

**Helena Alexandra Jorge Soares Mantas**

**Maria Keil, “uma operária das artes” (1914-2012)**

**Arte portuguesa do século XX**

**Volume I**

**Dissertação de Doutoramento em Letras, na área de História,  
especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra, sob orientação da Professora Doutora**

**Maria Regina Dias Baptista Teixeira Anacleto**

**2012**







# ÍNDICE

## VOLUME I

<b>Agradecimentos</b> .....	1
<b>Abreviaturas</b> .....	3
<b>Resumo /Abstract</b> .....	5
<b>Introdução</b> .....	13

### I – Maria Keil: artista, mulher, cidadã

<b>1. O percurso pessoal e artístico de Maria Keil</b> .....	33
1.1. De Silves a Lisboa, 1914-1929. A Escola de Belas-Artes.....	33
1.2. Anos 1930: o casamento com Francisco Keil do Amaral. O abandono da Escola de Belas-Artes. A aprendizagem “cá fora”.....	36
1.3. A década de 1940: o casal Keil do Amaral. Anos de intensa actividade.....	43
1.4. Francisco e Maria Keil do Amaral: o “casal bom gosto”. As encomendas oficiais. O SPN/SNI.....	47
1.5. Maria e Francisco Keil do Amaral: consciência política e social. A luta contra o regime de Salazar.....	49
1.6. Os anos de 1950 e seguintes: a oposição ao regime, o decréscimo de encomendas oficiais, as encomendas de clientes privados.....	54
1.7. O reconhecimento público do trabalho de Maria Keil. Prémios e condecorações.....	56
<b>2. Ser mulher e artista em Portugal na geração de Maria Keil</b> .....	61

### II – A obra artística de Maria Keil

<b>1. Entre 1930 e 1940: aprendizagem e experimentação</b> .....	79
--	----

<b>1.1. Artes gráficas: publicidade, ilustração, cartazes, filatelia</b> .....	79
1.1.1. Publicidade.....	95
1.1.2. Revistas: capas, ilustração, paginação.....	98
1.1.3. Livros: capas, ilustração e paginação.....	113
1.1.4. Projectos gráficos para a “Campanha da Produção”, 1942.....	134
1.1.5. Cartazes.....	141
1.1.6. Filatelia.....	148
1.1.7. Bilhetes-postais.....	151
1.1.8. O posicionamento dos críticos face à obra gráfica de Maria Keil da década de 1940. A perspectiva da autora.....	154
<b>1.2. Artes decorativas</b> .....	160
1.2.1. A Exposição Internacional de Paris, 1937.....	162
1.2.2. Exposições de Nova Iorque e de São Francisco, 1939.....	170
1.2.3. Exposição do Mundo Português, 1940.....	177
1.2.4. Decoração da Estação de Correio do Funchal.....	186
1.2.5. A Campanha do Bom Gosto do SPN.....	192
1.2.6. Outros trabalhos de artes decorativas.....	207
<b>1.3. Artes do palco: cenografia e figurinos</b> .....	208
<b>1.4. Pintura e desenho: criação livre</b> .....	216
1.4.1. Pintura: obras conservadas em museus e outros equipamentos culturais.....	223
1.4.2. Desenho: obras conservadas em museus e outros equipamentos culturais.....	232
1.4.3. Pintura publicada em revistas, jornais e outras edições.....	234
1.4.4. Desenho livre publicado em revistas, jornais e outras edições.....	244
1.4.5. Exposições de Pintura e Desenho.....	251
<b>2. A partir de 1950: diversificação e amadurecimento do corpo de trabalho da artista</b> .....	261

<b>2.1. Azulejaria</b> .....	261
2.1.1. As primeiras experiências na azulejaria.....	270
2.1.2. Urbanismo, arquitectura e azulejaria nos anos de 1950.....	280
2.1.3. O Metropolitano de Lisboa: a grande obra de azulejaria moderna.....	289
2.1.4. A azulejaria depois do projecto do Metropolitano de Lisboa.....	306
<b>2.2. Ilustração Infantil</b> .....	315
2.2.1. Em torno dos anos de 1950. Os primeiros trabalhos.....	315
2.2.2. Ilustração de Maria Keil nos anos de 1960. Novos caminhos. A maturidade.....	335
2.2.3. Entre 1970 e 1980: a consagração.....	358
2.2.4. De 1990 aos anos 2000: a pluralidade da linguagem gráfica.....	397
<b>2.3. Ilustração de livros para adultos</b> .....	406
2.3.1. As décadas de 1950 e de 1960: lirismo e expressividade.....	406
2.3.2. De 1980 aos anos 2000: ilustração e escrita.....	432
<b>2.4. Outros trabalhos de artes gráficas posteriores a 1950</b> .....	440
<b>2.5. Artes decorativas</b> .....	449
2.5.1. Tapeçarias de Portalegre.....	449
2.5.2. Mobiliário.....	458
<b>2.6. Pintura e desenho: criação livre</b> .....	461
2.6.1. Pintura.....	463
2.6.2. Desenho.....	469
<b>2.7. Anos 1950 e depois. Exposições individuais e colectivas</b> .....	476
<b>Conclusões</b> .....	483
<b>Fontes e bibliografia</b> .....	503

## VOLUME II

<b>Nota introdutória.....</b>	<b>1</b>
<b>I - Entrevista a Maria Keil.....</b>	<b>3</b>
<b>II - Catálogo de imagens.....</b>	<b>27</b>
<b>1. Maria Keil. Fotobiografia.....</b>	<b>29</b>
<b>2. A obra artística de Maria Keil. Décadas de 1930 e de 1940</b>	
2.1. Artes gráficas: publicidade, ilustração, cartazes, filatelia e bilhetes-postais.....	39
2.2. Artes decorativas.....	93
2.3. Artes do palco: cenografia e figurinos.....	119
2.4. Pintura e desenho: criação livre.....	135
<b>3. A obra artística de Maria Keil. 1950 e os anos seguintes</b>	
3.1. Azulejaria.....	169
3.2. Ilustração Infantil.....	269
3.3. Ilustração de livros para adultos.....	561
3.4. Outros trabalhos de artes gráficas.....	681
3.5. Artes decorativas.....	695
3.6. Pintura e desenho: criação livre.....	707



## **AGRADECIMENTOS**

O presente estudo resultou de um pesquisa sistemática de fontes e bibliografia, bem como de um trabalho de campo que nos levou do Algarve à Serra da Estrela, ainda que grande parte da obra de Maria Keil se encontre em Lisboa. Gradualmente fomos encontrando pistas que nos permitiram aprofundar o conhecimento em torno da obra artística da autora. Tal não seria possível sem o apoio de instituições, colegas, amigos e familiares.

Destaco Maria Keil que amavelmente se disponibilizou de imediato para nos receber, conversou connosco e nos concedeu uma entrevista. Foi um privilégio ter oportunidade de conhecer pessoalmente uma artista plástica que atravessou grande parte do século XX e a primeira década do século XXI, tendo produzido uma obra vasta e de grande qualidade estética e técnica e, também, a mulher sensível, inteligente, autêntica e com sentido de humor que era Maria.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Regina Anacleto pela sensibilidade, disponibilidade e paciência, bem como pelas sugestões que se revelaram sempre pertinentes.

Sem ordem de prioridade, agradeço a todos os profissionais que me auxiliaram na recolha de informação e imagens nas seguintes instituições:

- Biblioteca Municipal da Câmara Municipal de Silves
- Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian
- Biblioteca Nacional de Portugal
- Bibliotecas da Câmara Municipal de Lisboa
- Câmara Municipal de Cascais
- Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada
- Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian
- Cervejaria Trindade
- Hemeroteca da Câmara Municipal de Lisboa
- Museu da Fundação Portuguesa das Comunicações
- Museu da TAP
- Museu Municipal Abel Manta, Câmara Municipal de Gouveia
- Museu Municipal de Estremoz, Professor Joaquim Vermelho
- Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
- Museu Nacional do Azulejo
- Museu Nacional do Teatro
- Pousada de São Lourenço, Manteigas

Aos meus colegas de trabalho da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, em especial à Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Oliveira, Dr.<sup>a</sup> Margarida Montenegro e Dr.<sup>a</sup> Teresa Morna, o reconhecimento pelo apoio prestado, em particular neste último ano de 2012. À Maria do Carmo Lino, ao Paulo Fernandes e ao Paulo Cintra agradeço as pistas que me deram que conduziram a trabalhos de Maria Keil.

Um agradecimento muito especial à minha família, em particular ao meu pai e à minha irmã. Ao Pedro, o reconhecimento da dedicação, paciência e apoio constantes.

## **ABREVIATURAS**

AIM – Ana Isabel Mantas

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CAMJAP – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

CEUD – Comissão Eleitoral de Unidade Democrática

CML – Câmara Municipal de Lisboa

EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas

ETP – Estúdio Técnico de Publicidade

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

HAM – Helena Alexandra Mantas

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

MK – Maria Keil

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNAZ – Museu Nacional do Azulejo

MNT – Museu Nacional do Teatro

MUD – Movimento de Unidade Democrática

PCP – Partido Comunista Português

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PNG – Pedro Nuñez García

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UEP – União Eléctrica Portuguesa



## **RESUMO**

Estudar a vida e a obra de Maria Keil é analisar a História e a Arte Portuguesas desde a década de 1930, quando a autora começou a sua actividade, até 2012, ano em que faleceu. Tendo desenvolvido obra em diversas áreas artísticas, destacando-se as artes gráficas, publicidade, ilustração, azulejaria, desenho e pintura, Maria Keil definia-se como uma “operária das artes”. O corpo de trabalho que nos legou é vasto e diversificado, pleno de beleza, sensibilidade e humanismo, qualidades que caracterizavam a personalidade e o traço da artista.

Nascida em Silves em Agosto de 1914, com o início da I Guerra Mundial, Maria da Silva Pires deixou a terra Natal aos quinze anos de idade por vontade da família aconselhada por Samora Barros, seu professor na Escola Industrial, e partiu para Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes. Após a conclusão do curso geral, de três anos, frequentou o primeiro ano do curso de pintura com o pintor Veloso Salgado. Entretanto, conheceu na Escola Francisco Keil do Amaral, na altura aluno de arquitectura, com quem viria a casar em 1933. O casamento com Keil do Amaral e a aproximação a um círculo de amizades que incluía alguns dos mais notáveis intelectuais e artistas da época, fê-la perceber que “na Escola não se aprendia nada”. Na rua, nos

cafés, designadamente na Brasileira do Chiado, em casa de amigos, era nesses locais que de facto se aprendia e se tinha acesso ao que as vanguardas artísticas internacionais faziam. Longe dos modelos em gesso e do academismo do ensino oficial das artes, havia um mundo por descobrir cujos ecos chegavam timidamente a Portugal, através de revistas e livros estrangeiros ou pela boca dos poucos artistas nacionais que conseguiam viajar e estabelecer-se fora do país.

Em 1936, Maria Keil começou a colaborar com o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), fundado por José Rocha, onde trabalhavam, entre outros, Fred Kradolfer, Botelho, Bernardo Marques, Ofélia Marques e Thomaz de Mello. No ETP, Maria reaprendeu a desenhar, conheceu uma nova realidade, a da publicidade, e desenvolveu um grafismo muito próprio, de risco sintético e estilizado, claramente modernista, que aplicaria, mais tarde, a outras áreas artísticas.

Esse momento marcou o início da actividade profissional, multifacetada, da autora. Nas décadas de 1930 e 1940, num contexto político totalitário, em que a Arte foi colocada ao serviço do regime através da acção do SPN/SNI, Maria Keil trabalhou, tal como a maioria dos artistas da sua geração, como decoradora nas exposições internacionais de Paris (1937), Nova Iorque (1939), São Francisco (1939) e na *Exposição do Mundo Português* (1940). Neste âmbito, de referir, ainda, a colaboração com a revista *Panorama*, a participação nas Campanhas do “Bom gosto”, a decoração das Pousadas de Portugal e dos edifícios dos CTT, a realização de figurinos e cenários para a Companhia de Bailado Verde-Gaio, entre outros. Paralelamente a autora, que

sempre se posicionou, tal como o marido e o seu círculo de amizades mais próximas, do lado da oposição ao regime, chegando a ser presa pela PIDE em 1953 por ter ido receber Maria Lamas ao aeroporto, desenvolveu outros trabalhos, para clientes privados, muitas vezes amigos pessoais, essencialmente na área da ilustração. A este propósito, refira-se a forte consciência social e política de Maria Keil que a levou a defender várias causas, entre as quais, a da Mulher.

A década de 1950 colocou a azulejaria e a ilustração infantil no seu caminho, áreas artísticas que desenvolveu de forma notável até ao final da vida. Casada com o arquitecto responsável pelo projecto do Metropolitano de Lisboa, Maria fez os painéis de azulejo abstractos, de cariz geométrico, que decoravam as suas estações. Além do marido, outros arquitectos recorreram ao seu trabalho na área da azulejaria nos anos de 1950, tendo a autora executado um conjunto de obras que contribuíram para introduzir decisivamente o modernismo na azulejaria portuguesa. A partir da década de 1950 e até 2009, ano da derradeira intervenção de Maria Keil na área da azulejaria, a artista produziu dezenas de painéis de azulejo, sempre na Fábrica da Viúva Lamego.

A actividade de ilustração infantil começou em 1953, com *Histórias da Minha Rua* de Maria Cecília Correia, e continuou, sem parar, até 2010, data em que ilustrou o livro *Florinda e o Pai Natal* de Matilde Rosa Araújo, tendo a autora deixado um legado de cerca de quarenta obras infantis ilustradas.

Paralelamente, Maria Keil foi autora de cartões para tapeçarias, escreveu livros, infantis e para adultos, dedicou-se à fotografia e pintou. A pintura, essencialmente de retratos, embora lhe tenha valido um prémio em

1941, era para a autora uma área de actividade pessoal, que ela não incluía no seu trabalho profissional, ou seja, Maria Keil não se considerava uma pintora. No entanto, ao longo da sua vida Maria não deixou de expor, individualmente ou em exposições colectivas, a sua obra de pintura que revela, sobretudo no domínio do retrato, uma elevada qualidade estética e técnica.



## **ABSTRACT**

Studying the life and work of Maria Keil is to analyze the Portuguese History and Art since the 1930s, when she began working, until 2012, the year she died. Having developed work until the end of her life, in various artistic fields, among which stand out the graphic arts, advertising, illustration, tiling, painting and drawing, Maria Keil defined herself as an “arts worker”. The body of work she left us is vast and diverse, full of beauty, sensitivity and humanity, qualities that characterized the personality and trace of the artist.

Born in Silves with the onset of World War I, in August 1914, Maria da Silva Pires, left her homeland at the age of fifteen-years-old, by decision of her family advised by Samora Barros, her drawing teacher at the Industrial School, and left for Lisbon to attend the School of Fine Arts. After completing the general course of three years, she attended the first year of Painting with the painter Veloso Salgado. At the school she met Francisco Keil do Amaral, a student of architecture at the time, with whom she would marry in 1933. Marriage with Keil do Amaral and approximation to a circle of friends that included some of the most remarkable intellectuals and artists of the time, made her realize that "at school no one learned anything". On the street, in cafes, in particular at *Brasileira do Chiado*, visiting friends, those were the

places where in fact young artists learned and had access to the international artistic vanguards. Far from plaster models and old methods of art education, existed a world to discover whose echoes came timidly to Portugal, through foreign magazines and books or by the words of the few artists who could travel and settle abroad.

In 1936, Maria Keil began collaborating with *Estúdio Técnico de Publicidade* (ETP), founded by José Rocha and where worked, among others, Fred Kradolfer, Botelho, Bernardo Marques, Ofélia Marques and Thomaz de Mello. In the ETP, Maria relearned how to draw, met a new reality, publicity, and developed a very own artwork, with a synthetic risk and stylized, clearly modernist, that she abandoned no more and applied to other artistic areas. From there began the multifaceted occupation of the author.

In the 1930s and 1940s, a totalitarian political context in which the art was placed at the service of the regime through the action of SPN / SNI, Maria Keil worked, as most artists of her generation, as decorator in international exhibitions, in Paris (1937), New York (1939) and San Francisco (1939), and the Portuguese World Exhibition (1940). In this context, has to be mentioned also the collaboration with the SPN's magazine *Panorama* and the participation in campaigns of "Good Taste", decoration of the *Pousadas de Portugal* and public buildings, the creation of performing costumes and sets for the Ballet Company *Verde-Gaio*, among others. Alongside, the author, who has always positioned herself, as her husband and her closest circle of friends, against the regime, eventually being arrested by the PIDE in 1953 for going to the airport to receive Maria Lamas, developed other work for private clients,

often personal friends, primarily in the field of illustration. In this regard, should be mentioned the strong social and political consciousness of Maria Keil that led her to defend various causes, including the Women's.

The 1950 placed the tiles and children's illustration in her way, artistic areas that she developed remarkably from then until the end of her life. Married to the architect responsible for the design of the Lisbon Metro, Maria made the abstract tile panels of geometric nature, which decorated the stations. Besides her husband, other architects resorted to her work in the area of tiles in the 1950s, having executed several works that contributed decisively to introduce modernism in Portuguese tiles. From the 1950s and until 2009, the year of last intervention of Maria Keil in the field of tiles, the artist produced dozens of tile panels, always in *Viúva Lamego* Factory.

Maria's activity in the field of children's illustration began in 1953, with *Histórias da minha Rua*, by Maria Cecília Correia, and continued non-stop until 2010, with the illustration of *Florinda e o Pai Natal*, by Matilde Rosa Araújo. Maria Keil has left a legacy of nearly forty illustrated books for children. Meanwhile, Maria Keil was author of tapestries, wrote books for children and adults, made an experience on photography and painted. Painting, primarily of portraits, though it was worth a prize in 1941, was for her a personal thing, that she did not include in her professional work, in other words, Maria Keil did not consider herself a painter. However, throughout her life, she has not ceased to exhibit individually or in collective exhibitions, her work of painting, which reveals, especially in the field of portraiture, a high aesthetic and technical quality.



# INTRODUÇÃO

## 1. O objecto de estudo

Maria Keil (Silves, 1914-Lisboa, 2012) desenvolveu actividade artística desde a década de 1930 até quase ao final da vida, em 2012. A sua obra, muito variada, abarca as artes gráficas, a publicidade, a ilustração, a azulejaria, o desenho, a pintura, a gravura, a tapeçaria, entre outros. Esta realidade insere-se num tempo em que se assistiu a um esbatimento da tradicional separação hierárquica entre artes menores e maiores e se apostou na conexão dos diferentes meios de expressão artística. Defendia-se a integração das artes, o trabalho de equipa, multidisciplinar, e a aplicação dos conhecimentos técnicos adquiridos da experiência artística nas situações do quotidiano, com o objectivo de associar um sentido utilitário à estética. Maria Keil, que gostava de ser tratada simplesmente por Maria, definia-se como uma operária das artes.

O legado de Maria Keil é vasto e diversificado, pleno de beleza, sensibilidade e humanismo, qualidades que caracterizavam a personalidade da artista e que se encontram espelhadas na obra de arte que produziu.

Uma análise atenta da vida e obra de Maria Keil permite identificar duas grandes fases de produção, uma primeira que abrange as décadas de 1930 e de 1940, de aprendizagem e de formação, marcada por uma intensa

actividade no âmbito das artes gráficas, da publicidade e das artes decorativas, em parte devido a encomendas estatais; e uma segunda fase que teve início nos anos de 1950 e se estendeu até ao final da vida da autora, em 2012, de experimentação, diversificação, maturidade e consagração, em que se dedicou a novas disciplinas artísticas, designadamente, à ilustração infantil e à azulejaria, e trabalhou sobretudo para empresas privadas e particulares.

Encontramos nesta cronologia que propomos da obra de Maria Keil pontos de encontro com a cronologia geral da História de Portugal. A mudança operada no final da década de 1940 no trabalho artístico de Maria Keil tem correspondência nos planos político, económico, social e cultural da época, marcados pelo desfecho da II Guerra Mundial, também em Portugal, ainda que o país não tenha participado directamente no conflito. O Estado Novo sobreviveu à derrota do eixo mas teve que se adaptar à nova realidade internacional. Internamente assistiu-se a uma intensificação do controlo e perseguição da oposição ao regime. Os modelos de propaganda política dos anos de 1930 e de 1940, designadamente a “política do espírito” de Ferro, deixaram de fazer sentido, facto que teve consequências na produção artística, em particular ao nível das artes gráficas e decorativas.

Os anos de 1970 constituem outra charneira na obra de Maria Keil e na História de Portugal, com o fim do Estado Novo e o advento da Democracia. Um acontecimento que também terá condicionado a produção artística de Maria Keil foi a morte do marido, Francisco Keil do Amaral, em 1975. A mudança operada nesta época não se prende tanto com as características do trabalho produzido pela autora mas essencialmente com um gradual

afastamento e diminuição da obra realizada.

Nascida em Silves, terra de corticeiros, com o início da I Guerra Mundial, em Agosto de 1914, Maria da Silva Pires deixou a terra Natal aos quinze anos de idade por vontade da família, aconselhada por Samora Barros, seu professor de desenho na Escola Industrial, e partiu para Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes. Após a conclusão do curso geral de três anos, frequentou o primeiro ano do curso de Pintura com o pintor Veloso Salgado. Entretanto, conheceu na Escola Francisco Keil do Amaral, na altura aluno de arquitectura, com quem viria a casar em 1933. O casamento com Keil do Amaral e a aproximação a um círculo de amigos que incluía alguns dos mais notáveis intelectuais e artistas portugueses da época, fê-la perceber que “na Escola não se aprendia nada”. Na rua, nos cafés, designadamente na Brasileira do Chiado, em casa de amigos, era nesses locais que de facto se descobria e se tinha acesso ao que as vanguardas artísticas internacionais faziam. Longe dos modelos em gesso e do academismo passadista do ensino oficial das artes, havia um mundo por explorar cujos ecos chegavam timidamente a Portugal, através de revistas e livros estrangeiros que circulavam ou pela boca dos poucos artistas nacionais que conseguiam viajar e estabelecer-se fora do país.

Em 1936, Maria Keil começou a colaborar com o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), fundado por José Rocha e onde trabalhavam, entre outros, Botelho, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Thomaz de Mello e Fred Kradolfer, suíço que se estabeleceu em Portugal e que teve um papel determinante no desenvolvimento das artes da decoração e da publicidade no

país. No ETP, Maria reaprendeu a desenhar, conheceu uma nova realidade, a da publicidade, e desenvolveu um grafismo muito próprio, de risco sintético e estilizado, claramente modernista, influenciado por Kradolfer e pelos restantes artistas gráficos que trabalhavam no estúdio. Maria aplicaria os conhecimentos adquiridos no ETP a outras áreas artísticas, bem distintas da publicidade, designadamente os princípios do sintetismo e da racionalidade tendo em vista a eficácia da mensagem.

A colaboração com o ETP marcou o arranque da actividade profissional, multifacetada, da autora. Nas décadas de 1930 e de 1940, num contexto político totalitário, em que a Arte foi colocada ao serviço do regime através da acção do SPN/SNI, Maria Keil trabalhou, tal como a maioria dos artistas da sua geração, como decoradora nas exposições internacionais de Paris (1937), Nova Iorque (1939) e São Francisco (1939) e na Exposição do Mundo Português (1940). Neste âmbito, de referir, ainda, a colaboração com a revista *Panorama* e a participação nas Campanhas do “Bom gosto”, a decoração das Pousadas de Portugal e dos edifícios dos CTT, a realização de figurinos e cenários para a Companhia de Bailado Verde-Gaio, entre outros.

Paralelamente aos trabalhos encomendados pelo Estado português, Maria Keil, que sempre se posicionou, tal como o marido e o seu círculo de amizades mais próximas, do lado da oposição ao regime, tendo chegado a ser presa pela PIDE em 1953 por ter ido receber Maria Lamas ao aeroporto, desenvolveu outros trabalhos, para clientes privados, muitas vezes amigos pessoais, essencialmente na área da ilustração e da azulejaria. A este propósito, refira-se a forte consciência social e política de Maria Keil que a levou a



defender várias causas, entre as quais, a da Mulher e a juntar-se ao Movimento de Unidade Democrática (MUD). No plano das artes, Maria Keil ainda que recusasse ser associada a qualquer movimento artístico, esteve muito próxima do neo-realismo.

A década de 1950 colocou a azulejaria e a ilustração infantil no seu caminho, áreas artísticas que desenvolveu de forma notável a partir desse momento até ao final da vida. Casada com o arquitecto responsável pelo projecto do Metropolitano de Lisboa, Maria fez os painéis de azulejo abstractos, de cariz geométrico, que decoravam as suas estações, trabalho realizado em duas fases, uma primeira na década de 1950, a segunda, nas décadas de 1960 e de 1970. Numa época marcada em Portugal pela integração das artes plásticas na arquitectura e influenciada pela arquitectura moderna brasileira, além do marido, outros arquitectos recorreram aos préstimos de Maria, tendo esta executado vários trabalhos que contribuíram para introduzir decisivamente o modernismo na azulejaria portuguesa. Entre as obras realizados pela autora nos anos de 1950 destacam-se, além do revestimento das paredes das estações do Metro de Lisboa, os painéis do refeitório da Escola Primária da célula VI de Alvalade (1956), projectada por Cândido Palma de Melo; um painel para o conjunto habitacional da Avenida Infante Santo em Lisboa (1958), dos arquitectos Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta; um conjunto cerâmico para os blocos habitacionais dispostos em banda, nos Olivais-Norte (1959), de Nuno Teotónio Pereira e António Freitas; painéis para a TAP (Paris e Aerogare de Luanda, 1954) e para a União Eléctrica Portuguesa (escritórios e colónia de férias, 1954). Nos anos de 1960 e

de 1970, Maria Keil deu continuidade ao seu trabalho na área da azulejaria, com os projectos de revestimento azulejar das paredes das novas estações de Metro então construídas, os painéis de azulejo para o restaurante do Casino de Vilamoura, entre outros. A década de 1980 foi marcada essencialmente por encomendas privadas, de pequenos painéis de azulejo de carácter intimista. O último trabalho de azulejaria da autora foi o projecto para a estação de Metro de São Sebastião, inaugurada em 2009. Entre a década de 1950 e 2009, Maria Keil realizou dezenas de painéis de azulejo, sempre na Fábrica da Viúva Lamego, participando activamente na modernização e reabilitação do azulejo em Portugal.

O Percurso de Maria Keil na ilustração infantil começou em 1953 com *Histórias da Minha Rua*, de Maria Cecília Correia, e prolongou-se até 2010, data do último trabalho de ilustração que saiu das suas mãos: *Florinda e o Pai Natal* de Matilde Rosa Araújo. Maria Keil deixou um legado de cerca de quarenta obras ilustradas para crianças, tendo dado um contributo decisivo na qualificação da ilustração infantil portuguesa.

Paralelamente, Maria Keil foi autora de tapeçarias produzidas na Manufatura de Portalegre para delegações da TAP no estrangeiro, empreendimentos turísticos, como o Hotel Estoril-Sol, e particulares. A sua actividade nesta área teve início em 1949 pouco depois da abertura da fábrica de Guy Fino e de Manuel Celestino Peixeiro que se tornou numa referência internacional.

Maria Keil foi igualmente autora de textos de livros infantis e para adultos. O primeiro título que publico foi *Pau-de-fileira*, que conta também

com ilustrações da autora, ainda que muito antes, em 1952, tenha publicado sete poemas da sua autoria na revista *Vértice*.

Ainda que não se considerasse pintora, Maria Keil, que José-Augusto França inscreve na “segunda geração modernista”, pintou muito ao longo de toda a sua vida, tendo a maioria das obras sido produzidas sem o intuito de comercialização. A pintura, essencialmente de retratos, embora lhe tenha valido um prémio em 1941, com um auto-retrato, era para Maria algo que fazia parte da sua intimidade. A relação de Maria Keil com o desenho era diferente. Maria considerava-se essencialmente uma desenhadora. A competência com que se expressava através do traço e da linha, independentemente do suporte ou do fim a que se destinava o desenho, é notória. Percebemos, também, da observação atenta da sua obra, que Maria tinha um entendimento do espaço e uma capacidade de abstracção pouco vulgar que lhe permitiram criar os revestimentos azulejares das paredes das estações do Metro de Lisboa, grandes superfícies em que nunca se verifica uma repetição dos motivos, habilmente combinados em variações, como numa peça musical. Nos trabalhos figurativos, a autora fez uso desta sua capacidade, trabalhando os planos e as escalas para introduzir o elemento irreal, por vezes onírico.

## **2. Estado da questão**

Maria Keil tem sido objecto de diversos estudos pontuais que abordam áreas específicas da sua actuação, com destaque para a azulejaria e para a ilustração. Contudo, não foi feito até ao momento um trabalho de pesquisa que

analise globalmente a sua obra, estabeleça de uma forma sistemática relações entre as diferentes linguagens artísticas que trabalhou, ou cruze a produção da autora com a sua vivência política e social. Ou seja, os textos publicados permitem apenas uma análise parcelar e, frequentemente, desintegrada e descontextualizada, por vezes marcada por equívocos, da vida e obra de Maria Keil, ainda que no conjunto se destaquem alguns trabalhos de grande qualidade e rigor científico.

Entre os artigos publicados que abordam o trabalho de Maria Keil, é necessário distinguir os textos de crítica, que constituem importantes fontes documentais do seu trabalho, dos textos biográficos e de análise histórico-artística. Entre os críticos de Maria Keil destacam-se Carlos Queirós, Manuel Mendes, Diogo de Macedo, Adriano de Gusmão, Alberto Correia e Roberto Nobre que escreveram comentários aos trabalhos de pintura, desenho e ilustração da autora, bem como às suas exposições individuais, publicados em *Revista de Portugal, Ocidente, Seara Nova, Variante, Litoral e Lusíada*. Mariac Dimbla, pseudónimo de Maria do Carmo Dias Monteiro de Barros, também escreveu um pequeno texto de crítica à exposição da autora realizada em 1955 que reunia trabalhos de mobiliários e azulejaria, publicado na revista *Modas e Bordados*.

No âmbito dos estudos histórico-artísticos, Maria Keil tem merecido a atenção de estudiosos da área da azulejaria, nomeadamente José Meco; Rafael Salinas Calado; João Castel-Branco Pereira, que coordenou a exposição *Maria Keil. Azulejos*, realizados no Museu Nacional do Azulejo em 1989, e o respectivo catálogo; António Rodrigues e Raquel Henriques da Silva que

colaboraram neste último catálogo; Paulo Henriques, que integrou a equipa que organizou a exposição *A Arte de Maria Keil*, realizada em 2007, no Auditório Augusto Cabrita, no Barreiro, e publicou um texto no catálogo desta mesma exposição. João Castel-Branco Pereira e Paulo Henriques publicaram também obras sobre os revestimentos azulejares da autoria de Maria Keil no Metropolitano de Lisboa. A componente da ilustração tem vindo a ser estudada e divulgada por Manuela Rêgo, da Biblioteca Nacional de Portugal, Ju Godinho, Eduardo Filipe, João Paulo Cotrim e Fernando de Azevedo. Rui Afonso Santos também tem publicado textos sobre Maria Keil ou em que refere o seu trabalho no âmbito das artes decorativas, designadamente na área da azulejaria e do mobiliário, bem como das artes gráficas. Paralelamente, todas as histórias gerais da Arte em Portugal e publicações específicas sobre arte portuguesa do século XX, designadamente da autoria de José-Augusto França e de Rui-Mário Gonçalves, entre outros, referem Maria Keil, ainda que de forma sintética, a propósito do Prémio Revelação Amadeo Souza-Cardoso que recebeu em 1941, a apreensão de uma obra de pintura da sua autoria em 1947, que integrava a II Exposição Geral de Artes Plásticas, e sobre a sua obra de azulejaria.

Encontrámos, ainda, referências sucintas ao trabalho de Maria Keil em obras dedicadas ao estudo das exposições internacionais de Paris (1937), Nova Iorque (1939), São Francisco (1939) e à Exposição do Mundo Português (1940), destacando-se o contributo de Margarida Acciaiuli; em publicações sobre as pousadas de Portugal, e refiro neste âmbito, Ana Tostões e Susana Lobo; estudos sobre os Bailados Verde-Gaio de que saliento Vítor Pavão e José

Sasportes; e publicações sobre as tapeçarias de Portalegre, designadamente da autoria de Vera Fino.

Foram, ainda, produzidas algumas dissertações de mestrado e de doutoramento policopiadas ou disponíveis em formato digital, a maioria na área do design e das artes gráficas, que abordam o trabalho de Maria Keil, entre as quais, a dissertação de doutoramento de Rui Afonso Santos sobre design e decoração em Portugal (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998); a tese de doutoramento de Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo sobre ilustração e grafismo, publicidade, moda e mobiliário em Portugal (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998); a tese de mestrado de Raquel Rêgo Castelo sobre o trabalho de ilustração e publicidade de Maria Keil (IADE, Design e cultura Visual, 2007); a dissertação de mestrado de Vanda Serra sobre ilustração infantil (IADE, Design e Cultura Visual, 2007); a tese de doutoramento de Susana Lopes Silva sobre ilustração portuguesa para a infância (Universidade do Minho, Instituto de Educação, 2011); e o projecto de Ana Miriam Silva de transposição do livro *Histórias de brancos e de pretos*, ilustrado por Maria Keil, para a Web (Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Marketing, 2010).

Os estudos de género e feministas têm dado um importante contributo para a clarificação da condição e do papel das mulheres artistas em Portugal no século XX, colmatando uma falha da História da Arte que tem descorado esta questão, remetendo-a para breves comentários e contextualizações. Alguns destes estudos referem Maria Keil enquanto uma referência evidente de uma

mulher que começou a trabalhar na década de 1930 na área das artes, mantendo-se activa até quase à sua morte em 2012, e que participou activamente nos movimentos feministas e de defesa Mulher, designadamente no Movimento Democrático de Mulheres (MDM). Neste âmbito são de referir, entre outros, os trabalhos de Emília Ferreira, Idalina Conde, Patrícia Esquivel, Maria Manuela Tavares, Ana Maria Pires Pessoa, Elisabeth Nunes e Sandra Leandro. De mencionar ainda, embora não verse o caso português, os estudos sobre mulheres artistas desenvolvidos por Silvana Rubino, professora na Universidade Estadual de Campinas, que podem servir de modelo a uma abordagem ao tema em Portugal.

Num plano diferente, merece ser mencionado o projecto *desvio/padrão* de Joana Morais e Sara Morais, um livro e um filme sobre a obra em azulejo de Maria Keil.

### **3. Justificação da escolha do tema e questões de partida**

A História da Arte é construída pela soma do contributo de muitos artistas, não apenas os consagrados mas muitos outros, frequentemente esquecidos ou mencionados de passagem. Há um conjunto de situações que conduzem a uma selecção muito restrita dos autores e temas abordados, destacando-se a ausência de inventários completos e sistematizados da produção artística portuguesa do século XX e do cruzamento dos inventários existentes; o desconhecimento das obras conservadas em reservas de museus e em colecções privadas da parte dos investigadores que, por sua vez, é

sintomática das falhas ao nível da divulgação cultural e de alguma falta de diálogo entre as diferentes partes envolvidas no estudo da obra de arte; o desconhecimento, da parte de curadores e organizadores de exposições temporárias e outros projectos de cariz cultural, dos estudos desenvolvidos por investigadores ligados ao meio académico; ou a questão do género, e é indiscutível que o lugar das mulheres na produção artística tem merecido menos atenção da parte dos historiadores da arte do que o dos seus congéneres masculinos.

Neste âmbito, importa desenvolver em Portugal trabalhos de cariz monográfico que venham revelar novos nomes da arte portuguesa do século XX e clarificar o papel desempenhado por artistas que se encontram estudados de forma parcial, por vezes pouco fundamentada. Este é o caminho que permitirá traçar um quadro fidedigno da produção artística portuguesa do século XX.

Estudar a vida e a obra de Maria Keil é percorrer a História e a Arte portuguesas desde a década de 1930, quando a autora começou a trabalhar, até 2012, ano da sua morte. O trabalho artístico que produziu, pela diversidade e abrangência temporal, constitui uma peça determinante no estudo da arte portuguesa do século XX, em particular no âmbito das artes gráficas, da publicidade, da azulejaria, da ilustração e das artes decorativas, designadamente a azulejaria e o mobiliário.

Um estudo aprofundado da obra de Maria Keil é um contributo para a construção de uma História da arte portuguesa que não se restringe à arrumação de artistas e obras de acordo com categorias estéticas simplificadas



e pré-estabelecidas. A abordagem ao trabalho desta autora multifacetada ajudará a clarificar o processo que conduziu a que o universo da arte deixasse de se restringir aos campos da pintura, da escultura e da arquitectura, e passasse a incluir as artes gráficas e decorativas e os objectos do quotidiano que estão integrados na rua, nas casas e nos ambientes vividos pelas pessoas, como um móvel, um livro infantil, um cartaz a afixar numa qualquer parede ou um anúncio a um produto de consumo.

Por outro lado, o contexto social e cultural em que a autora se movimentou, em grande parte devido ao casamento com Francisco Keil do Amaral, acrescenta o valor de testemunho à sua obra, ou seja, o estudo da vida e obra de Maria Keil é também um contributo para aprofundar o conhecimento sobre arquitectos, artistas plásticos e escritores portugueses que eram, em simultâneo, colegas de trabalho, encomendantes e amigos da autora. Neste domínio, das relações sociais, destaca-se, ainda, a vertente de intervenção política e cívica que levou Maria Keil a assumir causas como a da defesa dos direitos da Mulher, além da oposição ao regime de Salazar.

A Mulher artista em Portugal no século XX é outra linha de investigação que pode beneficiar do estudo da obra de Maria Keil. A geração da autora colheu os benefícios da luta em defesa dos direitos da Mulher iniciada no final do século XIX e acentuada no período da I República. No entanto, importa aferir o real sentido da mudança. As mulheres puderam estudar Arte, expor as suas obras, mas teriam de facto liberdade criativa? A partir de que momento é que as mulheres artistas passaram a ser verdadeiramente pares dos seus congéneres masculinos? E qual a relação entre

as políticas do Estado Novo e a produção artística no feminino?

