das águas pluviais geralmente associado aos templos cristãos da Idade Média.





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

Não realizado  
Em parceria com o arquitecto Mário Varandas Monteiro.



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

No início da década de noventa, no âmbito da remodelação dos espaços de atendimento ao público, de novo em colaboração com o arquitecto Mário Varandas Monteiro, Eduardo Nery concebeu duas obras, um painel de azulejos para a sala de atendimento e uma ampliação fotográfica para a Sala de Cobrança Geral, ambas na Sede da EPAL, localizada em Lisboa, no antigo Palacete Nunes Correia, um edifício oitocentista da traça de Giuseppe Luigi Cinatti.

O painel de azulejos, que pode ser observado na sala de atendimento ao público, combina fragmentos de azulejos figurativos do século XVIII, de pintura a azul sobre branco, provenientes de demolições, com azulejos monocromos, também em vários tons de azul e branco. Este painel filia-se numa série de trabalhos que o artista começou a desenvolver em estudos e maquetas, desde 1984, e cujos primeiros painéis – *Vibração I* e *Vibração II* -, de menores dimensões do que o da EPAL, estão hoje nas colecções do Museu Nacional do Azulejo. Estes dois painéis foram distinguidos com uma Menção Honrosa na 1ª Bienal Internacional de Cerâmica de Óbidos, em 1987.

Imbuído do espírito do movimento internacional da *Op Art* que a sua obra protagonizou em Portugal desde os anos sessenta, Nery tira partido das gradações dos “*ready-made*” oitocentistas - como lhes chamou o artista - que, em associação a azulejos monocromos em várias gradações de azul até ao branco, cria grande ritmos diagonais na composição, sugerindo ao olhar ritmos de cheio/vazio. Esta associação serve ainda como elemento de coesão à desconstrução da imagem original e de criação de um suporte que unifica a composição, ao mesmo tempo que acentua o contraste entre o figurativo e o desornamentado.

Painel de azulejos  
1991-1992



No entanto, as referências à tradição azulejar portuguesa não se encontram só na evidência da utilização de azulejos do século XVIII do chamado período de grande produção, de pintura azul sobre branco, que corresponde ao reinado de D. João V, um período de apenas cerca de cinquenta anos, mas que se encontra no imaginário português como símbolo desta arte com mais de 500 anos de História. Anteriormente, nos painéis da série *Vibrações*, Eduardo Nery tirou partido da disposição da malha cerâmica, composta por unidades iguais de cerca de 7 cm dispostas a meia esquadria, para lembrar o modo de colocação dos azulejos enxaquetados de finais do século XVI e inícios do século XVII. Em 1991-1993, numa antiga agência do Banco Nacional de Crédito em Lisboa, actual Banco Popular, o autor usou a mesma linguagem a uma maior escala no revestimento de duas salas desta dependência bancária. Esta obra para a agência bancária recebeu, também, o Prémio Municipal de Jorge Colaço de Azulejaria. Em 2002 e 2003, o artista, usando e subvertendo uma vez mais o referente setecentista, concebeu uma outra série de painéis que levaram mais longe o desafio do olhar ao excluir da malha cerâmica a unidade de repetição, adicionando o espaço vazio ao binómio figurativo/desornamentado.

Este tipo de associação de azulejos monocromos a figurativos, de forma a evidenciar o desenho, lembra o revestimento em azulejo do século XVIII da Casa da Pesca na antiga Quinta de Cima do Marquês de Pombal (1779-1770), em Oeiras, actual estação Agronómica Nacional, onde os painéis figurativos são envolvidos por um emolduramento de azulejos azuis que acentuam o contraste com a pintura figurativa da reserva central. Este exemplo de Oeiras foi já abordado por Eduardo Nery numa interessante *Apreciação Estética do Azulejo*<sup>8</sup>, livro em que partilha com o leitor a sua reflexão sobre o azulejo

<sup>8</sup> NERY, Eduardo – *Apreciação estética do Azulejo*. Lisboa: Edições INAPA, 2007.



Agência do Banco Popular, Lisboa  
1991

Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

nas suas diversas vertentes, desde a componente mais material e técnica às diversas tipologias, como o padrão e o figurativo, num leque cronológico alargado que se estende também à produção cerâmica contemporânea e ao relacionamento com o suporte arquitectónico.

Esta atenção ao trabalho dos seus “colegas”, quer ao dos seus contemporâneos, quer ao dos cronologicamente mais distantes, como o longínquo pintor de azulejos setecentista, estende-se também a outros importantes artistas, referências na História da Arte Mundial, num sentido de apropriação da imagem que implica a aprendizagem e transformação do objecto<sup>9</sup>. O seu interesse pelo passado e pelas chamadas obras-primas dos Museus, certamente inato e apurado pela frequência do curso de Conservadores de Museus, levou-o a constituir, em 1976, uma *História da Pintura contada em 22,58 Metros*, uma

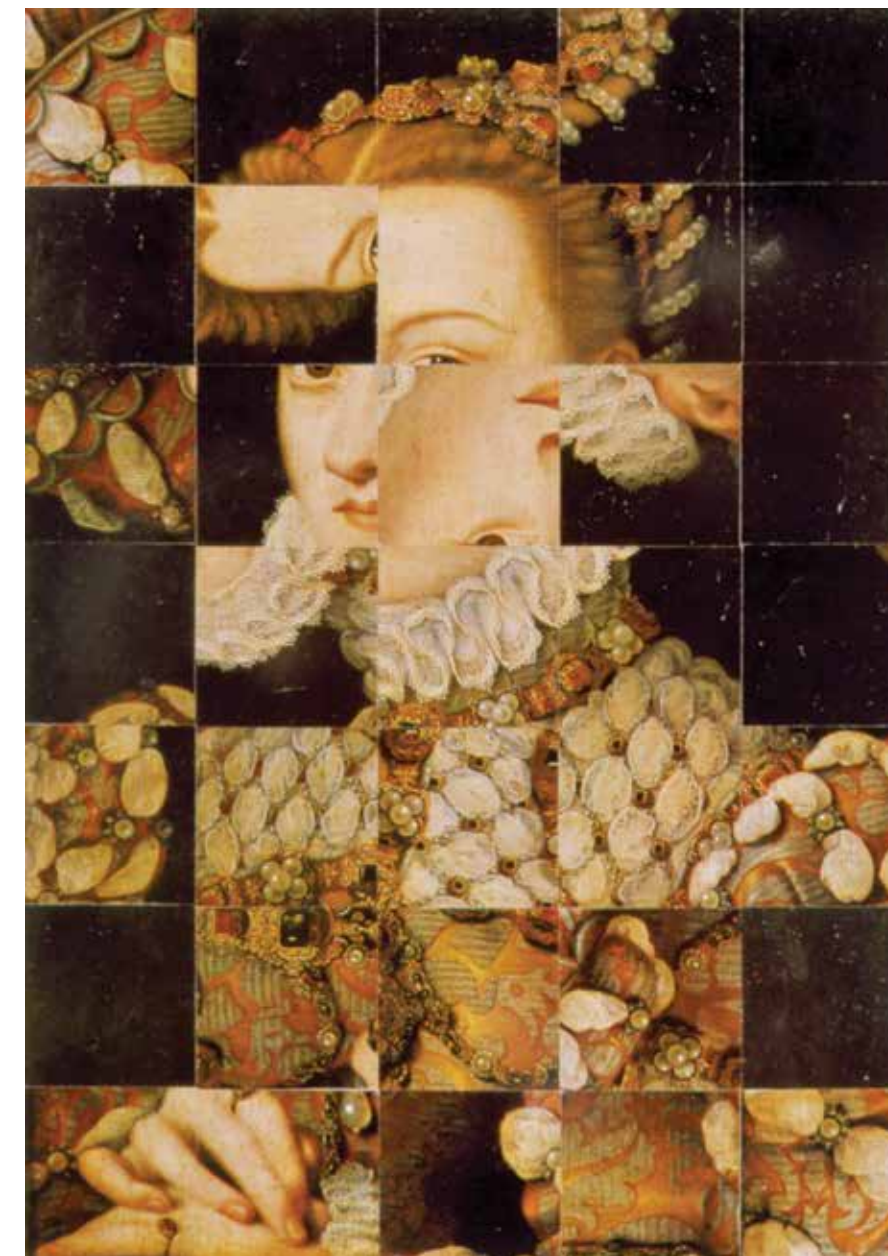
<sup>9</sup> SCHNEIDER, Arnd – *Appropriations In* SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher – *Contemporary Art and Anthropology*. Great Britain: Berg, 2006, p. 34.

instalação que teve lugar em duas instituições de referência da museologia nacional, o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, uma versão irónica do *Museu Imaginário* de André Maulraux. Este interesse reflectiu-se ainda na obra de Eduardo Nery numa série de colagens intitulada *O Museu Imaginário e Sociedade de Consumo*, de meados da década setenta, as quais tiveram como base reproduções de pinturas antigas. Exemplo disso é o retrato da rainha Isabel de Áustria, datada do século XVI, do pintor François de Clouet, que serviu de base ao trabalho *Destruturção II*, realizada por Nery em 1976. Tirando partido da colagem, o retrato foi dividido em quadrados, à semelhança da malha dos azulejos, e reorganizado numa “nova ordem plástica, de carácter predominantemente geométrico e abstracto”, assumindo o artista esta nova ordem como a “pré-história”<sup>10</sup> dos trabalhos em azulejo que se relacionam com a azulejaria do século XVIII, presente neste painel de azulejo para a EPAL e na estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa.

Na estação Campo Grande, inaugurada em 1993, Eduardo Nery foi o autor do programa artístico do interior e do exterior, concebido em 1983 e readaptado em 1991. O projecto de arquitectura é da autoria de Ezequiel Nicolau e a estação encontra-se implantada à superfície. Neste espaço é notória uma articulação bem conseguida entre o autor do projecto de arquitectura e a intervenção plástica de Eduardo Nery, que lhe valeu, de novo, a atribuição do Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria pela Câmara Municipal de Lisboa, em 1992.

A intervenção deste artista pode ser observada no tratamento em azulejo das formas salientes do exterior da estação, com faixas horizontais que vão

<sup>10</sup> NERY, Eduardo – “Relação com a azulejaria do século XVIII em obras de Eduardo Nery”. Artigo para o *Jornal de Turismo Cultural*, Abril 1992, exemplar policopiado.



Destruturção II  
1976  
Colagem  
Colecção do autor



de três tons de azul ao vermelho, intercaladas por faixas de tom rosa. Esta paleta faz uma ligação com a cor dos revestimentos, assim como com a estrutura metálica do exterior. A horizontalidade desta estrutura articula-se ainda com o revestimento dos pilares dos viadutos em redor da estação, com faixas verticais em azulejo, e com painéis acústicos de relevos reentrantes pintados. O jogo de contrastes entre azulejos de cor lisa - brancos, amarelos e azuis - é utilizado no interior, nos alçados das escadarias, acompanhando o desnível das escadas, perfeitamente harmonizado com os sistemas de iluminação de secção quadrangular e acabamento branco, cujo tamanho corresponde a 4 x 4 azulejos, uma das unidades de repetição usada por Nery neste revestimento. No interior, a intervenção plástica estende-se ainda ao revestimento dos patamares intermédios de acesso ao átrio, com variações sobre as setecentistas figuras de convite, que se repetem nas paredes semi-circulares do átrio. Estas figuras, masculinas e femininas, surgem desconstruídas, simulando uma montagem e desmontagem das mesmas, tendo sido colocadas em espaços de grande impacto visual para o utente, sugerindo ironicamente o sentido do seu percurso, já não através da representação do gesto de convite, mas através da desconstrução da própria figura. Barras de azulejos de cores lisas, em amarelo e azul, delimitam superiormente estas composições. No que concerne a esta faceta da intervenção, o autor assume que por um lado este *“jogo dialéctico entre modernidade e tradição azulejar corresponde a uma reflexão sobre a azulejaria figurativa do século XVIII e, por outro, a uma recriação, algo surrealizante, da pintura sobre azulejo daquele período”* <sup>11</sup>.

Estas figuras foram ainda o motivo da intervenção de Eduardo Nery numa filial da Caixa Geral de Depósitos, em Angra do Heroísmo, inaugurada em

<sup>11</sup> Depoimento de Eduardo Nery em SAPORITI, Teresa – *Azulejaria de Eduardo Nery*. Lisboa: edição de autor, 2000, p.149.



Estação Campo Grande,  
Metropolitano de Lisboa  
1983-1993

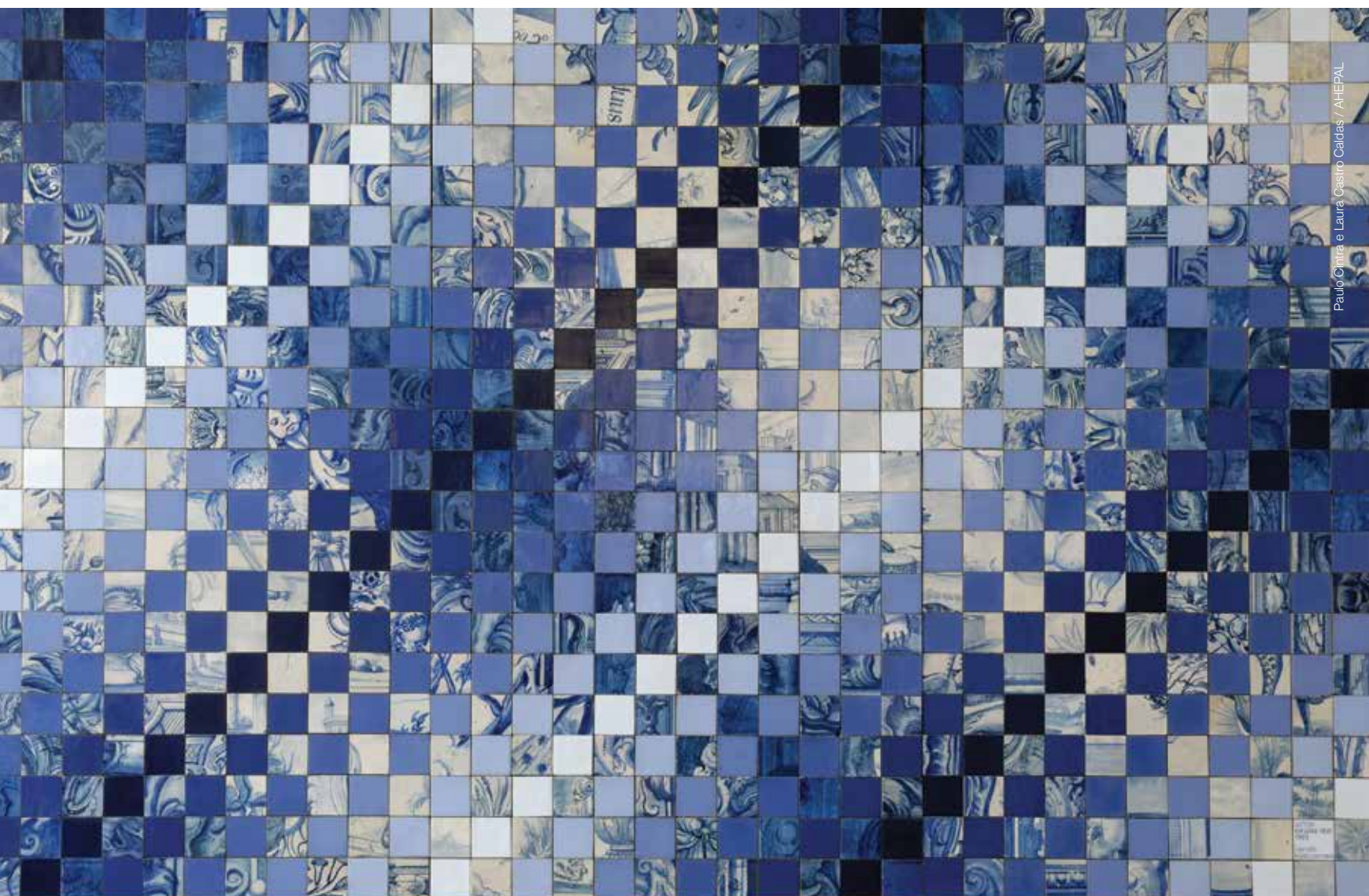
1986. Nesta obra, as figuras de convite em azulejo foram associadas a pintura mural em *tromp l'oeil* que fazem com que, mais uma vez, se altere a percepção do espaço através da ilusão da presença de portas e janelas para onde as damas e cavalheiros nos convidam a entrar ou a olhar.

As apropriações contemporâneas da tradição acabam por ser transversais às obras de vários autores contemporâneos. A chamada Figura de Convite, símbolo da criatividade da produção portuguesa em azulejo, serviu de *leit motiv* para outras criações contemporâneas, também em azulejo, tendo sido também motivo de uma abordagem formalmente diferente por parte de Lourdes Castro, que interpretou esta personagem como uma Sombra de Convite na década de 1980. Nos revestimentos concebidos por Maria Keil para as estações de Metropolitano, nomeadamente na estação Restauradores, cuja intervenção inicial de 1959 se encontra hoje parcialmente destruída, Maria Keil recuperou os motivos ornamentais dos vasos floridos ou albarradas cuja tipologia a azul e branco se popularizou a partir de finais de Setecentos e que radica na tradição das albarradas floridas policromas como alusões ao paraíso, divulgadas a partir de inícios do século XVII. Também Querubim Lapa nas suas obras dos anos noventa do século XX revisita esta tradição cerâmica nas suas composições de enxaquetados, quer na técnica de aplicação, quer no recorte.

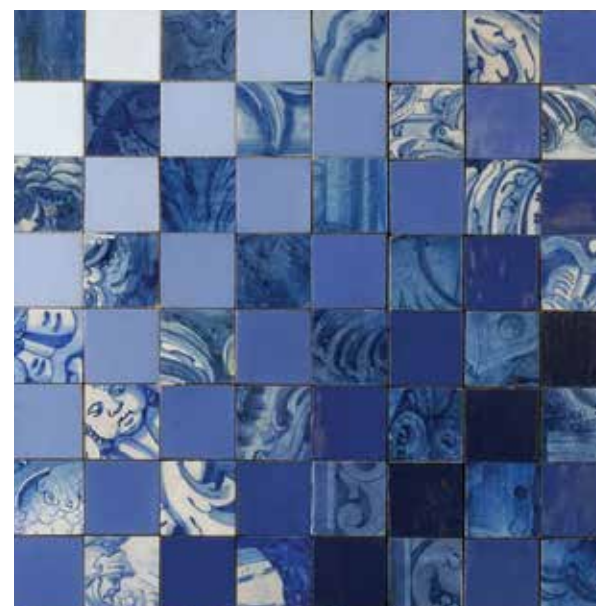


Caixa Geral de Depósitos,  
Angra do Heroísmo  
1983-1986





Paolo Chirra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Daniel Barros / AHEPAL

Sede da EPAL, Sala de atendimento ao público, Lisboa  
 198 x 306 cm  
 Azulejos monocromos azuis e fragmentos de azulejos do séc. XVIII recuperados  
 Execução: Fábrica de Bicesse sob a orientação da Fábrica Sant'Anna, Lisboa  
 Ao lado: Pormenores do painel e local de instalação  
 Arquitectura de interiores: Arq. Mário Varandas Monteiro.

Eduardo Nery traçou também um percurso importante enquanto fotógrafo desde o início da década de setenta. Mais do que se limitar a registar determinado momento, Nery tira partido de todas as potencialidades que esta técnica lhe permite, “apropriando-se” de imagens pré-existentes, à semelhança do que havia já feito em colagens ou em pintura, criando outras realidades, alterando e transformando o espaço, como se este fosse o seu umbigo e o mote de toda a sua criação artística.