Ou seja, aquilo que nos motivou a prosseguir um estudo aprofundado sobre Maria Keil foi, além da qualidade indiscutível do trabalho que produziu, as múltiplas possibilidades de abordagem histórico-artísticas que se desenvolvem em torno da sua personalidade e da sua obra. A constatação de que os trabalhos publicados sobre a autora transmitiam uma visão parcelar da própria, da sua obra e dos contextos em que se moveu, levou-nos a concluir que era necessário concretizar uma monografia sobre Maria Keil o mais completa possível, na impossibilidade de ser exaustiva.

#### **4. Limites da abordagem**

Pretendemos com este estudo analisar a obra de Maria Keil no contexto da produção artística nacional e internacional do seu tempo, detectar influências, elementos de inovação e de tradição, linhas de continuidade e rupturas. Constitui também um fim deste trabalho identificar o contributo de Maria Keil para o desenvolvimento da arte contemporânea portuguesa, designadamente no que respeita à nobilitação de formas de expressão artística tradicionalmente consideradas menos importantes face às artes tidas como maiores.

Uma outra leitura que se afigura pertinente é a de Maria Keil enquanto artista no feminino. Qual era a realidade das mulheres artistas da sua geração em Portugal? Terá o género influenciado o percurso e o trabalho artístico de Maria Keil? E o facto de ter sido uma mulher artista casada com um artista

(arquitecto) reconhecido?

Pretendemos também com este estudo estabelecer conexões entre contextos político-culturais e a produção artística da autora. Como se relacionava durante o Estado Novo uma artista da oposição ao regime com as encomendas estatais e como se relacionava o estado autoritário com os artistas da oposição ao regime?

O estudo e o ensino artístico em Portugal nos anos de 1930 constituem uma outra abordagem que importa desenvolver para perceber o percurso de Maria Keil e, no fundo, de uma geração de artistas portugueses.

Finalmente, queremos inferir se as obras de Maria Keil podem ser entendidas como parte integrante do *corpus* de trabalho de uma artista com um percurso próprio e único.

## **5. Pesquisa**

A investigação conducente a este estudo dividiu-se em trabalho de campo, de levantamento e observação *in loco* da obra artística de Maria Keil, e pesquisa documental e bibliográfica, efectuada em arquivos e bibliotecas. O contacto directo com a autora, que tivemos oportunidade de entrevistar, contribuiu para ligar o trabalho de campo à pesquisa documental e bibliográfica, esclarecer dúvidas e apontar novos caminhos de investigação.

A fase de trabalho de campo levou-nos ao Museu Nacional do Azulejo, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, ao Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian,

ao Museu Nacional do Teatro, à Biblioteca Nacional de Portugal, ao Museu da Fundação Portuguesa das Telecomunicações, à Casa da Cerca, em Almada, ao Museu Municipal de Estremoz – Professor Joaquim Vermelho, à Câmara Municipal e Biblioteca de Silves, à Manufactura e Museu da Tapeçaria em Portalegre, ao Museu Abel Manta em Gouveia, à Pousada de São Lourenço em Manteigas, à área de Serviço de Rio Maior, à Escola Básica São João de Brito em Alvalade, à Biblioteca-Museu da República e Resistência, à Avenida Infante Santo e aos Olivais-Norte, em Lisboa, à TAP e ao Museu da TAP, à EDP, ao Metropolitano de Lisboa, à Cervejaria Trindade, em Lisboa, e também a bibliotecas e arquivos, designadamente à rede de bibliotecas da Câmara Municipal de Lisboa e à Biblioteca da Escola Superior de Educação de Lisboa, em busca dos livros que a autora ilustrou. A diversidade de locais onde encontramos trabalhos de Maria Keil reflecte a variedade dos trabalhos que a autora produziu.

A investigação documental e a recolha bibliográfica foram efectuadas na Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Hemeroteca da Câmara Municipal de Lisboa e rede de Bibliotecas Municipais de Lisboa, Arquivos Fotográfico e Histórico da Câmara Municipal de Lisboa e Fundação Mário Soares.

Uma outra linha de pesquisa levou-nos a proceder ao levantamento de entrevistas publicadas, filmadas e gravadas concedidas pela autora. A Hemeroteca e a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian foram os

locais onde encontrámos mais fontes deste tipo. A internet revelou-se um proveitoso instrumento de busca neste âmbito.

## **6. Organização do estudo**

Por uma questão prática organizámos o presente estudo em dois volumes, um primeiro de texto e um segundo de anexos que inclui a transcrição da entrevista que Maria Keil nos concedeu a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, onde habitava, em Lisboa, e o catálogo de imagens das obras analisadas no primeiro volume.

A observação e estudo da obra da autora na sua globalidade levou-nos a estruturar o volume de texto em duas partes distintas, uma primeira focada em Maria Keil, enquanto mulher, cidadã e artista, em que definiremos o seu percurso pessoal, formação artística e actividade cívica, e uma segunda parte em que analisaremos a obra que a autora produziu, com o fim último de encontrar respostas para as nossas questões de partida.

Na análise da obra de Maria Keil optámos por criar uma divisão cronológica em duas partes, uma primeira parte que abarca as décadas de 1930 e de 1940 e uma segunda parte que abrange a décadas de 1950 e seguintes. Poderíamos ter optado por uma leitura por tipologias do trabalho da autora mas cedo percebemos que estaríamos a contrariar o espírito integrador e de conexão entre as diferentes formas de arte que pautou a acção de Maria Keil e dos artistas modernistas do seu tempo.

De facto, quando Maria Keil, nas décadas de 1930 e de 1940,

trabalhava para o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), ou integrava as equipas responsáveis pelo o programa decorativo dos pavilhões portugueses em feiras internacionais, ou quando ilustrava um conto publicado numa revista, fazia-o com um sentido integrador, o que se reflecte na homogeneidade do resultado obtido em cada uma das áreas artísticas em que interveio.

O mesmo se passa em relação aos anos de 1950 e seguintes, muito diferentes das décadas anteriores, mesmo em Portugal onde o autoritarismo e totalitarismo sobreviveram ao desfecho da II Guerra Mundial. O Estado Novo manteve-se mas mudou nas suas formas de acção. A produção artística também se alterou, mercê de influências externas mas também da nova realidade interna. Para Maria Keil começou uma fase de trabalho associada a oportunidade inovadoras, resultantes, fundamentalmente, de encomendas de empresas privadas e de particulares. A azulejaria, a ilustração infantil, as tapeçarias de Portalegre, obrigaram a autora a reconfigurar a sua linguagem plástica. Tal como acontecia em relação aos anos de 1930 e de 1940, encontramos coerência nos trabalhos desenvolvidos por Maria Keil na década de 1950 e seguintes. Analisar a obra de Maria Keil obriga a pensar o artista e a produção artística sob uma perspectiva que não é a da leitura tradicional da História da Arte, do mesmo modo que o trabalho desenvolvido pela autora e a sua postura perante a arte, de “operária das artes”, também o não foi.

Na organização das imagens do segundo volume optámos por seguir o texto, ou seja, o catálogo de imagens acompanha e ilustra a análise das obras. A numeração das obras, sequencial, é indicada ao longo do texto.

## **I – Maria Keil: artista, mulher, cidadã**





## 1. O percurso pessoal e artístico de Maria Keil

### 1.1. De Silves a Lisboa, 1914-1929. A Escola de Belas-Artes

Lembro-me dos cheiros da minha infância em Silves. Figos, alfarroba, orégão. Recordo-me das gulodices, das estrelas de figo, do queijo de Maio, que era a melhor coisa do mundo. É um queijo de figo que se faz durante o Inverno e se come no 1.º de Maio. Não havia electricidade. Tínhamos candeeiros de petróleo e reuníamos à volta da mesa. Contavam-se histórias de bruxas<sup>1</sup>.

Maria Keil, em solteira Maria da Silva Pires (fig. 1), nasceu no Algarve, em Silves, a 9 de Agosto de 1914, e faleceu em Lisboa, a 10 de Junho de 2012, prestes a completar noventa e oito anos de idade. Filha de Francisco da Silva Pires, proprietário de uma pequena fábrica de cortiça, e de Maria José da Silva, Maria era a mais nova de quatro irmãos. Quando tinha três anos de idade os pais separaram-se e Maria foi viver com o avô paterno que era agricultor. Aos sete anos de idade, Maria voltou para casa do pai que pouco mais tarde se voltou a casar. Em Silves, Maria frequentou a, então designada, Escola Elementar de Comércio e Indústria João de Deus. Inaugurada em 1920, esta escola foi criada com o objectivo de proporcionar à população de Silves e dos

---

<sup>1</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito”, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 66-69 (versão integral disponível online em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>).

concelhos limítrofes formação, até então inexistente, em particular, nas áreas em que assentava a economia da região. Os cursos leccionados tinham a duração de três anos e a escola era constituída por duas secções. A primeira secção, à qual se aplicavam os princípios que regiam as escolas de artes e ofícios, integrava os cursos de carpintaria, serralharia, marcenaria e trabalhos femininos. Foi esta a secção frequentada por Maria Keil. A segunda secção era constituída por uma escola comercial. A frequência desta escola terá sido, em parte, determinante no percurso de Maria Keil, mais precisamente o facto de Maria ter sido aluna de Samora Barros, um dos mentores do projecto de criação da escola, pintor, formado pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, e professor de desenho. De acordo com Maria Keil, o seu pai foi aconselhado por Samora Barros no sentido de a enviar para a Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Em 1929, com quinze anos de idade, Maria deixou Silves e chegou à capital portuguesa, onde foi viver com um tio, irmão da sua madrastra, que era militar e morava no Castelo de São Jorge. Questionada sobre a primeira impressão que teve da cidade, Maria Keil respondeu-nos:

Por acaso foi uma coisa estranhíssima, muito bonita. Eu fui viver para o Castelo de São Jorge. Lá para cima, mesmo dentro do castelo, dentro do quartel. O meu tio era militar e vivia lá dentro. Foram-me mostrar as coisas bonitas da cidade. Do castelo vê-se a cidade toda. A vista era deslumbrante. Eu vinha de Silves e vivia no rés-do-chão. Eu cheguei e ouvi uma coisa muito bonita, uma música lindíssima, e perguntei o que era. Eram os eléctricos e as buzinas dos automóveis. Não era música, era barulho...Muitos anos depois ouvi tocar uma coisa que se chamava *Pacific* do Honegger. Era aquilo mesmo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Entrevista anexa que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

O ingresso de Maria Keil na Escola de Belas-Artes tinha como fim a preparação para uma futura profissão, eventualmente o ensino, como acontecia com grande parte dos alunos que frequentavam a escola. Maria Keil começou por frequentar o curso geral, de três anos, e depois inscreveu-se em Pintura, na turma do pintor Veloso Salgado, não tendo chegado a terminar o curso. A outra turma de Pintura tinha como professor o pintor Carlos Reis. De acordo com Maria Keil:

Eram dois cursos de Pintura, o nosso com o Salgado e o do Carlos Reis, completamente diferentes. Nós éramos os pobres que estávamos ali para aprender qualquer coisa para ganhar a vida. O Carlos Reis era para as «meninas bem vestidas». Não sei o que é que elas pintavam mas acho que era a mesma coisa. Não tínhamos contacto quase nenhum. (...) Eram grupos diferentes. E aquelas meninas eram meninas finas. Do meu lado saíram muitos pintores bons. Do outro não sei. Agora é tudo muito diferente. Aprendíamos a pintar, francês e um bocadinho de História. Era uma preparação para se seguir a vida de professor sobretudo<sup>3</sup>.

Na época, o ensino das Belas-Artes em Portugal, ainda que reformado em 1911, apresentava falhas graves, estava desfasado da realidade do seu tempo e não era devidamente valorizado. A aprendizagem da Pintura era feita essencialmente através de exercícios de desenho de modelo sem que houvesse lugar para a experimentação ou para a criatividade. As novas correntes artísticas que marcaram as primeiras décadas do século XX ocidental não

---

<sup>3</sup> Entrevista anexa que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

tinham entrada na Escola de Belas-Artes. Os alunos, pelo menos alguns e, em particular, os estudantes de Arquitectura, queixavam-se do ambiente austero e da falta de informação. Esta realidade deve ser entendida num contexto mais alargado, da existência cultural portuguesa da época, marcada por um forte conservadorismo e muito presa, no que respeita à produção artística, ao Academismo e ao Naturalismo do século XIX que encontravam acérrimos defensores, não só entre o escasso público da Arte, como entre os próprios críticos. Fernando Pessoa, em 1932, traçou o perfil da mentalidade portuguesa de um modo muito esclarecedor: “Se fosse preciso usar de uma só palavra para com ela definir o estado presente da mentalidade portuguesa, a palavra seria provincianismo”<sup>4</sup>.

## **1.2. Anos 1930: o casamento com Francisco Keil do Amaral. O abandono da Escola de Belas-Artes. A aprendizagem “cá fora”**

Na Escola de Belas-Artes, Maria Keil conheceu Francisco Keil do Amaral (1910-1975), na altura estudante de arquitectura, com quem viria a casar em 1933 e com quem teria o seu único filho, em 1935 (figs. 2 e 3). A aproximação a Keil do Amaral foi determinante na evolução de Maria enquanto artista. Segundo a própria:

Se não fosse a companhia dele, eu saía da escola absolutamente analfabeta. Não se aprendia nada lá. Tirava-se um papelinho para poder ser professor, para arranjar um emprego. Os arquitectos eram pessoas com outra cultura, outra formação e, sobretudo, o meu marido

---

<sup>4</sup> *Textos de Crítica e de Intervenção*. Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1980, p. 165.

pertencia a um ambiente muito culto. Conhecia uma quantidade de gente notável da altura<sup>5</sup>.

O convívio com Francisco Keil do Amaral e com o seu círculo de amizades, constituído essencialmente por artistas, escritores e intelectuais, permitiu a Maria o acesso a uma realidade que de outra forma lhe estaria vedada, tanto pelo contexto sociocultural de origem da artista, como pela forte resistência da sociedade portuguesa em criar espaço para a contemporaneidade, quer nas escolas, como nos mercados, ou nos museus, o que dificultava o acesso a um meio muito fechado (figs. 4 a 8). Num pequeno texto de homenagem a José Gomes Ferreira, grande amigo do casal Keil do Amaral, Maria reflecte acerca da importância que assumiu na sua vida o conhecimento de gente nova:

Há pessoas que nascem mais do que uma vez. Eu por exemplo. Numa das vezes em que nasci encontrei o José Gomes Ferreira. Vivia numa casa pombalina com uma ampla entrada calcetada e uma escada de pedra por onde se subia até ao segundo piso e se entrava numa casa grande, com lambrins de azulejo e janelas de guilhotina, povoada de gente completamente nova para mim. Por fora essas pessoas eram como toda a gente, mas por dentro, isto é, o que diziam, as opiniões, as atitudes, a maneira como conviviam umas com as outras, eram, para mim, de um mundo diferente. De um mundo melhor. Senti que tinha nascido outra vez<sup>6</sup>.

O conhecimento do que se fazia de novo no domínio artístico a nível internacional era um privilégio dos que faziam parte de um determinado

---

<sup>5</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>6</sup> Raúl Hestnes Ferreira, *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 177.

contexto cultural onde circulavam artistas estrangeiros residentes em Portugal ou artistas nacionais que tinham viajado para fora do país em busca de formação e informação. O acesso a certas publicações, em particular estrangeiras, era outro modo de ter contacto com o que produziam as vanguardas artísticas da época. Como a própria Maria Keil refere:

Eu não tinha formação nenhuma e a escola não dava formação nenhuma porque o ambiente... nós éramos todos muito pobres, não frequentávamos, não tínhamos dinheiro para isso...estávamos em casa da família a preparar o futuro para sermos professores ou qualquer coisa assim. Os arquitectos eram outro nível de gente e eu tive a sorte de entrar num ambiente culto<sup>7</sup>.

Ainda sobre esta questão, Maria acrescenta:

“Não me lembro de ter visto uma exposição de pintura boa, com gente de fora, enquanto estive na escola. Depois sim. Havia o grupo do Almada e aquela gente que era um bocadinho mais velha. Mas andavam sempre de um lado para o outro. Não havia lugares para expor. Só para os consagrados. Havia pouca coisa”<sup>8</sup>.

Era, sobretudo, em casa, nos ateliês uns dos outros e na Brasileira do Chiado que os artistas portugueses da época partilhavam conhecimentos e experiências e debatiam ideias. A propósito da Brasileira do Chiado cito Paulo Ferreira, artista plástico da geração de Maria Keil:

A Brasileira tinha uma geografia muito própria. O Bernardo

---

<sup>7</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>8</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

[Marques] estava sempre com o Barradas, o Manta, integrava aquele grupo da entrada da Brasileira, com o Ramada Curto e o Manuel Mendes, não ia lá para o fundo. Foram-se juntando o Botelho, o Diogo Macedo, o Tagarro, o Olavo d’Eça Leal. Mais tarde apareceram a Maria Keil e a Estrela Faria<sup>9</sup>.

São estes nomes, entre outros, que encontramos num curioso álbum que reúne um conjunto de retratos executados por Ofélia Marques dos seus amigos, que imaginou enquanto crianças, entre os quais Maria Keil, publicado na revista *Eva*, em 1967 (fig. 9)<sup>10</sup>.

Se colocarmos lado a lado o percurso profissional e artístico de Maria Keil e o de Francisco Keil do Amaral, apercebemo-nos facilmente do paralelismo entre ambos, sem que isto signifique que Maria Keil tenha assumido no seu trabalho uma atitude seguidista ou subserviente relativamente ao marido. O que houve, de facto, foi a vivência simultânea de um conjunto de circunstâncias e a partilha de oportunidades pelo casal e, frequentemente, por um grupo mais alargado de artistas que faziam parte do seu círculo de sociabilidade, frequentando a casa em Lisboa e, os mais próximos, a casa de família do arquitecto em Canas de Senhorim ou a casa de praia, no Rodísio, no período de férias (fig. 4). A este propósito, o arquitecto Hestnes Ferreira, filho de José Gomes Ferreira, grande amigo do casal Keil do Amaral recorda:

---

<sup>9</sup> Bernardo Marques. 1898-1998. *Obra gráfica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, p. 13.

<sup>10</sup> “Álbum inédito duma grande pintora. Ofélia Marques e os seus amigos quando jovens.”, in *Eva Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1967, pp. 37-41. O álbum inclui os retratos de Olavo d’Eça Leal, Berta Mendes, Sara Afonso, Eduardo Anahory, Bernardo Marques, José Gomes Ferreira, Manuel Mendes, António Dacosta, Maria Keil, Adolfo Casais Monteiro, Estrela Faria, Abel Manta, Carlos Queirós, Bento de Jesus Caraça, Ofélia Marques e Fernando Barros.

De acordo com os ritmos de então, as férias grandes eram a altura propícia para prolongar o convívio com os amigos, havendo tempo e disponibilidade para promover as mais diversas iniciativas. Neste período, gente normalmente «séria e respeitável» encontrava tempo e vontade para se divertir, dando livre curso à imaginação. Para além dos anfitriões contavam-se entre os amigos, alguns deles residentes em Canas de Senhorim, o poeta José Gomes Ferreira, o músico Fernando Lopes-Graça e o matemático Bento de Jesus Caraça, cada um deles rivalizando em ideias e iniciativas divertidas. Mas ninguém conseguia ultrapassar as de Chico e Maria Keil, que desafiavam toda a gente, umas vezes para serões de gala com recurso às velhas vestimentas dos baús, outras para excursões às termas para tomar banho de “bolinhas” ou passar um dia à pesca no Mondego, inventando novas receitas culinárias, etc.<sup>11</sup>.

É neste sentido, da convivência e da partilha de ideias e experiências com o marido e com um círculo de novas amigadas, que podemos afirmar que, quando Maria Keil abandonou a Escola de Belas-Artes para se casar, tomou uma opção que ditou o seu futuro a nível pessoal e profissional.

Numa tentativa de analisar a influência exercida por Francisco Keil do Amaral sobre o trabalho de Maria Keil, destaca-se a clara aproximação à arquitectura, através das artes aplicadas que a artista explorou de forma inovadora, com recurso a uma linguagem moderna; e a influência de um modo de ver arquitectónico, matemático e geométrico que adquiriu com o marido ao longo dos quarenta e dois anos de casamento.

Filho de Francisco Coelho do Amaral Reis, Visconde de Pedralva, e de Guida Maria Josefina Cinatti Keil, Francisco Keil do Amaral nasceu num

---

<sup>11</sup> Raúl Hestnes Ferreira, “Maria Keil (como escrever sobre alguém que sempre fez parte da nossa vida e tanto nos marcou?)”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra Bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, p. 16.



contexto sociocultural privilegiado, tanto por ascendência materna, como paterna<sup>12</sup>. Do lado da família da mãe encontramos nomes sobejamente conhecidos da História e da cultura portuguesas como Alfredo Keil, seu avô, filho de um casal alemão instalado em Lisboa, que desde cedo se dedicou à música e à pintura; e Giuseppe Cinatti, seu bisavô, reconhecido arquitecto e cenógrafo italiano. Se Francisco Keil do Amaral foi buscar a veia artística ao lado materno, ao lado paterno foi buscar o gosto pela política. O seu pai era membro de uma família da Beira Alta, de Canas de Senhorim, com solar em Santar, liberal por tradição, que lutou contra os miguelistas na guerra civil, entre 1828 e 1834. Francisco Coelho do Amaral Reis, engenheiro agrónomo de profissão, republicano de convicção, foi deputado independente no período da Monarquia, recebeu o título de Visconde de Pedralva em 1904, do rei D. Carlos I, o que não o impediu de conspirar a favor da implantação da República, tendo-se visto obrigado a abandonar o país em 1908; durante a I República ocupou o cargo de Director-Geral da Agricultura de Angola (1912 e 1913), foi Governador-Geral de Angola (1920 e 1921) e foi Ministro da Agricultura (1925) no governo republicano liderado por Vitorino Magalhães.

Em 1929, Francisco Keil do Amaral, então com dezanove anos de idade, saiu da casa paterna, começou a trabalhar em publicidade para fazer dinheiro e ingressou na Escola de Belas-Artes, no curso de arquitectura. No mesmo ano, Maria Keil iniciou os seus estudos nesta escola de artes, como referimos atrás. Na publicidade Keil do Amaral conheceu Fred Kradolfer, suíço

---

<sup>12</sup> Sobre Francisco Keil do Amaral consultar, entre outros, *Keil do Amaral no centenário do seu nascimento. Ensaios de Ana Tostões e Raúl Hestnes Ferreira e o fac-simile de A Moderna Arquitectura Holandesa*, Lisboa, Argumentum e Ordem dos Arquitectos, 2010; *Keil do Amaral – Humor do arquitecto*, Lisboa, Argumentum, 2010; *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, catálogo da exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 1999.

refugiado em Portugal que se tornou numa referência fundamental da publicidade em Portugal no século XX, bem como Carlos Botelho, Bernardo Marques, entre outros artistas modernistas que lhe deram o que a Escola era incapaz de lhe dar. Também Maria Keil iniciou o seu percurso profissional na publicidade. Em 1936 começou a colaborar com o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), fundado por José Rocha, onde teve a oportunidade de conviver e trabalhar com Fred Kradolfer. De acordo com Maria Keil os trabalhos que a mesma realizou na área da publicidade e das artes gráficas em geral mudaram a sua maneira de pensar o desenho, a linha e a cor:

Sáímos daquele ram-ram de coisas clássicas para fazer coisas diferentes. Por exemplo, fiz móveis. Móveis, é uma coisa muito difícil de fazer. Desenhar uma cadeira não é brincadeira nenhuma. São coisas que não era hábito as pessoas que passavam pela Escola de Belas-Artes fazerem. As Belas-Artes eram pintura. Cá fora víamos que existiam outras coisas para fazer como a publicidade. Com eles, porque eles eram muito bons: o Kradolfer, o Zé Rocha o Tomás de Melo... Havia um grupo que deu um grande impulso nesta coisa do desenho sem ser de cavalete, de museu. Realmente havia outras coisas para fazer que as pessoas não consideravam arte<sup>13</sup>.

Inconformado com o ensino ministrado na Escola de Belas-Artes, Francisco Keil do Amaral confrontava os seus mestres abertamente, atitude que levou a que o director da Escola lhe abrisse um processo disciplinar. Como resposta, Francisco pediu a anulação da matrícula na Escola e ingressou no ateliê do arquitecto Carlos Ramos, como discípulo e empregado, isto em 1931.

---

<sup>13</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

Através de Carlos Ramos, Keil do Amaral teve acesso a muita informação sobre o modernismo português e internacional e a oportunidade de colaborar em projectos de arquitectura modernistas. Mais tarde, em 1934, Francisco foi aprovado como aluno externo do curso geral de Arquitectura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, obtendo o diploma de arquitecto em 1936. Neste mesmo ano, o jovem arquitecto apresentou-se ao concurso para o pavilhão de Portugal da Feira Internacional de Paris de 1937, que ganhou. Entre 1936 e 1937 permaneceu em Paris, onde contactou com arquitectos de todo o mundo, aproveitando para visitar alguns países vizinhos de França, designadamente a Holanda cuja arquitectura moderna o impressionou. Maria Keil acompanhou-o nesta viagem e fez parte do vasto grupo de trabalho responsável pela decoração do pavilhão de Portugal (fig. 10). Foi nesta altura que Maria começou a trabalhar na área da publicidade no Estudo Técnico de Publicidade (ETP), como referimos atrás. Numa entrevista concedida por Maria Keil a Pedro Leitão em 2004, a autora, a propósito da Exposição de Paris e da obra de Picasso *Guernica*, apresentada nesta exposição, refere que:

Era uma coisa fantástica. Estava no pavilhão espanhol. O Picasso já era famoso mas naquela altura estava também ali tudo o que era novo e estava a começar. Eu nunca tinha saído de Portugal, aprendi muito. Sair das Belas-Artes e conhecer aquelas pessoas e aquelas coisas todas foi um arejo<sup>14</sup>.

### **1.3. A década de 1940: o casal Keil do Amaral. Anos de intensa actividade**

Quando regressou de Paris, Keil do Amaral ingressou nos quadros da

---

<sup>14</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

Câmara Municipal de Lisboa, onde se manteve até 1949<sup>15</sup>, tendo tido a oportunidade de colaborar na obra de urbanização e expansão da cidade concebida pelo Engenheiro Duarte Pacheco. Neste âmbito, ficaram a seu cargo a urbanização e estruturas de apoio do Parque Florestal de Monsanto, a remodelação e criação de novas estruturas de apoio do Parque Eduardo VII e os novos arruamentos e equipamentos para modernizar a Alameda do Campo Grande. No contexto destes projectos, Keil do Amaral empreendeu uma viagem de estudo, em 1939, a Paris, Estugarda, Amesterdão, Haia e Londres para ver os parques existentes nestas cidades e recolher elementos. Em 1945 voltou a viajar em trabalho, desta vez rumo aos Estados Unidos da América, com o objectivo de recolher elementos sobre arquitectura de museus, auditórios, teatros e salas de concerto, tendo visitado as cidades de Nova Iorque, Boston, Filadélfia, Detroit, e Washington. Maria Keil seguiu de perto os trabalhos realizados pelo marido neste período em que trabalhou para a Câmara Municipal de Lisboa, tendo participado na decoração do interior do Restaurante Alvalade, no Campo Grande, e acompanhado o arquitecto nas suas viagens de estudo. A propósito da viagem aos Estados Unidos da América, Maria Keil recorda, numa entrevista que concedeu ao jornal *Expresso*, em 2002:

A maior viagem foi à América. Logo depois da guerra. Não havia transporte, conseguimos ir num barco carregado de cortiça. Demorámos 19 dias a chegar. Era um barquinho pequeno que levava uma dúzia de passageiros, alguns deles ainda refugiados da Guerra

---

<sup>15</sup> Após a morte de Duarte Pacheco em 1943, Keil do Amaral decidiu deixar o seu lugar na CML, tendo pedido licença ilimitada em 1946 e exoneração do cargo em 1947, ainda que tenha dado continuidade aos projectos que estava a desenvolver. Em 1949, o arquitecto desvinculou-se da CML.

Civil de Espanha. Iam lá duas senhoras espanholas, mãe e filha, que não viam o pai e o marido desde o início da guerra. Nunca mais se viram. O mundo é deslumbrante mas não é bonito<sup>16</sup>.

Os anos de 1940 corresponderam a um período de grande produção na carreira de Keil do Amaral. Além dos projectos acima mencionados, o arquitecto foi responsável pelo traço do terminal do Aeroporto de Lisboa (1938-1942), do Bairro de Santa Cruz de Benfica (entre 1945 e 1950), da Subestação da União Eléctrica Portuguesa (UEP) e edifícios de apoio em Almada, Palmela e Setúbal (a partir de 1945), das estações do Metropolitano de Lisboa (a partir de 1949), da Aerogare de Luanda (1949), entre outros, destacando-se um conjunto diversificado de habitações unifamiliares e alguns estabelecimentos comerciais. Maria Keil interveio em muitos destes projectos, na componente decorativa, designadamente nos escritórios e colónia de férias da UEP e nas estações do Metropolitano de Lisboa, para os quais concebeu painéis de azulejo.

Paralelamente, Keil do Amaral desenvolveu uma vertente teórica, no âmbito do urbanismo e da arquitectura, onde revelou a sua faceta pedagógica e cultura abrangente. Em 1948, o arquitecto desempenhou um papel de destaque no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, no qual os profissionais desta área marcaram claramente o seu posicionamento face ao regime e às carências que se sentiam em Portugal nos domínios do urbanismo, da habitação e do ensino da arquitectura<sup>17</sup>. Um ano

---

<sup>16</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 66-69 (versão integral disponível online em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>).

<sup>17</sup> Ana Tostões (coord.), *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

antes tinham sido criadas a Iniciativa Culturais, Arte e Técnica (ITAC), em Lisboa, e a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), no Porto, organizações constituídas essencialmente por jovens arquitectos que visavam mudar o panorama da arquitectura em Portugal. Keil do Amaral apresentou no congresso uma comunicação dedicada ao tema da formação dos arquitectos. Outra questão que marcou o seu pensamento, amplamente debatida neste congresso, foi a da articulação entre valores tradicionais e valores modernistas, internacionais, questão particularmente pertinente no contexto do Estado Novo.

Ainda nesta época alguns arquitectos portugueses, entre os quais Keil do Amaral, por influência da arquitectura moderna brasileira, deram início a um processo de integração das artes na arquitectura, promovendo a colaboração entre arquitectos e artistas plásticos, defendendo a ideia da obra de arte total em que escultura, pintura e arquitectura se articulam, num jogo onde não há lugar para o meramente decorativo. O Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, a edição, em 1943, do álbum *Brasil builds, architecture new and old: 1652-1942*, o projecto do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, realizado entre 1935 e 1942, e as exposições em Lisboa de arquitectura moderna brasileira, em 1949, e de arquitectura contemporânea brasileira, em 1953, tiveram um impacto assinalável junto aos arquitectos portugueses. Maria Keil e outros jovens artistas plásticos da época usufruíram deste contexto que lhes proporcionou várias oportunidades de trabalho, passando a integrar equipas que operavam directamente com os projectistas. Neste âmbito assistiu-se a um processo de reabilitação da azulejaria, recurso utilizado pelos arquitectos brasileiros,

destacando-se os revestimentos parietais azulejares da autoria de Cândido Portinari em edifícios traçados por arquitectos de renome internacional como, Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Maria Keil agarrou com determinação esta via, executando obras notáveis de azulejaria moderna a partir da década de 1950.

#### **1.4. Francisco e Maria Keil do Amaral: o “casal bom gosto”. As encomendas oficiais. O SPN/SNI**

Não obstante a faceta política engajada de Francisco e Maria Keil do Amaral, ambos trabalharam para o regime, aceitando encomendas oficiais ou participando, no caso do arquitecto, em concursos públicos. Tal como a maioria dos artistas portugueses da época, Maria Keil soube gerir habilmente as imposições do regime sem abdicar de uma linha de pensamento orientadora que era muito distinta do ideário estado-novista. No casamento de Maria Keil, encontramos um elemento de estímulo a este modo de estar. Também o arquitecto Keil do Amaral soube gerir a relação entre a necessidade de trabalhar para o regime e o seu posicionamento anti-regime, integrando uma linguagem marcadamente moderna em encomendas de cariz nacionalista e conservador que, em muitos casos, serviam os propósitos propagandísticos do Estado. Como a autora referiu numa entrevista publicada em 2002:

Não tive uma actividade política activa. Fazíamos o que era possível, sem nos envolvermos em células ou coisas similares porque não éramos capazes de ter esse grau de envolvimento. Dávamos o apoio possível. Não tínhamos condições, nem conhecimentos, nem técnicas

de luta que eram necessárias. Nesse sentido sabíamos que só poderíamos fazer mal se fôssemos para coisas muito activas. (...) Não tínhamos a estrutura necessária, mas tínhamos outro nível de participação e tudo isso fazia uma força, como se fosse uma mola. Era importante participar, porque tudo naquele tempo fazia revolta. Aquele tempo estava estragado. Os novos não podem imaginar como é que foi. Há coisas escritas, mas viver aquele tempo, era diferente.<sup>18</sup>.

Nas décadas de 1930 e de 1940, Maria Keil, à semelhança de muitos artistas portugueses do seu tempo, produziu vários trabalhos no âmbito de encomendas oficiais, do Estado português, designadamente para grandes exposições, a primeira das quais a Exposição Internacional de Paris, realizada em 1937, cujo pavilhão de Portugal foi projectado pelo seu marido, Keil do Amaral, como referido atrás. Seguiram-se a Exposição de Nova Iorque e a de São Francisco, em 1939, e a Exposição do Mundo Português, em 1940, enquadrada no duplo centenário da formação e da restauração da independência da Nação. Estes e outros trabalhos, Maria Keil fê-los para o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo estatal criado em 1933 e que passou a ter a designação de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) a partir de 1944, tendo sido dirigido por António Ferro desde a sua criação até 1949. Com uma poderosa estrutura burocrática e concebendo amplos programas culturais, este organismo era responsável pela produção de informação destinada aos órgãos de comunicação social, como a Emissora Nacional, desdobrando-se numa vastíssima produção editorial, em diversos idiomas, bem como na organização de exposições, em

---

<sup>18</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 66-69 (versão integral disponível online em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>).



Portugal e no estrangeiro. Neste contexto, a autora produziu trabalhos muito variados que incluem pintura mural, cerâmica, ilustração, em parte para a revista *Panorama*, mobiliário, designadamente para uma das Pousadas de Portugal, cenografia, figurinos para bailados do Verde-Gaio e para a Campanha do Bom Gosto, entre outros. Quando, numa entrevista realizada em 2005, lhe perguntaram se alguém achou que colaborava para o regime, respondeu: “Não, ora essa! Eles precisavam de nós mas sabiam quem nós éramos... Nós, gráficos, éramos poucos e todos anti-regime. Todos trabalhámos para o SNI”<sup>19</sup>. Esta realidade, aparentemente ambígua, acontecia, não apenas com os gráficos, mas com criativos das mais diversas áreas artísticas.

### **1.5. Maria e Francisco Keil do Amaral: consciência política e social. A luta contra o regime de Salazar**

A influência de Keil do Amaral sobre Maria Keil não se fez sentir apenas no domínio das artes. Com uma forte consciência política e social, o arquitecto, republicano, socialista e laico, defendeu ao longo da sua vida os princípios democráticos, a ideia de liberdade e de solidariedade social, opondo-se ao regime ditatorial de Salazar ainda que de forma independente, sem nunca se ter filiado em nenhum partido político. Maria Keil acompanhou sempre o marido nesta luta, intervindo enquanto cidadã e mulher.

Logo a seguir ao final da II Guerra Mundial, época em que o Estado Novo, politicamente conotado com as forças derrotadas, foi muito contestado, interna e externamente, Keil do Amaral juntou-se ao Movimento de Unidade

---

<sup>19</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

Democrática (MUD), criado em 1945, numa reunião efectuada no Centro Escolar Republicano Almirante Reis, e ilegalizado pelo governo em 1948, ainda que fortemente pressionado e perseguido pelo regime ao longo da sua breve existência. O arquitecto apoiou também, publicamente, várias candidaturas a eleições apresentadas pela oposição ao regime, designadamente nas eleições presidenciais de 1949, 1951 e 1958 e nas eleições para os deputados de 1953, 1957, 1961 e 1965. Em 1969 apoiou a Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD), cujo cartaz, “Por um Portugal livre e melhor”, foi elaborado por Maria Keil, e em 1973 participou nas Jornadas Democráticas de Aveiro.

A acção política de Keil do Amaral fez-se, igualmente sentir no seio do Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), do qual se tornou sócio em 1938, tendo assumido sempre uma postura activa e reivindicativa que conduziu à sua eleição como presidente em 1948, cargo que desempenhou apenas durante oito meses, até ser demitido compulsivamente pelo governo. Entre as muitas iniciativas promovidas por Keil do Amaral enquanto membro do SNA, destaca-se o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* que visou apurar, com recurso a um cuidadoso levantamento feito no terreno, a existência, ou não, de uma “arquitECTURA nacional”. Keil do Amaral, ainda que afastado do cargo de presidente do SNA, manteve-se ligado a este projecto, do qual resultou a publicação *ArquitECTURA popular em Portugal*, em cuja introdução, da sua autoria, se demonstra não existir uma “arquitECTURA portuguesa”, o que contrariava claramente as expectativas do regime<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> *ArquitECTURA popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

Ainda dentro desta linha intervencionista e modernizadora, de referir a participação de Keil do Amaral na organização das Exposições Gerais de Artes Plásticas, com Mário Dionísio, entre outros, que tiveram lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), entre 1946 e 1956. Estas exposições, que se pretendia que funcionassem como um contraponto às exposições organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), constituíram um local onde a oposição política ao regime pôde expor as suas obras, nomeadamente os neo-realistas. Em 1947, na sequência de uma rusga policial, foram apreendidas várias obras, entre as quais a pintura *Regresso à terra* de Maria Keil que participou em todas as Exposições Gerais da SNBA, além de outros trabalhos de Pomar, Rui Pimentel-Ar.co (Artista Comunista), Avelino Cunhal, Nuno Tavares e Manuel Ribeiro Pavia. Em 1948, o governo impôs censura prévia a estas exposições.

Outro importante espaço de combate ao regime de Salazar foi a revista *Seara Nova*, criada em 1921, durante a I República, por Raul Proença, que reuniu à sua volta nomes proeminentes da cultura portuguesa<sup>21</sup>. O casal Keil do Amaral fez parte deste grupo, colaborando com a publicação: Francisco com alguns textos, Maria com vinhetas para as secções temáticas da revista e ilustrações de textos.

Maria Keil, que ainda em pequena assistira em Silves à luta operária dos corticeiros, mobilizados em torno do sindicato e do pensamento anarquista,

---

<sup>21</sup> Alguns dos colaboradores da *Seara Nova* foram Jaime Cortesão, António Sérgio, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Câmara Reis, Augusto Casimiro, Rogério Fernandes, Augusto Abelaira, Teixeira Gomes, Assis Esperança, Afonso Duarte, Hernâni Cidade, Joaquim de Carvalho, João de Barros, Irene Lisboa, Manuel Mendes, José Rodrigues Miguéis, José Bacelar, Álvaro Salema, Lobo Vilela, Santana Dionísio, José Gomes Ferreira, Adeodato Barreto, Adolfo Casais Monteiro, Mário Dionísio, João Martins Pereira, Avelino da Costa Cunhal, Fernando Lopes-Graça, Jorge de Sena, Castelo Branco Chaves e Agostinho da Silva.

socialista e comunista, desde logo se identificou com o ideário político de Francisco Keil do Amaral<sup>22</sup>. Em entrevista que concedeu ao jornal *Expresso*, em 2002, Maria recorda:

No dia 1 de Maio está pronto para a festa [o queijo de Maio, um queijo de figo], que começa com o levantar, antes do nascer do sol. Íamos para o campo. Cozinhávamos, dançávamos. Em casa havia um gramofone, que era amarrado às costas de uma mula. Não sei o que se tocava, mas há uma música de que nunca mais me esqueci. A *Lucia de Lammermoor*. Era uma tradição que vinha não sei de onde, talvez dos corticeiros, que eram subversivos. Depois acabou, porque desmantelaram as fábricas. Silves era um centro corticeiro terrível, revolucionário. Havia encontros com a polícia e greves. Os operários sentavam-se nos passeios e vinham os patrões descarregar a cortiça. Havia archotes acesos nas janelas. Aquilo era tão extraordinário, tão revolucionário, que o Salazar fechou as fábricas todas. (...) Os corticeiros de Silves eram um terror.<sup>23</sup>

O casamento de Maria com Francisco Keil do Amaral, aproximou-a de figuras da oposição ao regime, maioritariamente artistas e intelectuais, como Bento Jesus Caraça, Manuel Mendes, José Gomes Ferreira, João dos Santos, Lopes-Graça, Abel Manta, Rogério Ribeiro, Pedro Monjardino, Ofélia e Bernardo Marques, Mário Soares, entre muitos outros. Foi num ambiente cultural privilegiado e de oposição ao regime de Salazar que Maria Keil, que casou muito jovem, com apenas dezanove anos de idade, se formou enquanto

---

<sup>22</sup> Silves no início dos anos de 1930, com cerca de 10 000 habitantes, era um importante centro industrial algarvio, inserido num concelho essencialmente rural. Os corticeiros de Silves bateram-se desde cedo pelos seus direitos, pela implantação da República, pelo anarco-sindicalismo, pelo socialismo e pelo comunismo, contra o *Estado Novo*. Sobre este tema consultar, entre outros, Maria João Raminhos Duarte, *Silves e o Algarve uma história de oposição ao regime*, Lisboa, Edições Colibri, 2010.

<sup>23</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 66-69 (versão integral disponível online em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito-f732225>).

mulher, artista e cidadã. A forte consciência política e social que desenvolveu, levou a que defendesse, ao lado do marido, os ideais democráticos, a liberdade e a igualdade, tendo chegado a ser presa em Dezembro de 1953 pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), por ter ido receber Maria Lamas ao Aeroporto de Lisboa que regressava de Paris, após ter participado no Conselho Mundial da Paz em Bucareste e no Congresso Mundial das Mulheres em Copenhaga. Durante cerca de um mês Maria esteve presa com outras mulheres em Caxias (fig. 11).<sup>24</sup>

Neste contexto, Maria Keil assumiu, igualmente, a defesa dos direitos da Mulher, associando-se a movimentos feministas e de oposição ao regime como o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), fundado em 1914 por Adelaide Cabete, que em Janeiro de 1947, com Maria Lamas como presidente, organizou uma exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes dedicada ao tema “Mulheres escritoras de todo o mundo” em que foram expostos trabalhos de Maria Clementina Carneiro de Moura, Regina Santos, Maria Gago da Silva e Maria de Lurdes Santos Pinto. Maria Keil fez o cartaz desta exposição. Pouco mais tarde, em Junho de 1947, a sede do CNMP foi selada pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Não obstante, nas décadas seguintes as mulheres portuguesas mantiveram a sua luta contra o regime, ainda que sem uma organização que encabeçasse os protestos e acções

---

<sup>24</sup> Consultar, entre outros: Ana Maria Pires Pessoa, *A Educação das Mães e das Crianças no Estado Novo: a proposta de Maria Lúcia Vassallo Namorado*, 2 vols., dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2005 [policopiado]; Maria Manuela Paiva Fernandes Tavares, *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta, 2008 [policopiado].

desenvolvidas.

Em 1969, no contexto de eleições para deputados à Assembleia Nacional, as mulheres portuguesas que estavam contra o regime, associaram-se ao movimento de oposição Comissão Eleitoral Democrática (CDE), criando a Comissão Democrática Eleitoral de Mulheres (CDEM) que desenvolveu uma grande actividade, incitando à luta. Com o fim do período eleitoral e a extinção das comissões eleitorais, as mulheres que integravam a Comissão Democrática Eleitoral de Mulheres organizaram-se no Movimento Democrático de Mulheres (MDM). Maria Keil foi membro do MDM entre 1977 e 1992, que a agraciou, em 1999, com a Distinção de Honra.

De referir que a consciência social e política e a luta pela liberdade caracterizaram o comportamento de Maria Keil ao longo de toda a sua vida. A título de exemplo cito a doação de dois desenhos pela artista para o leilão de angariação de fundos no âmbito da campanha do Movimento de Cidadania e Responsabilidade pelo Sim à despenalização do aborto, realizado em Janeiro de 2007, no Mercado da Ribeira.

#### **1.6. Os anos de 1950 e seguintes: a oposição ao regime, o decréscimo de encomendas oficiais, as encomendas de clientes privados**

O posicionamento político de Keil do Amaral, anti-regime, associado ao facto de não se ter comprometido com uma linguagem arquitectónica nacionalista, conduziu a um decréscimo de encomendas oficiais a partir do final dos anos de 1940. No entanto, o ateliê do arquitecto não deixou de ter solicitações, em grande parte de clientes privados, entre os quais o

Metropolitano de Lisboa e a União Eléctrica Portuguesa, bem como pedidos de projectos para residências unifamiliares e para estabelecimentos comerciais. Paralelamente, destacam-se, o projecto da Feira das Indústrias (FIL), em Lisboa, por convite da Associação Industrial Portuguesa (1953); os projectos das Delegações da TAP, em Lourenço Marques, Luanda, Porto, Paris, Madrid, Londres e Rio de Janeiro (entre 1954 e 1959); e os projectos do Casino, Centro Comercial, Igreja e outras estruturas de habitação e comércio em Vilamoura (entre 1972 e 1974). De referir, ainda, que Keil do Amaral foi consultor da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) entre 1958 e 1968 e que, em 1967, recebeu desta Fundação a incumbência, juntamente com o arquitecto Carlos Ramos, de projectar o Estádio de Bagdad. Na sequência deste trabalho, Keil do Amaral incompatibilizou-se com a FCG e pediu a demissão do cargo de consultor.

Maria Keil, companheira de vida e de trabalho de Keil do Amaral, participou em muitos destes projectos, na componente decorativa, concebendo painéis de azulejo, tapeçarias, pinturas murais, entre outros. Importa, contudo, ressaltar que a artista desenvolveu um corpo de trabalho e um percurso próprios e que, paralelamente a estes projectos em que trabalhou com o marido, realizou muitos outros com diversos arquitectos e artistas plásticos como, a título de exemplo se podem referir, o painel de azulejos para os blocos habitacionais da Avenida Infante Santo, em Lisboa (1958), traçados por Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta; os relevos cerâmicos para um dos blocos habitacionais dispostos em banda no Bairro dos Olivais Norte (1959), projectados por Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de

Freitas; uma tapeçaria para o Hotel Estoril Sol (1964), da autoria do arquitecto Raul Tojal; ou os muitos trabalhos de ilustração infantil que realizou a partir da década de 1950 para livros escritos por Matilde Rosa Araújo, entre outros escritores.

### **1.7. O reconhecimento público do trabalho de Maria Keil. Prémios e condecorações**

Entre os anos de 1930, quando começou a trabalhar na publicidade, e 2012, data em que faleceu, Maria Keil, artista da segunda geração do modernismo de acordo com a sistematização da Arte Portuguesa proposta por José-Augusto França, produziu uma obra vasta e diversificada que inclui trabalhos de pintura, desenho, publicidade, ilustração, azulejaria, tapeçaria, mobiliário, cenografia e figurinos, entre outros<sup>25</sup>.

De acordo com a autora: “Trabalhei um ofício. Sou uma operária das artes”<sup>26</sup>. Esta perspectiva que Maria Keil tinha de si e do seu trabalho explica, em parte, a diversidade e quantidade de obras que realizou mas, acima de tudo, constitui uma demonstração do seu carácter. Modesta, reservada, pouco amiga de elogios e honrarias, Maria Keil era uma mulher inteligente, com sentido crítico e humor. Quando algum jornalista ou investigador a questionava sobre a sua obra, invariavelmente, fugia a qualquer questão que pudesse levá-la a vangloriar-se, respondendo que era tudo trabalho que ia surgindo e que fazia

---

<sup>25</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, p. 310.

<sup>26</sup> Entrevista anexa que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava; “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.



porque era preciso dinheiro. Frequentemente acrescentava que se limitou a fazer o mesmo que muitos outros artistas portugueses do seu tempo: “Houve uma altura que deu a impressão que Portugal estava debaixo de uma tampa e tiraram a tampa e toda a gente fez coisas. Toda a gente fez móveis, cerâmica, tapeçaria...foi bonito”<sup>27</sup>.

Numa entrevista conduzida por Pedro Leitão, Maria Keil, questionada sobre a sua obra de pintura, respondeu: “Não me considero uma pintora. A minha obra de pintura é sobretudo quatro ou cinco retratos. Fui uma espécie de operária das artes. Desenhei e pintei para governar a vida e ajudar a pagar as despesas...”. O entrevistador perguntou-lhe, então, se não se definia como pintora, o que é que achava que tinha feito de mais importante: “Acho que a minha área mais válida foi o azulejo. E no azulejo, o mais importante foi o Metropolitano de Lisboa”<sup>28</sup>.

De facto, a azulejaria, em particular o trabalho para o Metropolitano de Lisboa, constitui a faceta mais divulgada do trabalho de Maria Keil. Contudo, foi com uma pintura que a autora viu o seu trabalho ser publicamente reconhecido pela primeira vez. Em 1941, na VI Exposição de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional, a artista recebeu o prémio de Revelação Souza-Cardoso pelo seu auto-retrato, uma pintura a óleo sobre tela que a mesma nos descreveu da seguinte forma: “O meu auto-retrato, esse foi feito a sério. Para fazer o retrato tinha que olhar para mim. Pus um espelho. O olhar

---

<sup>27</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>28</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

parece que fura as pessoas. Estou com uma atenção!”<sup>29</sup>.

A notabilização do trabalho de Maria Keil no seu todo ficou expresso na atribuição do grau de Comendador da Ordem Militar de Santiago da Espada, em 1980. No mesmo ano, a artista viu o seu trabalho de ilustradora ser reconhecido ao receber uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para aprofundar os seus conhecimentos sobre as tendências da ilustração para crianças que lhe permitiu viajar pela Europa e visitar algumas das mais consagradas editoras de livros infanto-juvenis (fig. 12). Já em 2000, o júri da Associação Portuguesa para a Promoção do Livro Infantil e Juvenil (APPLIJ) nomeou Maria Keil, ilustradora, e António Torrado, escritor, como candidatos portugueses aos Prémios Hans Christian Andersen (IBBY – International Board on Books for Young People), respectivamente de ilustração e escrita, o qual foi ganho pelo ilustrador britânico, Anthony Browne e pela escritora brasileira, Ana Maria Machado.

Maria Keil foi ainda agraciada com três outros galardões. Em 2008 recebeu a Medalha de Honra da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), no ano seguinte foi-lhe atribuído o Grande Prémio Aquisição 2009 da Academia Nacional de Belas-Artes e, finalmente, pouco antes de falecer, em 2012, recebeu o prémio Obra e Vida do Projecto SOS Azulejo (fig. 13).

O reconhecimento do seu mérito artístico expressou-se, também, no convite para integrar comissões e júris de exposições de arte, designadamente a Comissão de Patrocínio da Bienal de Artes Plásticas da Festa do “Avante!”,

---

<sup>29</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava; “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

organização com a qual tinha afinidades ideológicas e políticas.

Fazendo honra à autora, que frequentemente afirmava não ter feito nada de especial, apenas ter trabalhado, a melhor homenagem que lhe pode ser prestada é expor o seu trabalho. Nas últimas décadas várias instituições, públicas e privadas, organizaram exposições temporárias, retrospectivas do trabalho de Maria Keil. Em 1989, o Museu Nacional do Azulejo organizou uma exposição da sua obra em azulejo intitulada *Maria Keil. Azulejos*. Dois anos mais tarde, a Associação de Estudos e Defesa do Património Histórico-cultural de Silves apresentou ao público uma exposição sobre a mesma temática intitulada *Azulejos de Maria Keil*. O trabalho de Pintura e Desenho da autora foi várias vezes exposto: em 1989 na Galeria de Colares, em 1996 na Galeria Municipal de Arte da Câmara Municipal de Almada e em 2002 na Câmara Municipal do Barreiro. Esta última instituição organizou em 2007 uma exposição retrospectiva da obra da autora com o título *A Arte de Maria Keil*, que teve lugar no Auditório Municipal Augusto Cabrita. A ilustração, área da maior importância no corpo de trabalho da artista, teve a sua merecida homenagem em 2004, na exposição temporária *Maria Keil Ilustradora*, realizada na Biblioteca Nacional de Portugal. Falta, contudo, organizar uma exposição temporária que mostre a dimensão global da artista e da sua obra, cruzando o seu percurso pessoal e artístico com o vasto corpo de trabalho que produziu e o contexto envolvente.

Em 2004, aos noventa anos de idade, Maria Keil foi viver para a Residência Faria Mantero, uma residência da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa situada no Restelo, que acolhe individualidades que se tenham

distinguido ao longo da vida nas áreas da cultura e das artes (fig. 14)<sup>30</sup>.

Maria Keil nunca deu importância a prémios e distinções, porém, estes constituem uma merecida homenagem da sociedade e do Estado portugueses à autora pelo trabalho realizado ao longo de sete décadas.

---

<sup>30</sup> Manuela Goucha Soares, “A casa dos prodígios”, in *Única*, suplemento de «Expresso», 20 de Agosto de 2005, pp. 50-55.

## **2. Ser mulher e artista em Portugal na geração de Maria Keil**

Maria Keil foi uma artista no feminino. Esta condição terá determinado o seu percurso e trabalho artístico? Qual era nos anos de 1930, quando Maria Keil começou a trabalhar, a realidade portuguesa das mulheres artistas? E a condição da Mulher em geral? Estas interrogações são da maior importância no estudo da obra da autora e, num sentido mais lato, no processo de construção de uma História da Arte Portuguesa do século XX idónea.

A análise da produção artística nacional da primeira metade de novecentos tem-se centrado nas obras dos seus mais conhecidos agentes, em geral homens, descurando muitas figuras cujo papel não está ainda clarificado, em particular figuras femininas. Por outro lado, são citados com frequência textos de crítica aos trabalhos produzidos por mulheres artistas nos anos de 1930, 1940, redigidos por homens, sem a indispensável leitura crítica. Importa ressaltar o desenvolvimento nos últimos anos, em especial a partir da década de 1990, dos estudos de género e feministas em Portugal, com crescentes abordagens à produção artística e à vida e obra de artistas portuguesas. No entanto, ainda há um longo caminho a percorrer.

No âmbito do presente estudo interessa-nos essencialmente cruzar algumas questões que se relacionam com o percurso e o trabalho de Maria Keil

com os estudos de género. Importa também comparar o seu percurso com o de outras mulheres artistas que operaram em Portugal na primeira metade do século XX. A condição de artista casada com um reconhecido arquitecto, coloca outras questões relevantes que não podem ser omitidas.

A geração de Maria Keil usufruiu de várias conquistas encetadas por mulheres portuguesas, sobretudo, desde o final do século XIX, à semelhança do que aconteceu no resto do ocidente, com destaque para o período da I República, por acção da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas. No entanto, já entrado o século XX, mantinham-se vigentes teorias que afirmavam o carácter doméstico da mulher e a sua propensão natural para cuidar do lar, do marido e dos filhos, sendo o casamento e a maternidade o fim fundamental na educação das meninas e jovens raparigas, perpetuando-se o papel social das mulheres dentro dos limites da casa. O Estado Novo e a sua visão da mulher contribuíram para acentuar esta perspectiva preconceituosa do papel da mulher na sociedade.

Contudo, assistiu-se em simultâneo a uma crescente, ainda que tímida, profissionalização das mulheres e a uma aposta na educação feminina, se bem que a obrigatoriedade das meninas frequentarem no mínimo quatro anos de escolaridade tenha sido legislada apenas em 1960, transitando para seis anos em 1964<sup>31</sup>. Lentamente as mulheres foram afirmando a sua capacidade intelectual e começaram a sair de casa para trabalhar com remuneração como os seus congéneres masculinos, o que constituiu um importante passo no sentido da sua emancipação. Não obstante, certas profissões e actividade,

---

<sup>31</sup> António Nóvoa, “Ensino primário”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 303-305.

embora não lhes estivessem vedadas, eram de difícil acesso, entre as quais a carreira artística. Não significa isto que Portugal não tenha tido artistas plásticas relevantes na primeira metade do século XX que expuseram as suas obras e frequentaram o meio artístico. A forma como estas mulheres e a sua obra era vista e apresentada é que não correspondia à leitura da obra dos seus colegas masculinos. Por outro lado, estando o meio artístico e em particular os artistas modernistas associados a uma vida de boémia, a entrada de uma mulher para esse círculo era muito mal vista por uma sociedade extremamente conservadora e retrógrada.

A primeira questão que colocamos é a da existência de uma pretensa arte feminina. Esta aceção, desenvolvida a partir da segunda metade do século XIX, conduziu a um isolamento do trabalho artístico produzido pelas mulheres que era analisado enquanto uma categoria artística específica. De acordo com esta visão que se manteve vigente em pleno século XX, as mulheres teriam um repertório próprio, ligado à sua vocação doméstica, de esposa e mãe, ou seja, representariam sobretudo retratos de crianças e de mulheres, interiores domésticos e naturezas-mortas. Refira-se que a pintura e o desenho eram as disciplinas artísticas consideradas como adequadas a uma mulher, ao contrário da escultura que, talvez pelo esforço físico que envolvia, era tida como uma arte masculina. Por outro lado, de acordo com esta perspectiva tendenciosa, as mulheres na produção da obra de arte faziam uso de uma linguagem que se considerava ser especificamente feminina. Esta linguagem é descrita, geralmente, com recurso a adjectivos como graciosa, delicada, sentimental, sensível, encantadora, lírica, ou mesmo feminina.

O trabalho de Maria Keil de pintura e de desenho foi analisado por vários críticos dentro dos parâmetros que acabámos de descrever. Em 1939, Diogo de Macedo, a propósito da exposição individual de Maria Keil realizada na Galeria Larbom, refere:

No geral, as senhoras, desde que não são efémeros ais de amadorismo caseiro, possuem segredos de compreensão, que os homens só por dedução de inteligência alcançam, mas nunca transmitem senão com sisudez, ao contrário do que nelas é espontaneidade sem maiores compromissos. De aí o gosto e novidade ingénuas na sua obra. A arte para a maioria das senhoras é uma deleitosa forma de cantar sensações ou ilustrar a vida com fantasias; nos machos o caso é sério, importante pelas responsabilidades, pelas ambições e pelas exigências do temperamento. O que nelas se resolve pela graça, neles se conquista pela força. Se fosse possível ao artista tornar-se sábio sem perder a franqueza da imaginação e das transmissões infantis com que se descobriu, a sua obra seria mil vezes maior. Esta comunhão de lealdade com sabedoria é uma das lutas mais íntimas e tormentosas dos artistas. As senhoras não sofrem neste sentido, porque são incorrigíveis crianças, rebeldes às certezas das ciências. A lei é desigual na condução destes dotes. Há que a compreender e com ela julgar na diferença das possibilidades<sup>32</sup>.

Em 1942 foi publicado um artigo na revista *Panorama* com o título “As crianças e as artistas portuguesas” que destacava, entre outras pintoras, Maria Keil. O autor do texto, que assina BC, refere a propósito da relação entre adultos e crianças que os homens “sentem, pensam e agem mais distanciados do maravilhoso e misterioso mundo que é a infância. Não sabem brincar nem

---

<sup>32</sup> Diogo de Macedo, “Exposição de Maria Keil do Amaral”, in *Ocidente*, Vol. V, N.º 13, Maio de 1939, p. 417.



conversar com elas [crianças]. Nada.”<sup>33</sup>. Deste modo, segundo o autor, “a criança, como tema de interpretação artística, seduz mais as mulheres do que os homens. Isto deve ser assim em toda a parte mas é uma verdade evidente que as artistas portuguesas manifestam uma especial predilecção pelos modelos infantis”<sup>34</sup>. Carlos Queirós publicou um artigo sobre a autora na revista *Litoral*, em 1944, que traduz, mais uma vez, uma percepção da produção artística baseada na diferença de género: “O predomínio dos motivos amáveis (figuras de anjos, paisagens líricas, animais elegantes, flores e frutos viçosos) salva-se quase sempre do bonito-ornamental; a insistência das cores mais límpidas nunca sugere o adocicado. Qualquer coisa de grave, de amorosamente sofrido, como que amadurece por dentro dos quadros de Maria Keil, mesmo dos mais especificamente femininos, tanto pelos temas, como pelo colorido e pela estrutura.”<sup>35</sup>. Manuel Mendes, em 1944, caracterizava o modo de trabalhar de Maria Keil da seguinte forma: “Em tudo pôs, além de um saber que não é vulgar numa artista da sua idade, um gosto amoroso e feminino, qualquer coisa, a um tempo, forte pela realização, e enternecido pelos motivos, pela luz e por certa forma de tratar tons e cores delicadíssimos”<sup>36</sup>. Em 1945, a propósito da exposição individual de Maria Keil que esteve patente ao público na Galeria Fausto de Albuquerque, Alberto Correia adjectivou um nu desenhado pela autora como “delicioso” e uma natureza-morta, “outra delícia”<sup>37</sup>. Um outro nome da História da Arte e da crítica artística, Adriano de Gusmão, a propósito

---

<sup>33</sup> B.C., “As crianças e as Artistas Portuguesas”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, Número 12, Ano 1942, p. 11.

<sup>34</sup> B.C., “As crianças e as Artistas Portuguesas”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, Número 12, Ano 1942, p. 12.

<sup>35</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Out.-Nov. 1944, pp. 418-427.

<sup>36</sup> Manuel Mendes, *Considerações sobre as artes plásticas*, Lisboa, Seara Nova, 1944.

<sup>37</sup> Alberto Correia, “Rascunhos sobre Arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril de 1945, p. 69.

da obra de Maria Keil *Regresso à terra* que foi exibida na 2.<sup>a</sup> Exposição Geral de Artes Plásticas, menciona que: “De momento, é simpático o seu esforço, onde há a notar interessantes pormenores, no desenho e na cor, traindo até a sua índole feminina”<sup>38</sup>. Uma década mais tarde, em 1957, Roberto Nobre, num artigo que dedicou a Maria Keil publicado na revista *Lusíada*, ainda que defenda em geral uma visão da arte que não assenta na diferença de género e comece o texto por afirmar que “a teoria da inaptidão congénita da mulher para as artes de há muito perdeu validade”, acaba por tecer comentários como, “Embora se diga que a mulher é de extremos, Maria Keil é reflectida”, ou “um dos aspectos que singulariza Maria Keil é a riqueza e variedade da sua arte, de facto raras numa mulher”, ou ainda, “A sua arte mostra-se grácil, cheia de frescura e do encanto da feminilidade”<sup>39</sup>.

As obras de História geral da arte portuguesa do século XX mencionam o contributo de Maria Keil de passagem, dedicando-lhe poucas linhas que enumeram as suas obras tidas por mais significativas sem procurarem promover a reflexão e o debate em torno do seu trabalho, o que se repete com outras mulheres artistas portuguesas. Esta constatação leva-nos a questionar se em pleno século XXI a mulher artista ocupará em rigor o mesmo lugar que os seus colegas masculinos na História da Arte.

Importa também indagar, quando falamos de artistas no feminino, a sua presença nos salões e exposições colectivas de cariz oficial, bem como a

---

<sup>38</sup> Adriano de Gusmão, “Das Belas Artes. Impressões críticas. O Salão da Primavera. A 2.<sup>a</sup> Exposição Geral das Artes Plásticas”, in *Artes & Colecções*, Volume 1, N.º 1, Junho 1947, p. 23.

<sup>39</sup> Roberto Nobre, “A pintora Maria Keil”, in *Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura*, Volume 3.º, N.10, Outubro 1957, pp. 117, 119, 122 e 126.

atribuição de prêmios e a recepção de encomendas de obras.

Em relação ao primeiro ponto, foi uma constante ao longo da primeira metade do século XX a representação de artistas mulheres em exposições colectivas e salões de arte. No entanto, as obras destas mulheres eram consideradas com frequência amadoras, por oposição ao trabalho profissional dos seus pares masculinos. As mulheres ao apresentarem maioritariamente pequenos formatos e técnicas como o desenho, o pastel, a aguarela ou a gravura, ajudavam a corroborar esta ideia. Neste contexto, importa questionar o papel das mulheres na sustentação deste ideário masculino, sem esquecer os muitos obstáculos com que deparavam no caminho, a maioria de ordem moral, que levavam muitas artistas a desistirem da carreira ou a dedicarem-se a determinado tipo de trabalhos que gerassem menos polémica, mantendo-se na retaguarda e dando o lugar nas luzes da ribalta aos seus colegas masculinos.

O ensino das artes estimulava este comportamento, além, naturalmente, da educação em casa. Muitas mulheres aprendiam a pintar porque se entendia que saber pintar era um dote, tal como saber bordar, tocar piano ou falar francês. Ou seja, entre as classes mais favorecidas, o ensino artístico não visava a profissionalização mas a valorização pessoal. Entre os que tinham menos posses a frequência do ensino artístico era encarada como uma preparação para a docência, profissão que as mulheres podiam exercer com o aval da sociedade.

Maria Keil, numa entrevista que nos concedeu remete para esta questão, a propósito da sua frequência da Escola de Belas Artes nos anos de 1930: “Naquele tempo as meninas da minha idade que tinham umas certas peneiras das famílias tinham que aprender a tocar piano e a falar francês. (...)”

Desenhavam assim umas coisas, copiavam postais ilustrados. As meninas tinham que fazer essas habilidades...”<sup>40</sup>. Na mesma entrevista, a artista refere que “Eram dois cursos de pintura, o nosso, com o Salgado, e o do Carlos Reis, completamente diferentes. Nós éramos os pobres que estávamos ali para aprender qualquer coisa para ganhar a vida. O Carlos Reis era para as meninas bem vestidas. Não sei o que é que elas pintavam mas acho que era a mesma coisa. Não tínhamos contacto quase nenhum. A vida não se passa sem inimigos. Tem sempre uma pessoa para detestar a outra [risos]. Eram grupos diferentes. E aquelas meninas eram meninas finas. Do meu lado saíram muitos pintores bons. Do outro não sei. Agora é tudo muito diferente. Aprendíamos a pintar, francês e um bocadinho de História. Era uma preparação para se seguir a vida de professor sobretudo...”<sup>41</sup>.

O quadro que acabámos de descrever é profundamente ambíguo. Em Portugal, na década de 1930, as mulheres podiam estudar artes, produzir e expor as suas obras, tendo mesmo algumas sido agraciadas com prémios pelo seu trabalho artístico, designadamente Maria Keil que foi distinguida com o prémio revelação Amadeo Souza-Cardoso, do SNI, em 1941. No entanto, essas mulheres frequentemente queixavam-se de não receber de todo ou de receber poucas encomendas artísticas e os comentários que encontramos publicados em edições da época em torno da obra produzida são frequentemente sexistas, assumindo um tom paternalista, por vezes, pouco dignificante.

Maria Keil sofreu, como todas as mulheres do seu tempo esta

---

<sup>40</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>41</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

discriminação, ainda que o meio em que estava inserida, ligado ao modernismo e, do ponto de vista político, a um ideário de esquerda, de oposição ao regime, não fosse ao encontro da visão da mulher que a remete para o lar e tudo o que gira à sua volta, o que lhe permitiu abraçar com conforto o trabalho que produzia, não apenas na pintura e no desenho mas nas artes gráficas e decorativas que assumiu como um ofício. Não obstante, encontramos nas críticas de que foi alvo por se dedicar à publicidade e por ter trabalhado o azulejo de 14x14 cm, de padrão, um duplo preconceito em que se conjugam o facto de ser mulher e a depreciação das áreas artísticas em causa.

São poucos os nomes femininos conhecidos de artistas plásticas activas em Portugal na década de 1930, quando Maria Keil iniciou a sua actividade artística. A forma como a crítica abordou a obra destas artistas varia pouco, remetendo-a invariavelmente para um universo à parte, o das mulheres, mais afável e mundano do que o dos homens. Destacam-se, ainda que de gerações distintas e com perfis muito diversos, Milly Possoz (1888-1967), Raquel Roque Gameiro (1889-1970), Alice Rey Colaço (1893-?), Maria Clementina Carneiro de Moura (1898-1992), Sarah Affonso (1899-1983), Mamia (Maria Emília) Roque Gameiro (1901-1996), Ofélia Marques (1902-1952), Estrela Faria (1910-1976) e Guida Ottolini (1915-1992), filha de Raquel Gameiro.

Milly Possoz (1888-1967), filha de um casal belga radicado em Portugal, nasceu em Lisboa, estudou no colégio alemão, teve aulas de desenho com professores particulares e, em 1905, foi para Paris estudar para a *Academie de la Grande Chaumière*. Em 1909 regressou a Portugal, dedicando-se ao desenho e à xilogravura. Colaborou com várias revistas, participou em

exposições colectivas e organizou exposições. Em 1929 voltou para Paris para estudar técnicas de gravura que não existiam em Portugal, tendo permanecido na capital francesa durante oito anos, o que lhe permitiu desenvolver a técnica na área da gravura e conhecer muitos artistas plásticos de nacionalidades variadas, bem como os seus trabalhos. Em 1937 voltou para Portugal, dedicando-se sobretudo à pintura e às artes decorativas, uma vez que a gravura estava pouco desenvolvida no país. Colaborou com o SPN/SNI, realizando trabalhos para as grandes comemorações do regime, designadamente a Exposição do Mundo português (1940), e para a Companhia de Bailado Verde-Gaio. Só em 1956 é que se voltou a dedicar à gravura, com a criação da Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses. Milly foi duas vezes galardoada, em 1944 com o prémio revelação Amadeo Souza-Cardoso e em 1951 com o prémio Columbano. Com um suporte financeiro sólido, Milly nunca teve que se preocupar com dinheiro o que lhe deu liberdade para seguir um caminho por ela traçado. Embora a artista tenha atingido um nível de profissionalismo inquestionável, a crítica portuguesa abordou a sua obra como algo à parte, destacando um determinado conjunto de elementos estereotipados que a tipificam, como o primitivismo, o lirismo, a concepção ingénua e graciosa do mundo, um gosto popular e a procura de raízes genuinamente portuguesas, ou o carácter solar das suas obras<sup>42</sup>.

Raquel Roque Gameiro (1889-1970), filha e discípula de Alfredo Roque Gameiro, destacou-se como aquarelista e ilustradora, tendo representado nas suas obras figuras de pescadores e camponeses na sua faina diária e tipos e

---

<sup>42</sup> Emília Ferreira, “Da deliciosa fragilidade feminina”, em *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 148-150; Rui Mário Gonçalves, *100 pintores portugueses do século XX*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 20-21.

costumes de saloios dos arredores de Lisboa. Também pintou interiores rústicos e composições de flores e ilustrou muitos livros infantis. Membro feminino efectivo da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Raquel participou nas exposições de 1909, 1910, 1913, 1915, 1929 e 1937 e recebeu sucessivos prémios, tendo obtido logo na primeira exposição em que participou uma menção honrosa. Foi bolsreira do Instituto de Alta Cultura e a Imprensa Nacional concedeu-lhe um prémio<sup>43</sup>.

Alice Rey Colaço (1893-?) destacou-se como pintora e ilustradora. Pertencia, tal como Raquel Roque Gameiro, a uma família da burguesia lisboeta com um elevado nível sócio-cultural, que lhe proporcionou, bem como às suas quatro irmãs, uma educação artística cuidada. Alice expos com frequência, ilustrou livros, revistas e postais. A sua obra reproduz, à semelhança do trabalho de Raquel, o mundo rural português da época, mas com um sentido de humor picaresco e uma estilização que não encontramos nesta última. Esta autora, que acabou por trocar as artes plásticas pelo canto de “lied”, quebrou os cânones naturalistas dos ilustradores académicos, inserindo-se na vanguarda da primeira geração modernista<sup>44</sup>.

Maria Clementina Carneiro de Moura (1898-1992) nasceu em Lisboa, no seio de uma família tradicional oriunda de Trás-os-Montes. Aos quinze anos de idade, Clementina ingressou na Escola de Belas-Artes, onde foi colega de Sarah Affonso e aluna de Columbano Bordalo Pinheiro. Em 1919 concluiu o curso de pintura e partiu para Paris com o pai, onde foi recebida por Abel

---

<sup>43</sup> João Esteves, “GAMEIRO Ottolini, RAQUEL ROQUE”, in António Nóvoa (dir.), *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto, Edições Asa, 2003, pp. 617-618.

<sup>44</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 3.<sup>a</sup> edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, pp. 180-181.

Manta com quem se viria a casar quatro anos mais tarde. De regresso a Portugal leccionou a partir de 1923 em diversas escolas de Lisboa. Paralelamente participou em várias exposições colectivas. Em 1928 teve o seu único filho, João Abel Manta. Dois anos mais tarde, a família Manta foi viver para uma casa projectada pelos arquitectos Carlos Ramos e Francisco Keil do Amaral em Santo Amaro de Oeiras. Maria Clementina teve oportunidade de viajar nas décadas de 1930 e 1940 pela Itália, França, Espanha, Bélgica e Inglaterra. Em 1947 empreendeu uma viagem pelo país com o objectivo de recolher e estudar a produção tradicional de colchas, bordados e rendas. Clementina fez parte da direcção do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas em 1948, foi membro da Associação Feminina para a Paz e do Movimento Democrático das Mulheres. Entre 1950 e 1954 fez parte da direcção da SNBA. Ao longo da sua carreira apresentou apenas uma exposição individual e tardiamente, em 1989, na sede do Movimento Democrático das Mulheres. Maria Clementina desenvolveu trabalho nas áreas da pintura, desenho, rendas, bordados e *patchwork*, tendo começado a sua carreira no naturalismo, passando depois por períodos de influência impressionista, pós-impressionista, expressionista e de afirmação pessoal. O casal Manta, Maria Clementina e Abel, eram muito próximos dos Keil do Amaral<sup>45</sup>.

Sarah Affonso (1899-1983) foi discípula de Columbano que a aconselhou a prosseguir os seus estudos em Paris, na Académie de la Grande Chaumière, o que Sarah fez, tendo permanecido na capital francesa entre 1924 e 1925. De 1925 a 1928, a artista manteve-se em Portugal, tendo participado

---

<sup>45</sup> Isabel Ribeiro Manta, *A obra de Clementina Carneiro de Moura*, 5 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Universidade Lusíada, 1999, [policopiado].



em exposições colectivas, organizado uma exposição individual em 1928 e desenvolvido trabalhos de ilustração infantil. Em 1928 regressou a Paris mas foi obrigada a voltar para Portugal logo a seguir devido à morte da mãe. Em Lisboa, Sarah pintava sobretudo retratos e frequentava a Brasileira do Chiado, tendo sido a primeira mulher artista a fazê-lo. Sem encomendas de pintura, Sarah dedicava-se aos bordados e ao *tricot* para sobreviver. Em 1933, casou com Almada Negreiros que regressara de Madrid onde permanecera durante sete anos. Depois do casamento, Sarah ainda expôs algumas vezes, continuou a bordar e a ilustrar livros para crianças, fez cartões para tapeçarias e trabalhos de cerâmica. Já nos anos de 1940, participou nas exposições do SNI e recebeu o Prémio Amadeo Souza-Cardoso. No entanto, acabou por desistir da carreira artística evocando os filhos, a necessidade de cuidar de Almada Negreiros, a falta de condições para trabalhar e o facto de não receber encomendas. O peso do marido, figura destacada do modernismo português, bem como o seu carácter e ego, terão certamente constituído um óbice ao desenvolvimento da carreira de Sarah. A sua obra apresenta retratos de uma expressividade impressionante, a par de outros trabalhos de pintura notáveis<sup>46</sup>.

Maria Emília, ou Mamia, Roque Gameiro (1901-1996), irmã de Raquel, foi discípula de Milly Possoz, embora tenha aprendido a desenhar com o pai, à semelhança dos seus quatro irmãos, duas irmãs e dois irmãos. Mamia dedicou-se em particular à ilustração de livros infantis e de textos publicados em revistas femininas e para crianças. Paralelamente, deu aulas de desenho a crianças. Depois de se casar com o pintor Jaime Martins Barata, abandonou a

---

<sup>46</sup> Emília Ferreira, “Da deliciosa fragilidade feminina”, in *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 148-150; Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, O Jornal, 1985.

carreira artística criativa e dedicou-se ao desenho científico, de apoio à investigação no Instituto Português de Oncologia<sup>47</sup>.