Na segunda intervenção para a Sede da EPAL, uma obra de 1991/1993, intitulada *Simetria*, Eduardo Nery escolheu homenagear a água através da imagem do *ex-libris* da empresa e um símbolo urbano da imagem da cidade de Lisboa: o Aqueduto das Águas Livres. Como resposta à necessidade de abastecimento de água a Lisboa, D. João V assina em 1731 o decreto que permite dar início a esta edificação, cuja maior espectacularidade assume especial importância sobre o Vale de Alcântara e que constitui uma das imagens do poder do rei Magnânimo, a par do Palácio Convento de Mafra. Através do Aqueduto, Nery, evocando uma vez mais o universo do período joanino, agora na sua obra fotográfica, inserida na série *Simetrias*, faz justiça ao conceito da cenografia. Inverte a imagem dos grandes arcos e encaixa-os de modo a formar já não um aqueduto assente na terra, mas um outro objecto suspenso no céu. No entanto, a imagem do plano inferior também pode ser entendida como um reflexo da outra, como se esta estivesse reflectida num grande espelho de água ao qual Nery adicionou uma inversão horizontal da imagem, obrigando o observador a mais um jogo do olhar e de apelo à memória física do Monumento, onde, nas palavras do seu autor, “O resultado final é um paradoxo visual, de acordo com os efeitos ópticos,

Simetria – Aqueduto  
1991 – 1993



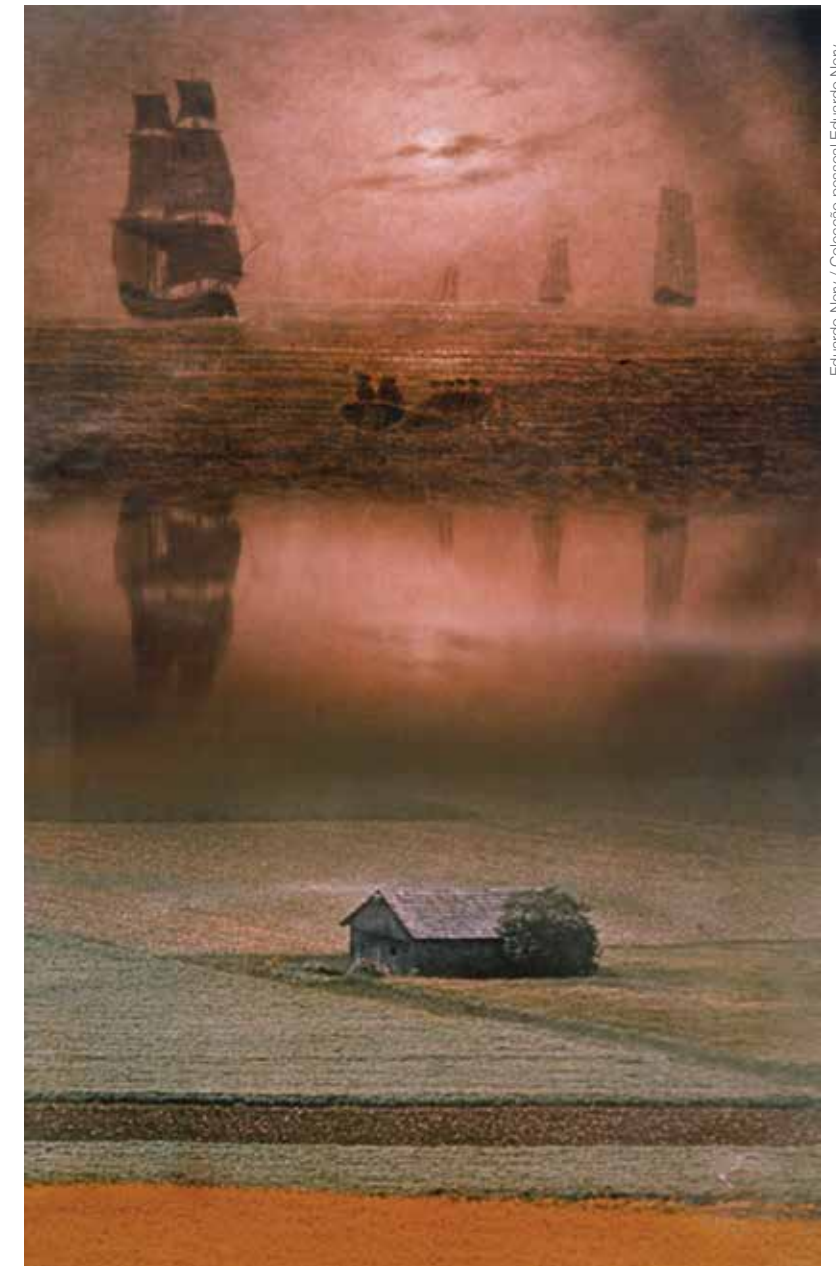
que explorei sobretudo na fase final da “Op-Art”: trata-se aqui de uma situação de simetria, na qual o aqueduto parece suspenso no céu e dotado de perspectivas idênticas, mas contraditórias, simultaneamente divergentes e convergentes. O espaço em profundidade é tanto mais absurdo, quanto ele se organiza e se desorganiza a partir do rigor de registo visual de uma fotografia colhida no local”<sup>12</sup>.

Esta duplicidade das imagens na obra em suporte fotográfico de Eduardo Nery, mas de novo recorrendo a obras de referência na História de Arte internacional, está também presente na fotografia *Espaços Intercomunicantes* (1985) da Coleção da EPAL, em que dialoga com um pormenor de uma pintura de Caspar David Friederich. Através de sobreposições fotográficas, o silêncio melancólico do mar com longínquas embarcações que Friederich pintou no século XIX é reflectido numa outra atmosfera, fundindo-se com a vasta planície pontuada por uma construção solitária. Mais recentemente, em 2010, esta sobreposição de imagens adquire um sentido mais surrealizante nas obras patentes na exposição *Vida Dupla, Casa Arrumada*<sup>13</sup>, um conjunto de obras organizadas em sequências contínuas, como se de fotogramas se tratassem, nas quais alia com humor e ironia, homens e mulheres aos objectos por eles criados.

A fotografia é, assim, para Eduardo Nery, muito mais do que a fixação de imagens, conforme notou Rocha de Sousa ao escrever “que o autor se serve de tecnologias próprias da fotografia enquanto meio, de várias técnicas afins desse meio mas evocadoras de elaborações pictóricas no âmbito do surrealismo, do simbolismo, ou do fantástico, e desenvolve assim

<sup>12</sup> Depoimento de Eduardo Nery em INÁCIO, Pedro – À Conversa com Eduardo Nery. *Águas Livres*. Lisboa: EPAL. Nº 103, Nov. 2003, p. 17.

<sup>13</sup> *Vida Dupla, Casa Arrumada* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Mercador do Tempo, Ermida de Nossa Senhora da Conceição, 2010.



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

Espaços Intercomunicantes  
1985  
Dupla Exposição Fotográfica  
Coleção EPAL

*um discurso plural, complexo, cuja imagística, comprometendo-se nos paradoxos da sociedade contemporânea, parece distanciada da qualidade específica do registo e da construção fotográficos*<sup>14</sup> .

<sup>14</sup> SOUSA, Rocha de – Fotografia do paradoxo ou o invisível nomeado. In Eduardo Nery: *Metamorfoses da Imagem*. Loures: Edição Foto-Jornal, 1990, p. 12.



Sede da Epal – Sala de Cobranças, Lisboa  
Dupla exposição fotográfica  
Dimensões: 198 x 306 cm



A colaboração de Eduardo Nery com a EPAL é retomada em 2008 quando foi convidado a intervir de novo na Estação de Tratamento de Água da Asseiceira, desta feita com uma vasta intervenção no exterior com o objectivo de harmonizar todas as edificações desta infra-estrutura, entretanto ampliada por necessidade de reformulação da linha de tratamento de água captada na Barragem de Castelo de Bode.

Condicionada às estruturas pré-existentes, estendendo-se por cerca de 3 500 m<sup>2</sup> de superfície com material cerâmico, a intervenção de Nery encontra-se dividida em três tipologias de aplicação, projectadas em função do suporte arquitectónico.

Nos dois reservatórios elevados de água, Eduardo Nery optou por revestir o topo destas infra-estruturas com uma larga faixa em que a unidade cerâmica é composta por placas azuis escuras, criando diversos ritmos na superfície. Nos edifícios mais extensos e mais elevados, a solução de revestimento passou por longas faixas estreitas em platibanda e em soco. Já nas paredes das infra-estruturas menos elevadas, optou pela solução do revestimento total, apenas interrompido pelos vãos das portas ou escadas. Os tons predominantes utilizados foram o verde e o azul, as cores da identidade gráfica da EPAL, condicionante que o artista aceitou, mas que por serem tons frios, juntou tons de cores quentes como vermelhos, laranjas e amarelos de modo a criar ritmos mais intensos nos revestimentos cerâmicos e focos de interesse visual. Assim, se pela predominância do verde e do azul, esta obra se integra na envolvente arbórea e se liga com o azul do céu, a introdução de tons quentes permite criar subtis focos de interesse e, deste modo, marcar a sua presença.

Habitado a trabalhar o exterior e com uma longa experiência na pesquisa do comportamento da cor na Arquitectura, este trabalho adivinhou-se desafiador para Eduardo Nery, na medida da sua extensão, mas também na medida em que as estruturas iniciais da ETA, situadas, em planta, sensivelmente ao meio da área a ser intervencionada, não poderiam receber qualquer revestimento cerâmico. Neste sentido, Nery rodeou este condicionamento incorporando as primeiras estruturas como uma zona respiração, unida visualmente pelos revestimentos em placas cerâmicas nos dois reservatórios elevados de água, que se encontram posicionados um de cada lado desta zona, através de um efeito visual de grande impacto, pela sua elevação. A escolha do tom azul escuro para estes revestimentos em placas cerâmicas, com grande poder de reflexão, que à partida pode causar alguma estranheza, deve-se à observação do autor de uma fachada lisboeta de finais do século XIX e início do século XX, revestida por azulejos negros com grande poder reflexivo. O tom destas placas foi escolhido após um trabalho de colaboração com os técnicos da Fábrica Molde Faianças, das Caldas da Rainha, responsável pela produção e assentamento de toda a intervenção da Asseiceira.