Ofélia Marques (1902-1952) foi uma artista portuguesa autodidacta que, à semelhança de Sarah Affonso e, até certo ponto, de Maria Keil, viveu um pouco à sombra do marido, Bernardo Marques. Ofélia Marques expôs pela primeira vez em 1926, tendo participado em exposições colectivas várias vezes ao longo da vida. Nunca expôs individualmente. Dedicou-se à ilustração de revistas e livros, ao desenho e à pintura tendo sido distinguida em 1940 com o prémio Amadeo Souza-Cardoso. A par da sua obra pública, a autora desenvolveu trabalhos mais pessoais que revelam a sua faceta inconformista e claramente desvinculada do comportamento e da moral burgueses da primeira metade do século XX, como o demonstra um conjunto de desenhos de cariz erótico em que trata o tema da lesbianismo. Ofélia divorciou-se de Bernardo Marques e acabou por se suicidar. O casal Keil do Amaral era muito próximo de Ofélia e de Bernardo Marques<sup>48</sup>.

Estrela Faria (1910-1976) frequentou o curso de pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Em 1938 foi para Paris com uma bolsa. Regressada a Portugal integrou a equipa de decoradores da Exposição do Mundo Português, em 1940, participou em várias exposições colectivas e organizou outras, individuais. Além da pintura de cavalete e do desenho, Estrela dedicou-se à ilustração, à cerâmica e à pintura mural. Em 1946 foi-lhe atribuído o Prémio Columbano. Dois anos mais tarde, a artista voltou para o estrangeiro com uma

---

<sup>47</sup> José Pedro Martins Barata, “Mamia Roque Gameiro”, in <http://jcabral.info/RG>, consultado em 2012.

<sup>48</sup> Emília Ferreira, “Da deliciosa fragilidade feminina”, em *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 152-153; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 3.<sup>a</sup> edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, pp. 303-304.

bolsa do instituto de Alta Cultura. A formação de Estrela Faria foi das mais completas dos artistas da sua geração, homens e mulheres, tendo estudado em França, Itália, Holanda e Inglaterra. Paralelamente ao trabalho artístico, Estrela dedicou-se ao ensino, tendo leccionado na Escola António Arroio<sup>49</sup>.

Finalmente, Guida Ottolini, ou Margarida Roque Gameiro Ottolini Coimbra (1915-1992), filha de Raquel Roque Gameiro, foi educada por uma preceptora e pela mãe que a ensinou a desenhar e a pintar. Guida cresceu num ambiente cultural e artístico privilegiado, tendo começado a colaborar ainda muito jovem com a mãe na ilustração de livros e revistas, área que desenvolveu ao longo da sua vida, bem como a banda desenhada.

De notar que estas mulheres pertenciam, em geral, a um meio socio-cultural privilegiado, tendo tido acesso ao ensino artístico desde muito cedo, em casa, pela mão de familiares, com professores particulares ou em escolas. Milly, Clementina, Sarah e Estrela tiveram oportunidade de estudar no estrangeiro o que constituía uma importante mais valia, não só pelo ensino em si, mas pela oportunidade de entrar em contacto com o trabalho das vanguardas artísticas europeias, pouco conhecido em Portugal onde só chegava através de obras impressas e poucas. O percurso destas nove mulheres demonstra que tinham tanta ou mais formação que os seus colegas masculinos, viajavam, conheciam as correntes artísticas mais arrojadas do seu tempo e exerciam o seu trabalho com profissionalismo. O preconceito de que foram vítimas e que relegou a sua obra para o plano de uma pretensa arte feminina, impediu-as de desenvolverem um corpo de trabalho mais rico, diversificado e completo. Por

---

<sup>49</sup> Emília Ferreira, “Da deliciosa fragilidade feminina”, em *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 153-154.

outro lado, as suas histórias de vida mostram-nos que o casamento e os filhos eram muitas vezes obstáculos à prossecução de uma carreira. Sarah Affonso é um exemplo desta dificuldade em conciliar o trabalho artístico com a vida familiar, ainda que este caso não se resuma a uma questão doméstica. O casamento com colegas de profissão também podia constituir um problema. Havendo uma clara distinção entre homens e mulheres no campo das artes, que valorizava os primeiros em detrimento das segundas, a tendência era a mulher artista ficar na sombra do marido, sentir-se insegura e acabar por desistir da carreira.

## **II – A obra artística de Maria Keil**



## **1. Entre 1930 e 1940: Aprendizagem e experimentação**

### **1.1. Artes gráficas: publicidade, ilustração, cartazes, filatelia**

“Então e a ilustração, como surge no seu percurso? Eram pedidos que me faziam. Ora para publicidade, ora vinhetas para identificação dos capítulos. Obras gráficas que se consideravam menores. Era trabalho para ganhar a vida...”<sup>50</sup>.

Maria Keil Começou a sua trajectória artística na pintura, na Escola de Belas-Artes, onde foi aluna de Veloso Salgado em 1932/1933. Contudo, decepcionada com o ensino ministrado e incentivada pelo marido, Francisco Keil do Amaral, Maria acabou por abandonar a Escola, tendo frequentado apenas o primeiro ano do curso de pintura, e começou a trabalhar na área do design gráfico e publicitário, no Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), em 1936.

Quando Maria Keil se estreou na área das artes gráficas e da publicidade, estas passavam, em Portugal, por uma fase de franco desenvolvimento, assistindo-se a uma procura de qualidade e modernidade na execução dos trabalhos e, em simultâneo, a uma tentativa de educar o gosto de

---

<sup>50</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

clientes e de consumidores. Encontramos as raízes deste fenómeno no trabalho desenvolvido na década anterior, de 1920, por alguns dos melhores ilustradores portugueses e, já na década de 1930, no esforço levado a cabo pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), encabeçado por António Ferro, no sentido de elevar o nível da publicidade em Portugal, em particular a propaganda ao regime político vigente, e de educar o gosto dos portugueses.

Na década de 1920, face à fragilidade do mercado da arte em Portugal e ao conservadorismo dos escassos consumidores de obras de arte, os modernistas da primeira geração encontraram terreno favorável ao desenvolvimento do seu trabalho nas artes gráficas e na publicidade. Estas áreas proporcionavam-lhes encomendas que garantiam o seu sustento e, em simultâneo, permitiam-lhes apostar na estilização do traço e das figuras, na sintetização, simplificação e na geometrização da composição, indo ao encontro de um desejo de urbanidade e cosmopolitismo de uma sociedade provinciana e atávica. Estes artistas produziram trabalhos de publicidade, ilustração, desenho humorístico, vinhetas e cabeçalhos para jornais e revistas que, na época, funcionaram como verdadeiros laboratórios de experiências estéticas. Encontramos, neste período, composições gráficas de grande qualidade, publicadas em revistas e jornais da época, como a *Civilização*, a *Ilustração*, o *Magazine Bertrand*, o *ABC*, o *Diário de Lisboa* ou o *Diário de Notícias*, bem como em cartazes e outros suportes, da autoria de ilustradores conceituados que demonstraram possuir uma elevada consciência gráfica, como Almada Negreiros, Bernardo Marques, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Roberto Nobre, António Soares, Emmerico Nunes, Stuart Carvalhais,



Amarelhe entre muitos outros.

Importa, contudo, recordar que as artes gráficas eram consideradas pelo meio artístico e cultural português das décadas de 1920, 1930 e dos anos seguintes, como um ofício que permitia obter dinheiro e não verdadeiramente arte. O trabalho na área gráfica era visto como um recurso, trabalho sem importância, ao contrário da “verdadeira produção artística”, designadamente a pintura. Maria Keil descreveu esta realidade do seguinte modo: “...fazer publicidade era desprezível. (...) Havia um grupo que deu um grande impulso nesta coisa do desenho sem ser de cavalete, de museu. Realmente havia outras coisas para fazer que as pessoas não consideravam arte.”<sup>51</sup>. Numa outra entrevista que concedeu em 2004, refere: “Comecei logo nas artes gráficas, o que era muito mal visto. Vinham ter comigo dizendo que «uma pintora não faz essas coisas». O pintor, era de cavalete, com modelo. O resto era trabalho, era para ganhar a vida.”<sup>52</sup>.

Este desprezo pelas artes gráficas conduziu, por vezes, à execução de trabalhos sem preocupações de ordem estética e formal, de forma rápida e descomprometida. Por outro lado, os prazos de entrega dos projectos gráficos eram, em geral, muito curtos, o que explica, em parte, a qualidade desigual dos mesmos. De facto, nos anos de 1920 e no início da década seguinte, não existia em Portugal uma verdadeira consciência gráfica e a qualidade média dos trabalhos produzidos era baixa, tanto do ponto de vista artístico e da concepção do projecto gráfico, como do ponto de vista da técnica de impressão.

---

<sup>51</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>52</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

Esta realidade não passou despercebida a alguns profissionais da área, artistas, jornalistas, intelectuais e tipógrafos, que deixaram testemunho do seu desagrado e indignação face à forma como as artes gráficas eram tratadas em Portugal, em textos que podemos considerar verdadeiros manifestos. É o caso de um artigo publicado por António Ferro em 1934 onde este lamenta a decadência, a falta de iniciativa e a grave crise das artes gráficas em Portugal no seu tempo, apontando a ausência de uma escola profissional gráfica como um sintoma de uma debilidade cultural preocupante<sup>53</sup>. Também, entre outros, Adolfo de Mendonça, Diniz Bordalo Pinheiro, Marques Abreu e Luiz Moita, chamaram a atenção, em textos que publicaram na década de 1930, para a necessidade de Portugal apostar no desenvolvimento das artes gráficas, à semelhança do que acontecia noutros países. Estes autores alertam para a necessidade de o Estado criar um ensino técnico qualificado na área gráfica e para a obrigação de regularizar o sector, que empregava menores de idade e mulheres, pouco ou nada qualificados, praticava salários muito baixos e horários de trabalho excessivos, o que contribuía para diminuir a qualidade dos trabalhos gráficos no país. O excesso de pequenas gráficas, o custo elevado do papel que superava o custo da própria composição e impressão no caso da produção de livros e a fraca implantação do mercado editorial português, são outros problemas levantados por estes autores<sup>54</sup>. Nas décadas seguintes, de

---

<sup>53</sup> António Ferro, *Bandarra*, N.º Ante-primeiro, 30 de Junho de 1934, pp. 1-4.

<sup>54</sup> Marques Abreu, *O ensino das Artes Gráficas*, Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, Porto, 1935; Adolpho de Mendonça, *Ligeiras observações acerca da Arte e das indústrias Gráficas em Portugal*, Lisboa, Junho de 1934; Luiz Moita, *O problema das artes gráficas (subsídios para a sua evolução)*, separata da Revista Indústria Portuguesa, N.ºs 85, 86 e 87, Associação Industrial Portuguesa, Lisboa, 1935; Luiz Moita, *A Escola Profissional de Tipografia de Bruxelas e o ensino técnico dos gráficos em Portugal*, Lisboa, 1938; Diniz Bordalo Pinheiro, *Primeiro Congresso da União Nacional. Alguns pontos de vista sobre artes gráficas*, 1934, Lisboa.

1940 e 1950, estas queixas repetem-se o que permite perceber que os problemas do sector se mantiveram e que o modo como o mesmo era visto em Portugal não terá mudado substancialmente.

Ainda na década de 1920, de destacar a chegada a Lisboa de Fred Kradolfer (1903-1968), artista suíço radicado em Portugal a título definitivo em 1927 que, devido à sua formação internacional, contribuiu decisivamente para renovar as artes gráficas e a publicidade no país. Fred Kradolfer quando chegou a Portugal, em 1924, tinha apenas vinte e um anos de idade mas trazia um *curriculum* profissional notável, embora não muito extenso, e, sobretudo, uma formação académica sólida que lhe garantia o domínio total das técnicas gráficas e o sentido estético adequado a cada ocasião<sup>55</sup>. A formação artística inicial de Fred teve lugar em Zurique, na Escola de Artes Aplicadas, onde aprendeu ourivesaria e cinzelagem. A seguir foi para a Alemanha, onde fez o curso de Artes Gráficas da Escola de Belas-Artes de Berlim e, depois, frequentou o curso de Arquitectura da Academia de Munique, que não chegou a concluir. A aprendizagem, tanto em Zurique, como na Alemanha, foi marcada pelo purismo formal e o rigor geométrico da Bauhaus, escola alemã de design fundada por Walter Gropius em 1919, e pelas influências francesas de Cassandre e Carlú que se distinguiram como cartazistas. Entre a estada em

---

<sup>55</sup> Acerca de Fred Kradolfer veja-se, entre outros, José-Augusto França, “Artes Gráficas e Decorativas”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Catálogo da Exposição, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 146-150; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, p.116; Nuno Cardal, Rita Fragoso de Almeida, *Grupo McCann Portugal. 65 anos de publicidade*, Lisboa, Texto Editora, 1994; Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920 – 1940)*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, 2 vols., Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, pp. 40-41 [policopiado]; Osvaldo de Sousa, “Fred Kradolfer, a inovação gráfica no modernismo, in *Artes Plásticas*, Ano 1, N.º 3, Setembro de 1990, pp. 40-43;

Munique e a vinda para Portugal, Kradolfer passou por várias cidades europeias que lhe proporcionaram diferentes experiências profissionais, designadamente, na área da decoração de montras (Paris, 1922) e da pintura de automóveis, (Roterdão e Bruxelas, 1923). O conhecimento e a experiência adquiridos por Kradolfer nos anos que antecederam a sua chegada a Portugal, colocaram-no numa posição claramente privilegiada relativamente aos artistas portugueses, limitados na sua formação pelo panorama artístico e cultural nacional, ainda muito preso ao século anterior.

Foram artistas estrangeiros como Kradolfer, bem como os poucos artistas portugueses que tiveram oportunidade de viajar e estabelecer-se em centros culturais e artísticos europeus de vanguarda, que introduziram alguma modernidade e abertura no panorama artístico português. Maria Keil, referindo-se à publicidade, e à mudança que se verificou nesta área com a vinda de artistas estrangeiros e o regresso de alguns portugueses que viajaram, comentou: “Era trabalho e era bonito. O que nós conhecíamos de publicidade não prestava para nada. Eram as botas não sei quê as panelas não sei quê...Aqueles que vieram de fora, com outras luzes, transformaram estas coisa banais numa peça para reparar nela. Não digo que seja uma obra de arte mas era preciso fazê-la com cuidado. Eles abriram um horizonte que não tínhamos...”<sup>56</sup>.

Kradolfer introduziu na publicidade portuguesa o valor da síntese como expressão de eficácia de comunicação, por oposição à exploração do lado narrativo e anedótico da mensagem, estratégia que vinha a ser utilizada desde o

---

<sup>56</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

século XIX. De acordo com esta perspectiva difundida por Kradolfer, letra e desenho deviam constituir um todo, fundindo-se, de modo a gerar no observador um efeito de assimilação imediata da mensagem. Este conceito gráfico que assenta na consciência do objecto visual e cuja aplicação exige um estudo cuidado do *lettering* e da articulação entre texto e imagem, um esforço de simplificação formal e de supressão de qualquer elemento acessório e uma boa definição de volumes, foi entendido e posto em prática por muitos artistas portugueses na década de 1930 e seguintes, ainda que, por vezes, mitigado pelas exigências de uma estética de regime.

A primeira agência de publicidade conhecida em Portugal foi criada no Porto, por Raul Caldevilha, na década de 1910 e tinha a designação de Empresa Técnica de Publicidade (ETP)<sup>57</sup>. Em Lisboa, a mais antiga organização publicitária terá sido o Ateliê Arta, fundado nos anos de 1920. Em 1925 nasceu a Agência Central de Publicidade de Lisboa, iniciativa de João Rosa e Manuel Martins da Hora. Este último criou uma agência de publicidade em 1927, a Agência Hora, considerada por muitos a primeira agência de publicidade portuguesa. Esta agência, para a qual trabalhou, entre outros, Fernando Pessoa, teve clientes de relevo como a General Motors, a Gillette, a Renie, a Kodak, as tintas Berry Loyd, entre outras.

Já na década de 1930, testemunhando o desenvolvimento da Publicidade em Portugal, assistiu-se a um aumento do número de agências de

---

<sup>57</sup> Sobre a história das agências de Publicidade em Portugal consultar Rui Estrela, *A Publicidade no Estado Novo (1932-1959)*, Vol. I, Lisboa, Simplesmente Comunicando, 2004, pp. 93-98; Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920 – 1940)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Vol. I, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, pp. 41-50 [policopiado].

publicidade qualificadas, entre as quais a Estudos Técnicos de Publicidade (ETP), fundada em 1936 por José Rocha. Colaboraram com esta agência figuras importantes do meio artístico e cultural português como Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Carlos Botelho, Thomaz de Mello, Emmérico Nunes, Stuart Carvalhais, Carlos Rocha, Paulo Ferreira, Jorge Matos Chaves, José Feyo, Carlos Ribeiro, Carlos Rafael, Eduardo Anahory, Fernando Azevedo, Manuel Correia, Manuel Rodrigues, Vespeira, António Vale, José Lima, Carlos Rafael, José Gomes Ferreira, Manuel Mendes, Mário Neves e Olavo d'Eça Leal<sup>58</sup>. Foi no ETP que Maria Keil se estreou na publicidade. A diversidade e quantidade de colaboradores desta agência explica-se pelo elevado número de encomendas que lhe eram feitas, por privados e pelo Estado através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), mais tarde, Secretariado Nacional de Informação, Turismo e Cultura (SNI). O ETP teve um papel determinante na realização de cartazes publicitários, anúncios para publicar em revistas e jornais, rótulos, embalagens, panos de boca de salas de cinema e de teatro com publicidade, decoração de stands e de montras, entre outros. José Rocha e os seus colaboradores mais próximos foram também chamados pelo SPN/SNI para conceber programas decorativos e campanhas publicitárias no âmbito da representação portuguesa em exposições internacionais. A José Rocha e a Kradolfer se ficou a dever a iniciativa de aproveitar tapumes dos estaleiros de obra da cidade de Lisboa para colocar cartazes publicitários e painéis em relevo, iluminados.

Concorrentes do ETP eram a Agência de Publicidade UP, fundada em

---

<sup>58</sup> José Gomes Ferreira descreve a sua experiência na área da Publicidade, referindo outros colaboradores do ETP em *A Memória das palavras ou O Gosto de falar de mim*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, pp. 139-140.

1932 por Thomaz de Mello e Castro Fernandes, e a Agência de Publicidade Artística (APA), criada em 1939 por Luís Nunes e Fernando Leite. Existiam, ainda, a Havas, uma agência que usava o nome da agência noticiosa francesa, e a Belarte, inicialmente ligada à produção de filmes publicitários.

Desta dinamização, procura de modernização e internacionalização da área da publicidade resultou uma clara melhoria da qualidade gráfica dos trabalhos realizados no final dos anos 1930 e na década de 1940 em Portugal. Em 1939 foi publicado um artigo na revista americana *Arts and Industry* que destacava o trabalho gráfico na área da publicidade de Kradolfer, Bernardo Marques, Thomaz de Mello, José Rocha, Botelho, Emmerico Nunes e Maria Keil, reproduzindo trabalhos destes autores:

When to normal advertising problems are added a public of which something like half is unable to read, and a total absence of hoardings to carry the least wordy form of advertising – posters – it is a surprising discovery to find a vital and enthusiastic group of designers. Such, however, is the case in Portugal. (...) there are now posters which (although confined to the sides of houses, for there are still no hoardings) are stamped with a new and vivid character. They are comparatively few and far between they are aged and obliterated before they are replaced, but still they represent the work of the school of young commercial artists – diverted to commerce from the fine arts – who will bring Portuguese advertising into line with that of the rest of Europe.”<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Tradução livre: Quando aos problemas normais da publicidade se junta um público do qual algo como metade é analfabeto e uma total ausência de painéis para colocar a forma menos prolixa de publicidade - os cartazes - é uma descoberta surpreendente encontrar um grupo vital e entusiasta de designers. Tal, no entanto, é o caso de Portugal. (...) agora há cartazes que (embora confinados às paredes das casas por ainda não existirem painéis) são impressos com um carácter novo e vivo. Estes cartazes são relativamente poucos e muitos deles envelhecem e são esquecidos antes de serem substituídos, mas representam o trabalho da escola de jovens artistas comerciais - desviados para a publicidade, das artes plásticas - que alinhará a

Este artigo destaca, ainda, o papel de Kradolfer na dinamização e renovação da publicidade em Portugal: “The work of French designers has had a marked effect on the Portuguese artist, but it is the swiss designer, Fred Kradolfer, whose influence is most felt, and under whose direction Portuguese publicity is expandig.”<sup>60</sup>.

Em 1941, Cândido Costa Pinto escreveu um artigo para a revista *Panorama* onde afirmava, a propósito da publicidade, que “Portugal dispõe, como poucos países, de grandes artistas desta especialidade”, dando exemplos das agências ETP e APA e documentando a sua afirmação com composições publicitárias da autoria Kradolfer, José Rocha e Maria Keil<sup>61</sup>.

No ano seguinte, a Sociedade Nacional de Belas Artes organizou uma Exposição de Artes Gráficas, o que espelha a crescente importância desta área artística em Portugal. O texto de apresentação da exposição salienta, de forma apoteótica, o valor das artes gráficas:

A Sociedade Nacional de Belas Artes, ao realizar este certame «Artes Gráficas», deseja evidenciar o desenvolvimento atingido entre nós de uma das indústrias que mais se relacionam com as Belas Artes. (...) Assim, tem o público ensejo de verificar que se as Artes Gráficas têm em alguns países atingido alta perfeição, também entre nós ocupam um lugar de destaque, alcançado nos trabalhos ultimamente apresentados, quer subsidiados pelo Estado, quer particulares. Aspira

---

publicidade portuguesa com a do resto da Europa. “Pioneers for Publicity”, in *Arts and Industry*, Vol. 26, January-June, 1939, pp. 127, 128 e 131.

<sup>60</sup> Tradução livre: O trabalho dos designers franceses tem uma influência significativa sobre os artistas portugueses, mas a influência mais sentida é a do designer suíço, Fred Kradolfer, sob cuja direcção a publicidade portuguesa se está a expandir. “Pioneers for Publicity”, in *Arts and Industry*, Vol. 26, January-June, 1939, pp. 127, 128 e 131.

<sup>61</sup> Cândido Costa Pinto, “Consciência da Publicidade”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 7, Outubro de 1941, pp. 19-20.



esta Sociedade Nacional de Belas Artes que se preste às Artes Gráficas o culto que elas merecem e, realizando esta exposição cumpre um dever já expresso, que é concorrer para o desenvolvimento da mentalidade portuguesa, provocando a harmonia entre o espírito e a forma de que ele se reveste – harmonia orientada pela Arte e pelo Bom Gosto.<sup>62</sup>

A criação em 1933 do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), por proposta de António Ferro, foi outro elemento determinante na evolução da publicidade em Portugal. António Ferro (1895-1995), escritor, político, jornalista, homem do Teatro e do *Orpheu*, sidonista, foi uma figura complexa, defensor do Modernismo em Portugal e preconizador de uma nova ordem para o país, pautada por um Estado intervencionista que congregasse e conduzisse a Nação e protegesse as Artes uma vez que estas “constituem a grande fachada de uma nacionalidade, o que se vê lá de fora”<sup>63</sup>. Maria Keil, que conheceu e trabalhou com António Ferro, descreveu-o da seguinte forma:

Foi um grande impulsionador. Era um homem de valor. Tinha visão, tinha cultura, tinha possibilidade de decidir certas coisas e era um homem das boas graças do governo e que podia fazer o que queria. Se não fosse a cor política que inibia certas pessoas de se chegarem porque havia perseguições políticas terríveis... O António Ferro, com todas as suas qualidades e possibilidades de ajuda, era desse lado. Era uma pessoa inteligente, esperta mas não podia deixar de ter a cor que tinha<sup>64</sup>.

Para Ferro, Mussolini, que teve a oportunidade de entrevistar na década

---

<sup>62</sup> Sociedade Nacional de Belas Artes, *Exposição de Artes Gráficas*, Lisboa, 1942.

<sup>63</sup> António Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 86.

<sup>64</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

de 1920, era o grande mestre da política moderna, tal como Salazar era o líder carismático para Portugal, o “grande chefe moral da Nação”<sup>65</sup>. Ferro considerava que Salazar, à semelhança de Mussolini, devia criar uma política do Estado em favor da cultura que colocasse a Arte ao serviço do Poder, usando-a para consolidação, propaganda e prestígio do regime, a “Política do Espírito”, e que, para desenvolver e implementar essa política, era necessário criar um organismo próprio, liderado por um, “...metteur en scène, alguém que junte (...) elementos dispersos, (...), que dê entradas e saídas, que faça as marcações, que conduza o baile”<sup>66</sup>. Esse “metteur en scène” era naturalmente o próprio Ferro e o organismo o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado pelo Decreto-Lei N.º 23 054, de 25 de Setembro de 1933<sup>67</sup>. A visão que Salazar e Ferro tinham desta política, os seus fins e meios, não eram, contudo, perfeitamente coincidente<sup>68</sup>. Ferro pretendia criar uma estética de regime, uma “grande fachada de uma nacionalidade”, que elevasse e mitificasse a imagem de Salazar<sup>69</sup>. O director do SPN considerava ainda que:

Se é justo e necessário pensar na conservação do nosso património artístico, é igualmente justo, e talvez mais urgente, pensar na arte viva que deve acompanhar a nossa evolução, que deve ser a expressão do nosso momento. Há aí duas dúzias de rapazes, cheios de talento e

---

<sup>65</sup> António Ferro, Salazar. *O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 169.

<sup>66</sup> António Ferro, “Falta um realizador”, in *Diário de Notícias*, 14 de Maio de 1932, p.1.

<sup>67</sup> Heloísa Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva, 1994, p. 73.

<sup>68</sup> Artur Portela, *Salazarismo e artes plásticas*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 27-33.

<sup>69</sup> *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948, p. 21.

mocidade, que esperam ansiosamente para serem úteis ao país, que o Estado se resolva a olhar por eles.<sup>70</sup>

Salazar, no discurso de inauguração do SPN, em Outubro de 1933, esclarece alguns pontos relativamente à Política do Espírito e à função do SPN:

Vamos abstrair de serviços idênticos noutros países, dos exaltados nacionalismos que os dominam, dos teatrais efeitos a tirar no tablado internacional. Tratemos do nosso caso comezinho. Politicamente só existe o que o público sabe que existe: a ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento, de frieza, nas almas, de falta de orgulho patriótico, de não haver confiança, alegria de viver. (...) é preciso que alguém tenha a preocupação constante de contrapor ao facto singular a universalidade dos factos, ao caso pessoal e local o caso nacional, de corrigir a ideia que cada um involuntariamente forme das realidades nacionais, filosofando à soleira da porta, com o que todos devem conhecer dos mesmos factos no conjunto da vida da Nação<sup>71</sup>.

Em 1944, numa altura em que o Estado Novo se viu obrigado a rever a sua política interna e externa face ao desenrolar da II Guerra Mundial que, à data, deixava antever a vitória aliada e a derrota do eixo, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) passou a ter a designação de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). As mudanças então operadas neste organismo revelam a preocupação de aperfeiçoar o controlo e combate à oposição, passando, inclusive, a estar na sua dependência a gestão dos Serviços de Censura. Por outro lado, face à nova realidade europeia e

---

<sup>70</sup> António Ferro, Salazar. *O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 89.

<sup>71</sup> *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948, pp. 13-14.

mundial, o regime sentiu necessidade, para sobreviver no quadro político internacional, de se demarcar dos regimes nacionalistas europeus derrotados, o que explica a alteração da designação do secretariado. Ferro manteve-se à frente do SNI até 1949, data em que foi compulsivamente afastado da liderança deste serviço. No contexto nacional e internacional da época, o discurso de Ferro e as estratégias propagandísticas do SNI tinham-se tornado obsoletas e vazias. Internamente, apesar da forte repressão, a oposição conseguia reunir cada vez mais pessoas à sua volta, tanto o Partido Comunista Português (PCP), ao chamar a atenção para as fortes desigualdades sociais existentes no país, como outros grupos de oposição democrática, que encontravam nos países europeus que se recompunham da devastação da guerra e nos Estados Unidos da América exemplos de liberdade e de desenvolvimento económico e social que gostavam de ver implementados em Portugal.

Ao longo de dezasseis anos, António Ferro foi transformando uma estrutura inicial muito simples numa verdadeira máquina de propaganda e controlo das actividades informativas, culturais e turísticas do país, frequentemente apontada como um modelo de eficiência.

Entre 1933 e 1944, o SPN privilegiou três áreas de acção: a propaganda do ideário do regime; o Turismo, visto como um meio por excelência de divulgação do país; e a cultura popular, usada enquanto instrumento integrador das camadas mais desfavorecidas da população e de afirmação de uma “portugalidade” e de um “modo de ser português”. A partir de 1944, e face à crescente oposição ao regime, o SNI, dotado de novos meios, orientou a sua acção para o controlo e censura da informação veiculada pela comunicação

social e para a inspecção das actividades culturais.

O SPN/SNI desenvolveu um conjunto diversificado de projectos na área cultural que visavam criar uma arte nacional, elevar os padrões estéticos e o nível cultural da sociedade portuguesa e proporcionar aos artistas um ambiente propício à criação artística, dentro da visão de arte do regime. Participaram nos projectos do SPN/SNI grande parte dos artistas plásticos e arquitectos portugueses de então, independentemente do seu posicionamento político, entre os quais o casal Keil do Amaral.

Das iniciativas promovidas pelo SPN/SNI destacam-se, na área da pintura, as Exposições de Arte Moderna, realizadas a partir de 1935, e os prémios Columbano e Amadeo de Souza-Cardoso. Foi, igualmente, da competência deste organismo a coordenação da participação portuguesa em grandes exposições internacionais, como a de Paris de 1937 e as de Nova Iorque e de São Francisco, ambas realizadas em 1939. A organização das comemorações do regime também foi da sua responsabilidade, designadamente, o duplo centenário da formação (1143) e da independência da Nação (1640), celebrado em 1940, que integrava a Exposição do Mundo Português, erigida em Belém. Numa vertente didáctica, de educação estética do povo português, o SPN foi responsável pela “Campanha do Bom Gosto” que incluía, entre outros, o concurso de montras (1940) e o concurso das estações floridas (1941). Com o objectivo de valorizar e divulgar a cultura popular portuguesa, este secretariado preparou a Exposição de Arte Popular (1935), exibida em Genebra, Lisboa e Madrid, e o concurso da “Aldeia mais portuguesa de Portugal” (1939). Uma outra iniciativa, criada para fazer chegar

a cultura a todos os portugueses, foi a dinamização dos projectos de cinema ambulante (1935) e da companhia de teatro itinerante, Teatro do Povo (1936). A criação, pelo SPN, da versão portuguesa dos bailados russos de Diaghilev, a Companhia de Bailados Verde-Gaio, correspondeu a uma aspiração pessoal de António Ferro. Finalmente, na área do Turismo, o organismo impulsionou a criação das Pousadas de Portugal e das brigadas do Turismo, bem como o lançamento da revista *Panorama*, em 1941<sup>72</sup>.

No âmbito da publicidade, O SPN/SNI desempenhou um importante papel dinamizador, em particular nos anos de 1940, ao realizar muitas encomendas, a agências de publicidade e artistas gráficos portugueses, de cartazes, anúncios para a revista *Panorama* e projectos de decoração de stands e de montras.

Os cartazes assumiram um papel de destaque na estratégia de propaganda política montada pelo SPN/SNI. Os temas abordados eram muito variados, embora sempre com um fundo político e nacionalista: economia, cultura, trabalho, saúde, educação. Os públicos-alvo estavam bem definidos, as mensagens veiculadas eram pensadas em função de grupos socioprofissionais, ideologias, estratos etários, géneros e origem geográfica, rural ou urbana e nacional ou estrangeira. António Ferro estava de tal modo consciente do impacto do cartaz como meio de divulgação que chegou a promover a vinda de Paul Colin (1892-1985), um importante cartazista francês, a Portugal, em 1934, tendo sido exibida uma exposição de cartazes deste autor nessa ocasião, no

---

<sup>72</sup> *Secretariado Nacional da Informação “Um instrumento de governo”. 25 anos de acção. 1933-1958*, Lisboa, SNI, 1958.

Palácio das Exposições no Parque Eduardo VII<sup>73</sup>. Foi no período do SPN/SNI que os artistas gráficos portugueses adquiriram, de uma forma mais generalizada, consciência da necessidade de, na concepção de um cartaz, criar um corpo conceptual e vocabular reduzido a ideias-chave de modo a atrair o olhar dos destinatários e a garantir a captação e a memorização da mensagem.

Maria Keil iniciou a sua actividade profissional na área das artes gráficas e da publicidade em 1936, no contexto que acabámos de descrever, de forte desenvolvimento destas áreas em Portugal. No Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), Maria teve oportunidade de aprender com alguns dos melhores artistas gráficos da época, entre os quais Fred Kradolfer que, segundo a artista, “Era espantoso, bom homem, muito culto. Foi uma sorte aquele homem vir parar a Portugal. Ajudou tanto a desenvolver isto que não há palavras para lhe agradecer”<sup>74</sup>. Maria Keil, sempre que questionada acerca do trabalho que realizou no ETP, mencionava também como referências determinantes José Rocha, o dono da agência, Carlos Botelho e Bernardo Marques<sup>75</sup>.

### 1.1.1. Publicidade

Entre os trabalhos de publicidade elaborados pela autora, destacam-se

---

<sup>73</sup> *Exposição. Paul Colin. Cartazes e maquetes de cenários*, Lisboa, SPN, 1934.

<sup>74</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>75</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

dois anúncios às cintas Pompadour do início dos anos de 1940 (figs. 15 e 16)<sup>76</sup>. Nestas obras, Maria Keil recorreu a uma sobrearticulação de planos recortados de várias redes gráficas, opção gráfica que faz com que a figura feminina e o fundo se equivalham, ou seja, a mulher e o ambiente que a envolve são parte de um mesmo cenário. Deste modo, a autora conseguiu um efeito de síntese, formal e imagética, que vai ao encontro dos princípios da boa publicidade. A mensagem é muito clara: dirige-se ao público feminino, representado com elegância, distinção e juventude, ou seja, há uma promessa associada ao produto anunciado de juventude, beleza e sedução, frisada pelos textos que acompanham as imagens. Num dos anúncios (fig. 15), uma mulher esguia, afasta ligeiramente uma máscara, pondo o rosto parcialmente a descoberto e lê-se: “Usar Cintas Pompadour é ter vinte anos toda a vida”; “Eis o elixir da juventude eterna! Eis o segredo de certas mulheres invejadas, que passam de todas as tempestades da vida – eternamente novas e elegantes! Só a CINTA POMPADOUR vence o tempo e a velhice!”. No segundo anúncio (fig. 16), uma figura feminina veste um roupão aberto que deixa a descoberto o corpo, gesto íntimo, acompanhado da legenda: “A única amiga íntima em que todas as mulheres podem ter confiança”; “...a companheira de todos os minutos, de todos os dias, de todas as horas, discreta, invisível e guardadora de todos os segredos...é a CINTA POMPADOUR”. Em ambos os casos, a mensagem transmitida é que a mulher pode intervir e prolongar a beleza da juventude, nomeadamente, usando cintas Pompadour. Os dois anúncios foram executados para serem impressos a preto, em publicações periódicas, o que era prática

---

<sup>76</sup> *Variante*, número da Primavera, 1942, p. 75; Cândido Costa Pinto, “Consciência da Publicidade”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 7, Outubro de 1941, p. 20.



habitual por questões económicas. Face à impossibilidade de utilizar a cor, Maria Keil tirou partido da linha e dos contrastes das malhas gráficas e das manchas, conseguindo introduzir movimento, dinamismo e volume nas composições. Houve também da parte da autora uma preocupação com o equilíbrio da composição, conseguido pelo modo como texto e imagem se articulam entre si. Quanto ao *lettering*, Maria Keil usou dois tipos de letra, um caligráfico e outro de máquina, sem patilha, este último em caixa alta no bloco superior de texto, na zona inferior do anúncio, na palavra “estabelecimentos” e na indicação da localização das lojas. No texto disposto imediatamente abaixo da ilustração, a autora optou por caixa baixa. Na identificação da marca, “a Pompadour”, Maria escolheu letra caligráfica, em caixa baixa, com variações de espessura e de pormenores da curvatura de algumas letras, como as “a” e “o”, que conferem ritmo. Maria Keil assinou os trabalhos na base inferior direita do desenho: “Maria”. Estes anúncios foram publicados em vários periódicos na década de 1940, designadamente, nas revistas *Panorama* e *Variante*.

Fred Kradolfer também fez um anúncio às Cintas Pompadour (fig. 17). Comparando os trabalhos de Maria Keil com o do gráfico suíço, apercebemo-nos de imediato de um elemento caracterizador do grafismo da autora: a delicadeza de traço e de composição que contrasta com a dureza geométrica de Kradolfer. Não obstante, Maria Keil considerava, relativamente aos trabalhos que fez na década de 1940 que: “Há uma época em que eu gosto menos do meu desenho, nos anos 40. É tudo muito duro e formal (...). Era o estilo da

época...”<sup>77</sup>. Outro artista que colaborou com o ETP e fez anúncios às cintas Pompadour foi Bernardo Marques (figs. 18, 19 e 20). Neste caso é visível o sentido de humor que caracteriza o trabalho deste autor: três homens, um médico, um patriota, com a cruz da Ordem de Cristo na lapela do casaco, e um viajado, tecem considerações sobre as vantagens para as mulheres portuguesas da utilização de cintas Pompadour.

### 1.1.2. Revistas: capas, ilustração, paginação

Nas décadas de 1930 e 1940, Maria Keil colaborou com revistas de cariz variado, como a *Seara Nova*, a *Panorama*, a *Eva* e a *Ver e Crer* e a *Aqui e Além*, para as quais realizou ilustrações de textos ficcionais, maioritariamente contos e novelas, e trabalhos de paginação e concepção de elementos gráficos.