Cada uma destas placas mede 25 x 25 e 7 cm na sua altura máxima, tem forma de cunha e permite quatro posições diferentes de assentamento. A aplicação destas placas foi cuidadosamente estudada do ponto de vista da sua orientação, de modo a criar diversas leituras e ritmos diagonais, consoante o posicionamento do observador e a incidência de luz sobre a superfície cerâmica. Nestas grandes composições com placas, Eduardo

Nery introduziu ainda duas variantes, das quais depende a sua total apreensão: Espaço e Tempo. Quanto ao Espaço, esta obra obriga a que o espectador se posicione em diversos locais de forma a poder ter uma leitura completa da mesma. Já o factor Tempo permite que, consoante a incidência luminosa e as suas variações ao longo do dia, associadas aos vários posicionamentos das placas, o espectador obtenha outras perspectivas da obra.

A aplicação deste revestimento no reservatório elevado localizado a Nascente encontra-se posicionada em redor de um corpo mais elevado do edifício, constituindo assim quatro panos revestidos, como se fossem quatro fachadas recuadas e sobrelevadas em relação à estrutura do edifício principal. Nas fachadas mais longas, Nery criou vários ritmos com zonas de diagonais que, em oposição, criam ritmos em V, passando por áreas com texturas mais aleatórias ou outras com ritmos verticais e horizontais que marcam o centro da composição conferindo uma imagem de simetria às fachadas. As fachadas de menores dimensões apresentam também ritmos em V, sendo as esquinas, as áreas de união entre os vários planos, bem marcadas através de um solução que plasticamente lembra os revestimentos em xisto da arquitectura tradicional do Norte de Portugal, numa alusão à cerâmica enquanto sistema de impermeabilização das construções.

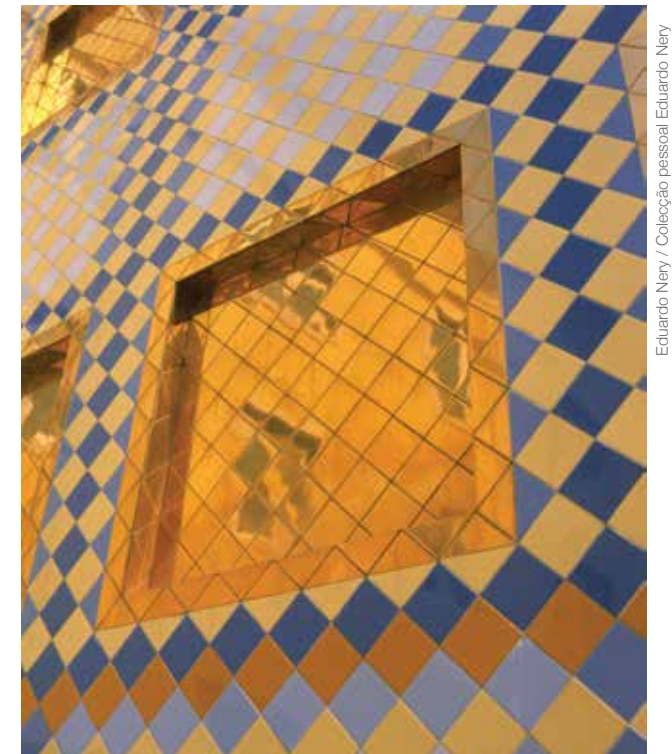
A marcação dos centros das fachadas e das esquinas, acentuando assim a forma arquitectónica, repete-se no outro núcleo situado a Poente, a cuja fachada Eduardo Nery deu um cunho aparentemente mais aleatório, ou se quisermos mais texturado.



O primeiro revestimento onde Nery utilizou placas cerâmicas data de 1994, numa escadaria para Avenida Infante Santo, em Lisboa, num suporte arquitectónico semelhante aos já mencionados painéis da autoria de Maria Keil, Carlos Botelho, Rolando Sá Nogueira e Alice Jorge com Júlio Pomar. A diferença reside na zona abaixo dos degraus, onde a parede avançou de modo a suprimir o vão criado abaixo das escadas. Trata-se do revestimento de duas paredes, uma num plano mais recuado, que ladeia a escada transversal de um dos lados, e outra num plano mais avançado, ambas revestidas a placas cerâmicas com a mesma forma em cunha, em três cores laranja, permitindo, à semelhança das usadas na Asseiceira, quatro posições diferentes de assentamento. Esta intervenção pode ser apreendida na sua totalidade tanto por quem passa a pé como por quem viaja de carro, facto que já não acontece com os primeiros painéis desta avenida da década de 1950. Embora esta tenha sido a primeira obra pública onde Eduardo Nery usou estas placas cerâmicas, a tipologia formal tinha sido já utilizada por este artista em 1979, numa intervenção para a delegação da companhia aérea brasileira VARIG em Lisboa, usando superfícies espelhadas. Ao mesmo tempo que projectava o revestimento para esta escadaria em Lisboa, Nery projectava um outro revestimento com estas placas cerâmicas que só viria a inaugurar em 1998 – a fachada do Museu de Olaria, em Barcelos. Aqui, Eduardo Nery pareceu desafiar a capacidade reflectora da cerâmica ao revestir a superfície destas placas com lustrina dourada, conferindo a esta fachada, situada numa rua estreita, uma modelação dourada que espelha o ambiente urbano e as nuances da atmosfera. A evocação do dourado é recorrente e a sua colocação na arquitectura foi



Museu de Olaria, Barcelos  
1993 – 1998



Associação Nacional de Farmácias, Lisboa  
1995-1996

também utilizada na sua colaboração no edifício da Associação Nacional de Farmácias, de 1995-1996, como a insinuação de janelas numa fachada cega, apelando assim ao efeito reflexivo do vidro inexistente.

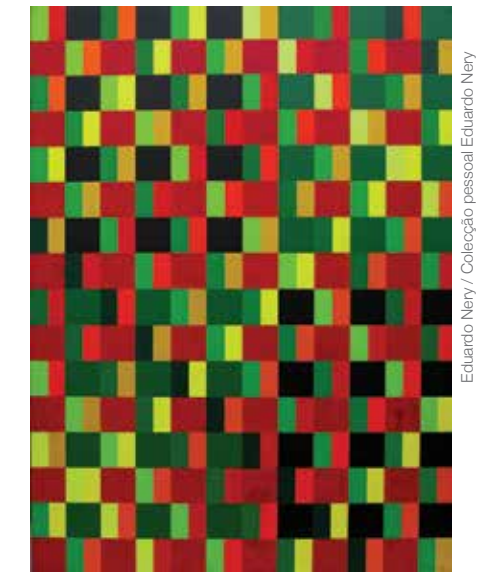
Nas outras áreas intervencionadas na Asseiceira, Nery optou pelo revestimento com azulejos cuja unidade mede 10 x 10 cm, diminuindo assim a escala tradicional desta unidade cerâmica de 14 x 14 cm. O objectivo desta escolha deve-se ao facto da necessidade de revestir os edifícios maiores e mais altos com longas faixas de azulejo, em platibanda e em soco. Desta forma, esta opção tornou-se a “*única forma de ritmar e de variar a cor ao longo de superfícies tão estreitas e tão difíceis de organizar plasticamente*”<sup>15</sup>, com base na utilização de uma paleta de 21 tons distintos, com predominância do verde e do azul e também de cores mais quentes.

Nestes edifícios, cuja arquitectura base tem um carácter eminentemente funcional, Nery conferiu-lhes unidade entre si criando uma ligação entre o revestimento do soco e a platibanda, desviando o olhar do resto da estrutura. A partir de um jogo de verticais, horizontais e diagonais, organizadas em vários blocos, Nery quebrou a monotonia das fachadas. Tanto na platibanda como no soco, revestimentos que correm em paralelo, não existe uma simetria das aplicações, não apresentando estas uma relação imediata entre si, mas sim uma integração cromática e um esquema semelhante de aplicação. Os centros das fachadas apresentam o esquema da oposição de ritmos diagonais.

Nas câmaras de floculação existentes do lado Poente, Nery concebeu plasticamente o seu revestimento com a predominância de grandes faixas verticais, de modo a contrariar a sua menor altura. Tirando partido da

<sup>15</sup> NERY, Eduardo – Texto sobre a intervenção plástica em cerâmica na Estação de Tratamento de Água da EPAL, na Asseiceira, não publicado, não datado

<sup>16</sup> PEREIRA, Jorge – Movimentos de cor dão diferentes perspectivas à obra. ETA da Asseiceira. *Águas Livres*. Lisboa: EPAL. Nº 183, Jun. 2009, p. 3.



Série Ritmos de Cor – Jazz  
2006  
Acrílico s/ madeira

“*progressão de azuis, verdes e cores quentes, nas quais as faixas mais claras parecem convexas, enquanto as mais escuras resultam concavas e reentrantes*”<sup>16</sup>, Eduardo Nery sugere, uma vez mais tirando partido dos efeitos da ilusão óptica na sua obra, a tridimensionalidade de volumes cilíndricos. Estes efeitos prolongam-se em extensão, tirando partido da largura das faixas e do contraste de cores. Num pano de parede, sob um lanço de escadas, o revestimento transforma-se numa composição que parece desconstruir a verticalidade das faixas, organizando-as em módulos de cor de 2 x 1 azulejos, lateralmente, e de 2 x 2 azulejos, ao centro, num ainda sugestionado volume, evocado pelo uso de cores mais claras, ao centro, e cores mais escuras lateralmente. Em continuidade, esta mesma lógica de aplicação, transforma-se em módulos de 2 x 2 azulejos, numa *Modulação Luminosa*, criando volumetrias através da





Sem Título  
1966  
Guache sobre papel  
Coleção particular

Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

criteriosa justaposição tonal, em ritmos diagonais, lembrando precisamente uma série com este título que Eduardo Nery concebeu em Pintura e em Tapeçaria no final dos anos sessenta.

A área do lado oposto, a Nascente, a que pode ser observada a partir da via rodoviária localizada perto da ETA, composta por varias infra-estruturas funcionais e um edifício autónomo, é precisamente aquela onde a intervenção de Eduardo Nery no recinto é mais densa.

Nery retoma o jogo das modulações luminosas, tanto em módulos de 2 x 2 como de 1 x 1 azulejos, introduzindo, no entanto, algumas variações, tirando partido das várias construções, da sua volumetria e da articulação entre si. Como se de um contraponto se tratasse, Nery retoma o uso de faixas verticais em gradações cromáticas, simulando volumes cilíndricos num edifício autónomo avançado. Envolvendo esta área, os azulejos deste edifício dialogam com outros revestimentos que repetem as gradações de cores em azul e verde de tom homogéneo e onde, em algumas zonas, se articulam em faixas mais estreitas de duas fiadas verticais, formadas por várias cores contrastantes, construídas de forma deliberadamente aleatória.

Num espaço rectangular reentrante, como se tratasse de pátio interior, apenas aberto de um lados, Eduardo Nery parece fazer uma síntese não só da sua obra na Asseiceira mas de todo o seu percurso artístico no âmbito do seu interesse pela pesquisa da cor e do seu comportamento na obra pública. O edifício da esquerda apresenta a platibanda e o soco revestidos na lógica de aplicação já mencionada, enquanto que frontalmente, em vários planos, se apresentam as “*modulações luminosas*” de um cariz mais

estático, apelando a unidades de repetição compostas por quadrados maiores que se transformam, nos mesmo tons de azul, em ritmos diagonais, introduzindo de novo a volumetria. A um dos cantos deste espaço apresenta-se um pequeno volume cúbico em que as faces visíveis foram tratadas com módulos de um azulejo de 1 x 1, constituindo um elemento quase escultórico de ligação com a parede localizada à direita, onde associa quadrados mais pequenos de cores quentes a quadrados maiores, e onde os ritmos diagonais se exacerbam numa policromia controlada suportada por uma malha de tons mais frios, o azul e o verde.

A utilização que Nery faz aqui do azulejo também não nos pode deixar de remeter para o edifício da Sociedade Central de Cervejas, em Vialonga, a sua primeira obra em azulejo, realizada entre 1966 e 1968, entretanto removida, e o revestimento do viaduto da Avenida Infante Santo e da Rua da Cintura do Porto de Lisboa, obra de 2000-2002. A obra para a Sociedade Central de Cervejas não se limitou apenas ao azulejo, tendo o artista colaborado com relevos para o exterior e também pavimentos. No painel de azulejos, Nery tirou partido da cor lisa que, à semelhança da ETA, *“funcionava como tessela monumental de um mosaico cuja superfície era modelada pela fusão óptica de toques e manchas de cor, procedimento próximo das técnicas divisionistas do Impressionismo e do Pontilhismo cujas pesquisas em torno da realidade óptica da cor abriram caminho a uma das vias da Abstracção”*<sup>17</sup>.

Já na Avenida Infante Santo, reencontramos um revestimento monumental de cerca de 1900 m<sup>2</sup> em azulejo que marca visualmente a cidade de Lisboa, e muito especificamente o seu topo Sul, numa obra que implicou o revestimento total das paredes interiores do viaduto com todas as cores do espectro solar, onde se incluiu também o branco e o preto, tirando partido



Viaduto, Av. Infante Santo, Lisboa  
2000-2002

<sup>17</sup> HENRIQUES, Paulo – Entre o chão e o infinito: Calçadas, azulejos e mosaicos de Eduardo Nery In Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva. Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral [1961-2003] [Catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2003, p.22-23



de “*contrastes e afinidades entre cores puras*”<sup>18</sup>. A intervenção estendeu-se também à cor das estruturas metálicas que finalizam o viaduto a Sul. Nesta obra, optou por grande barras de cor que se adaptam à cantaria do viaduto pré-existente, lembrando pinceladas verticais que percorrem toda a extensão da estrutura, criando diversos ritmos, pela alteração da largura das faixas verticais e da relação das cores.

Na Estação de Tratamento de Água da Asseiceira, apesar de várias tipologias de intervenção, todas elas dialogam umas com as outras, presentindo quem delas usufrui a presença das outras, estando a articulação entre elas muito bem estruturada e projectada para ser apreendida de determinada maneira consoante o posicionamento do espectador.

Apreocupação com a cor e uma pesquisa intensa sobre o seu comportamento na obra pública marca o percurso de Nery. Com esta intervenção para a EPAL, Eduardo Nery dá continuidade a uma das facetas da sua obra, pela qual é particularmente conhecido, as intervenções de exterior em estreito relacionamento com o suporte arquitectónico que o recebe, seja este uma nova construção ou pré-existente, como é o caso da Asseiceira, conferindo uma identidade às estruturas arquitectónicas onde intervém, podendo ser assim usufruída por uma maior número de cidadãos, sejam os que circulam de automóvel na via rápida (IC3) perto desta ETA, quer os trabalhadores e visitantes que acedem ao interior deste recinto.

Nesta e noutras obras de carácter público, Nery revela uma grande coesão formal onde “*a experiência em tornos de perspectivas reversíveis, em torno da repetição modular de formas geométricas simples, de barras e combinações de quadrículas de cor, a diversidade de contrastes (claro/escuro, côncavo/*

<sup>18</sup> NERY, Eduardo – *Apreciação estética do Azulejo*. Lisboa: Edições INAPA, 2007, p. 53.

*convexo, oblíquo perpendicular...), o jogo entre forma mostrada e a forma oculta, a sobreposição e desarticulação da forma orgânica pela forma geométrica, definem-se como meios renovados de integração dinâmica e inclusiva entre estruturas construídas, revestimento, espaço exterior e as possibilidades da intervenção humana”*<sup>19</sup>.

A obra de Eduardo Nery aplicada em diversos equipamentos públicos e privados revela ainda um profundo conhecimento das capacidades do azulejo enquanto material de revestimento, tirando partido do elemento cerâmico como reflector de luz, revelando uma noção exacta de que ângulo vai ser percebido após a sua aplicação, tendo em conta um profundo conhecimento da tradição cerâmica.

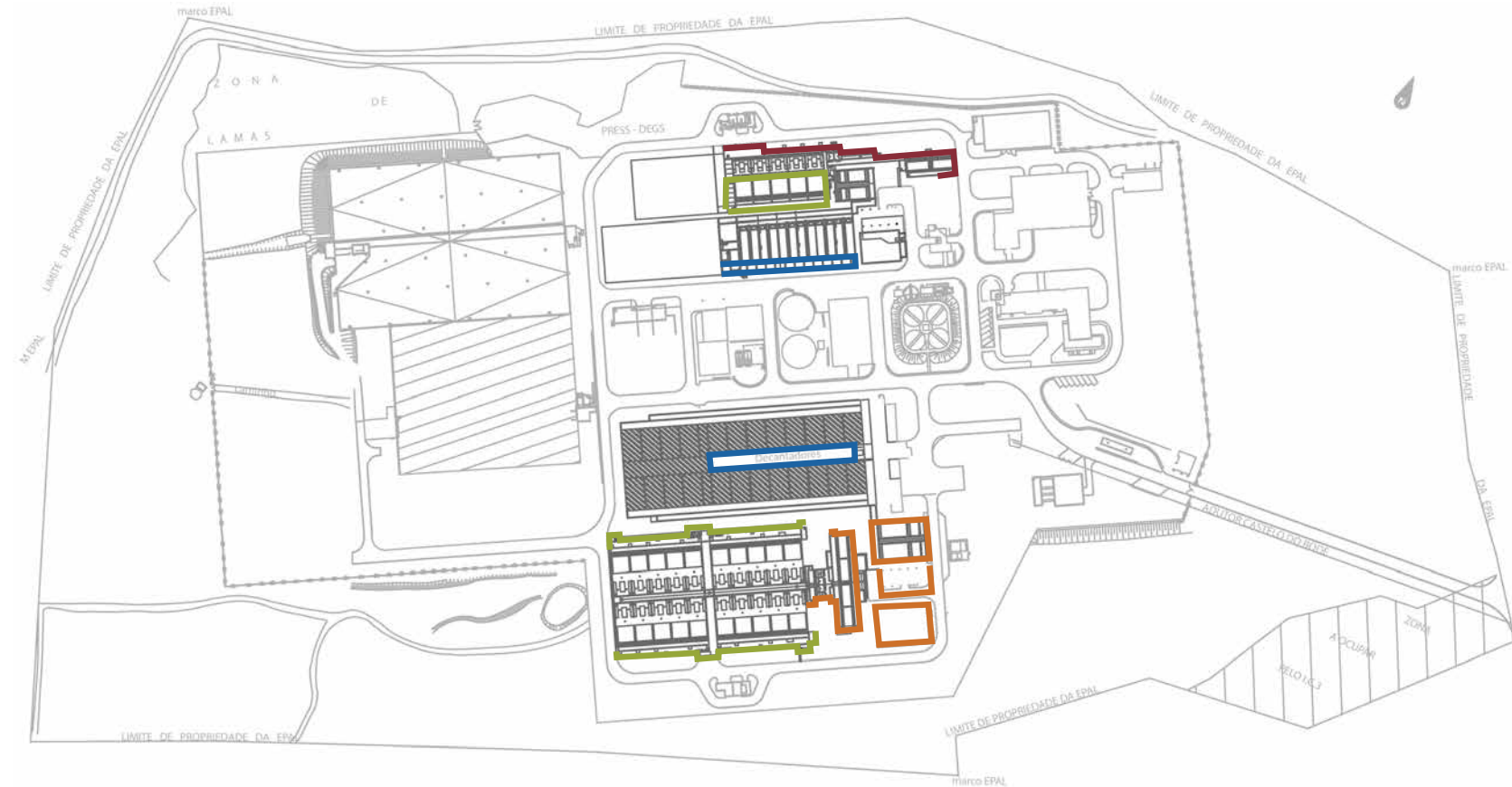
Ao permitir o confronto do público com a obra de Eduardo Nery nos seus espaços, a EPAL evidencia uma das valências mais significativas da Arte Pública: a obtenção da cumplicidade do observador por esta estar inscrita num espaço comum, reconciliando-o com a produção artística contemporânea, à qual normalmente cria resistências quando observada num contexto mais restrito e formal, como as Galerias ou os Museus de Arte.