Para a revista *Seara Nova*, de que o casal Keil do Amaral foi colaborador à semelhança de muitos dos seus amigos mais próximos, Maria produziu um conjunto de sete vinhetas, em 1941, para identificação das diferentes secções da publicação (figs. 21 a 27)<sup>78</sup>. Este periódico de oposição democrática ao regime de Salazar foi fundado ainda no período da I República, em 1921, por Jaime Cortesão, Raul Proença e António Sérgio, coadjuvados por

---

<sup>77</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>78</sup> *Seara Nova*, N.º 619, 24 de Junho de 1939, p. 16; N.º 621, 8 de Julho de 1939, p. 51; A.19, N.º 707, 1 de Março de 1941, p. 174; A.19, N.º 708, 8 de Março de 1941, p. 200; A.19, N.º 709, 15 de Março de 1941, p. 219; A. 19, N.º 710, 22 de Março de 1941, p. 234; A.22, N.º818, 17 de Abril de 1943, p. 26. Originais à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 141. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

Raul Brandão, Aquilino Ribeiro e Câmara Reis. Tratava-se de uma revista de doutrina e crítica, com fins literários, pedagógicos, políticos e sociais, na realidade, mais do que uma publicação periódica, a *Seara Nova* foi um órgão de intervenção de sucessivos grupos de intelectuais republicanos de esquerda, ao longo de seis décadas<sup>79</sup>. Estamos, deste modo, perante uma publicação que teve uma presença relevante na vida política e cultural portuguesa e que, nas décadas de 1930 e 1940, contou com a colaboração de conceituados autores portugueses da época, entre os quais Mário de Castro, Emílio Costa, Henrique de Barros, Rodrigues Lapa, Agostinho da Silva, Irene Lisboa, entre outros. Nas décadas seguintes, de 1950 e de 1960, a *Seara Nova* assumiu um papel importante na renovação doutrinária da esquerda portuguesa e na sua afirmação política e cultural. Além da publicação da revista, o grupo da *Seara Nova* promoveu também colóquios e debates.

Do ponto de vista gráfico, esta revista, que constituiu um importante veículo difusor das Artes e das Letras em Portugal, apresentava uma linguagem moderna, patente nas sete vinhetas desenhadas por Maria Keil para identificar temas abordados no periódico: “Música”, “Teatro”, “Cinema”, “Artes Plásticas”, “Livros e Periódicos”, “Factos e Documentos” e “As nossas edições” (figs. 21 a 27).

Maria Keil recorreu, mais uma vez, a uma sobrearticulação de planos recortados de várias redes e manchas gráficas, contrastantes entre si, que

---

<sup>79</sup> Manuel Joaquim Rodrigues Fitas, *Seara Nova – Tempos de mudança e... de perseverança. (1940-1958)*, dissertação de mestrado em História Contemporânea, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010 [policopiado]; António Reis, “Seara Nova”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Volume II, Lisboa, Circulo de Leitores, 1996, pp. 890-893; António Reis, “A «Seara Nova» e a Revolução de Abril”, in *Camões*, N.º 5, Instituto Camões, 1999, pp. 22-25.

introduzem na composição formas geométricas correspondentes a objectos, cujas formas são realçadas pelo desenho de linhas sintéticas, por vezes ondulantes. O efeito global é de unidade e clareza. Em três dos casos a autora associou texto à composição, criando uma relação de equivalência gráfica entre desenho e texto e, em simultâneo, reforçando a leitura da imagem: “Livros e Periódicos”, “Factos e Documentos” e “Teatro”. Nos casos em que a maquete original da vinheta não incluía o texto com o respectivo título, este surge lateralmente, sem grande critério gráfico, de forma diversificada, em caixa alta, por vezes sublinhado. Em qualquer dos casos, Maria recorreu a objectos alusivos ao tema que o cabeçalho identificava: no caso da música, um violino, uma partitura e uma vela assente sobre uma mesa; no caso do teatro, um palco longo, desenhado em perspectiva, uma cortina levantada, um cenário que projecta a sua sombra sobre o chão do palco, criando um forte contraste claro/escuro que introduz ritmo na composição, uma figura feminina numa pose “teatral”, uma estrela, aludindo à fama, e a palavra “TEATRO” no lado inferior direito do desenho, em letra de máquina, em caixa alta, com patilhas; o cinema é representado por uma bobina, em primeiro plano, um projector, não visível mas sugerido através da representação de uma abertura numa parede que deixa passar um feixe de luz que incide no último elemento da composição, um ecrã; tal como no caso do teatro, Maria Keil desenhou estrelas, mais uma vez aludindo aos actores e à fama; as artes plásticas, a autora associa-as a uma paleta e pincéis, uma escultura e uma folha de papel; no caso dos livros e periódicos, Maria Keil desenhou um livro aberto, com uma letra capital, um “S”, e três volumes fechados, alinhados na vertical; um

pássaro no canto superior esquerdo alude à capacidade que a literatura tem de “fazer voar” e a legenda “Livros e Periódicos” disposta por baixo do desenho, centrada, reforça a identificação do tema; a letra usada por Maria Keil neste caso é de máquina, sem patilhas, em caixa alta; na vinheta “Factos e Documentos”, a identificação do tema é feita recorrendo à representação de um globo e uma folha; do lado esquerdo da composição, a autora introduziu pequenas estrelas e do lado oposto, o sol, aludindo à noite e ao dia; finalmente, na sétima vinheta, identificativa de “As nossas edições”, vê-se uma prensa tipográfica da qual sai uma folha de papel com o cabeçalho “Seara” e uma caixa de tipos. De notar a introdução de alguns elementos que enriquecem a composição como o pássaro no cabeçalho “Livros e Periódicos” ou as estrelas nos cabeçalhos das rubricas “Cinema” e “Teatro”.

As maquetas destas vinhetas, desenhadas a tinta-da-china sobre papel, foram expostas mais tarde, em 1942, na 1.<sup>a</sup> Exposição de Artistas Ilustradores Modernos, promovida pelo SPN, a par de outras obras gráficas da autora<sup>80</sup>. Em 2004, a Biblioteca Nacional de Portugal recebeu da autora, por doação, uma colecção de originais que inclui este conjunto de vinhetas, entre muitos outros desenhos e projectos, na sequência de uma exposição temática sobre a obra gráfica de Maria Keil que a instituição organizou.

Em 1941 começou a ser publicada uma revista de relevo no cenário editorial português da época, mas desta feita associada ao regime, a *Panorama*, edição do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), porta-voz da “política do espírito” de António Ferro que escolheu, para a direcção editorial da revista

---

<sup>80</sup> 1.<sup>a</sup> *Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos*, catálogo da exposição, Porto, Edições SPN, 1942.

Carlos Queirós e para a direcção gráfica Bernardo Marques<sup>81</sup>. O objectivo desta publicação, dedicada essencialmente à arte e ao turismo e dirigida a uma elite “ilustrada”, era promover uma estética, em simultâneo, moderna e nacionalista. Para alcançar este fim a *Panorama* difundiu uma linguagem artística assente na estilização moderna e livre de motivos do folclore tradicional português e promoveu várias iniciativas que visavam educar o gosto, como a “Campanha do Bom Gosto” e o “Concurso de Montras”<sup>82</sup>. O editorial do primeiro número da revista apresenta-a aos leitores como “um lugar onde possa evocar-se o que há de mais vivo e característico do país.”<sup>83</sup>.

Carlos Queirós, crítico, ensaísta e poeta, nas palavras de José Gomes Ferreira “colaborador prosélito da *Presença* e admirador idólatra de Fernando Pessoa”, foi determinante na definição dos parâmetros de qualidade que pautaram a revista *Panorama*<sup>84</sup>. Também o foi Bernardo Marques, artista com grande talento gráfico, ilustrador, publicitário, decorador, autor de capas de inúmeros livros, de cenários e de figurinos, nome de referência da arte portuguesa do século XX, casado com Ofélia Marques e grande amigo de António Ferro de quem foi vizinho, na Calçada dos Caetanos, tal como da família de José Gomes Ferreira, nas décadas de 1920 e 1930. Queirós e Bernardo Marques desenvolveram, juntamente com um grupo de colaboradores notáveis, entre os quais Maria Keil, um projecto editorial inovador, em que a

---

<sup>81</sup> José Guilherme Victorino, *Um instrumento de consenso: Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo (1941-1945)*, dissertação de doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, Faculdade de Ciências da Informação, Departamento de Periodismo III (Teoria Geral da Informação), Madrid, 2007 [policopiado].

<sup>82</sup> “Campanha do Bom gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, N.º 7, Ano 1942, pp. 8-9.

<sup>83</sup> *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 1, Ano 1, Junho de 1941, p. 1.

<sup>84</sup> José Gomes Ferreira, *A Memória das palavras ou O Gosto de falar de mim*, 5.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 141.

imagem e o grafismo ocupavam um lugar de destaque.

O afastamento de António Ferro do SPN/SNI em 1949, ditou o início de um novo ciclo da revista que, a partir de 1951, passou a estar sob a direcção de Luís Ribeiro Soares e de Júlio Gil. Carlos Queirós faleceu em 1949 e Bernardo Marques não quis continuar com a direcção gráfica da publicação. Esta nova série não apresenta a qualidade gráfica da anterior.

Maria Keil colaborou com a *Panorama*, ainda que pontualmente, através da ilustração de dois textos, curiosamente ambos relacionados com a zona da Beira interior: em 1941 executou um desenho para um artigo retirado da monografia de Luiz Chaves, *A Beira*, publicada em 1929, na colecção Portugal – Exposição Portuguesa em Sevilha (fig. 28); e em 1943 fez dois desenhos para um texto de Merícia de Lemos intitulado “Reportagem lírica de um Outono na Beira” (fig. 29)<sup>85</sup>. No primeiro caso, estamos perante um desenho simples, de uma rua de uma aldeia típica da Beira, com as suas casas em pedra, uma delas uma casa senhorial, identificada por um brasão de armas apenas esboçado. Um pastor, um rebanho e um cão atravessam a localidade. No segundo caso, os desenhos de Maria Keil ilustram a descrição de Merícia de Lemos, poetisa e escritora nascida em 1913, de uma viagem que fez à Beira interior, das suas aldeias, das serras, dos pastores com os seus rebanhos. Os desenhos, assinados pela autora, “Maria”, foram executados a tinta-da-china, com recurso à técnica do tracejado, para criar efeitos de tons e sombras. De notar a capacidade de síntese da autora e a clareza da composição. Quanto à disposição das ilustrações nas páginas, no caso do texto de Luiz Chaves o

---

<sup>85</sup> Luiz Chaves, “Viseu”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º5/6, Ano 1, 1941, p.56; Merícia de Lemos, “Reportagem lírica de um Outono na Beira”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 17, Ano 3, Outubro 1943, s.p.

desenho, horizontal, ocupa a metade inferior da última página do artigo. No texto de Merícia de Lemos, um dos desenhos também se dispõe na horizontal, na metade superior da primeira página do texto, o segundo descreve um “L” invertido e emoldura parcialmente o texto da página, dispondo-se ao longo da extremidade direita da folha e da base.

Maria Keil também colaborou com a revista *Eva*, uma revista feminina, fundada em 1925 por Helena de Aragão (1880-1961), escritora e jornalista que dirigiu o suplemento *Modas & Bordados do Século*, fundou e dirigiu, além da *Eva*, a revista *Fémina*, foi redactora de *O Mundo*, tradutora da Agência Portuguesa de Revistas, colaboradora de várias publicações periódicas e compositora de obras musicais e poéticas. Sob o pseudónimo de Agarena de Leão escreveu livros para crianças<sup>86</sup>. Entre 1930 e 1931 as irmãs Helena e Mamia Roque Gameiro assumiram a direcção da revista, sucedendo-lhes no cargo Carolina Homem de Christo que adquiriu a publicação em 1939. Trata-se de uma revista dirigida a um público feminino conservador, que exalta a figura da mulher esposa, mãe e dona do lar, indo, deste modo, ao encontro do protótipo difundido pelo regime político vigente na época. Como a maioria das revistas congéneres, a *Eva* incluía artigos sobre moda, beleza, decoração, culinária, correio sentimental e correio conselheiro. A revista também promoveu concursos, cujos temas e prémios vão ao encontro do gosto do público-alvo da edição. Quanto aos temas destaque, a título de exemplo, o concurso de vedetas de cinema (1939), do locutor das emissoras particulares do maior agrado das leitoras (1940), o concurso de namorados (1941) ou o concurso “precisa-se de

---

<sup>86</sup> Tânia Vanessa Araújo Gomes, *Uma revista feminina em tempo de Guerra: o caso da “Eva” (1939-1945)*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2011.



um nome para este galã” (1945) que consistia na apresentação de uma proposta de um nome para um dos galãs do filme de Jorge Brum do Canto, *Ladrão, precisa-se*, estreado em 1946. Os prémios, maioritariamente objectos de adorno, produtos de beleza e utensílios para o lar, iam do “anel de pedras finas”, a serviços de café, meias de seda animal, perfumes, toalhas, conjuntos de *naperons*, cortes de tecidos, máquinas de costura, entre outros. Ainda que raramente, também foram oferecidos livros, literatura de grande difusão, de leitura fácil e temas “cor-de-rosa”, de autores como Max du Veuzit e M. Delly.

Do ponto de vista gráfico, destacam-se os números de Natal da revista em que havia um maior investimento e que eram muito procurados pelo público. No número de Natal de 1941 foi publicado um desenho de Maria Keil de ilustração de um texto de Luiz Teixeira, pobre do ponto de vista literário mas que cumpre os objectivos a que a revista se propunha, intitulado “Sonho de valsa. Diálogo da noite de Natal” (fig. 30)<sup>87</sup>. É um trabalho a tinta-da-china e guache, impresso a duas cores, preto e verde, que ilustra as duas personagens da história, escrita sob a forma de peça teatral. Maria Keil representa os dois jovens protagonistas de uma forma estilizada, a figura feminina evidencia-se pelo uso de cor, verde, e pelo forte contraste da mancha negra disposta por trás que corresponde a uma cortina, elemento cénico que sugere um palco de teatro; as pequenas estrelas que cobrem a cortina reforçam esta leitura. Um cupido, com o seu arco e flecha, no canto superior direito do desenho assiste à cena, o que permite perceber de imediato que se trata de uma história de amor, tema recorrente em textos publicados em revistas femininas como a *Eva*. O texto

---

<sup>87</sup> *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 17.º, N.º 839, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1941, pp. 34-35.

dispõe-se em duas páginas contíguas, repartido por três colunas por página, e a ilustração ocupa a zona central das duas páginas, correspondente a duas colunas. Neste mesmo número da revista foi publicada uma reprodução a cores do auto-retrato de Maria Keil, pintado a óleo sobre tela, que lhe valeu o prémio Revelação Souza-Cardoso de 1941.

No ano seguinte, Maria Keil fez a capa do número de Natal da revista, escolhendo um tema que, não sendo ostensivamente natalício, remete para a quadra (fig. 31)<sup>88</sup>. Em primeiro plano, sobre uma mesa, vê-se uma caixa verde com a tampa aberta que contém no seu interior um colar e uma fita vermelha, desapertada. Por trás da caixa, Maria Keil representou uma jarra azul com flores coloridas. No plano de fundo, vê-se uma porta aberta e uma cortina, cor-de-rosa, esvoaçante. A autora assinou o trabalho no canto inferior direito: “Maria”. Não conhecendo o original, detectamos neste trabalho, claramente modernista, uma influência eclética que funde Cézanne com a prática gráfica dos cartazistas e ilustradores da linha da escola gráfica francesa e da Bauhaus: o traço sintético, a estilização dos objectos representados, a utilização de cores planas e de uma paleta cromática diversificada e contrastante, as manchas de cor recortadas.

Em 1947, Maria Keil voltou a colaborar no número especial de Natal da *Eva*, desta vez com uma ilustração de um texto sobre as festividades da época na Ilha da Madeira, Da autoria de João Nascimento (fig. 32), poeta, colaborador de vários jornais e revistas, professor e estudioso da História dos

---

<sup>88</sup> *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 18º, N.º 851, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1942.

Arquipélagos da Madeira e dos Açores<sup>89</sup>. Seguindo de perto o texto, Maria representou quatro figuras: em primeiro plano, duas mulheres sentadas a preparar a Ceia, com um fogareiro aos pés, e uma menina com uma moeda na mão, ao fundo, um homem a montar o Presépio ou “Lapinha” como é designado na Madeira. O desenho, de página inteira, não está assinado mas está identificado por uma legenda: “Ilustração de Maria Keil do Amaral”. Este trabalho foi executado a tinta-da-china e guache, em tons de azul, amarelo e verde, evidenciando-se o traço rápido e vincado, em que a cor é aplicada em grandes manchas, em diversas direcções, sugerindo volume e profundidade.

Finalmente, o número de Natal da *Eva* de 1949 apresenta um desenho de Maria Keil que acompanha um conhecido conto de José Régio, figura destacada da literatura portuguesa, co-fundador da revista *Presença*. Com o título “Os namorados de Amância”, a história refere-se a uma bela mulher, muito cobiçada, de origem humilde, que desdenhou os seus pretendentes e acabou por ficar sozinha (fig. 33)<sup>90</sup>. Maria Keil representa Amância sentada numa cadeira, em duas idades diferentes em simultâneo, sobrepondo a imagem da Amância mais velha, pequena e curvada, de rosto triste e conformado, à da jovem, elegante e esguia, de perfil altivo. Aos pés da personagem, vêm-se os rostos dos vários pretendentes que teve na sua juventude. Maria Keil conseguiu, de uma forma habilidosa, aparentemente simples, traçar um retrato psicológico da personagem e sintetizar a sua história num só desenho. A

---

<sup>89</sup> João Cabral do Nascimento, “A Festa. Evocação de João Cabral do Nascimento”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 22º, N.º 911, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1947, pp. 10-11.

<sup>90</sup> José Régio, “Os namorados de Amância”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 24.º, N.º 935, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1949, pp. 18-19.

composição, em tons de castanho e cinzento, ocupa duas páginas sequentes, descrevendo um “L” que emoldura parcialmente o texto, disposto ao longo da extremidade esquerda da página do lado esquerdo e da zona inferior das duas páginas. Maria Keil assinou o desenho, em baixo, do lado esquerdo, “Maria”.

Ainda na década de 1940 foi lançada em Portugal uma outra revista com a qual Maria Keil também colaborou: *Ver e Crer*. Editada entre Maio de 1945 e Abril de 1950, esta revista, dirigida por José Ribeiro dos Santos e Mário Neves, tinha uma periodicidade mensal. A direcção artística da *Ver e Crer* era de José Rocha, fundador do Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), para o qual, como já vimos, Maria Keil trabalhou. A publicação incluía artigos de áreas variadas, designadamente literatura, arte, medicina, arquitectura, direito e história. Tinha uma rubrica em que, mensalmente, era escolhido um escritor para apresentar a sua próxima obra a ser editada. Entre outros, apresentaram obras Adolfo Casais Monteiro, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Assis Esperança, Branquinho da Fonseca, Fernando Namora, Guilherme de Castilho, João Gaspar Simões, Maria Lamas e Carlos de Oliveira. A *Ver e Crer* contou, ainda, com a colaboração de muitos artistas plásticos portugueses relevantes além do seu director artístico, José Rocha, entre os quais, Abel Manta, António Lino, Barata Feio, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Carlos Ribeiro, Dórdio Gomes, Fernando Azevedo, Fernando Bento, João Carlos, Jorge Barradas, José Lima, Manuel Ribeiro, Ofélia Marques, Paulo Ferreira, Roberto Nobre, Stuart Carvalhais, Vespeira e Maria Keil<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 196 [policopiado].

Algumas capas da *Ver e Crer* destacam-se pela sua qualidade gráfica e expressividade, designadamente as capas realizadas por José Rocha, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Manuel Ribeiro Pavia, Maria Keil ou Stuart Carvalhais. As capas dos números seis e vinte e um, respectivamente de Outubro de 1945 e de Janeiro de 1947, são da autoria de Maria Keil.

Na capa de 1945, a autora invoca o início das aulas, acontecimento marcante do mês de Outubro, representando uma criança com uma sacola a tiracolo e um livro aberto nas mãos, em pé, de costas para o observador, no centro da composição, ao lado de um quadro de ardósia, disposto à sua esquerda (fig. 34).<sup>92</sup> O quadro, desenhado em perspectiva, introduz na composição linhas diagonais ascendentes, paralelas entre si, que cortam a estaticidade das linhas verticais definidas pelo corpo do menino, introduzindo ritmo. Por outro lado, estas diagonais sugerem continuidade, criando uma sensação de profundidade e amplitude, e conduzem o olhar do observador da esquerda para a direita, sentido da leitura no mundo ocidental. De notar que rectângulo que enquadra em todos os números da revista o seu título e subtítulo, foi disposto paralelamente ao quadro, na sua base. Deste modo, a autora consegue harmonizar desenho e texto, fundindo-os numa única imagem. O número da revista e o preço, restantes elementos alfanuméricos, estão dispostos discretamente nos extremos superior e inferior direito da capa. Maria Keil usa uma paleta contida: preto, castanho e cinzento. O cinzento é o tom de base, usado no fundo, no pavimento, na moldura do quadro e no *lettering*. O castanho é usado para definir os contornos da criança, a sacola e o livro. O

---

<sup>92</sup> *Ver e Crer*, N.º 6, Outubro de 1945.

preto é usado para definir sombras e texturas, designadamente da madeira do quadro e do tecido da camisola da criança. Maria Keil tira também partido da cor base da folha de papel, o branco, criando pontos de luz e realçando algumas zonas do desenho. A combinação de tracejado com manchas de cor lisa e zonas brancas, confere dinamismo ao trabalho. A figura humana é representada nos seus traços essenciais, de uma forma esquemática e sintética, sem detalhes realistas.

A segunda capa da autoria de Maria Keil, a primeira do ano de 1947, também apresenta uma criança, um menino sem roupa, em pé, de costas para o observador, com uma bandeira na mão direita com a indicação do ano que começa e um ramo de oliveira, símbolo da Paz, desejo maior numa altura em que as memórias da II Guerra Mundial fazem parte do quotidiano de todos, constituindo ainda, mais do que memórias, realidades penosas (fig. 35)<sup>93</sup>. O menino, simbolicamente o novo Ano, atravessa um corredor escuro em direcção à luz, alegoria da felicidade desejada. O desenho é simples, muito geométrico, construído à base de manchas gráficas e de cor, sem contornos. Lateralmente, dispõem-se duas grandes paredes, a toda a altura da composição, desenhadas em perspectiva centralizada, reforçada pelas linhas do pavimento paralelas às paredes. A criança está disposta ao centro da composição, enquadrada pelas paredes descritas, e avança, aparentemente em direcção ao ponto de fuga do desenho, para o infinito. Ao fundo, vê-se o céu e o sol, a luz. Mais uma vez a paleta cromática é reduzida: azul, preto e vermelho. O azul é usado para definir os elementos do desenho, as paredes, a criança, o céu. O

---

<sup>93</sup> *Ver e Crer*, N.º 21, Janeiro de 1947.

preto é usado para definir zonas de sombra, criando volume, por exemplo no corpo da criança e, por contraste com as zonas sem cor, deixadas a branco, introduzir efeitos de claro-escuro. O vermelho é usado para o elemento que enquadra o título e o subtítulo da revista, um rectângulo disposto na diagonal, como acontece em todos os números da publicação, neste caso, suspenso por duas linhas diagonais convergentes. Mais uma vez, Maria Keil faz uso da ausência de cor, aproveitando o branco do papel para criar zonas de luz na composição e, neste caso, para introduzir o título e o subtítulo da revista. O número da revista, mês e preço, foram dispostos discretamente nos cantos da capa.

Estas duas capas, da autoria de Maria Keil, destacam-se pela qualidade do trabalho realizado, marcado por um sentido gráfico, geométrico e arquitectónico notáveis. A autora conseguiu transformar texto e imagem num elemento único, uno. A paleta cromática, ainda que reduzida, foi muito bem escolhida, suscitando o efeito desejado. Na capa do mês de Outubro os tons de castanho remetem para o Outono e o regresso à escola, na capa de Janeiro, a combinação do azul com o preto e o branco sugerem o dia e a noite, a escuridão e a luz, aludindo simbolicamente à esperança no novo ano que começa. Finalmente, tanto num caso como no outro, o desenho da figura humana, ainda que muito sintético, sem pormenores, não é frio, revelando o carácter delicado da autora, patente em certos detalhes como a flexão da perna e do pé da criança da capa do mês de Janeiro, bem como as suas pequenas mãos cerradas, ou, na outra capa, os cabelos da criança e a sua pequena mão que segura o livro. Ambos os trabalhos estão assinados, “M”, na capa do

número seis, em cima, ao centro, na capa do número vinte e um, em cima, do lado direito.

Além destas duas capas, Maria Keil fez ainda um calendário, brinde da *Ver e Crer* do Natal de 1947 (fig. 36)<sup>94</sup>. O calendário ocupa duas páginas contíguas, cada uma delas com um rectângulo, disposto ao centro, na diagonal, subdividido em seis rectângulos de menor dimensão, um para cada mês do ano, do lado par da revista aparecem os meses de Janeiro a Junho, do lado ímpar, de Julho a Dezembro. Para quebrar a estaticidade da composição e criar algum dinamismo, Maria Keil jogou com malhas de redes gráficas sobrepostas e manchas de cor lisa, azul-turquesa, colocadas sob os rectângulos acima mencionados, sugerindo os diferentes meses do ano, por alusão aos calendários tradicionais com folhas destacáveis. Uma moldura com desenhos variados, intercalados por exemplares abertos da revista *Ver e Crer*, envolve o calendário. Observando estes desenhos a partir do canto superior esquerdo da moldura identificamos: um navio a vapor; uma figura feminina com um cavalete e uma paleta, simbolicamente a pintura; três aviões em voo; uma planta; um leão; uma figura feminina com uma máscara, alegoria ao teatro; uma borboleta; um cavalo a correr; uma figura feminina com uma balança, figuração da justiça; uma flor; uma figura feminina com uma lira, remetendo para a música; um cão; um tinteiro com uma pena, em alusão à literatura. Os elementos da moldura representam simbolicamente os vários números da publicação editados ao longo do ano e os diferentes temas abordados em cada número. Do ponto de vista gráfico estamos perante um trabalho muito bem

---

<sup>94</sup> *Ver e Crer*, N.º 32, Dezembro de 1947, s.p.



concebido, aparentemente simples mas de uma complexidade elevada, verificando-se uma articulação e um encadeamento perfeitos entre os vários elementos que se sucedem na moldura. Maria Keil jogou habilmente com o forte contraste entre as duas cores usadas, o azul-turquesa e o preto, e soube escolher as zonas sem cor de modo a equilibrar a composição. Parte dos elementos que compõem esta moldura são desenhados sem contorno, com recurso a contrastes de manchas gráficas e de cor.

### **1.1.3. Livros: capas, ilustração e paginação**

Ainda na década de 1940, Maria Keil executou capas e ilustrações para algumas edições do SPN/SNI e para romances publicados por editoras privadas. Nesta fase, a autora ilustrou apenas livros para adultos, só mais tarde, a partir da década de 1950, é que se dedicou à ilustração infantil, área de actividade que desempenhou com brilhantismo e que analisaremos à frente.

As comemorações dos Centenários da Fundação da Nação e da Restauração da Independência Nacional, realizadas em 1940, foram acompanhadas de um vasto plano editorial que incluiu a publicação de roteiros, catálogos, desdobráveis, monografias de História, História da Arte e Etnografia e revistas, como a *Revista dos Centenários*. Muitos ilustradores e artistas gráficos foram chamados para colaborar neste programa editorial, entre os quais Maria Keil que ficou responsável pela concepção da capa da obra *Portugal: Huit Siècles d'Histoire*, editada pela Comissão dos Centenários (fig.

37)<sup>95</sup>. Trata-se de uma publicação de divulgação das comemorações, em francês, com o programa, notas sobre História de Portugal e informações práticas sobre transportes e alojamento em Lisboa.

Maria Keil optou por desenhar na capa desta edição motivos relacionados com a fundação da Nação, escolhidos dentro da iconografia estabelecida pelo regime: um cavaleiro empunhando uma bandeira branca com a cruz azul, da fundação de Portugal; a torre de um castelo medieval, com ameias; e a bandeira nacional, republicana, verde e vermelha. Contudo, a linguagem gráfica é claramente modernista: a replicação do cavaleiro e do cavalo, num jogo geométrico sintético; a forma como a bandeira de Portugal se desenvolve a partir da torre do castelo, desenhando linhas ondulantes que introduzem ritmo na composição; a disposição do texto, lateralmente, ao alto; a letra recta, de máquina, em caixa alta, com patilhas; e o desenho estilizado, reduzido ao essencial, em que a geometrização e o cromatismo assumem um papel determinante. No mesmo ano Maria Keil e o seu marido, Francisco Keil do Amaral, concorreram ao concurso de cartazes para as Comemorações dos Centenários com dois trabalhos que se inserem na linha gráfica desta capa de *Huit Siècles d'Histoire*, sendo esta, de alguma forma, a síntese dos outros dois que analisaremos à frente e que lhes valeram um terceiro prémio (figs. 122 e 123).

Em 1941, Maria Keil realizou o projecto gráfico e as ilustrações para uma monografia turística dedicada à cidade de Lisboa, publicação promovida

---

<sup>95</sup> *Portugal. Huit siècles d'Histoire. 1140-1940*, Lisboa, SPN, Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

pelo SPN, da autoria de Norberto Araújo, conceituado escritor, jornalista e olisipógrafo, autor de, entre outras obras, *Peregrinações em Lisboa* (fig. 38 a 65)<sup>96</sup>.

Este guia da cidade está dividido em nove partes, cada uma acompanhada de ilustrações alusivas ao texto. O azul foi a cor escolhida por Maria Keil para o projecto gráfico da publicação, surgindo na capa, em todos os fundos e nos desenhos, feitos a tinta-da-china e guache azul.

A capa é lisa, cartonada, com a letra “L” ao centro, em caixa alta, desenhada em perspectiva e recortada. O recorte da letra “L” permite ver parcialmente um desenho, de uma vista do Jardim-Miradouro de São Pedro de Alcântara, um pormenor do lago com o Castelo de São Jorge esboçado, ao fundo. Este desenho, pintado a guache, em tons suaves, predominantemente, de verde, amarelo e castanho, está assinado, no canto superior esquerdo: “Maria” (figs. 38 e 39). A contracapa é lisa, azul, com o texto “Edições SPN Lisboa”, em branco, inserido num círculo da mesma cor, no canto inferior esquerdo.

A seguir à folha do rosto, abre-se uma página dupla, desdobrável, com um desenho esquemático, em perspectiva, da colina do castelo de Lisboa, com destaque para a Praça do Comércio, onde Maria Keil representou o arco da Rua Augusta e a estátua equestre de D. José I, a Sé de Lisboa, com os seus dois torreões, o Castelo de São Jorge, com uma grande bandeira de Portugal hasteada, a Praça D. Pedro IV, ou Rossio, com a estátua do monarca e o Teatro D. Maria II. Ao fundo, por trás da colina do castelo, vê-se a Igreja de São Vicente de Fora. A colina da cidade, desenhada sobre fundo azul, forma uma

---

<sup>96</sup> Norberto de Araújo, *Lisboa*, Lisboa, SPN, s.d. [1941].

pirâmide em degraus, marcada pelo casario, representado esquematicamente, em tons de amarelo e castanho, entrecortado por manchas cor-de-rosa. Por baixo do desenho, numa cartela, lê-se a palavra “Lisboa”, desenhada em letra caligráfica, em caixa alta, com variações de espessura e pormenores da curvatura das patilhas das letras que conferem elegância (fig. 65).

Os diferentes capítulos da obra abrem com um desenho, disposto na horizontal, no quarto superior da página, a anteceder o título do capítulo que surge alinhado ao centro e escrito em letra de máquina, em caixa alta, desenhada em perspectiva, sem cor, delineada a azul, com sombreado da mesma cor (figs. 40 a 42). As restantes ilustrações, de menor dimensão, dispõem-se no canto superior direito ou esquerdo da página, consoante se trata de uma página par ou ímpar, respectivamente (figs. 43 a 58).

Estes desenhos, à semelhança de outros exemplares que analisámos atrás, caracterizam-se pelo sintetismo, clareza, força, ausência de linhas de contorno na representação de figuras e objectos, recurso a sobrearticulação de malhas e manchas gráficas. É notável a forma como Maria Keil traça a figura de Afonso Henriques, apenas com uma grande mancha azul, interrompida pontualmente, surgindo zonas sem cor, a branco, ou sombreados a preto (fig. 43).

Norberto de Araújo dedicou o primeiro capítulo da obra, com o título “Síntese”, à história da cidade, explicando a sua origem. Esta parte do texto é ilustrado por duas imagens, uma primeira, a que abre o capítulo, com duas figuras masculinas, um romano e um muçulmano, que ostentam uma cartela com o nome da cidade de Lisboa nos períodos, respectivamente, de ocupação

romana e muçulmana: “OLISSIPO” e “LISSIBONA” (fig. 40). Na página seguinte, um pequeno desenho, colocado no canto superior direito da página, mostra D. Afonso Henriques, monarca que conquistou a cidade aos muçulmanos em 1147 (fig. 43). O capítulo seguinte, “Panorama”, encontra-se dividido em dois subcapítulos, “Lugares românticos” e “Tipos de Lisboa”, e é uma síntese sobre o que há de mais interessante para visitar na cidade. O desenho que antecede o título do capítulo representa a Praça do Comércio vista do Rio Tejo, com a estátua equestre de D. José I, ao centro, o arco da Rua Augusta e o Cais das Colunas (fig. 41). As restantes ilustrações representam vistas de ruas e monumentos da cidade, pormenores de estátuas e figuras típicas do povo, como a varina, a costureira, um casal de saloios e um pescador (figs. 44 a 52). O último capítulo de texto, “Esquema”, dá ao leitor um índice desenvolvido de temas fundamentais para percorrer os cinco itinerários a seguir propostos. A abrir o capítulo, Maria Keil colocou um desenho de um anjo a pairar com uma rosa-dos-ventos (fig. 42). Acompanham este capítulo seis desenhos que representam o Rio Tejo e aspectos característicos da cidade Lisboa como os Painéis de São Vicente, do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, um altar de Santo António, uma fadista e uma guitarra e um casal com um arco das marchas populares (figs. 53 a 58).

Esta obra encerra com cinco itinerários turísticos: 1 – Sé, Castelo de São Jorge, Menino de Deus, Costa do Castelo, Graça, Monte, Penha, Mouraria, Sant’Ana (fig. 59); 2 – Câmara Municipal, Bairro da Madragoa, Museu de Arte Antiga, Alcântara, Ermida de Santo Amaro, Palácio de Belém, Museu dos Coches, Palácio da Ajuda, Jerónimos, Torre de Belém (fig. 60); 3 – Terreiro do

Paço, Conceição Velha, Alfama, Museu Militar, Obras de Santa Engrácia, São Vicente, Madre de Deus. (fig. 61); 4 – Rossio, São Domingos, Chiado, Carmo, Museu de Arte Contemporânea, São Roque, São Pedro de Alcântara, Bairro Alto, Santa Catarina, São Bento, Estrela, Arcos das Águas Livres. (fig. 62); 5 – Restauradores, Avenida da Liberdade, Parque Eduardo VII, Avenidas e Bairros Novos, Campo Pequeno e Campo 28 de Maio, Palhavã, Laranjeira e São Domingos de Benfica. (fig. 63). Estes percursos foram traçados sobre um fundo azul, com um grafismo muito simples, que identifica os locais a visitar através de pequenos desenhos unidos entre si por uma linha preta.

No final do livro surge o índice, para o qual Maria Keil também encontrou uma solução gráfica muito bem conseguida: sobre um fundo azul colocou uma cartela amarela, do lado esquerdo da página, ao centro, com a palavra índice, aberta a branco, e do lado direito um conjunto de rectângulos amarelos, dispostos na vertical, a toda a altura da página, enquadrados por uma chaveta branca, com os títulos das várias partes da obra a vermelho (fig. 64).

Este guia turístico da cidade de Lisboa, do ponto de vista do grafismo, é uma obra de grande qualidade que revela a eficiência e modernidade do pensamento gráfico de Maria Keil, a sua capacidade de síntese e criatividade. Por outro lado, o conteúdo e a selecção dos motivos a ilustrar reflectem o ideário político, nacionalista, da época. Um exemplo é a forte presença da Sé e do castelo, tipologias de monumentos acarinhadas pelo regime por simbolicamente remeterem para a fundação da Nação, o que justificou a ampla campanha de restauros levados a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais em edifícios deste género por todo o país na década de

1930. As figuras da varina, da “costureirinha”, citando o autor, dos saloios e do pescador também remetem para uma categorização ensaiada pelo Estado Novo de alegadas figuras típicas portuguesas, muito presentes na iconografia estado-novista, tanto nas artes plásticas e decorativas, como na literatura ou no cinema. Os desenhos originais desta obra foram expostos em 1942, na 1.<sup>a</sup> Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos, organizada pelo SPN.

Maria Keil ilustrou um outro guia turístico, dedicado ao Algarve, a sua zona de origem, editado pelo SNI. Redigido por A.H. Stuart, este livro dirigia-se a turistas de língua inglesa (figs. 66 a 75)<sup>97</sup>. *Algarve*, é uma obra mais simples e menos inovadora do ponto de vista gráfico do que o roteiro da cidade de Lisboa redigido por Norberto de Araújo. Embora a publicação não esteja datada, será de 1944 ou 1945 uma vez que é identificada como sendo uma edição do SNI e não do SPN e, por outro lado, o autor faz referência na introdução à II Guerra Mundial como estando a decorrer<sup>98</sup>. Também é possível que o texto tenha sido escrito antes de a publicação ter sido lançada e nesse caso a edição pode ser posterior a 1945.

A capa, cinzenta, apresenta um desenho com um colorido suave, ainda que alegre, pautado por amarelos, verdes e cinzas que contrastam com o casario branco de uma aldeia algarvia, com as suas açoteias e chaminés típicas, a que não falta o burro, conduzido por uma mulher com um chapéu na cabeça (fig. 66). Na contracapa, sobre um entrançado cinzento claro, colocado na diagonal, dispõe-se um rectângulo, emoldurado por um filete também cinzento claro, com a identificação do editor no seu interior: “SNI BOOKS LISBON”

---

<sup>97</sup> A.H. Stuart, *Algarve*, Lisboa, SNI, s.d.

<sup>98</sup> A.H. Stuart, *Algarve*, Lisboa, SNI, s.d., s.p. Relembramos que o SPN passou a ter designação de SNI em Fevereiro de 1944.

(fig. 67).