<sup>19</sup> CANDEIAS, Ana Filipa – *A obra urbana de Eduardo Nery. A Idade da Imagem*. Lisboa: IADE, nº 10, Jan-Abr 2004.



3500 m<sup>2</sup>  
 Execução e assentamento dos elementos cerâmicos: Molde Cerâmicas, SA

Luis Piquero / EPAL



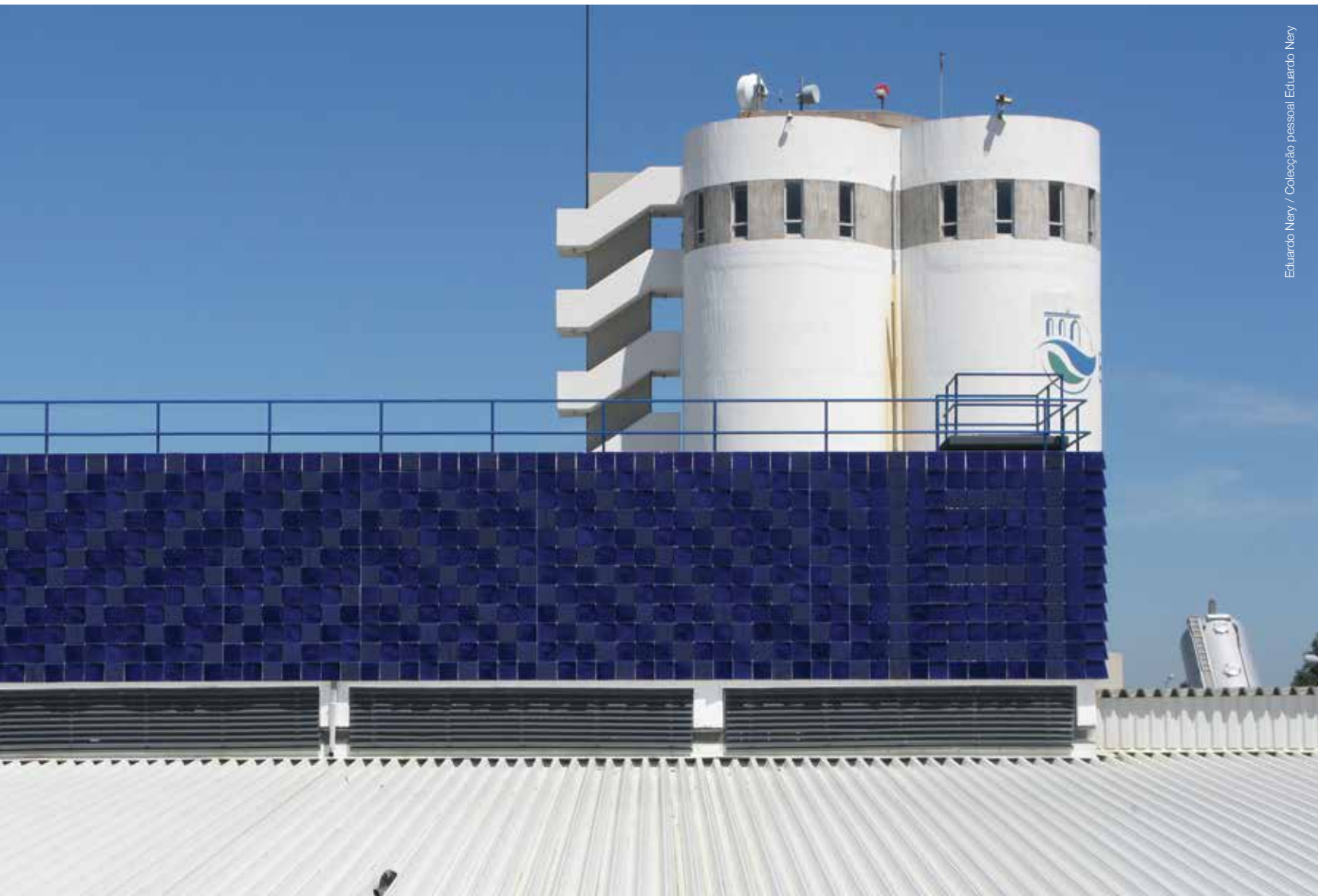
■ Topo dos reservatórios elevados de água   
 ■ Aplicação em platibanda e soco  
 Revestimento total de estruturas: ■ Lado nascente    ■ Lado poente