Maria Keil executou sete desenhos que ilustram aspectos distintivos do Algarve, designadamente, as casas tradicionais da região, com grandes chaminés ornamentadas, as praias, a serra, as mulheres do povo, os burros e os pescadores de atum. A autora criou, ainda, uma letra capitular, um “T”, para abrir a introdução do livro, decorada com figos e amêndoas, frutos típicos do Algarve. Os desenhos foram executados a tinta-da-china, com recurso à técnica do tracejado para criar efeitos de tons e sombras, sem aplicação de cor, e estão todos assinados, “Maria” (figs. 69 a 75). A letra capitular também está assinada mas apenas com a inicial “M” (fig. 68).

Em 1948 teve lugar no Palácio Foz uma mostra intitulada *14 Anos de Política do Espírito. Notas para uma exposição*, que pretendia ilustrar a actividade do SPN/SNI desde a criação do organismo. A exposição consistia num conjunto de pequenos stands, cada um ilustrativo de uma área de actividade do SPN/SNI, uma delas o Turismo. O roteiro do Algarve ilustrado por Maria Keil mereceu um stand (fig. 76)<sup>99</sup>.

Fora do âmbito das edições estatais, do SPN/SNI, Maria Keil ilustrou três livros, dois romances e um livro de poesia, na década de 1940, o primeiro dos quais, da autoria de Irene Lisboa, sob o pseudónimo de João Falco, intitulado *Começa uma vida* e editado em 1940 (figs. 77 a 91)<sup>100</sup>.

Publicado antes de *Huit siècles d’Histoire*, *Começa uma vida* trata-se do primeiro livro ilustrado por Maria Keil que, até à data, tinha executado várias ilustrações, como tivemos oportunidade de observar, mas para pequenos

---

<sup>99</sup> “14 Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 34, Lisboa, SNI, 1948, s.p.

<sup>100</sup> João Falco, *Começa uma vida*, Lisboa, Seara Nova, 1940.



textos publicados em revistas ou para trabalhos publicitários e de divulgação. Irene Lisboa (1892-1958), a quem nos referimos atrás como colaboradora da revista *Seara Nova*, foi uma escritora, professora e pedagoga relevante no quadro cultural português, uma mulher que tinha uma visão da educação muito diferente daquela que era preconizada pelo Estado Novo o que levou a que acabasse por ser afastada do Ministério da Educação. A sua vida pessoal, marcada por uma infância difícil, vivida com o pai, de quem era filha ilegítima, e com a madrastra, transparece na sua obra, designadamente em *Começa uma vida*, romance autobiográfico, narrado na primeira pessoa, que conta a história da infância e juventude de uma rapariga, filha ilegítima de um proprietário rural abastado, que é retirada à mãe e fica à guarda do pai e da “madrinha”, sem que o pai a chegue a perfilhar. Ao longo do livro a autora vai apresentando ao leitor as várias personagens que fizeram parte do seu entorno de uma forma desprovida de qualquer artifício, quase fria. Maria Keil leu o livro e, usando uma expressão sua para descrever o trabalho de ilustração, procurou “concretizar em linha e traço” o que estava escrito, e fê-lo de uma forma exímia<sup>101</sup>.

Na capa da obra, Maria Keil optou por representar um retrato da protagonista da história em menina, sentada num grande cadeirão, abraçada a uma boneca, elementos que acentuam a fragilidade da criança (figs. 77 e 78). Uma moldura ondulada envolve o desenho, reforçando a sugestão de retrato. O desenho, assinado, “M”, no canto inferior direito, segue uma linguagem modernizante, estilizada. Mais uma vez, a autora recorre à sobrearticulação de

---

<sup>101</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

malhas e manchas de cor, em preto e azul, que dispensam o uso de contorno no desenho das figuras e objectos, tornando-o mais fluído e sintético. O título da obra surge por baixo do desenho, centrado, em letra de máquina, em caixa alta, com patilhas, “COMEÇA”, a azul, numa linha, “UMA VIDA”, a preto, na linha abaixo.

O desenho original da capa desta edição encontra-se conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (fig. 78)<sup>102</sup>. Trata-se de um desenho a tinta-da-china e guache, idêntico à versão impressa, pelo que corresponde à versão final. No que respeita à cor, há uma grande proximidade entre o original e a versão impressa, o que nem sempre acontecia numa altura em que os meios técnicos tinham muitas limitações.

O interior do livro apresenta um conjunto de desenhos que ilustram algumas das personagens e dos locais que a narradora descreve ao longo da obra, entre os quais o pai, a mãe, a “madrinha”, a casa da quinta e a casa de Lisboa, o convento de freiras para onde foi enviada em criança, ou o professor de dança do colégio inglês que frequentou já mais velha (figs. 79 a 91). As ilustrações, a tinta-da-china, sem aplicação de cor, são construídas, tal como a capa, com recurso a malhas e manchas gráficas sobrearticuladas que sugerem a cor, a luz e as sombras<sup>103</sup>. As figuras e os objectos são representados de forma estilizada, reduzidos às suas formas essenciais, sem perderem, contudo,

---

<sup>102</sup>Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 113. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

<sup>103</sup>Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 114. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

expressividade. Os desenhos estão dispostos na horizontal, ocupando o terço superior da página.

Em 1942, os trabalhos de ilustração de Maria Keil que temos vindo a analisar, nomeadamente estes últimos que concebeu para *Começa uma vida* de Irene Lisboa, foram expostos numa mostra organizada pelo SPN. António Ferro, movido pelo desejo de desenvolver as artes gráficas em Portugal e as colocar ao serviço da “Política do Espírito”, decidiu realizar a I Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos. Paulo Ferreira foi o responsável pela organização da exposição, dedicada ao director da revista *Contemporânea*, “À memória de José Pacheco o nosso primeiro renovador das artes gráficas do século XX, o ponto de partida para o que outros fizeram – por ele, e por eles próprios.”<sup>104</sup>. A exposição, que teve lugar nos estúdios do SPN em Lisboa e depois, no Porto, no Salão de Festas do Coliseu, incluía desenhos e maquetas originais e livros impressos<sup>105</sup>. Entre os primeiros contavam-se sessenta e nove obras de Almada Negreiros, António Dacosta, António Duarte, António Pedro, Bernardo Marques, Cândido da Costa Pinto, Carlos Botelho, Carlos Carneiro, Clementina Manta, Cottinelli Telmo, Dordio Gomes, Emmerico Nunes, Fred Kradolfer, José de Lemos, João Carlos, José da Rocha, Manuel Lapa, Maria Keil do Amaral, Maria Franco, Maria Helena Vieira da Silva, Martins Barata, Matos Chaves, Milly Possoz, Ofélia Marques, Olavo de Eça Leal, Paulo Ferreira, Raquel Gameiro Ottolini, Roberto de Araújo e Stuart Carvalhais. Os livros expostos eram no total cinquenta e um.

---

<sup>104</sup> *1.ª Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos*, catálogo da exposição, Porto, Edições SPN, 1942, s.p.

<sup>105</sup> “Os artistas ilustradores modernos no SPN”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 9, Lisboa, SPN, Junho de 1942, pp. 16-17.

Maria Keil expôs cinco projectos originais: a maquete de três páginas para uma hipotética antologia poética; a capa e ilustração de *Começa uma Vida*; a ilustração do roteiro *Lisboa*, de Norberto de Araújo; seis vinhetas da revista *Seara Nova*; e seis desenhos do conto infantil “As três meninas”. Esteve ainda em exposição a versão impressa de *Começa uma vida*.

Passemos à análise da maquete das três páginas para uma antologia poética que actualmente integra o espólio da Biblioteca Nacional Portugal, o único dos trabalhos expostos que ainda não abordámos<sup>106</sup>. Deparamo-nos, neste caso, com uma obra hipotética, para a qual Maria Keil concebeu o projecto gráfico de três páginas e as respectivas ilustrações: “Sonho Oriental”, de Antero de Quental; “Marcha quase fúnebre”, de Carlos Queirós e “Cantar de Amigo” de Mendinho (figs. 92 a 94). A autora optou por colocar o desenho, feito ao alto, na metade superior da página e o texto por baixo, inserido num rectângulo, em letra cursiva, em cor castanha, o título e o nome do autor em caixa alta, o poema em caixa baixa, à excepção da primeira palavra e as primeiras letras de cada verso que surgem em caixa alta. Os desenhos, estilizados e muito sintéticos, com um forte cariz cenográfico, foram construídos com recursos a manchas de cor, pintadas a guache, em tons suaves, predominantemente rosas, azuis e verdes. Os três trabalhos estão assinados, “Maria”. Para ilustrar “Sonho oriental”, Maria Keil seguiu de perto o texto, representando um palácio oriental, reduzido a uma torre com uma cúpula e um

---

<sup>106</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 138, 124 e 112. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

balcão onde se vê uma figura masculina coroada, um rei (fig. 92); em frente ao palácio dispõem-se várias árvores e arbustos exóticos, entre as quais palmeiras, e uma figura feminina sentada no chão, com um leão aos pés; ao fundo, ao centro, a Lua cheia e o mar. A arquitectura do palácio remete para a cenografia e toda a cena parece processar-se num palco. “Marcha quase fúnebre”, de Carlos Queirós, é um poema que fala de um grupo de “meninas do asilo” que passam na rua. Maria Keil concebeu um desenho de rua, com três planos distintos, em primeiro plano, do lado direito, representou uma varanda de um edifício, em segundo plano, do lado esquerdo, desenhou um prédio de esquina, cor-de-rosa, com dois pisos e, em terceiro plano, ao centro, uma torre de igreja, esbatida, sugerindo distância (fig. 93). As meninas do asilo, um todo cinzento, sem rosto, passam na rua, duas a duas, em fila, junto ao edifício cor-de-rosa. Do lado esquerdo do desenho, um homem, vestido de verde, com um chapéu-de-chuva fechado na mão, observa o cortejo ou marcha fúnebre. Finalmente, em “Cantar de Amigo” de Mendinho, Maria Keil, mais uma vez seguindo de perto o texto, representou uma figura feminina sentada em frente a uma ermida medieval rodeada de água, com os braços erguidos em gesto de súplica (fig. 94). A figura, pelo traje e pela gestualidade, parece declamar a poesia transcrita junto ao desenho, como uma actriz em palco, a actuar.

A participação de Maria Keil nesta exposição organizada pelo SPN representa um primeiro reconhecimento público da qualidade do seu trabalho gráfico. Na revista *Panorama* foi publicado um artigo sobre esta iniciativa que destaca a qualidade da generalidade dos trabalhos apresentados:

Assim, a primeira vantagem desta iniciativa foi, talvez, a de ter posto diante dos olhos dos editores esta realidade insofismável: - Não falta, entre nós, quem saiba ilustrar (com espírito, com brilho, com graça e com excelente técnica) todas as modalidades da literatura de ficção, desde o romance à poesia. Resta saber se eles, os editores, se deram ao trabalho de lá ir... O público foi – e saiu satisfeito. Os críticos profissionais reflectiram esse agrado e a grata surpresa que o certame constituiu, louvando a ideia e aplaudindo a realização.<sup>107</sup>

Dois anos decorridos sobre esta mostra, em 1944, Maria Keil ilustrou um romance da autoria de José Rodrigues Miguéis, intitulado *Páscoa Feliz*, cuja primeira edição fora publicada em 1932, sem ilustrações, apenas com um desenho na capa de Fred Kradolfer. Contudo, estes desenhos de Maria Keil só seriam publicados em 1981, na quinta edição da obra, promovida pela Editorial Estampa. Antes disso, e de acordo com o testemunho de José Rodrigues Miguéis na nota à segunda edição da obra, lançada em 1958, pela Editorial Estúdios Cor, o poeta Luís de Montalvor, Maria Keil e Manuel Mendes teriam “carinhosamente conspirado” uma segunda edição ilustrada que chegou a estar inteiramente composta e revista em 1947 mas que “por motivos que desconheço, nunca foi publicada”<sup>108</sup>.

Miguéis descreveu a obra em 1958 do seguinte modo:

Necessariamente obscura, porque narrada pelo protagonista psicopata, a *Páscoa*, é a história de um esquizofrénico paranóide, encerrado em si mesmo, isolado do mundo (mas não alheio a ele), vivendo na sua própria fantasia, como protesto, se o querem, contra a miséria, a humilhação, a hostilidade que, desde cedo, fizeram dele o «Pata-

---

<sup>107</sup> “Os artistas ilustradores modernos no SPN”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Número 9, Junho de 1942, s.p.

<sup>108</sup> José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981, p. 148.

Choca». Haja o que houver de verdade nos seus delírios de acção, posse e gozo ou agressão, ele identifica-se com um herói de folhetim, para negar a sua própria fraqueza ou impotência, e exprime um desejo de reivindicação. No manicómio («sinto-me bem nesta cadeia», diz ele) declara ter encontrado enfim o Eu «que a presença dos outros dissipa e confunde»<sup>109</sup>.

O autor, neste que foi o seu primeiro romance publicado em livro, traça o perfil psicológico de um homem mentalmente doente, que repudia a ordem social e moral de vivência em sociedade, impondo a si próprio um exílio íntimo e individual. As suas acções, delirantes e desviantes, acabam por conduzir a um crime e, na sequência deste, ao internamento num manicómio. Para o protagonista psicopata, o crime cometido acaba por ser catártico e, no manicómio, ele escreve a sua história, a pedido do psiquiatra que o acompanha, a partir de um texto que preparara para ler no julgamento mas que não chegou a ler, onde declara ter, finalmente, descoberto o seu “Eu”<sup>110</sup>.

Esta obra, descreve o choque entre dois universos, o universo do “Eu” e o universo do “Nós”, denotando a influência em Miguéis de Dostoievski e de Raúl Brandão, bem como da revista *Presença*, fundada em 1927, em Coimbra, e que reuniu à sua volta José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro e Fausto José, a que mais tarde se juntaram Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga e Albano Nogueira.

---

<sup>109</sup> José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 5.ª edição, Lisboa, Estampa, 1981, p. 148.

<sup>110</sup> Acerca desta obra consultar, Maria Saraiva de Jesus, “O Neo-Realismo e a visão de pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis”, in *Máthesis*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 217-239; Maria Manuela Pereira da Silva, *A construção do romance em José Rodrigues Miguéis. A pluralidade dos mecanismos processuais da escrita*, dissertação de doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010, pp. 113-124 [policopiado]; *José Rodrigues Miguéis. 1901-1980. Catálogo da exposição comemorativa do Centenário do Nascimento*, Lisboa, Câmara Municipal, 2001.

José Rodrigues Miguéis é uma figura destacada da cultura portuguesa que dedicou a sua vida à literatura e à pedagogia. Republicano e Progressista, entrou em conflito com o Estado Novo, acabando por ir para os Estados Unidos da América, em 1935, embora tenha mantido contactos regulares com Portugal e continuado a publicar na imprensa portuguesa, chegando mesmo a regressar ao país por breves períodos de tempo. Miguéis era amigo de José Gomes Ferreira, de Manuel Mendes e de outros intelectuais portugueses que se posicionaram do lado da oposição ao regime de Salazar, de uma forma mais ou menos evidente, e que faziam parte do círculo de amigos do casal Keil do Amaral, havendo uma natural aproximação ideológica de Maria e Francisco a este autor e à sua obra.

Tal como *Começa uma vida* de Irene Lisboa, *Páscoa Feliz* de Miguéis é um texto psicologicamente denso, ainda que não seja autobiográfico, o que talvez explique a maior liberdade criativa e inventiva aplicada pela ilustradora no trabalho que realizou para o segundo autor, que resultou numa obra de grande expressividade, com uma forte dimensão onírica e dramática. Por outro lado, tinham passado quatro anos sobre a ilustração de *Começa uma vida*, tempo de aperfeiçoamento e amadurecimento artístico para Maria Keil

A autora fez nove desenhos para ilustrar este livro, recorrendo a uma técnica de impressão diferente da usual que descreveu do seguinte modo: “ (...) Não fiz em papel, fiz em chapa de vidro uma espécie de gravuras, não sei porquê, porque era muito mais difícil. Acho que depois foi muito difícil pôr aquilo no papel.”<sup>111</sup>; “uma experiência em película estragada que depois foi

---

<sup>111</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.



fotografada”<sup>112</sup>. Trata-se da monotipia, uma técnica de gravura em que o desenho e a pintura são feitos sobre uma superfície, neste caso o vidro, e depois é colocado o papel que é impresso de forma manual ou prensado. O processo pode ser feito de uma única vez ou por etapas, imprimindo uma cor de cada vez, por exemplo. A imagem impressa é única, mesmo quando é possível imprimir mais do que uma folha porque as impressões ficam sempre ligeiramente diferentes, daí a designação de monotipia. Este processo foi antecedido da elaboração de estudos em grafite, dos quais se conservam três na Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 97, 100 e 104)<sup>113</sup>. Comparando estes três esboços com o trabalho final, impresso (figs. 95 e 96, 98 e 99 e 101 a 103), percebemos que a autora, na passagem dos desenhos para o vidro, a tinta, se manteve muito próxima da ideia inicial, a única diferença que detectamos é a inversão do desenho, o que se prende com a técnica de impressão. O uso de uma técnica muito diferente da usada nas obras que analisámos até ao momento explica, em parte, que o resultado também seja consideravelmente diferente. Já não são os contrastes de malhas e manchas gráficas que revelam as formas mas as grandes manchas negras dispostas de forma compacta na composição, os tracejados, mais ou menos intensos, que cortam o desenho em várias direcções e, em grande parte, a linha que define formas sintéticas, estilizadas mas menos frias, mais pessoais e expressivas do que nos trabalhos anteriores.

---

<sup>112</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>113</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 130. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

A linguagem plástica usada por Maria Keil neste trabalho é figurativa mas não é realista, encontrando-se nos desenhos elementos fantasistas que se prendem com o sentido da obra literária: “O Miguéis tem uma fantasia extraordinária, portanto não está certo que se faça uns desenhos realistas, mas também deturpar ou deformar não pode ser.”<sup>114</sup>.

A artista escolheu nove momentos da história para ilustrar, o primeiro passa-se no Tribunal, no momento da leitura da sentença (fig. 95). Uma grande parede separa o réu, sentado, muito encolhido, com as costas curvadas e as mãos unidas em cima dos joelhos, dos juízes e advogados, em pé, envoltos numa mancha negra. Esta parede está no desenho para acentuar o isolamento e a fragilidade que o narrador sentia em relação ao mundo. No canto inferior esquerdo, Maria Keil traçou o perfil do narrador que observa a cena como se não fizesse parte dela, sugerindo, com esta duplicação da personagem num só desenho a ideia de sonho, recordação ou dupla personalidade. A segunda ilustração mostra o narrador a escrever a sua história no manicómio, sentado a uma mesa sobre a qual se dispõe papel e um tinteiro (fig. 96). De notar a postura rígida do homem, com os braços cruzados e as pernas e os pés unidos, que contrasta com o mundo para além da janela do quarto do manicómio, onde ele se refugiou, representado por um casal e uma grande árvore. A partir daqui começa a narrativa linear dos acontecimentos, primeiro a orfandade e o conselheiro que o recolheu na sua casa mas que acabou por o expulsar (fig. 98). Maria Keil representa a expulsão como um acto violento: como o narrador a viu. Ao fundo, o conselheiro assiste sentado, de chapéu alto na cabeça,

---

<sup>114</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 19.

enquanto Renato (o nome do protagonista), caído no chão, de costas, com duas malas, parece ter sido atirado para o abismo, sugerido pelas linhas curvas do tecto e do reposteiro, do lado esquerdo da composição, e pelo tracejado centrípeto, do lado direito. A ilustração seguinte mostra a forma como Renato se refugiou no delírio da vida real e do contacto com as pessoas que lhe eram odiosas: “no sonho possuía tesouros, glórias, as mais lindas mulheres, lânguidas, tépidas e nuas que amou com luxúria.”<sup>115</sup>. Os gestos, a postura, a expressão do rosto de Renato, a cama aberta, a mulher ao fundo, traduzem plasticamente as palavras de Miguéis, reforçando-as (fig. 99). Isolado do mundo, mas não alheio a ele, o narrador tem uma vida aparentemente normal. Com um bom emprego, Renato casa, vai viver para as avenidas novas com a mulher, compra mobílias e livros. Maria Keil desenhou o casal amoroso no sofá da sala, ela entregue nos braços dele que a aconchega e protege. Na parede um pequeno quadro sugere a “normalidade” de uma casa de classe média. Contudo, para Renato, a realidade era outra, construída por si, um mundo onde ele se encontrava sozinho. A autora traçou a silhueta e o perfil do narrador que se sobrepõem à cena idílica do casal, como que assombrando-o (fig. 101). Segue-se um pesadelo, o delírio (fig. 102): “um barco fantasma, uma tempestade, o navio afunda-se, o homem vê-se num bote sem vela nem remos que mete água, como um caixão, afoga-se, os corvos roçam os seus bicos na sua carne.”<sup>116</sup>. Maria Keil seguiu de perto a descrição de Miguéis, conseguindo dar uma dimensão trágica à ilustração através do uso de manchas negras que dispôs sobre o rosto do homem, o corpo do corvo em primeiro plano e as

---

<sup>115</sup> José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 8.ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 45.

<sup>116</sup> José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 8.ª edição, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 95.

nuvens que pairam sobre o navio. A estas manchas juntam-se traços negros que cortam os desenhos em várias direcções, sugerindo as ondas de um mar revoltoso que atinge o narrador. A cena seguinte passa-se no escritório onde Renato trabalha (fig. 103). O patrão de Renato consulta os processos da empresa. Renato percebe que ele já sabe do desfalque mas mantém-se calado. Maria Keil optou por representar o patrão em primeiro plano, a meio corpo, e Renato ao fundo, de corpo inteiro, apoiado num móvel, com as pernas traçadas, numa atitude expectante. De notar a forma como Maria Keil consegue sugerir a textura do tecido do fato do patrão de Renato. O momento seguinte que Maria Keil escolheu para ilustrar foi quando Renato, depois de ter morto o patrão e vagueado sem rumo por Lisboa, inconsciente do crime que acabara de cometer, regressa a casa com um pacote de amêndoas para oferecer ao filho mas cai nas escadas e as amêndoas espalham-se (fig. 104). Para tornar o desenho mais expressivo, Maria Keil exagerou a dimensão do corpo do homem e colocou-o numa posição que não corresponde a alguém que ia a subir as escadas. No momento da queda, o narrador lembra-se que matara o patrão e foge. Alguns dias depois, Renato é apanhado na Estrada para Mafra. A última ilustração de Maria Keil representa a perseguição: um homem com uma espingarda segue por uma vereda no meio das árvores, entre as quais se vê o vulto do fugitivo. O caminho, estreito e afunilado, e as árvores alongadas conferem intensidade dramática ao desenho (fig. 106).

Ainda no domínio da literatura, de referir a execução, por Maria Keil, da capa da obra *Ossadas*, de Afonso Duarte, uma publicação da *Seara Nova*, de

1947 (fig. 107)<sup>117</sup>. Afonso Duarte (1884-1958), licenciado em Ciências Físico-Naturais pela Universidade de Coimbra, distingue-se pela sua obra poética e investigação nas áreas da pedagogia e da etnografia. Foi co-fundador, com António de Sousa, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e Vitorino Nemésio, da revista coimbrã *Tríptico* (1924), colaborou ainda em várias publicações periódicas, como *A Águia*, *Contemporânea*, *Presença*, *Manifesto*, *Portucale*, *Notícias do Bloqueio*, *Cadernos de Poesia* e *Litoral*. O poeta esteve sem publicar poesia quase duas décadas, entre 1929 e 1947, ano em que foi dada à estampa a obra *Ossadas*.

O projecto gráfico da capa desta obra é muito simples: sobre um fundo branco, Maria Keil introduziu, em cima, centrados, o nome do autor e o título da obra, o primeiro a preto, o segundo a vermelho, ambos em caixa alta; ao centro da composição, desenhou um pequeno ramo de flores vermelhas e folhagem; na zona inferior da capa, também ao centro, inscreveu o local e a data da publicação.

Num livro escrito por Manuel Mendes em 1944 sobre as artes plásticas em Portugal, foi publicado um desenho de Maria Keil intitulado *A menina e a febre* (fig. 108).<sup>118</sup> Embora não refira tratar-se de uma ilustração de um texto publicado, colocamos essa hipótese. Sobre um fundo negro, a autora desenhou uma menina sentada num grande sofá, com as mãos ao peito e a cabeça inclina numa atitude de desânimo. Por cima da menina paira uma figura de um anjo que lhe estende a mão. O desenho, sintético e estilizado, foi construído à base de tracejados, manchas e contornos simples.

---

<sup>117</sup> Afonso Duarte, *Ossadas*, Lisboa, Seara Nova, 1947.

<sup>118</sup> Manuel Mendes, *Considerações sobre as artes plásticas*, Lisboa, Seara Nova, 1944, p. 123.

#### 1.1.4. Projectos gráficos para a “Campanha da Produção”, 1942

Maria Keil participou, enquanto artista gráfica, na “Campanha da Produção” implementada pela Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, em 1942, que visava divulgar aspectos fundamentais e normas técnicas a seguir na produção agrícola, de modo a aumentar a produtividade, diminuir os custos e melhorar a qualidade dos produtos<sup>119</sup>. Esta iniciativa inscrevia-se numa política económica nacional mais ampla, de desenvolvimento e modernização do sector agrícola em Portugal iniciada em 1929 e que incluiu, além de campanhas de sensibilização e educação dirigidas aos produtores e agricultores portugueses, como esta de 1942, várias reformas ministeriais e departamentais<sup>120</sup>. Na época, a Agricultura era um sector estruturante da economia e da sociedade portuguesas: em 1938, o sector agrícola contribuía para 32% do PIB nacional e, em 1940, cerca de 51% da população portuguesa trabalhava na agricultura, números que começaram a diminuir drasticamente a partir dos anos de 1950, ainda que de uma forma mais acentuada nas décadas seguintes, de 1960,

---

<sup>119</sup> *Agricultor!*, Lisboa, Ministério da Economia, Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, Serviço Editorial da Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, 1946.

<sup>120</sup> Sobre esta temática, consultar o Fundo da Torre do Tombo, “Instituições contemporâneas/Ministério da Agricultura”. Este acervo é constituído pela documentação produzida por serviços do Ministério da Agricultura (1918-1932; 1933-1940) e do Subsecretariado de Estado da Agricultura do Ministério do Comércio, Indústria e Agricultura (1932-1933), designadamente, a Secretaria-Geral, a Repartição de Contabilidade, a Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, a Direcção da Economia e Estatística Agrícola, a Direcção Geral do Crédito e das Instituições Sociais Agrícolas, a Direcção Geral da Acção Social Agrária, a Inspeção Geral da Agricultura, o Conselho Superior de Agricultura, a Inspeção Superior da Agricultura, a Inspeção dos Serviços de Patologia Vegetal, a Comissão Técnica dos Métodos Químico-Analíticos, a Inspeção Técnica das Indústrias e Comércio Agrícolas e a Junta Médica do Ministério da Agricultura.

1970<sup>121</sup>. A nível internacional, a “Campanha da Produção” de 1942 alinhava-se com outras campanhas afins, lançadas por países europeus e não só, num contexto de guerra mundial e de, conseqüente, racionamento de recursos alimentares<sup>122</sup>.

Estas “Campanhas de Produção” tinham como objectivos específicos o desenvolvimento e a intensificação da cultura cerealífera, política iniciada na primeira “Campanha do Trigo”, de 1929-1930; prover o aperfeiçoamento da vitivinicultura, da olivicultura e da pomicultura; estabelecer o combate aos parasitas que atacavam as plantas, através de convenientes medidas de sanidade vegetal; e auxiliar o desenvolvimento da pecuária nacional, promovendo a cultura das forraginosas<sup>123</sup>.

As estratégias utilizadas para alcançar os objectivos propostos eram variadas, passando por cursos de formação, ministrados no terreno por técnicos dos organismos regionais da Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, bem como a criação de viveiros e pomares de demonstração e a disponibilização de assistência técnica, designadamente para o acompanhamento da construção de silos para forragens, introdução de novas espécies hortícolas, combate a pragas e doenças das plantas, produção de sementes seleccionadas de cereais, incremento da cultura do cânhamo e revestimento dos alqueives, entre outros. Uma componente fundamental das “Campanhas da Produção” era a propaganda: “Quase diariamente, fazendo-o em linguagem acessível e através

---

<sup>121</sup> Fernando Oliveira Baptista, “Agricultura”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, p. 26.

<sup>122</sup> Hugo Guiomar, “Sugestões. Livros” in *O Quercus. Jornal da Associação dos Estudantes do Intitulo Superior de Agronomia*, Nº 56, Ano XIII, Março-Abril-Maio, 2009/2010, p. 22.

<sup>123</sup> Descritivo de Torre do Tombo, *Instituições contemporâneas/ Ministério da Agricultura/Campanha da Produção Agrícola*, PT/TT/MA-CPA.

de todos os meios de propaganda ao seu alcance – a Imprensa, a Rádio, em publicações, pelo Cinema (...)”<sup>124</sup>. De acordo com os números fornecidos pela Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, imprimiram-se cerca de dois milhões de folhetos, folhas de divulgação e cartazes no âmbito da campanha de 1942, os quais foram distribuídos por todo o país, tendo, ainda, sido realizados sete filmes técnicos de divulgação.

Maria Keil foi uma das autoras dos materiais de divulgação acima mencionados, entre outros artistas plásticos da época, como Stuart Carvalhais, Artur Jorge, Roberto Araújo, Jorge Barradas, Carlos Rocha, Irene Lapa, Abílio Mattos e Silva, Jorge Matos Chaves e Miguel Barrias. Numa edição da Direcção Geral dos Serviços Agrícolas foram publicados onze desenhos que a autora fez no âmbito desta campanha para serem usados em suportes variados (figs. 109 a 119)<sup>125</sup>. Neste conjunto de trabalhos, Maria Keil fez uso de técnicas e recursos plásticos semelhantes aos que temos vindo a identificar na análise do seu trabalho gráfico das décadas de 1930 e 1940: a ausência, ou quase ausência, de linhas de contorno na representação de figuras e objectos; a sobrearticulação de malhas e manchas gráficas para definir elementos, sugerir profundidade e volume e conferir expressividade ao desenho; a hábil utilização do branco (ausência de cor, cor do papel) para criar contrastes de claro-escuro e evidenciar elementos da composição; a firmeza e economia do traço; a estilização dos elementos representados, tanto a figura humana, como os animais e os objectos, reduzidos às suas linhas essenciais, sem adornos ou

---

<sup>124</sup> *Agricultor!*, Lisboa, Ministério da Economia, Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, Serviço Editorial da Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, 1946, s.p.

<sup>125</sup> *Agricultor!*, Lisboa, Ministério da Economia, Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, Serviço Editorial da Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, 1946.



pormenores anedóticos ou ornamentais; a robustez da figura humana, em particular dos membros superiores. Sete dos onze desenhos estão assinados: “Maria”.

Na primeira imagem (fig. 109), Maria Keil representou uma mulher, a meio corpo, sentada, com o filho ao colo e a mão esquerda estendida, num gesto de quem pede. A expressão de angústia patente no rosto da mulher coaduna-se com o gesto da pedinte. De notar a dimensão e volume do braço e das mãos da figura feminina, característica que encontramos noutros desenhos de Maria Keil, como, por exemplo, num desenho de 1939, publicado na *Revista de Portugal*, também uma maternidade, ainda que revestida de uma leveza e doçura que, naturalmente, não encontramos na figura desta mulher em sofrimento (fig. 236). Uma legenda por baixo da imagem reforça a mensagem que se pretendia transmitir no âmbito da campanha que estamos a analisar: “É GRAVE NÃO TER PRESENTE A CADA MOMENTO COMO O NOSSO SUPÉRFLUO PODE SER O NECESSÁRIO PARA OS OUTROS E OS NOSSOS DESPERDÍCIOS A VIDA DE MUITOS HOMENS”. O regime apela à poupança com a imagem de uma mãe a pedir esmola.

Um dos produtos cujo cultivo se pretendia intensificar era o milho. Maria Keil desenhou um agricultor com uma espiga de milho quase do seu tamanho nas mãos (fig. 110). A autora construiu um jogo muito interessante de malhas e manchas gráficas com o corpo do agricultor e o restolho da planta gigante.

A batata também foi incluída nesta campanha. O objectivo era aumentar a produção, melhorar a qualidade deste produto agrícola e incentivar o seu cultivo entre a vinha. Maria Keil fez dois desenhos sobre este tema, um em que

se vê um agricultor em frente a um monte de batatas dispostas no chão, com um cesto cheio das mesmas nos braços, (fig. 111). Em baixo dispõe-se uma legenda: “O CONSUMO DA BATATA AUMENTA progressivamente, o que aconselha a intensificação da sua cultura em moldes que garantam melhor e maior produção”. O desenho de Maria sugere que o agricultor pôs em prática os conselhos e teve uma produção abundante de batatas. No segundo desenho, de divulgação das vantagens de plantar batatas na vinha, a autora optou por não incluir figura humana, desenhando apenas o tubérculo, uma videira, uma enxada e o sol (fig. 112). O solo, desenhado na diagonal e em articulação com a enxada, de grande dimensão, em primeiro plano, quebra a monotonia da composição. Um dos raios de sol prolonga-se, acompanhando o cabo da enxada e garantindo, deste modo, a articulação entre os diferentes elementos da composição. De notar a semelhança entre este desenho do sol e o de uma das ilustrações do roteiro de Lisboa de Norberto Araújo (fig. 43). O desenho da videira e das batatas resulta da mancha negra do fundo e de alguns traços que sugerem a textura do tronco e das folhas da planta, ou seja, Maria Keil não desenhou o contorno dos elementos, mas pintou uma mancha negra onde deixou zonas em branco (a cor do papel) com as formas pretendidas.

O quinto desenho desta série acompanha o mote: “A CRIAÇÃO DE ABELHAS é natural complemento de uma exploração agrícola” (fig. 113). Maria Keil optou por uma fórmula simples, desenhando apenas os elementos essenciais do processo da produção de mel: a abelha, a flor e o favo. A autora tirou partido da geometria do favo que usou como fundo da composição e articulou com malhas gráficas de tracejados e com a flor e a abelha, elementos

mais realistas.

O Estado Português aconselhava, também, a criação de coelhos: “DE CRIAÇÃO SIMPLES, rápida e económica, os coelhos fornecem-nos uma carne saborosa e que substitui com vantagem a de outros animais”. Maria Keil transpôs para linguagem visual a ideia contida neste texto, de uma forma muito eficiente: desenhou uma seta, em perspectiva, sobre a qual se dispõem quatro coelhos grandes no início da seta, doze coelhos pequenos a meio da seta e, na ponta da seta, dinheiro, ou seja, os coelhos multiplicam-se rapidamente e geram lucro facilmente (fig. 114). Ainda neste âmbito da campanha de criação de coelhos, Maria Keil executou um outro trabalho, relacionado com o alojamento dos animais, em que usou uma estratégia de comunicação muito eficaz pela sua simplicidade: fez dois desenhos, num identificou a prática errada de alojar os coelhos que associou à palavra “Mal”, no outro mostrou a prática correcta e colocou a palavra “Bem”. Quando o observador olha para a composição o que vê de imediato são as iniciais das palavras “Mal” e “Bem” que se destacam pela sua dimensão e dividem o desenho em dois registos horizontais. No registo superior lê-se a palavra “Mal”, acompanhada de um desenho de dois coelhos, um deles dentro de uma caixa aberta, à qual está encostada uma vassoura; no registo inferior, surge a palavra “Bem” e um desenho de uma coelheira fechada, com um coelho lá dentro. A opção de dar grande protagonismo às palavras “Mal” e “Bem” prende-se com a consciência do valor que estes dois vocábulos assumem no ideário da população, educada em função de uma linha de pensamento dicotómica, em que o “Mal” é profundamente reprimido.

Além da criação de coelhos, o Estado Novo também aconselhava a criação de galinhas: “A CRIAÇÃO CASEIRA DE GALINHAS defende a economia doméstica, fornecendo importante contributo alimentar em que se destacam os ovos frescos”. Maria Keil desenhou, em primeiro plano, uma galinha a comer milho espalhado no chão e um galo e, ao fundo, uma galinha a pôr ovos rodeada de outros que entretanto pusera (fig. 116). Para ilustrar um outro conselho, também relacionado com a criação de galinhas: “CAPOEIRA POVOADA É RIQUEZA AMEALHADA”, a artista desenhou a palma de uma mão, aberta, com uma moeda presa entre os dedos, e, sobre a palma, duas galinhas e um galo (fig. 117).

Esta campanha da produção de 1942 procurava, também, estimular a criação de bichos-da-seda. O desenho de Maria Keil mostra a folha de amoreira e o bicho-da-seda nas suas diferentes fases: ovo, larva e borboleta. À semelhança do exemplo acima descrito (fig. 118), Maria Keil optou por uma solução simples, puramente ilustrativa dos animais.

Finalmente, o último desenho desta série, mais narrativo do que os anteriores, mostra um casal de agricultores, em que o homem, no registo superior da composição, extrai cortiça de um sobreiro, dispondo-se por trás uma paisagem com uma vinha e uma fábrica; e a mulher, no registo inferior, é representada em casa, sentada numa cadeira a tricotar, vendo-se a seu lado uma arca fechada, sinal de riqueza. Os dois registos estão separados por uma fita, sugerindo que os episódios narrados acontecem em simultâneo. Uma grande chave e uma fechadura simbolicamente aludem à “chave da felicidade”: trabalhar e poupar. Este casal de trabalhadores rurais, esforçados e poupados,

corresponde a um dos protótipos sociais difundidos pelo regime de Salazar.

### **1.1.5. Cartazes**

Ainda na área das artes gráficas, Maria Keil produziu vários cartazes nos últimos anos da década de 1930 e na década de 1940, maioritariamente encomendas do Estado, realizadas através do SPN/SNI, no âmbito de comemorações oficiais do regime ou de actividades culturais promovidas por este organismo.

O cartaz é um suporte de divulgação e de publicidade que cumpre uma função utilitária e, em simultâneo, é um meio de expressão artística, condição que viu reforçada a partir do final do século XIX, início do século XX, em virtude dos novos movimentos artísticos então criados, que foram incorporados pelas artes gráficas, e do progresso das técnicas tipográficas que viabilizaram a impressão de cartazes de grande dimensão, com um controlo considerável da cor e com recurso a tintas resistentes à chuva que permitiam a fixação no exterior. Ao longo do século XX, a arte do cartaz foi-se autonomizando, assistindo-se a uma crescente reflexão em torno da relação entre texto e imagem que conduziu à definição de um conjunto de princípios base a atender na elaboração de um cartaz. Neste contexto, assistiu-se a uma confluência entre o universo da escrita e o universo plástico, a mensagem escrita tornou-se mensagem visual o que significou uma diminuição de texto comparativamente a épocas anteriores, embora a área reservada para texto tenha aumentado. Paralelamente, desenvolveu-se o conceito de slogan: um texto conciso,

construído em função de uma ideia base, que a memória dos observadores que vêem o cartaz de passagem e muitas vezes ao longe, fixam quase inconscientemente.

Em Portugal a arte do cartaz adquiriu novos contornos com a vinda para o país de Fred Kradolfer. Este criativo suíço, seguindo as teorias firmadas pelos franceses Cassandre e Carlú e por mestres e seguidores da Escola da Bauhaus, introduziu em Portugal uma tipologia de cartaz marcada pelo sintetismo e sobriedade, em que a geometria era fundamental na construção da imagem, no seu relacionamento com as proporções do suporte impresso e com as formas do *lettering*. O *lay-out* do cartaz era concebido a partir da tipografia, da letra e do texto, que originava a forma plástica. Para criar tensão e, desta forma, tornar mais eficaz o cartaz, os artistas gráficos introduziam contrastes na composição: vazio e cheio, claro e escuro, colorido e cinzento, vertical e horizontal, ortogonal e oblíquo. O estudo cuidadoso da disposição dos diferentes elementos na composição e o desenho da letra (tipo de letra) constituíam, igualmente, factores a que o cartazista devia atender no seu trabalho.

Os artistas portugueses que trabalhavam na área das artes gráficas e da publicidade foram assimilando estes conceitos, nomeadamente José Rocha, fundador do Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), com o qual Maria Keil colaborou.

António Ferro estava consciente do valor propagandístico do cartaz e usou-o como meio privilegiado de difusão de ideais, comportamentos e valores morais. Os cartazes produzidos durante o Estado Novo por encomenda estatal são muito heterogéneos, quer no que respeita ao tema, quer no que respeita ao

grafismo, isto porque se dirigiam a segmentos de públicos de contextos socio-culturais diversificados, nacionais e estrangeiros. Uma constante é o carácter nacionalista da mensagem veiculada, expresso na afirmação dos valores da cultura portuguesa, na sua vertente popular e erudita.

Em 1939 Maria Keil apresentou a concurso uma proposta de cartaz para o Congresso da Vinha e do Vinho (fig. 120). Trata-se de um trabalho de expressão modernista, de linhas sintéticas e estilizadas, em que a imagem assume um papel fundamental. A quase totalidade da superfície do cartaz é preenchida pelo desenho: um prato com um cacho de uvas, um garfo e uma faca, um copo e uma garrafa de vinho fechada com uma rolha, em cima de uma mesa, de que se vê apenas o tampo em madeira. Por baixo do desenho, surge o texto, disposto em duas linhas, centrado, com letra em caixa alta, com patilhas na linha superior e sem patilhas na inferior: “UM CACHO DE UVAS/É UMA REFEIÇÃO COMPLETA E DELICIOSA”. Não localizámos nenhum exemplar deste cartaz que se encontra reproduzido a preto e branco na revista americana *Arts and Industry*, pelo que não nos é possível analisar o cromatismo da obra<sup>126</sup>. Na mesma revista surge reproduzido um outro cartaz também de Maria Keil, da Lotaria da Misericórdia de Lisboa (fig. 121).<sup>127</sup> Neste caso a autora optou por desenhar dois elementos simbólicos que estão associados à sorte e à riqueza, ou seja, ao jogo: uma cornucópia, símbolo da abundância, e uma figura feminina com os olhos vendados, tradicionalmente uma alegoria à justiça aqui uma alusão à sorte cega. Os dois elementos – cornucópia e mulher – estilizados e simplificados, fundem-se num único elemento visual, de linhas

---

<sup>126</sup> “Pioneers for publicity”, in *Arts and Industry*, Vol. 26, January-June, 1939, p. 128.

<sup>127</sup> “Pioneers for publicity”, in *Arts and Industry*, Vol. 26, January-June, 1939, p. 128.

curvas e sinuosas, visualmente muito apelativo. Por baixo da figura que ocupa quase toda a altura do cartaz, Maria Keil colocou o texto, em caixa alta com patilhas, centrado: “MISERICÓRDIA DE LISBOA”.

Maria Keil e o seu marido, Francisco Keil do Amaral, concorreram em 1939 ao concurso internacional de cartazes de divulgação das Comemorações do Duplo Centenário da Formação e da Independência da Nação, a realizar em 1940, promovido pela Comissão Executiva dos Centenários, por intermédio da sua Secção de Propaganda e Recepção.

Foram apresentadas, neste contexto, cerca de duzentas propostas de cartazes da autoria de artistas nacionais e estrangeiros, repartidas por duas categorias: cartazes a afixar em Portugal e cartazes a afixar no estrangeiro. Os trabalhos a concurso foram apreciados pelo júri, presidido por António Ferro e constituído por Cottinelli Telmo, Leitão de Barros, Raúl Lino e Reinaldo dos Santos. De acordo com a nota oficiosa emitida por Salazar, os cartazes deviam transmitir, em simultâneo, a importância e grandiosidade das datas a celebrar e o facto de se tratar de uma grande festa dos portugueses de todo o mundo.

O júri decidiu não atribuir o primeiro prémio, tanto na categoria cartaz a afixar em Portugal, como na categoria cartaz a afixar no estrangeiro. Os segundos prémios, no valor de mil e quinhentos escudos, foram atribuídos, um ao francês Félician Garcia que apresentou uma proposta de cartaz a afixar no estrangeiro alusiva aos Descobrimentos e à Fundação da Nação, momentos da História de Portugal enfatizados pelo regime político vigente. Garcia desenhou um navegador, junto a um leme, envolto numa fita com as cores azul e branca da Fundação de Portugal e verde e vermelha da bandeira nacional. O segundo



prémio do cartaz a afixar em Portugal foi concedido a Roberto de Araújo que optou por representar os Descobrimentos, a Fundação e a Restauração da Nação através de um desenho de uma caravela assente sobre um padrão desenhado em perspectiva, em cujas faces se vêem os escudos da Fundação e o que se convencionou representar a Restauração de Portugal, ainda que remontasse ao século XIII. Os terceiros prémios, no valor de mil escudos, couberam à dupla Keil do Amaral (figs. 122 e 123)<sup>128</sup>. No cartaz de divulgação das comemorações em Portugal, o casal optou por representar um castelo com uma bandeira nacional e, em primeiro plano, o brasão de armas da Fundação da Nação e um outro alusivo à Restauração da independência nacional. A data “1940” surge destacada, na parte superior do cartaz, isolada. Em baixo, do lado direito, lê-se a palavra “FESTAS”, escrita com letra de grande dimensão, em caixa alta, enquadrada pelo desenho dos escudos de armas e da parede da muralha do castelo. A toda a largura do cartaz, na sua zona inferior, uma legenda identifica o tema das comemorações: “DO DUPLO CENTENÁRIO DA FUNDAÇÃO E DA RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL”, em letra de menor dimensão do que na palavra anterior, em caixa alta. No cartaz a afixar no estrangeiro, Maria e Francisco Keil do Amaral representaram um cavaleiro medieval empunhando uma bandeira da Fundação da Nação em primeiro plano

---

<sup>128</sup>*Revista dos Centenários*, Ano 1, N.ºs 2 e 3, Lisboa, SPN, Comissão Nacional dos Centenários, Fevereiro/Março de 1939, pp. 34-35; *Ocidente*, Vol. IV, N.º 11, Março de 1939, s.p.; Luís Oliveira Andrade, *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às Comemorações Centenárias de 1940*, Coimbra, Minerva, 2001, pp. 225-226; Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920 – 1940)*, Vol. I, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, p.63 [policopiado]; Maria Theresa Beco de Lobo, *O cartaz de propaganda do Estado Novo*, Vol. II, projecto de tese doutoral, Sevilha, 2004, pp. 464-466 [policopiado].

e, ao fundo, as armas da Restauração. O texto está concentrado na zona inferior do cartaz, a data surge destacada, em letra em caixa alta, desenhada em perspectiva, com sombreado: “EN 1940”<sup>129</sup>. Na linha a seguir, em letra de menor dimensão, também em caixa alta, lê-se: “LE PORTUGAL AURAT HUIT SIÈCLES D’HISTOIRE”. Não conseguimos detectar exemplares destes cartazes mas apenas reproduções a preto e branco que, infelizmente, não permitem proceder a uma leitura do cromatismo das obras.

Estes trabalhos do casal Keil do Amaral, do ponto de vista iconográfico, seguem de perto a simbologia nacionalista promovida pelo regime, evocativa do passado histórico do país, que foi aplicada aos mais diversos materiais gráficos, mas também à própria arquitectura: as quinas, as ameias, as cruces de Cristo, a letra gótica, os cavaleiros medievais com as suas espadas e armaduras, os marinheiros e conquistadores, os lemes de navio, as rosas-dos-ventos e outros elementos evocativos da Fundação da nação e da sua expansão além-mar. Contudo, a linguagem gráfica é claramente modernista: sintética e estilizada, destinada a uma maior eficácia mediática. Por fim, chamamos a atenção para o paralelismo entre estes dois cartazes e a capa da obra, *Portugal. Huit Siècles d’Histoire*, uma edição de 1940, inserida no âmbito das Comemorações dos Centenários, que analisámos atrás (fig. 37).

Em 1941 Maria Keil concorreu ao concurso de cartazes para a 2.<sup>a</sup> Exposição de Floricultura, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa, e ganhou. A primeira edição desta exposição teve lugar em 1940, por ocasião das comemorações dos Centenários. Em 1941, a exposição teve lugar na Tapada da

---

<sup>129</sup> *Revista dos Centenários*, Ano 1, N.ºs 2 e 3, Lisboa, SPN, Comissão Nacional dos Centenários, Fevereiro/Março de 1939, pp. 34-35; *Ocidente*, Vol. IV, N.º 11, Março de 1939, s.p.

Ajuda e foi inaugurada a 31 de Maio pelo Chefe de Estado, General Óscar Carmona, e pelo Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho. Além da Câmara Municipal de Lisboa, estiveram envolvidos neste evento os Serviços Florestais, O Instituto de Agronomia e floricultores particulares. De destacar a colaboração do arquitecto Keil do Amaral, do pintor Jorge Barradas e do escultor Canto da Maia.

A Exposição estava dividida em dois sectores, um exterior e outro interior. O primeiro sector, apresentado na Tapada da Ajuda, era dedicado à decoração de jardins e parques com mosaicos floridos e exibia, também, móveis rústicos, jogos infantis, azulejos, esculturas e pormenores arquitectónicos como portões, alpendres, poços à antiga portuguesa, lagos e escadas de pedra, entre outros elementos. O sector interior, patente no *Pavilhão de Exposições*, consistia numa exposição de flores, distribuídas ao longo de duas alas que reuniam espécimes da estação floral, com boa representação exótica, flores cortadas, plantas gordas e arbustos rústicos. A flora tropical também estava representada. Esta segunda edição da exposição incluía, ainda, uma secção de “exemplos de elementos decorativos”, realizados por vários escultores, decoradores e industriais de cerâmica e de serralharia, sob a orientação do arquitecto Francisco Keil do Amaral<sup>130</sup>.

O cartaz realizado por Maria Keil apresenta um grande ramo de flores, acondicionado num invólucro branco, enrolado em canudo, com o símbolo da Câmara Municipal de Lisboa no topo, do lado esquerdo (fig. 124). A paleta

---

<sup>130</sup> “Segunda Exposição Nacional de Floricultura”, in *Panorama. Revista de Artes e Turismo*, N.º 2, Ano 1, Lisboa, SPN, Julho de 1941; Jaime Lopes Dias, *Segunda Exposição Nacional de Floricultura*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1941.

cromática deste cartaz é sóbria, incluindo tons de verde, vermelho, amarelo, castanho e cinzento, além do preto e do branco. Sobre um fundo castanho amarelado, destacam-se as flores, vermelhas, cinzentas, amarelas e castanhas e a folhagem verde. Maria Keil deixou algumas áreas sem preenchimento de cor, a branco, introduzindo, deste modo, zonas de luz na composição. O desenho, estilizado, segue uma linha modernista, depurada. O texto está concentrado na zona inferior do cartaz, centrado, e é extremamente conciso: “2.<sup>a</sup> EXPOSIÇÃO NACIONAL DE FLORICULTURA”, em caixa alta, a preto, em duas linhas; e “TAPADA DA AJUDA – MAIO DE 1941”, também em caixa alta, com um corpo menor que a frase anterior, a verde. Maria Keil assinou o cartaz em cima, do lado direito: “Maria”. Uma fotografia da zona de acesso à exposição permite-nos ver que o cartaz de Maria Keil foi aí exposto com grande destaque: um cartaz em cada um dos dezasseis mastros de bandeira que ladeavam a entrada (fig. 125).

#### **1.1.6. Filatelia**

Uma área gráfica a que Maria Keil também se dedicou foi a filatelia, tendo criado o seu primeiro selo em 1940, no âmbito da emissão comemorativa do Duplo Centenário da Fundação da Nação e da Restauração da Independência Nacional (fig. 126). Esta emissão incluía selos com quatro desenhos diferentes, alusivos às celebrações em curso: a Fundação da Nação (estátua de D. Afonso Henriques e Castelo de Guimarães), os Descobrimentos Portugueses (Monumento dos descobrimentos marítimos portugueses), a

Restauração da independência Nacional (estátua equestre de D. João IV) e a Exposição do Mundo Português (desenho feito a partir da maquete do recinto), com desenhos, respectivamente, de Alberto de Sousa, Maria Keil, Henrique Franco e Jaime Martins Barata<sup>131</sup>.

O motivo escolhido pela autora para evocar estas grandes comemorações do regime foi o Padrão dos Descobrimentos, monumento efémero que integrou a Exposição do Mundo Português, em Belém, construído em estafe e gesso segundo projecto do arquitecto Cotinelli Telmo e de Leopoldo de Almeida. Destruído três anos após o fim da exposição, o monumento foi reconstruído e passado para betão e pedra em 1960, por ocasião das Comemorações Henriquinas, com ajustamentos realizados pelo ateliê de Pardal Monteiro e projecto da envolvente de Cristino da Silva<sup>132</sup>. Este monumento foi considerado na altura da sua apresentação pública a síntese do espírito que presidiu à concepção da Exposição do Mundo Português pela carga simbólica que carregava. O Infante D. Henrique foi representado à proa de uma caravela estilizada, seguido de um conjunto de figuras que se destacaram na História dos Descobrimentos Portugueses: reis, navegadores, cartógrafos, cronistas, escritores, poetas, pintores, missionários. Completam o programa iconográfico, o escudo de Portugal, disposto nas paredes laterais do monumento e a monumental espada da Casa de Avis colocada por cima da

---

<sup>131</sup> Luís Oliveira Andrade, *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às Comemorações Centenárias de 1940*, Coimbra, Minerva, 2001, pp. 227-228; A.H. de Oliveira Marques, *História do selo postal português. Os selos da república (1910-1943)*, Vol. II, T. I, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Planeta, 1996; Cristina Weber, “As artes plásticas e a arquitectura em Portugal no Estado Novo”, in *Comunicar na República*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010, p.100.

<sup>132</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998; José Manuel Fernandes, *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003, p. 60.

entrada no monumento. Maria Keil, ciente desse sentido apologético que foi atribuído ao monumento, escolheu-o para ilustrar o selo comemorativo dos centenários.

O projecto original para este selo, feito a tinta-da-china sobre papel, com aplicação pontual de guache branco para correcções, integra o acervo museológico da Fundação Portuguesa das Comunicações (fig. 126). Maria Keil aplicou na concepção deste trabalho a técnica da sobrearticulação de malhas e manchas gráficas, escolhendo como fundo uma malha quadriculada, apertada, que se vai desfazendo à medida que se aproxima do centro da composição, zona onde a autora abriu uma mancha branca que ilumina o desenho e destaca o Padrão dos Descobrimentos, elemento central do trabalho. A estrutura arquitectónica foi desenhada em perspectiva, com aplicação de tracejados em sentidos diversos que definem as formas, e manchas de tinta negra que sugerem as sombras. No céu, vêem-se três estrelas de quatro pontas, a maior alinhada com a figura do Infante D. Henrique, iluminando-o e destacando-o do grupo. As estrelas cumprem também uma função de dinamização e equilíbrio na composição. As figuras do monumento estão apenas esboçadas. No lado direito da zona inferior do desenho, dispõe-se a legenda: “ERA DOS DESCOBRIMENTOS”, em caixa alta, aberta a branco sobre fundo negro. Por baixo do desenho surgem as informações, do lado esquerdo, “PORTUGAL CORREIO”, em duas linhas, a preto e em caixa alta; do lado oposto, um rectângulo para colocar o valor do selo. Por baixo deste rectângulo surge o nome do gravador; “PED[R]OSO E RENATO GR”. Maria Keil assinou o selo no canto inferior esquerdo: “Maria”.

Os selos foram impressos no Banco de Portugal sobre papel liso, fino ou médio, em folhas de cinquenta selos com denteado de 11,5x12, tendo sido emitidos 4,2 milhões de selos de vinte e cinco centavos, na cor verde, e 1,6 milhões de um escudo, na cor encarnada (figs. 127 e 128)<sup>133</sup>.

### 1.1.7. Bilhetes-postais

Os Correios de Portugal (CTT) encomendaram a Maria Keil um conjunto de bilhetes-postais de Boas Festas, uma primeira série de três postais, em 1945, e uma segunda série, também de três postais, em 1947<sup>134</sup>.

Os originais destes seis postais encontram-se à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações. Trata-se de um conjunto de seis maquetas, pintadas a guache sobre cartão, com desenhos alusivos ao Natal, em tamanho, sensivelmente, A4 (figs. 129 a 134). A série de 1945 inclui os temas: *Anjos circundando a Terra*, *Presépio iluminado por luz celestial* e *A Virgem ajoelhada com o Menino Jesus nos braços* (figs. 129 a 131). A série de 1947 é constituída por duas versões de *Adoração dos Reis Magos* e *Anjo erguido sobre o globo* (figs. 132 a 134). As duas séries distinguem-se uma da outra pela dimensão dos desenhos, os de 1947 são ligeiramente maiores, e pela paleta cromática utilizada: nos desenhos de 1945 Maria Keil usou um fundo azul forte e um conjunto de cores alegres e diversificadas, iluminadas por focos de luz amarela; nas ilustrações de 1947, optou por um fundo neutro e cores mais suaves. Uma das representações da *Adoração dos Magos* (fig. 132) embora

---

<sup>133</sup> Carlos Kulberg, *Selos de Portugal – Álbum II (1910-1953)*, 2.<sup>a</sup> edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 68 [Disponível on-line em: <http://www.filatelicamente.online.pt>].

<sup>134</sup> Datação do Arquivo da Fundação portuguesa das Comunicações.

esteja datada de 1947, pensamos que seja anterior, de 1945, pelas semelhanças que apresenta com os desenhos desta data, designadamente com *Presépio iluminado por luz celestial*. O gravador dos bilhetes-postais de 1945 foi Renato Cantos de Sousa Araújo. Todos os desenhos estão assinados, “Maria”, à excepção de *Presépio iluminado por luz celestial* e *A Virgem com o Menino Jesus nos braços*, de 1945.

No primeiro bilhete-postal, *Anjos circundando a Terra*, Maria Keil desenhou um conjunto de anjos, em tons de rosa, amarelo e azul, que voam à volta do globo terrestre, com um ramo de oliveira na mão, seguindo um grupo maior de anjos, esboçados, ao longe, brancos (fig. 129). Uma luz intensa, amarela, e algumas estrelas, envolvem o planeta. As figuras, estilizadas, não têm rosto. Seis estrelas, do lado esquerdo, fazem *pendant* com seis anjos brancos, do lado oposto, equilibrando a composição. Em *Presépio iluminado por luz celestial*, Maria Keil desenhou a Sagrada Família numa choupana, com telhado de colmo, o burro e a vaca em frente à casa, no exterior, a paisagem com árvores e uma montanha ao fundo, uma grande árvore do lado direito da composição e um anjo, a pairar sobre a choupana, com uma estrela na mão que ilumina o Presépio (fig. 130). A figura humana é representada de forma estilizada, muito simplificada: São José de costas, com uma capa com capuz que lhe oculta a metade superior do corpo; a Virgem, com um grande manto azul e um rosto sem traços; e o Menino Jesus, reduzido a uma mancha branca que sugere o vulto de uma criança. De destacar o desenho cuidado da árvore, em primeiro plano, com as suas folhagens em tons de verde, castanho e vermelho, e a figura do anjo, construída com manchas de tinta em tons de azul



e branco. No desenho *A Virgem ajoelhada com o Menino Jesus nos braços* (fig. 131), Maria Keil representou em primeiro plano Maria sentada num prado florido com o Menino nos braços e, por trás, três anjos de pé, com os corpos apenas esboçados, etéreos, em tons suaves de azul, amarelo e branco, cabelos longos e encaracolados, o do meio com olhos, boca e nariz, os outros dois sem traços do rosto definidos. A autora conseguiu transpor para o desenho a atmosfera de calma e a intimidade que o tema sugere. Na série de 1947, Maria Keil desenhou duas versões de *Adoração dos Magos*, uma mais realista (fig. 134), com a Virgem com o Menino e os três Reis Magos em primeiro plano, a Virgem sentada no chão, à entrada de uma cabana de madeira, com um lírio, símbolo da pureza, aos pés, os Reis Magos com os presentes, um ajoelhado perante o Menino, os outros dois em pé, a aguardar a vez de prestar homenagem ao recém-nascido. A paleta cromática, ligeiramente ácida, é dominada por tons de rosa, azul e verde. A outra representação do tema, embora esteja datada de 1947, cremos tratar-se de um desenho de 1945 pela proximidade que apresenta com *Presépio iluminado por luz celestial* em termos de desenho e de cor (figs. 130 e 132): o fundo azul e o chão verde rodeado por uma mancha escura; as figuras estilizadas, reduzidas a manchas de cor; as árvores dispostas por trás da cabana; os anjos com vestes em tons de azul, branco e amarelo, segurando uma estrela que emana luz; o burro e a vaca. A composição *Anjo erguido sobre o globo* (fig. 133) difere bastante das restantes, notando-se um forte sentido cenográfico que vimos noutros trabalhos da autora como na maqueta para três páginas de uma antologia poética, apresentada na Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos organizada pelo

SPN, em 1942 (figs. 92 a 94). O anjo, uma figura de traços e gestos femininos, estilizada, ostenta uma coroa de flores no cabelo e um longo vestido azul que levanta ligeiramente com a mão esquerda, deixando ver o globo vermelho sobre o qual se ergue. Na mão direita segura um ramo de oliveira, símbolo da paz. Por trás uma sombra negra realça a figura. Uma fita branca, envolve o globo e a zona inferior do corpo do anjo, equilibrando a composição.

#### **1.1.8. O posicionamento dos críticos face à obra gráfica de Maria Keil da década de 1940. A perspectiva da autora**

A obra gráfica de Maria Keil em particular a ilustração, mereceu a atenção e a opinião favorável dos críticos, ainda que os comentários tecidos, embora elogiosos, sejam parcos comparativamente à análise feita pelos mesmos à sua obra de pintura, o que evidencia a valorização desta última sobre a primeira.

Em Abril de 1939, Carlos Queirós escreveu um artigo para a *Revista de Portugal*, a propósito da 36.<sup>a</sup> Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes e da primeira exposição individual de pintura e desenho de Maria Keil, realizada na Galeria de Arte «Larbom, Lda.», onde tece grandes elogios à autora, mencionando a influência de Fred Kradolfer, ou seja, das artes gráficas, na sensibilidade pictural e na técnica da artista:

Não devemos ocultar a nossa impressão de que a sensibilidade pictural de Maria Keil recebeu uma benéfica influência: a de Fred Kradolfer. (...) Mais decorador do que pintor, tiveram, no entanto, os seus cartazes, as suas ilustrações, as suas capas de livros, e mesmo a sua

pintura de que já exibiu admiráveis espécimes, o condão de abrir janelas para o nosso tempo, e de mostrar ao mais novos (o que já haviam feito, é certo, percursores como Guilherme de Santa Rita, Amadeo de Souza Cardoso e Almada Negreiros) aqueles horizontes reais que as impossíveis viagens lhes dariam. O influxo da técnica de Fred Kradolfer (no qual predominam o gosto de espatular as tintas, certo sentido de estilização decorativa, e o espírito quase arquitectónico da composição) é no entanto apenas em parte observável na Pintura de Maria Keil.<sup>135</sup>

A propósito da mesma exposição de Maria Keil, Manuel Mendes, escritor, crítico de arte, artista, opositor activo do regime de Salazar e amigo muito próximo do casal Keil do Amaral, publicou um pequeno artigo na revista *Seara Nova*, também favorável à autora, em que a componente gráfica é, mais uma vez, mencionada, com destaque para a ilustração

Maria Keil, expõe também quadros. São ilustrações para um conto infantil, executadas com uma simplicidade e delicadeza encantadoras de cor e de desenho, e ainda um baralho de cartas de jogar. Neste aspecto, Maria Keil vem, leitor, ao encontro do nosso ponto de vista. Ilustrar um livro ou um baralho de cartas é espalhar gosto, é querer levar uma certa parcela de beleza, até onde mal se suspeita que ela possa entrar.<sup>136</sup>

Em 1942, por ocasião da apresentação pública da exposição “Artistas Ilustradores Modernos”, organizada pelo SPN, a revista *Panorama* publicou um artigo breve em que destaca, na generalidade, a qualidade dos trabalhos apresentados e, embora não faça referência no texto especificamente a Maria

---

<sup>135</sup>Carlos Queirós, “A 36.<sup>a</sup> Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Pintura e Desenho de Maria Pires Keil Amaral – Galeria de Arte «Larbom, Lda.» - Lisboa”, in *Revista de Portugal*, N.º 7, Abril de 1939, pp. 407.

<sup>136</sup>Manuel Mendes, “A Exposição de Maria Keil”, in *Seara Nova*, Ano XI, N.º 618, 8 de Abril de 1939, p. 154.

Keil, reproduz uma obra da artista que esteve exposta, a maqueta de três páginas para uma antologia poética<sup>137</sup>.

Em 1944, Manuel Mendes publicou uma obra, na colecção *Cadernos da Seara Nova*, onde tece considerações sobre as artes plásticas portuguesas e os artistas nacionais, entre os quais Maria Keil, a propósito de uma exposição de desenho organizada pelo seu marido, o arquitecto Keil do Amaral, na Universidade Popular Portuguesa:

Maria Keil, além de pintora, tem ilustrado, com muito gosto e um grande sentido gráfico, algumas obras literárias. As suas ilustrações, ainda inéditas, para a *Páscoa Feliz* de José Rodrigues Miguéis, darão ao nome desta artista um lugar inconfundível entre os nossos ilustradores.<sup>138</sup>

Alberto Correia, a propósito da IX Exposição de Arte Moderna do SNI, realizada em 1945, publicou um artigo na revista *Aqui e Além* onde destaca as qualidades da artista enquanto pintora e, no que respeita à ilustração, refere:

Maria Keil do Amaral revela todo o seu bom gosto (e o poder da sua arte divina) nas ilustrações. O que apresenta, no género, é bastante para o nosso meio, em que o banal e fétido costumam merecer a aprovação geral... Na «ilustração», Maria Keil do Amaral, fora da sua terra, num meio como, por exemplo, o de Paris, muito depressa atingiria a primeira linha, para muito depressa atingir a fortuna. Em Portugal...<sup>139</sup>

Maria Keil tinha uma opinião muito crítica em relação aos trabalhos de

---

<sup>137</sup> “Os artistas ilustradores modernos no SPN”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 9, Junho de 1942, Lisboa, SPN, pp. 16-17.

<sup>138</sup> Manuel Mendes, *Considerações sobre as artes plásticas*, Lisboa, Seara Nova, 1944, p. 61.

<sup>139</sup> Alberto Correia, “Rascunhos sobre arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril de 1945, p. 69.

ilustração que realizou nos anos de 1940, postura que deixou expressa em várias entrevistas concedidas ao longo dos anos.

Numa entrevista conduzida por Ana Fragoso, em 2005, Maria Keil refere-se aos trabalhos que realizou para o SPN do seguinte modo:

Mas essas publicações [do SPN] já eram mais, como é que hei-de dizer, mais técnicas, nessa época os desenhos são muito duros. Têm o livro sobre Lisboa. Era um bocadinho gráfico de mais. Estava um bocadinho influenciada pelas coisas dos gráficos, e era assim nos anos 40.<sup>140</sup>.

No mesmo ano, numa outra entrevista concedida a Pedro Leitão, quando este lhe perguntou se era fácil ilustrar, Maria Keil respondeu: “Isso varia. Há uma época em que eu gosto menos do meu desenho, nos anos 40. É tudo muito duro e formal, por exemplo, como no livro da Irene Lisboa”<sup>141</sup>.

Em 2004, numa entrevista que a autora deu a Paulo Cotrim, descreve os desenhos que fez para a obra de Irene Lisboa, *Começa uma vida*, como sendo muito maus: “Depois foi a Irene Lisboa. São Muito maus aqueles desenhos! (...) Eram muito duros, não eram livres, eram coisas ainda muito gráficas.”<sup>142</sup>.

Estes comentários da autora revelam o elevado grau de exigência que sempre colocou em todos os trabalhos que realizou ao longo da vida. Importa, contudo, ressaltar que estas reflexões de Maria Keil não significam necessariamente que a mesma considerasse que os trabalhos não tinham

---

<sup>140</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 543 [policopiado].

<sup>141</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>142</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

qualidade mas, como a própria referiu: “Era o estilo da época...”, um estilo que, com o distanciamento proporcionado pela passagem do tempo, deixou de agradar a autora, como, de resto, acontece a muitos criadores, artistas plásticos, escritores e outros.<sup>143</sup> Maria Keil considerava que uma boa ilustração era aquela que não era datável: “não há nada mais difícil que fazer os desenhos para ilustrar os textos” na medida em que se trata de “um trabalho difícil e perigoso” pois “se não é muito bom, fica datado”<sup>144</sup>. É esta ideia que a leva a desvalorizar os trabalhos que realizou na década de 1940: eles são datáveis. Por outro lado, segundo a autora uma boa ilustração é aquela que “toca as pessoas”, o que é incompatível com um traço frio, impessoal, que siga a moda: “ (...) é preciso muito cuidado para não ir atrás de modas.”<sup>145</sup>.

Sobre o modo como as artes gráficas surgiram no seu percurso profissional, Maria Keil, mais uma vez, responde a Pedro Leitão de uma forma muito simples: “Eram pedidos que me faziam. Ora para publicidade, ora vinhetas, para identificação dos capítulos, obras gráficas que se consideravam menores (...)”. Os trabalhos de ilustração “surgiram por pedidos de amigos”. “Na maioria dos casos conhecia os autores. E eles costumam aceitar bem o que eu faço”.<sup>146</sup> Numa outra entrevista, a artista recorda: “ (...) pediam-me para fazer as coisas e eu fazia. Metia-me nos assuntos que iam aparecendo.”<sup>147</sup>.

Quanto ao processo de produção de trabalhos de ilustração, Maria Keil

---

<sup>143</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>144</sup> Rui Afonso Santos, “Maria Keil. Um grafismo de afectos”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra Bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, p. 9.

<sup>145</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

<sup>146</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>147</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

esclarece, com a modéstia e simplicidade que a caracterizavam: “Era tudo muito simples. Davam-me os artigos e eu ilustrava-os de acordo com o texto. (...) A ilustração não tem muita dificuldade porque a gente reproduz o que está ali escrito, não é? Então eu fiz muitas ilustrações de livros”<sup>148</sup>. A João Paulo Cotrim, Maria Keil admitiu que:

Quando fazia sózinha [sem conversar com os autores] era duro, para ali cheia de medo, medo de não sair bem de não agradar (...) tem que se ir conforme o que está escrito, conforme a história. Não me ponho a divagar. Às vezes é bonito quando se começa a fazer delírios à volta de uma pequena frase. Mas isso não sou capaz, não tenho essa liberdade...<sup>149</sup>.

Em conversa com Pedro Leitão, ainda a respeito deste assunto, Maria Keil teceu a seguinte consideração: “O texto é apoio, mas também é limitação, porque não se pode inventar”<sup>150</sup>. Quanto aos momentos que escolhia para ilustrar: “Eram os que mais me impressionavam no texto”<sup>151</sup>.

A componente técnica, da impressão dos trabalhos, acarretava mais dificuldades. Por vezes, a reprodução dos originais decepcionava Maria Keil: “Havia muitos trabalhos que não saíam bem, as reproduções não eram perfeitas... Fazíamos os desenhos e depois não ficavam como nós os tínhamos

---

<sup>148</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 543 [policopiado].

<sup>149</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

<sup>150</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>151</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

criado. Ah!...Eu tive um certo desgosto com isso”<sup>152</sup>.

## 1.2. Artes decorativas

Uma outra área em que Maria Keil apresenta um corpo de trabalho vasto é a das artes decorativas: pintura mural, mobiliário e, a partir dos anos de 1950, azulejaria e tapeçaria, entre outras.

O Estado Novo, empenhado em divulgar uma imagem de um país próspero e renovado, assente num passado histórico secular, notável, e com um futuro promissor, foi um importante encomendador de obras de arte, em particular nos anos de 1930 e 1940, período de implantação e consolidação do regime, também de maior estabilidade, interrompido no início da década de 1940 pela primeira crise política, motivada pelo impacto da II Guerra Mundial. O Estado Novo sobreviveu a esta primeira crise mas teve de se adaptar a uma nova Europa dividida e dominada por três grandes forças políticas: o socialismo democrático e a democracia cristã, a Ocidente, e o comunismo, a Leste. Os regimes do tipo totalitário, nos quais se inscrevia a linha política seguida por Salazar, deixaram de ter lugar, pelo menos no espaço geoestratégico em que Portugal se situava, com excepção da Espanha de Franco. Por outro lado, a Europa assistiu a uma progressiva diminuição da sua área de influência ao ter de abdicar de grande parte dos seus territórios ultramarinos face aos movimentos de emancipação dos povos colonizados.

---

<sup>152</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 543 [policopiado].



Entre 1945 e 1964 assistiu-se à derrocada de praticamente todos os impérios coloniais europeus, na Ásia e na África, o que afectou profundamente a política internacional e nacional. Estas mudanças, que se fizeram sentir a nível mundial, abalaram profundamente as estruturas do Estado Novo e, conseqüentemente, a produção artística nacional, ao ditar novas formas de intervenção dos poderes públicos na cultura e ao despertar um novo olhar sobre a arte contemporânea nos artistas, no público e nos encomendadores.

Nas décadas de 1930, 1940, Maria Keil, à semelhança da maioria dos artistas portugueses da época, realizou vários trabalhos artísticos para o Estado português, através do SPN/SNI, designadamente, peças decorativas para pavilhões de exposições internacionais e para comemorações do regime, com destaque para as Comemorações dos Centenários, em 1940.

Com o fim de criar uma imagem, a nível interno e externo, de modernidade e cosmopolitismo, o SPN/SNI levou a cabo um conjunto de campanhas que visavam elevar o gosto dos portugueses e colocar Lisboa entre as principais capitais europeias da época. Neste âmbito teve lugar uma tentativa de renovar e modernizar a imagem dos estabelecimentos comerciais, em particular, da capital. Maria Keil, muitas vezes em articulação com o marido, o arquitecto Keil do Amaral, participou activamente neste processo, através da criação de montras artísticas e da decoração de interiores de estabelecimentos comerciais.

A ideia de redecorar Portugal dentro de uma estética que se pretendia, em simultâneo, moderna e nacionalista, apologética dos valores tradicionais da cultura e da identidade portuguesas, transitou rapidamente do domínio público,

dos edifícios estatais e da esfera do SPN/SNI, para as residências particulares, de uma classe média ilustrada, atenta às mudanças que se operavam à sua volta e consumidora de revistas e outros meios que difundiam uma determinada ideia de modernidade e cosmopolitismo. Maria e Francisco Keil do Amaral estiveram no cerne deste fenómeno, sendo apontados como um paradigma de bom gosto.

Em 1948, António Ferro expôs de uma forma muito clara em *Catorze Anos de Política de Espírito* as finalidades do SPN/SNI e o caminho que, a seu ver, as artes plásticas, entre as quais as artes decorativas, que destaca, deviam seguir em Portugal:

(...) elevar o nível do nosso gosto combatendo o amadorismo; (...) fazer reviver as nossas tradições populares, o folclore (...) como fonte inspiradora dos nossos artistas, que podem ser modernos sem deixar de ser portugueses; desenvolver as artes decorativas, as artes gráficas, a própria arte popular através da valorização de certos «materiais esquecidos» como o azulejo, a cortiça, o ferro forjado, as chitas<sup>153</sup>.

### **1.2.1. A Exposição Internacional de Paris, 1937**

Em 1937 vivia-se um clima tenso na Europa, em virtude do expansionismo agressivo dos regimes totalitários, fundados na ambição hegemónica, em particular o nacional-socialismo alemão. Passados menos de vinte anos sobre o desfecho de um conflito mundial, a Alemanha de Hitler, reerguida e na corrida ao armamento, e a Itália fascista de Mussolini, desenvolviam estratégias de conquista de espaço vital, na Europa e nos

---

<sup>153</sup> *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948.

territórios coloniais. Em simultâneo faziam-se sentir as ameaças da esquerda, designadamente, em Espanha e em França. Em Espanha vivia-se uma guerra civil que, na realidade, se tornara numa guerra internacional, conflito de uma violência extrema que terminou em 1939 com a vitória dos Nacionalistas de Franco e cerca de um milhão de mortos.

O regime de Salazar, face ao quadro internacional descrito sentiu necessidade de se afirmar, interna e externamente, e a Exposição Internacional de Paris de 1937, *Certame de Artes e Técnicas na Vida Moderna*, afigurou-se oportuna para propagandear o ideário e a acção “civilizadora” do regime, exercida em Portugal continental e nas colónias<sup>154</sup>. Um ano antes, quando se comemoravam os dez anos do regime, foi publicado um decreto-lei que determinava e organizava a representação portuguesa na Exposição Internacional de Paris<sup>155</sup>.