Topo dos reservatórios elevados de água





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

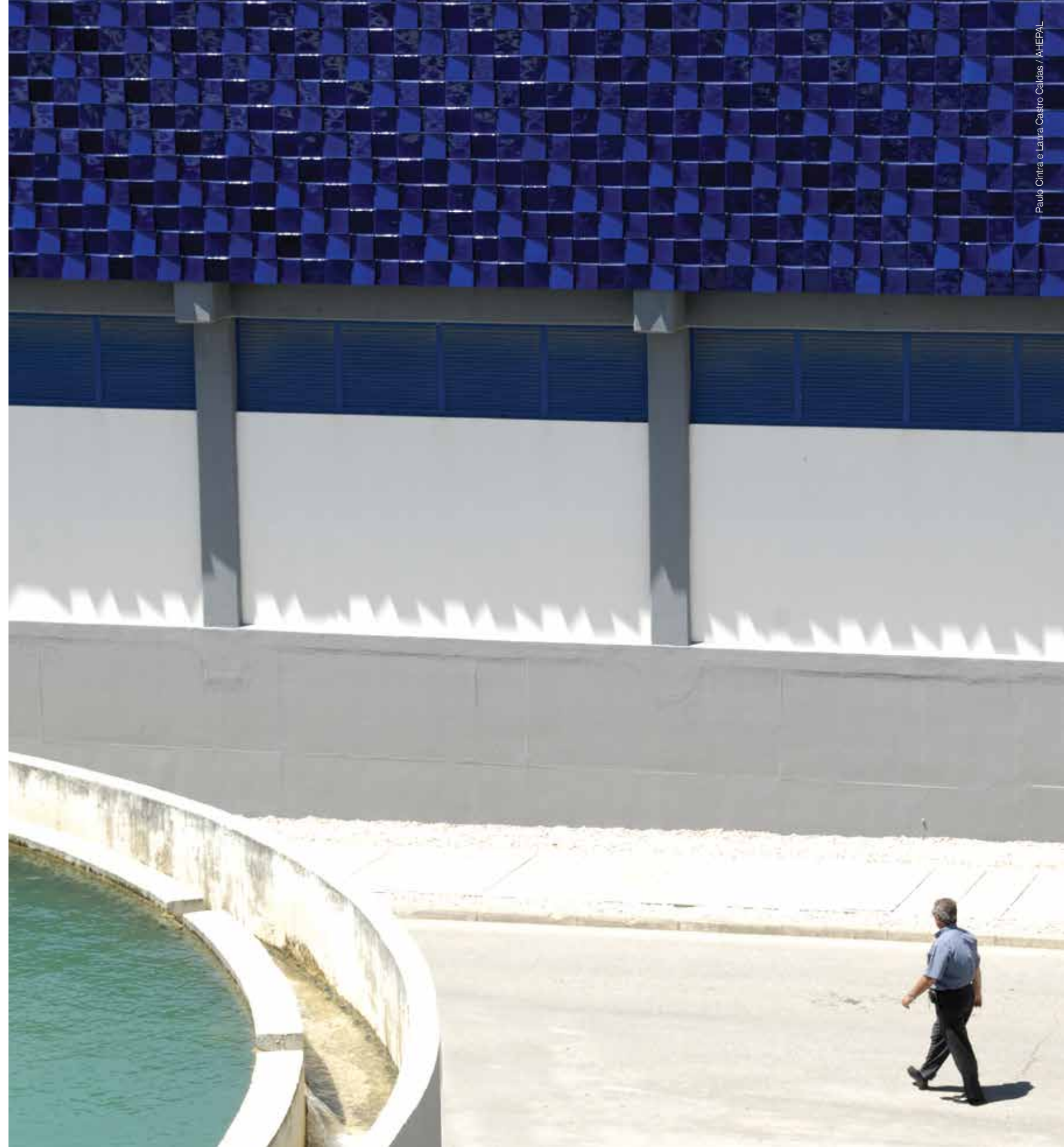




Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



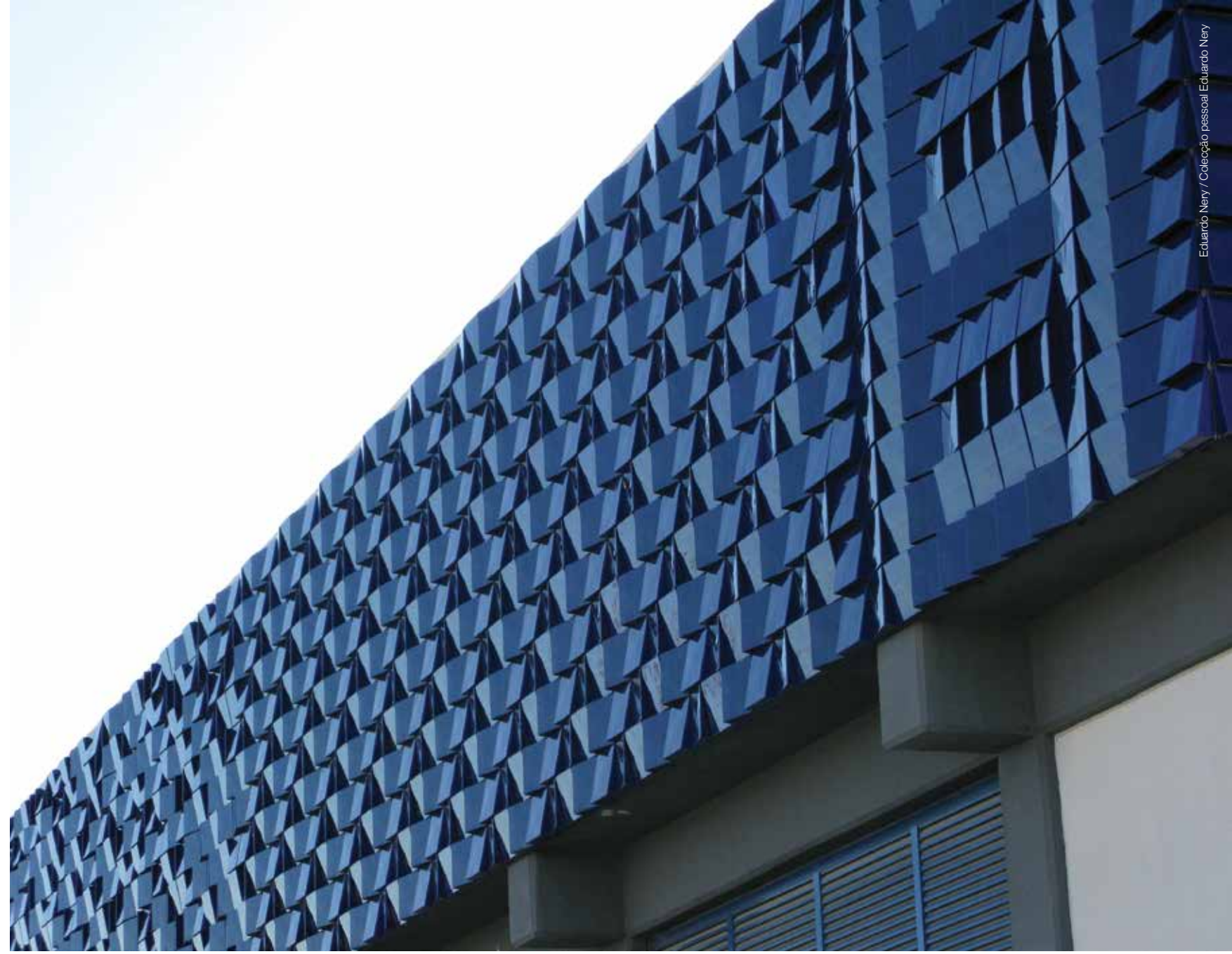




Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery

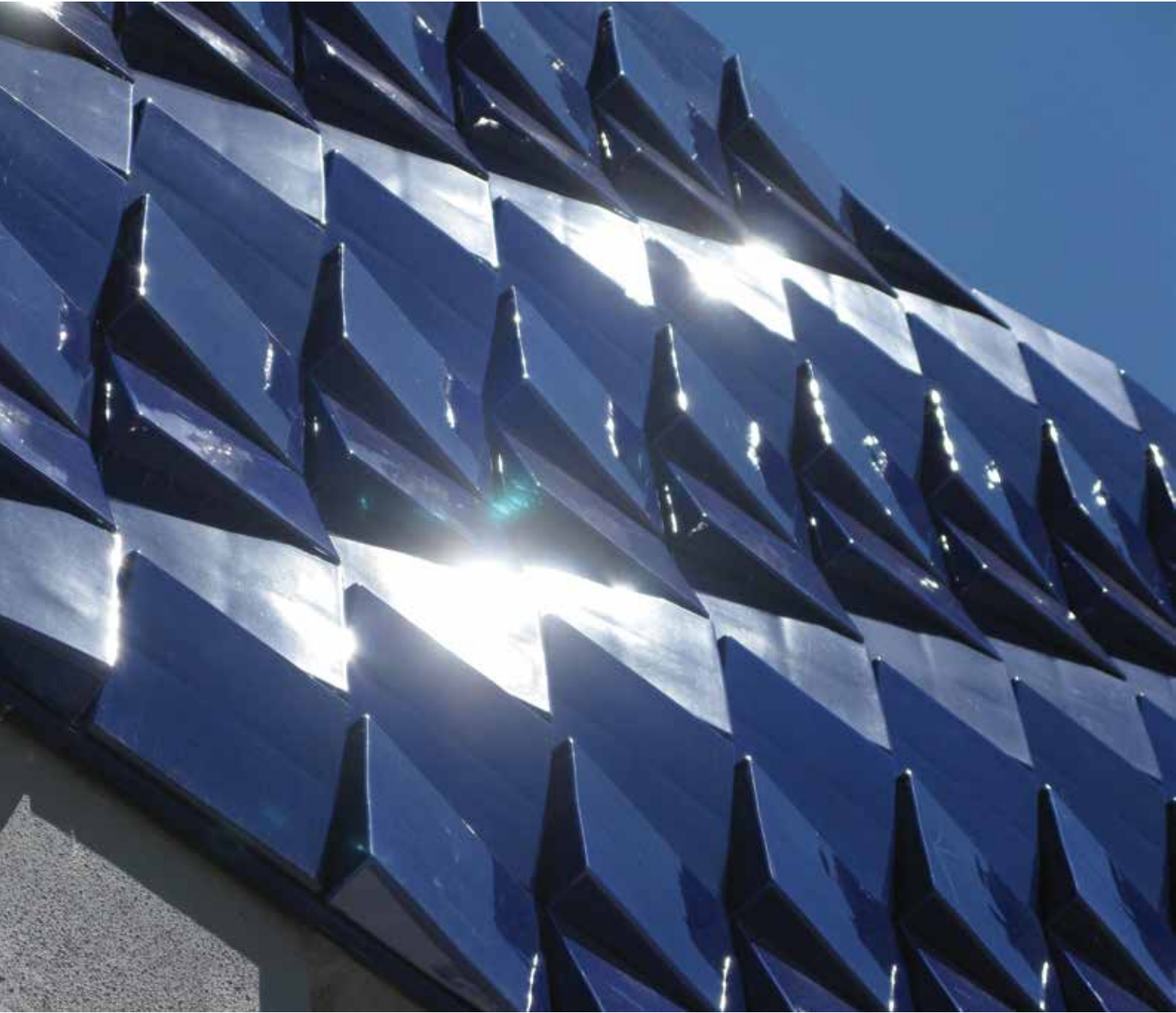


Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery









Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Aplicação em platibanda e soco

Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL







Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

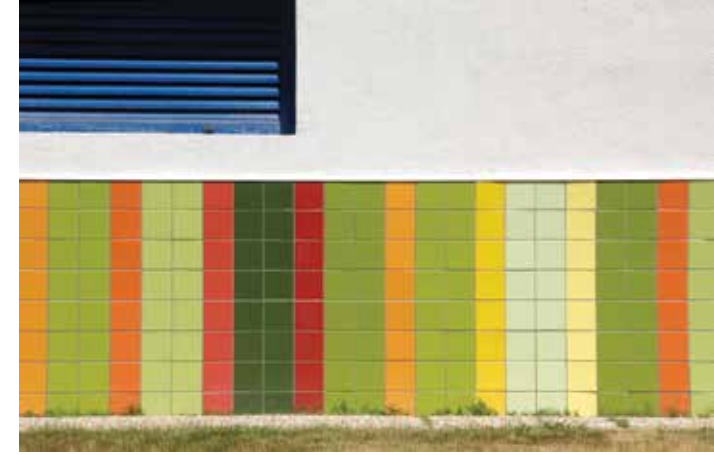




Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



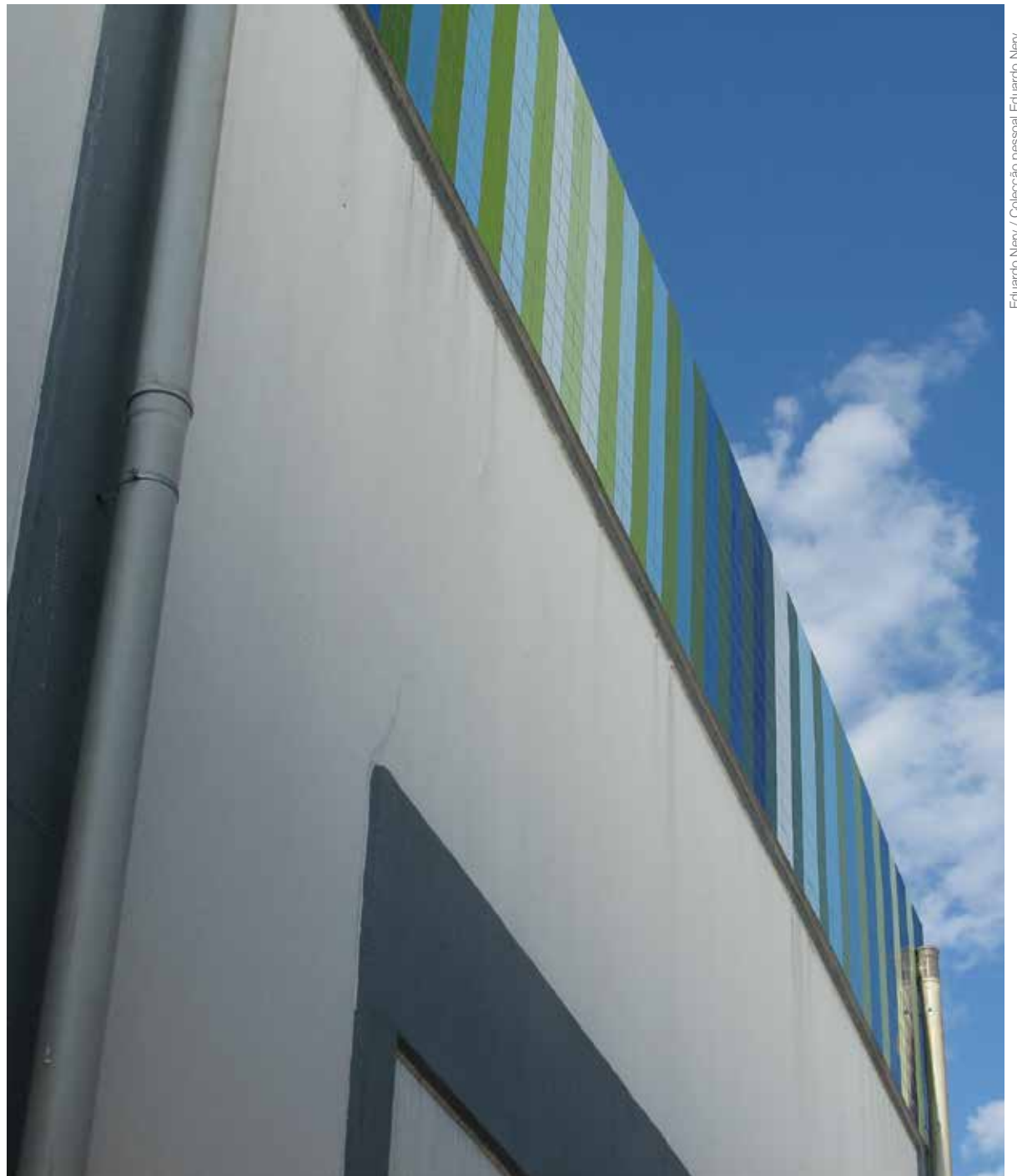
Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

Revestimento total de estruturas  
Lado Nascente











Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Paulo Cirtra e Laura Castro Caldas / AHEPAL

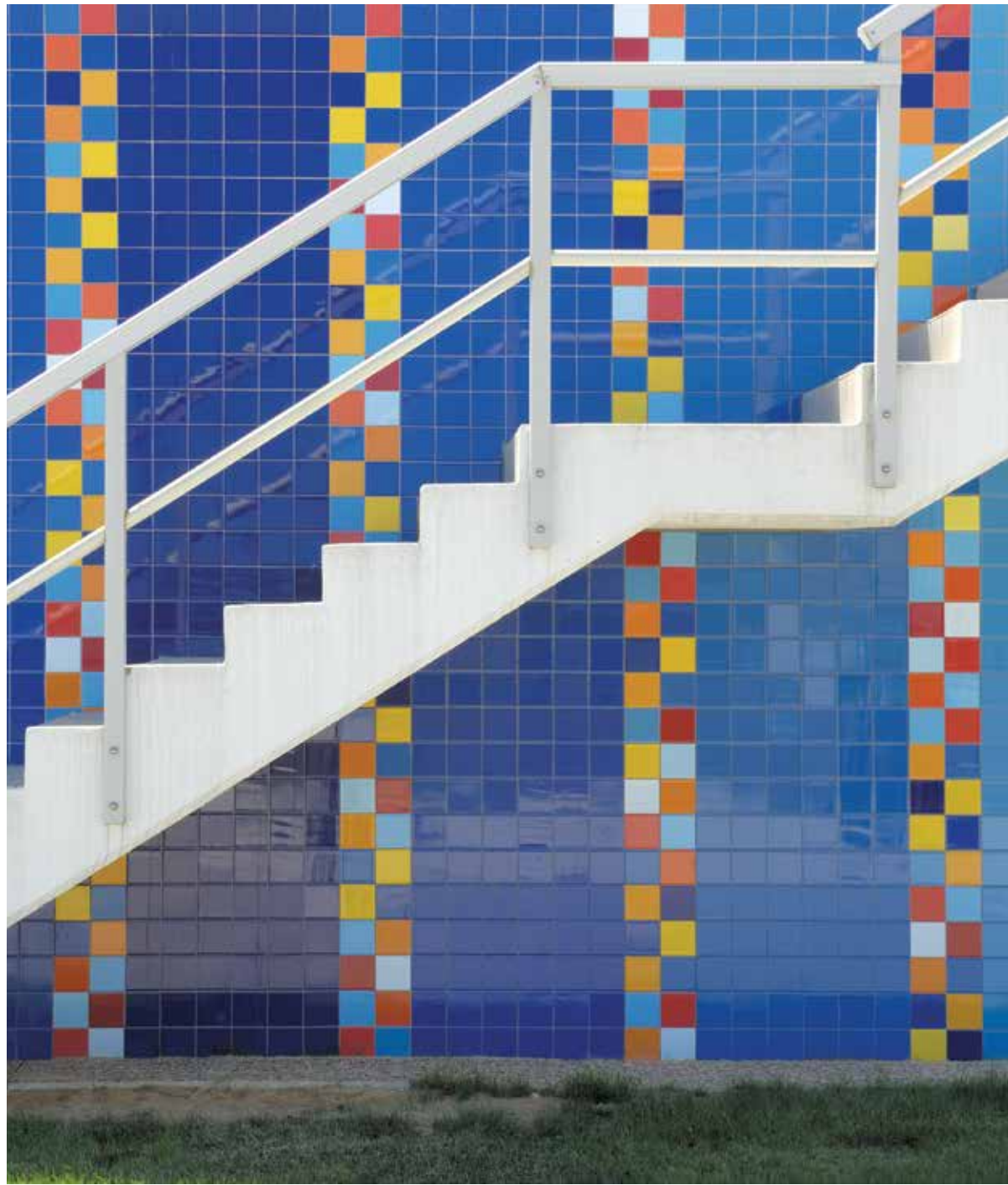


Paulo Cirtra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Paulo Cindra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cindra e Laura Castro Caldas / AHEPAL





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery





Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery





Revestimento total de estruturas  
Lado Poente









Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery





Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL



Paulo Cintra e Laura Castro Caldas / AHEPAL









Eduardo Nery / Coleção pessoal Eduardo Nery



Paulo Cirra e Laura Castro Cédas / AHEPAL





Paulo Cintra e Laura Castro Cãdas / AHEPAL

## Bibliografia

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

CALADO, Rafael – **Cinco séculos do azulejo em Portugal: Five centurys of tile in Portugal**. Lisboa: Correios e Telecomunicações de Portugal, 1985.

**Eduardo Nery – Obra gestual (1960-2001)**. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

**Eduardo Nery 1956-1996 [Arte Atelier | Arte Pública]**. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Culturgest; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

**Eduardo Nery. Painel de azulejos do aeroporto internacional de Macau**. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Missão de Macau, 1996.

**Eduardo Nery: Exposição retrospectiva. Tapeçaria, azulejo, mosaico, vitral [1961-2003]**. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Instituto Português de Museus, 2003.

**Eduardo Nery: Metamorfoses da imagem**. Loures: Edição Foto-Jornal, 1990.

**Estação Campo Grande**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1994.

HENRIQUES, Paulo – Arte no Metropolitano de Lisboa. IN ROLLO, Maria Fernanda [coord.] – **Um Metro e uma cidade: História do Metropolitano de Lisboa**. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2001, vol. 3, p. 116 – 205.

NERY, Eduardo – **Apreciação estética do azulejo**. Lisboa: Edições INAPA, 2007.

**O azulejo em Portugal no século XX**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

SAPORITI, Teresa – **Azulejaria de Eduardo Nery**. Lisboa: edição de autor, 2000.

**Vida Dupla, Casa Arrumada** [Catálogo de exposição]. Lisboa: Mercador do Tempo, Ermida de Nossa Senhora da Conceição, 2010.

**PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS** CANDEIAS, Ana Filipa – A obra urbana de Eduardo Nery. A Idade da imagem. Lisboa: IADE. Nº 10, Jan-Abr. 2004, p. 48-53.

HENRIQUES, Paulo – Módulo, padrão e jogo: Azulejos de repetição na segunda metade do século XX. **Oceanos [Azulejos de Portugal e do Brasil]**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 36/37. 1998, p. 263-269.

INÁCIO, Pedro – À conversa com Eduardo Nery. **Águas Livres**. Lisboa: EPAL. Nº 103, Nov. 2003, p. 16-17.

MONTEIRO, Mário Varandas de; NERY, Eduardo -“Elemento Escultórico” Recinto de Campo de Ourique. **Engenharia e construção**. Nº21, Junho/Julho. 1990.

NERY, Eduardo – Relação com a azulejaria do século XVIII em obras de Eduardo Nery. **Turismo Cultural**. Nº 5, Abril/Maio/Junho. 1992.

PEREIRA, Jorge – Movimentos de cor dão diferentes perspectivas à obra. ETA da Asseiceira. **Águas Livres**. Lisboa: EPAL. Nº 183, Jun. 2009, p.3.

**RECURSO INTERNET** [www.eduardonery.pt](http://www.eduardonery.pt).



## Ficha Técnica

Título e subtítulo	<b>Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar</b> Arte Pública na EPAL
Textos	Ana Almeida Paulo Henriques
Fotografias	Alberto Plácido Carlos Monteiro Daniel Barros Eduardo Nery Francisco Matias Jorge Sánchez Quesada José Pessoa Luís Filipe Oliveira Manuel Ribeiro Paulo Cintra e Laura Castro Caldas Pedro Ferreira
Edição	EPAL - Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A.
Coordenação Projecto Editorial	Mário Pinho da Cruz com Mariana Castro Henriques - EPAL
Design	Raquel Simões, GIC - Gabinete de Imagem e Comunicação da EPAL
Impressão	
Tiragem	1000 exemplares
Depósito Legal	
Ano	2011
ISBN	