António Ferro, director do SPN, foi nomeado comissário-geral do pavilhão de Portugal, tendo ficado a seu cargo a elaboração do programa do mesmo e a constituição da equipa de artistas e decoradores responsáveis pela sua concepção plástica e pela execução dos interiores. O projectista do edifício

---

<sup>154</sup> Acerca da participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937 veja-se, entre outros, Keil do Amaral, “O pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 1, Lisboa, Fevereiro de 1938, pp. 21-27; “Ainda o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 91-94; Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998; José Manuel Fernandes, *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 52-53; Rosa Neves de Oliveira, *Exposições Universais. Paris 1937*, Lisboa, Expo’98, 1996, pp. 92-95; Rui Afonso Santos, *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras. Os anos vinte e trinta*, Vol. I, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998; Rui Afonso Santos, “A Exposição do Mundo Português. Celebração magna do Estado-Novo salazarista”, in *Mário Novais. Exposição do Mundo Português. 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998, p.63; Rui Afonso Santos, “Exposições Internacionais”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 334-336.

<sup>155</sup> Decreto-Lei N.º 26 730, de 27 de Junho de 1936.

foi o arquitecto Francisco Keil do Amaral. Além de Ferro, integravam a equipa dirigente da participação portuguesa na Exposição de Paris, António Eça de Queirós, subdirector do SPN, Paulo Osório, representante da delegação portuguesa em Paris, e os arquitectos Jorge Segurado, delegado técnico, e Keil do Amaral, arquitecto-chefe do projecto.

A escolha do projecto arquitectónico para o pavilhão foi feita através de concurso e decidida por um júri presidido por António Ferro que integrava os arquitectos Paulino Montês e Cristino da Silva (Ministério da Educação e Escola de Belas-Artes de Lisboa), Pardal Monteiro e Adelino Nunes (Sindicato dos Arquitectos), Jorge Segurado e o escultor Francisco Franco. Foram aceites nove propostas, apresentadas com pseudónimos. O primeiro lugar foi atribuído ao projecto “BALDIAZ”, do jovem arquitecto Francisco Keil do Amaral, na altura com vinte e sete anos de idade. Em segundo lugar ficou Veloso Reis Camelo e em terceiro Artur Simões da Fonseca. Duas condicionantes limitaram os concorrentes: o programa pré-definido por Ferro e as escassas verbas. Por outro lado, exigia-se a conciliação entre moderno e tradicional, desafio complexo uma vez que se tratavam de duas concepções estéticas bem distintas entre si.

Keil do Amaral, seguindo as imposições do programa, concebeu um pavilhão com uma área de mil e quinhentos metros quadrados e oito salas, “que eram muitas para a área que podíamos ocupar e ficaram por isso pequenas na sua maioria” (fig. 135)<sup>156</sup>. O edifício, disposto ao longo do Rio Sena, numa das zonas mais concorridas da exposição, perto da Ponte de Iena, era constituído

---

<sup>156</sup> Keil do Amaral, “O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 1, Lisboa, Fevereiro de 1938, p. 22.

por dois corpos, um mais extenso e horizontal, o outro mais elevado e avançado, com um grande janelão aberto sobre o rio, parcialmente tapado por um monumental escudo de Portugal, cumprindo assim, Keil do Amaral, a vontade formulada no programa do concurso de que se criasse “um cartaz de Portugal bem visível nas margens do Sena”. Ainda no corpo vertical, lateralmente, surgia duas vezes a palavra “PORTUGAL”. A fachada voltada para a Avenida de Tóquio era mais simples, animada por um conjunto de grandes relevos esculpidos. As paredes exteriores lisas do pavilhão apresentavam alguns elementos decorativos que, ora remetiam para uma estética modernizante, ora para uma pretensa arquitectura nacional, como acontecia com as arcadas cegas voltadas para o Rio Sena. O escudo de Portugal, a cruz da Ordem de Cristo e os relevos esculpidos com figuras ligadas à Expansão Ultramarina, assumiam um papel simbólico e integravam-se numa iconografia que o regime começava a definir e que na década seguinte se difundiria largamente, neste caso confinada ao exterior do pavilhão, já que o interior era inteiramente dedicado ao tempo presente.

António Ferro entregou a concepção plástica e execução dos interiores a Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Carlos Botelho, José Rocha e Paulo Ferreira, grupo coeso de ilustradores e decoradores modernos, ligados ao Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), fundado por José Rocha em 1936, que tinham trabalhado em conjunto, em 1934, por ocasião da “Exposição Documentária” do I Congresso da União Nacional, realizado no Parque Eduardo VII. Ferro chamou ainda para a equipa Tomás de Mello e Emmerico Nunes. Além destes, o pavilhão contou com a colaboração de muitos outros

artistas, designadamente pintores, escultores, desenhadores e fotógrafos. A equipa surge identificada na ficha técnica do projecto publicada na *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*: pintores decoradores – Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha, Paulo Ferreira e Thomaz de Mello (Tom); escultores decoradores – António de Azevedo, António Duarte, Luiz Fernandes e Henrique de Bettencourt; fotomontagens – Mário Novaes e Alvão; frescos e painéis alegóricos – Abel Manta, António Soares, Camarinha, Dordio Gomes, Eduardo Malta, Estrella Faria, Francis Smith, Jorge Barradas, Júlio Santos, Lino António e Maria [Keil] do Amaral; baixos-relevos no exterior do pavilhão – escultores Barata Feio e Canto da Maia; obras de escultura expostas – estátua do Presidente da República por António Costa, estátua do Presidente do Conselho por Francisco Franco, baixo-relevo do Infante Dom Henrique por Ruy Gameiro (fig. 136)<sup>157</sup>. Maria Keil, na altura com apenas vinte e três anos de idade, casada com o autor do projecto arquitectónico e colaboradora do ETP, também integrou esta vasta equipa de colaboradores cuja média etária era muito baixa, tendo a maioria nascido no início do século XX. De notar que esta exposição constituiu um importante ponto de partida no reconhecimento da carreira de artista decorador em Portugal, que teve continuidade em 1939 nas Exposições de Nova Iorque e de São Francisco e, em particular, em 1940, na Exposição do Mundo Português, proporcionando oportunidades de trabalho a dezenas de jovens artistas nacionais.

Os trabalhos, iniciados no Verão de 1936 sob o olhar atento e forte

---

<sup>157</sup> “Ainda o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 92-93.

liderança de António Ferro que acompanhou todos os preparativos de perto, decorreram de forma ordeira e eficaz, de acordo com uma planificação rigorosa. A equipa, não obstante as dificuldades impostas pela exiguidade do espaço disponível face ao que se queria expor, as poucas verbas atribuídas ao projecto e a diversidade e quantidade de elementos que a constituíam, conseguiu, com recurso a materiais e meios muito simples, designadamente, pintura, fotomontagens, dioramas, maquetas, gráficos e estatísticas, criar uma apresentação que mereceu o *Grand-Prix*. No discurso inaugural do pavilhão, António Ferro referiu que “este era obra de um grupo de artistas portugueses novos, arquitectos, decoradores, pintores, cujos nomes não citava porque todos tinham trabalhado como um único homem”.<sup>158</sup> Por seu turno, Keil do Amaral, num artigo que publicou na Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, destaca “o resultado obtido com uma estreita colaboração entre arquitectos e decoradores, colaboração leal e efectiva que o respeito pelas suas respectivas profissões tornou possível”<sup>159</sup>.

O Pavilhão de Portugal apresentava eloquentemente os princípios orientadores, organização e realizações do Estado Novo. Pela primeira vez, o discurso histórico foi preterido a favor da divulgação da realidade presente e da imagem de um Estado modelo, autoritário e corporativo, iluminado por um humanismo lírico, com as finanças equilibradas, detentor de um Império colonial e empreendedor da paz social e da estabilidade, renascido pela mão de Salazar, representado com o hábito talar, borla e capelo, à entrada do pavilhão,

---

<sup>158</sup> “Ainda o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 91-94.

<sup>159</sup> Keil do Amaral, “O pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 1, Lisboa, Fevereiro de 1938, p. 23.

numa monumental escultura da autoria de Francisco Franco. Portugal era apresentado como exemplo às outras nações, convidadas a constatá-lo através dos elementos expostos e, sobretudo, a apoiar o novo regime, numa fase de consolidação e, simultaneamente, de ameaça devido aos acontecimentos que decorriam na vizinha Espanha.

O edifício estava dividido em duas zonas distintas. No corpo principal, mais elevado, dispunham-se o vestíbulo, a sala de honra e os escritórios. No corpo mais baixo situavam-se as oito salas temáticas da exposição, articuladas de acordo com uma lógica clara e que visava, igualmente, facilitar o percurso da visita: sala do Estado, sala das realizações (actividade nos domínios da administração, indústria e comércio), obras públicas, sala do ultramar (O Estado e as colónias), arte popular e artesanato, investigações científicas, sala das riquezas naturais (produtos agrícolas, minério e indústria conserveira) e sala do turismo. A cobertura, em terraço, proporcionava uma vista soberba sobre o Rio Sena (fig. 137). Ao lado do pavilhão, erguia-se uma pequena estrutura expositiva, encomendada pelos Institutos do Vinho do Porto e das Conservas de Peixe aos arquitectos franceses Viret e Marmorat.

Maria Keil realizou um painel decorativo para a sala do ultramar que, sob o dístico, “Portugal não é um pequeno país”, focava o papel das missões e da assistência médica, a construção de estradas e, com destaque, a construção da ponte sobre o Rio Zambeze, o caminho-de-ferro de Benguela e os diamantes de Angola (fig. 138).

Esta exposição impressionou muito a jovem Maria Keil, na altura com vinte e três anos de idade, não só pela exposição em si, mas por ter



proporcionado a sua primeira grande viagem ao estrangeiro, a Paris, cidade de referência no universo artístico da época, e por lhe ter dado a oportunidade de ver a *Guernica* de Picasso, exposta no Pavilhão de Espanha, país que na altura vivia uma guerra civil, entre outras obras de arte de vanguarda. A artista partilhou connosco um episódio anedótico que viveu na ocasião e que demonstra a sua simplicidade natural:

O que mais me lembro é o dia da abertura da exposição. Aquilo deu trabalho...foi para lá uma equipa espantosa, os arquitectos, os decoradores era um grupo muito bonito, o Fred, o Zé Rocha, o Emmerico Nunes...trabalhávamos ali no duro porque fazíamos de tudo, desde varrer a casa, até pintar as paredes...No dia da abertura estava tudo pronto. Ainda de manhã fomos todos para lá muito cedo para varrer e limpar. Vinha o senhor ministro, o presidente da república. A certa altura, o meu marido chegou ao pé de mim e perguntou-me: «Olha lá, o que é que tu vais vestir logo para a festa?»; «Não sei, não tenho nada...»; «Então não arranjaste um fato? Olha lá quem vai ali...». Era a mulher de um deles com uma raposa. «És a mulher do arquitecto e vais aparecer nessa figura? Anda cá.». Agarrou em mim, descemos, fomos para a rua, fomos a uma loja de modas e o meu marido disse: «Vistam-na dos pés à cabeça que eu depois venho buscá-la.». Aquilo tinha de tudo, desde os sapatos até ao chapelho, vestiram-me toda. Eu estava vestida quase de fato de macaco... depois, cheguei cá baixo, ele estava à espera e as empregadas da casa diziam: «É a mesma?» Não me lembrei de me vestir para a festa, sabe?<sup>160</sup>.

A exposição decorreu de 25 de Maio a 25 de Novembro de 1937. Em Portugal, a imprensa destacou a boa receptividade ao pavilhão nacional, patente, designadamente, nas críticas publicadas em periódicos estrangeiros

---

<sup>160</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

como as revistas *L'Architecture*, *L'Architecture d'aujourd'hui* ou *Le décor d'Aujourd'hui*.<sup>161</sup> Em 1942, António Lopes Ribeiro realizou um filme que documenta a participação portuguesa nesta exposição de Paris: *Portugal na Exposição de Paris de 1937*.

### 1.2.2. Exposições de Nova Iorque e de São Francisco, 1939

A Exposição Internacional de Nova Iorque, *New York World's Fair*, inaugurada a 8 de Maio de 1939 e dedicada ao tema “O Mundo de Amanhã”, afigurou-se como mais uma oportunidade para o Estado Novo se afirmar no panorama internacional, numa altura em que o regime, uma vez resolvida a Guerra Civil de Espanha a favor dos nacionalistas de Franco, se sentia mais seguro<sup>162</sup>. Contribuíram, ainda, para reforçar a confiança de Salazar e dos que o rodeavam o desmantelamento e conseqüente desmoralização da oposição ao regime, a reaproximação portuguesa à Aliança Luso-Britânica, promovida com o objectivo de assegurar a defesa do Império Colonial português, e a garantia

---

<sup>161</sup> “Ainda o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 3, Lisboa, Abril de 1938, p. 94.

<sup>162</sup> Marques Costa (coord.), *The official Book of the Portuguese representation in the international exhibition of New York 1939*, Lisboa, SPN, 1939; “Exposição de Nova Iorque 1939”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 9, Lisboa, Abril/Junho de 1939, pp. 259-269; Cottinelli Temo e Jorge Segurado, “Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 11, Lisboa, Outubro/Dezembro de 1939, pp. 299-330; Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 75-105; José Manuel Fernandes, *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 52-53; Heloísa Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva, 1994, p. 87; Rui Afonso Santos, *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras. Os anos vinte e trinta*, Vol. I, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 [policopiado]; Rui Afonso Santos, “A exposição do Mundo Português. Celebração magna do Estado-Novo salazarista”, in *Mário Novais. Exposição do Mundo Português. 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998, p. 63; Rui Afonso Santos, “Exposições Internacionais”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 336-337.

da neutralidade portuguesa na II Guerra Mundial que se avizinhava, conseguida através de uma habilidosa política internacional, que passou pela assinatura do *Tratado de Amizade e Não Agressão* com Espanha, a 17 de Março de 1939. O deflagrar da guerra espoletou o anúncio público, na imprensa, do posicionamento do governo português face ao conflito, a neutralidade de Portugal, difundida a 2 de Setembro de 1939. A capitulação de França, em Junho de 1940, criou alguma tensão em Portugal, isto porque a Alemanha chegava aos Pirenéus e preparava-se para avançar com a “Operação Félix” que visava a entrada em Espanha, a conquista de Gibraltar e, eventualmente, de Portugal, no entanto, a frente Russa fez abortar este plano alemão. Não obstante, a evolução da guerra acabou por obrigar Portugal a passar, em 1943, de uma neutralidade equidistante para uma neutralidade colaborante (com os aliados).

A par destas questões de ordem geopolítica e estratégica, Portugal, que era um país muito pouco conhecido nos Estados Unidos da América não obstante a existência de uma comunidade de emigrantes de origem portuguesa considerável, ambicionava dar-se a conhecer de uma forma mais ampla e estreitar os laços, do ponto de vista político e económico, com os portugueses residentes no continente norte-americano.

O programa da participação portuguesa na exposição foi delineado pelo próprio Salazar. António Ferro ficou com o cargo de comissário-geral do pavilhão. A equipa de pintores, escultores, decoradores e fotógrafos, foi, sensivelmente, a mesma da exposição de 1937: Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Emmerico Nunes, José Rocha, Tomaz de Mello e Roberto

de Araújo (decoradores); Leopoldo de Almeida, Bettencourt, Álvaro de Brée, Salvador Foyo, Francisco Franco, Ruy Gameiro e Canto da Maia (escultores); Jorge Barradas, Estrela Faria, Manuel Lapa e Paulo e António Soares (pintores); Mário Novaes (fotógrafo)<sup>163</sup>. Maria Keil também participou na decoração do pavilhão, com a realização de uma vitrina monumental, que analisaremos à frente, disposta na fachada principal do edifício.

A visão de Salazar do “Mundo de Amanhã” passava por um regresso à simplicidade da vida e à pureza dos costumes. O futuro construir-se-ia sobre os alicerces seguros do passado e das tradições mas, também, na manutenção das realizações e reivindicações do momento presente. Deste modo, ao contrário do que aconteceu no Pavilhão de Portugal da Exposição de Paris de 1937, a tónica foi colocada no passado histórico de Portugal, o que se traduziu, em termos arquitectónicos e artísticos, na involução modernista do pavilhão, projectado pelo arquitecto Jorge Segurado, que foi convidado directamente por Ferro e não seleccionado em concurso.

António Ferro escolheu um homem da sua confiança, que partilhava uma visão idêntica à sua relativamente ao que era expectável de uma representação nacional numa exposição como a de Nova Iorque e o interesse da participação portuguesa no evento. Jorge Segurado, num artigo que publicou na *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, analisa essa questão:

Uma exposição universal é, sem dúvida, uma invenção útil a todos os países. É uma forma moderna de estimular a Arte, a Indústria, a Técnica Geral, o Comércio; de dar trabalho de mão-de-obra, de

---

<sup>163</sup>Cottinelli Temo e Jorge Segurado, “Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 11, Lisboa, Outubro/Dezembro de 1939, p. 299.

espírito, e de se fazer propaganda directa que sendo bem dirigida e ordenada é sem dúvida benéfica aos países expositores. (...) Uma exposição universal é um livro vivo que se abre e se folheia à sombra de uma bandeira amiga; é um índice de civilização. (...) Cada país tem um pavilhão próprio e cada pavilhão afinal não é mais do que um grande cartaz desse país.<sup>164</sup>.

Segurado continua, comparando um bom pavilhão de exposição a um bom cartaz: tal com este último, o primeiro deveria apresentar uma composição simples e sintética, facilmente perceptível e agradável ao olhar do observador. Um pavilhão e o seu recheio deveriam oferecer uma unidade, de espírito e de aspecto, de orientação, de programa e estética, só possível mediante a escolha acertada do comissário-geral e da equipa de decoradores que teria necessariamente que trabalhar como um todo único, indivisível. Seguindo de perto as directrizes do programa traçado por Salazar, Segurado afirma que Portugal se apresenta na Exposição de Nova Iorque: “com a dignidade e orgulho de um povo de brilhante passado, mas também com a modéstia e a calma de uma Nação que, embora não rica de recursos materiais, oferece no entanto uma certeza do presente e caminha em linha recta para o futuro.”<sup>165</sup>.

Segurado traçou um edifício constituído por dois corpos distintos, um primeiro corpo definido por superfícies planas que englobava as salas representativas dos três tempos contemplados no discurso expositivo: passado, presente e futuro (fig. 139). O segundo corpo, de forma circular, destinava-se

---

<sup>164</sup> Cottinelli Temo e Jorge Segurado, “Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 11, Lisboa, Outubro/Dezembro de 1939, pp. 303-304.

<sup>165</sup> Cottinelli Temo e Jorge Segurado, “Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 11, Lisboa, Outubro/Dezembro de 1939, pp. 309 e 311.

às secções do turismo e da arte popular e era onde se situava o átrio de acesso ao interior do pavilhão. Uma galeria anexa ao conjunto, servia para expor produtos da indústria e do comércio portugueses.

Do ponto de vista arquitectónico, estamos perante um pretensu estilo de tradição nacional, que se opunha ao modernismo internacional que marcou a arquitectura portuguesa da década de 1930. Numa tentativa, mais ou menos ingénua, de conferir uma expressão nacional ao pavilhão, Segurado pontuou-o com elementos ecléticos e citações historicistas, designadamente, o carácter térreo, o coroamento com ameias, o revestimento das paredes com pedra, a entrada principal definida por um arco de volta perfeita encimado por um escudo monumental de Portugal, a torre e o prolongamento do edifício através de uma arcaria. Esta linha arquitectónica estado-novista teve a sua síntese na Exposição do Mundo Português, realizada no ano a seguir à Exposição de Nova Iorque, no âmbito da dupla comemoração dos Centenários da Formação e da Restauração da Independência Nacional, já em preparação na altura do evento nova-iorquino. Segurado e os restantes arquitectos portugueses que seguiram esta tendência, foram buscar referentes aos monumentos considerados pelo regime emblemáticos da arquitectura portuguesa, ou seja, aqueles que estavam ligados à origem da nação (medievais) e os que estavam ligados aos Descobrimentos (manuelinos), incorporando-os em edifícios contemporâneos e misturando-os com pretensos elementos típicos da “casa portuguesa”. No caso do pavilhão português da exposição de Nova Iorque, a referência remete para o românico de Entre-Douro-e-Minho, misturado com apontamentos fantasiosos de arquitectura popular.

Relativamente ao guião da exposição, uma legenda no interior do pavilhão, sintetizava o espírito que presidiu à sua construção: “Portugal grande Nação colonial num pequeno país”. A programação das diferentes secções do pavilhão assentava na evocação da história da navegação e da colonização portuguesas, numa tentativa de legitimar o Estado Novo e o seu império transcontinental e de afirmar a vocação atlântica, ligação ao Brasil e condição de potência marítima, do país. As salas sucediam-se narrando a história dos Descobrimentos portugueses: sala da descoberta do Atlântico, sala de Cristóvão Colombo, sala da expansão portuguesa no mundo e sala do planisfério luminoso que continha um grande planisfério de cortiça, com as rotas das viagens empreendidas pelos portugueses, por mar, terra e ar, em diferentes cores, que eram accionadas pelos visitantes mediante a pressão num botão. Seguiam-se duas salas dedicadas ao Portugal de hoje, panfletárias do ressurgimento nacional encabeçado pelo Estado Novo, que sintetizavam o que em Paris estava distribuído por oito salas, à excepção das secções dedicadas ao Turismo e à Arte Popular que, pela sua relevância num discurso e numa estética marcadamente nacionalistas, tinham uma sala própria.

Jorge Segurado incorporou na fachada principal do pavilhão uma grande montra representativa do povo português, sugerida por António Ferro e executada por Maria Keil. De acordo com um artigo publicado na *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, este trabalho constituía um dos grandes atractivos, não só do Pavilhão de Portugal, mas de toda a Exposição<sup>166</sup>. Ferro, em entrevista ao *Diário de Notícias*, referiu que imaginara esta vitrina como

---

<sup>166</sup> “Exposição de Nova Iorque 1939”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 9, Lisboa, Abril/Junho de 1939, pp. 259-269.

um local onde se exibiriam figuras tipicamente portuguesas, disposta como nas gravuras de Épinal, imagens francesas, do século XIX que representavam temas populares e que tiveram uma grande difusão na época<sup>167</sup>. Esta sugestão de Ferro foi preterida a favor de uma outra solução, mais simples, “sintetizada”, sugerida pelo próprio Salazar que considerara a proposta apresentada desequilibrada (figs. 140 e 141).

O grupo escultórico é constituído por três figuras à escala natural (fig. 142), uma ovarina ostentando um barco, uma lavradeira segurando espigas de trigo e um campino montado a cavalo. Estes elementos representam simbolicamente a pesca, a agricultura e a criação de gado. Sobre as figuras, dispõe-se um sol radioso, alusão ao excelente clima português. Logo abaixo das figuras, num registo curvo, surge o nome de Portugal em letra recortada, decorada com motivos vegetalistas simples que lembram a arte popular. Uma cercadura, sugerindo renda, envolve a composição conferindo ao trabalho o aspecto de uma pagela religiosa. Estamos perante uma tendência artística muito difundida pelo Estado Novo, de estilização folclórica.

A imagem deste grupo escultórico foi escolhida para a capa do roteiro do pavilhão que inclui informações sobre os costumes e tradições portuguesas e sobre as diversas regiões do país e principais cidades<sup>168</sup>.

Uma segunda exposição decorreu em simultâneo com a de Nova Iorque, em São Francisco, cidade californiana, situada na costa do Pacífico: a *Golden Gate Exposition*. Portugal esteve representado nesta exposição através de um pequeno *stand* custeado pela comunidade portuguesa residente na

---

<sup>167</sup> *Diário de Notícias*, 3 de Junho de 1938.

<sup>168</sup> Marques Costa (coord.), *The official Book of the Portuguese representation in the International Exhibition of New York 1939*, Lisboa, SPN, 1939.



Califórnia, numericamente bastante significativa, da autoria da mesma equipa que fez o pavilhão de Nova Iorque e que transmitia o essencial de Portugal. A linguagem arquitectónica e decorativa do pavilhão remetia para a arquitectura religiosa românica do norte do país e para uma simbologia de cariz nacionalista que incluía o escudo de Portugal, uma cruz, uma esfera armilar e a palavra “Portugal”. Botelho recebeu um primeiro prémio nesta exposição com *Paisagem de Lisboa* e Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Tomaz de Mello, Emmerico Nunes, José Rocha e Maria Keil, foram distinguidos pela revista *Art and Industry* que destacou os seus trabalhos publicitários: “From a country where advertising has been hitherto ignored, Hans Felix Kraus sends the work of a group of young and enthusiastic Portuguese designers who have been breaking difficult ground over the last decade in the production of a vigorous new national style.”<sup>169</sup>.

### 1.2.3. Exposição do Mundo Português, 1940

Na evocativa paisagem de Belém, à sombra dos Jerónimos, junto do Tejo – que foi a grande estrada da nossa civilização –, ergue-se a «Cidade Histórica» de Portugal. Comemorando as datas sagradas da Fundação e da Independência, essa «Cidade» simbólica será, no meio das sombras da tormenta do mundo actual, o documento da consciência nacional e da fé com que, forte no passado glorioso que celebra, a Pátria afirma a certeza inabalável do Futuro!<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Tradução livre: De um país onde a publicidade tem sido até agora ignorada, Hans Kraus Felix envia o trabalho de um grupo de jovens e entusiastas designers portugueses que desbravaram um terreno difícil ao longo da última década, na produção de um novo e vigoroso estilo nacional. “Pioneers for publicity”, in *Arts and Industry*, Vol. 26, January-June, 1939, p. 127; Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 99-101.

<sup>170</sup> Augusto de Castro, “Exposição do Mundo Português. 1940”, in *Colóquio Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.º Ano, 2.ª S., N.º 48, Março de 1981, pp. 5-9.

É deste modo que encerra o texto introdutório do roteiro da *Exposição do Mundo Português*, inaugurada a 23 de Junho de 1940 pelo Chefe de Estado, Marechal Carmona, acompanhado do Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, e do Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco.

Em plena Guerra Civil de Espanha, quando os regimes autoritários pareciam impor-se na Europa, o Estado Novo consolidava-se. Foi neste contexto que Salazar anunciou, em 1938, a realização das comemorações do Duplo Centenário da Formação e da Restauração da Independência da Nação<sup>171</sup>. Apesar do início da II Guerra Mundial, em 1939, o governo português decidiu dar continuidade aos trabalhos preparativos das comemorações de 1940, alegando que o significado nacional e simbólico dos centenários era incompatível com qualquer adiamento, por outro lado, era impossível determinar uma data para esse adiamento, já tinha sido feito um

---

<sup>171</sup> Sobre este tema veja-se, entre outros: Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1940; *Comemorações Centenárias. Programa oficial. 1940*, Lisboa, SPN, Secção de Propaganda e Recepção, Comissão Executiva dos Centenários, 1940; J. da Costa Lima, “A beleza das exposições Comemorativas”, in *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura. Número Comemorativo dos Centenários. 1140-1640-1940*, Vol. XXXI, Fascículo 6, Lisboa, Dezembro MCMLX; *Revista dos Centenários*, Lisboa, Secção de Propaganda e Recepção, Comissão Executiva dos Centenários, 1939-1940; Fernando Pamplona, “Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português”, in *Ocidente*, Vol. XI, N.º 31, Novembro 1940, pp. 164-180; *Recordação da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Edição da Parceria António Maria Pereira, 1940; *O Mundo Português. Imagens de uma exposição histórica. 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1957, pp. 626-647. Existe muita bibliografia publicada sobre esta temática, bem como estudos académicos, desenvolvidos no âmbito de mestrados e doutoramentos, entre os quais, António Simões do Paço (coord.), *Os anos de Salazar. O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo. 1940-1942. A grande exposição do Mundo Português*, Vol. 5, Lisboa, Centro Editor PDA, 2008; Aquilino Machado, *Os espaços públicos da exposição do mundo português e da Expo’98*, Lisboa, Parque Expo’98. SA, 2006; Luís Miguel Oliveira Andrade, *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às comemorações centenárias de 1940*, Coimbra, Minerva, 2001; Teresa de Jesus da Costa Pinto, *A Exposição do Mundo Português – 1940 – e as suas arquiteturas*, dissertação de mestrado, Universidade Lusíada, 1999 [policopiado]; Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998; Mário Novais, *Exposição do Mundo Português. 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998; *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Vol. I., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

grande investimento e os trabalhos estavam muito adiantados. Esta iniciativa, que tinha como objectivo legitimar o regime, tornou-se no seu maior acontecimento político-cultural. Para alcançar essa legitimidade, o Estado Novo procurou associar os seus traços mais marcantes – o autoritarismo, o paternalismo e o conservadorismo – a um passado mítico, legitimador do presente. Artistas e arquitectos tornaram-se instrumentos importantes na prossecução deste objectivo.

As comemorações de 1940 tomaram proporções inéditas e irrepetíveis, tendo sido acompanhadas de uma vasta política de obras públicas que se materializou na planificação e construção de novos equipamentos, como a estação fluvial de Belém, o aeroporto da Portela, estradas, viadutos e bairros, entre os quais, o do Restelo, construído junto à Exposição do Mundo Português, em Belém. Paralelamente foi implementada uma importante campanha de restauro monumental, levada a cabo pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, essencialmente, em monumentos associados à Fundação da Nação, como os castelos e as sés medievais de todo o país. Eventos culturais, nomeadamente palestras, mostras, lançamento de edições de cariz histórico e comemorativo, ou o grande Cortejo Histórico do Mundo Português, encenado por Leitão de Barros, completavam o programa das celebrações.

A Exposição do Mundo Português foi uma das maiores exposições realizadas em Portugal até ao presente. O programa da exposição foi delineado por Cotinelli Telmo que contou com a colaboração de doze outros arquitectos, vinte escultores e quarenta pintores, muitos deles com a experiência das

exposições internacionais de Paris e de Nova Iorque que puderam aplicar e desenvolver neste evento de âmbito nacional. Os responsáveis pela organização da exposição foram, além do arquitecto-chefe da exposição, Cottinelli Telmo, Júlio Dantas, Presidente da comissão executiva, Augusto de Castro, comissário-geral, Sá e Melo, comissário-geral adjunto e António Ferro, secretário-geral<sup>172</sup>. Augusto de Castro, no roteiro da exposição explica que pela primeira vez se realizava uma grande exposição de História em Portugal, conceito este diferente daquele que subjacia à organização de exposições até então, tanto a nível nacional como internacional, que tinham um carácter eminentemente industrial, comercial ou colonial. “A Exposição do Mundo Português é o primeiro certame que tem a expressão de um grande documentário da civilização.”<sup>173</sup>.

Ocupando uma área com cerca de quinhentos e sessenta mil metros quadrados, em Belém, entre o Rio Tejo e o Mosteiro dos Jerónimos, a exposição incluía pavilhões temáticos relacionados com a História, economia, cultura e regiões e territórios ultramarinos de Portugal. Incluía também um Pavilhão do Brasil, único país estrangeiro convidado, ainda que no roteiro da exposição se apontasse o seu carácter universal:

Ela não será apenas a memória dos grandes factos, das grandes figuras criadoras da civilização, oito vezes secular, que Portugal representa no Mundo: evocará igualmente a sombra dessa civilização atlântica, as

---

<sup>172</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

<sup>173</sup> Augusto de Castro, “Exposição do Mundo Português. 1940”, in *Colóquio Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.º Ano, 2.ª S., N.º 48, Março de 1981, pp. 5-9.

suas passadas em todos os cantos da Terra, o glorioso e nobre sentido da sua acção intercontinental.<sup>174</sup>

A exposição estava dividida em três grandes áreas temáticas: a zona histórica que compreendia pavilhões relacionados com a História de Portugal, da Fundação à expansão Ultramarina, e que contou com a colaboração, a nível de conteúdos, de Gustavo de Matos Sequeira, Afonso de Dornelas, Júlio Caiola, Pastor de Macedo, Leitão de Barros, Norberto de Araújo, Fontoura da Costa e Quirino da Fonseca; a secção de Etnografia Metropolitana, dirigida por António Ferro, dentro da qual se podia visitar uma reconstituição das aldeias portuguesas; e a secção colonial, coordenada pelo Capitão Henrique Galvão, instalada no Jardim Colonial, com reconstituições de aspectos das colónias portuguesas. Além destas três secções, o certame contava ainda com o Pavilhão do Brasil e o Pavilhão de Honra e de Lisboa, onde se realizavam os eventos e actividades associados à exposição<sup>175</sup>.

O ponto nevrálgico da exposição era a Praça do Império, definida lateralmente por dois grandes pavilhões, longitudinais, dispostos perpendicularmente ao Mosteiro dos Jerónimos: o Pavilhão de Honra e Lisboa, de Cristiano da Silva, e do outro lado, o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, de Cottinelli Telmo (fig. 143)<sup>176</sup>. Junto ao rio, a oriente, ficava a secção Histórica com o Pavilhão da Fundação, a Ponte da Porta da Fundação, uma estrutura monumental que atravessava a linha de caminho-de-ferro e dava

---

<sup>174</sup> Augusto de Castro, “Exposição do Mundo Português. 1940”, in *Colóquio Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.º Ano, 2.ª S., N.º 48, Março de 1981, pp. 5-9.

<sup>175</sup> *Comemorações Centenárias. Programa oficial. 1940*, Lisboa, SPN, Secção de Propaganda e Recepção, Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

<sup>176</sup> *Revista dos Centenários*, Lisboa, Secção de Propaganda e Recepção, Comissão Executiva dos Centenários, 1939-1940.

acesso aos restantes pavilhões desta secção, dispostos ao longo do rio e dedicados à Formação e Conquista, Independência e Descobrimentos. Junto a estes pavilhões erguia-se a Esfera dos Descobrimentos. Ainda a Oriente, mas do lado da linha de caminho-de-ferro voltada para terra, erguiam-se o Pavilhão do Brasil, o Pavilhão da Colonização e o Bairro Comercial e Industrial. Atravessando este bairro, no sentido norte, chegava-se à entrada da Secção Colonial. A Ocidente, na zona interior da exposição dispunha-se o Parque de atracções e, junto ao rio, a Secção de Etnografia Metropolitana com o Centro Regional e os Pavilhões da Vida Popular. Por trás destes últimos, encontrava-se o Jardim dos Poetas e o Parque infantil. À beira do Rio Tejo, com as suas docas, dispunha-se um Espelho de Água com um restaurante, o Padrão dos Descobrimentos e a Nau Portugal, construída nos estaleiros de Aveiro.

Entre os pavilhões mais aclamados pela crítica contavam-se o monumental Pavilhão de Honra e de Lisboa, que impressionava pela sua dimensão e formas, e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo que se destacava em grande parte devido à colossal estátua da Soberania, esculpida por Leopoldo de Almeida, imagem de uma mulher couraçada, segurando a esfera armilar e apoiada num litor legendado com as partes do Mundo, em caracteres góticos<sup>177</sup>.

A exposição encerrou a 2 de Dezembro de 1940. Gradualmente, e usando as palavras de um documentário realizado na época: “esse prodigioso monumento das nossas virtudes e do nosso préstimo, que foi a Exposição do

---

<sup>177</sup> J. da Costa Lima, “A beleza das exposições Comemorativas”, in *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura. Número Comemorativo dos Centenários. 1140-1640-1940*, Vol. XXXI, Fascículo 6, Lisboa, Dezembro MCMLX; Fernando Pamplona, “Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português”, in *Ocidente*, Vol. XI, N.º 31, Novembro 1940, pp. 164-180.

Mundo Português”, erguido, “amorosamente” por “milhares de operários, técnicos e artistas portugueses”, em estuque, gesso, madeira e papel, foi desaparecendo. Subsistiram, como elementos de memória, a Praça do Império, o espelho de água e o Pavilhão da Secção da Vida Popular, transformado em Museu de Arte Popular, em 1948, de acordo com o programa formulado, em 1946, por António Ferro<sup>178</sup>.

Maria Keil fez parte da vasta equipa de decoradores que trabalharam na Exposição do Mundo Português, tendo executado uma pintura mural alegórica para o Pavilhão dos Descobrimentos. O tema abordado neste pavilhão, pelo sentido simbólico que encerrava, não só em relação ao passado histórico de Portugal mas também ao seu presente e futuro enquanto Nação transcontinental, detentora de um Império colonial, justificou que fossem depositadas grandes expectativas na sua concepção, estética e programática. Contudo, esta perspectiva foi defraudada, fruto de acontecimentos inesperados, como a morte de Quirino da Fonseca, consultor para este pavilhão juntamente com Pardal Monteiro, e a sequente intervenção de outros consultores, designadamente, Damião Peres, Fontoura da Costa, Manuel Múrias e Gago Coutinho, o que veio retirar unidade ao projecto. A crítica foi expressa pela mão dos mais reputados comentadores das comemorações. Costa Lima, publicou um artigo na Revista *Brotéria*, no qual se refere ao Pavilhão dos Descobrimentos da seguinte forma:

O pavilhão que lhes foi dedicado não tem nota arquitectónica de vulto.  
Externamente rompe-lhe a monotonia de caixas ordenadas, a série de

---

<sup>178</sup> António Lopes Ribeiro, *A exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPN, 1940, [filme documental], <http://www.youtube.com/watch?v=04Z5FdGiJro> [Maio de 2012].

brasões coloridos (...) a iluminar pórticos cegos de *galeria*. Os padrões em linha matam o efeito, em parte, das âncoras das frontarias, onde deviam ressaltar plenamente. No friso, grosso calibre, a cingir a construção evoca o Manuelino que também podia ter sido chamado a dar influências estéticas neste pavilhão, sem arrojo, para símbolo da idade de ouro de Portugal.<sup>179</sup>.

Fernando de Pamplona, numa reflexão crítica editada na revista *Ocidente*, considera que “Achamo-lo talvez um pouco baixo e esmagado para uma época de tão grande audácia, que voou tão alto nos seus feitos sobrehumanos e na pedra das suas ogivas.”<sup>180</sup>. Adriano de Gusmão, no *Diabo*, também se refere a este pavilhão com algum desalento<sup>181</sup>. Todos os comentadores são unânimes em considerar a sala de D. Manuel I como a melhor do conjunto e, em particular, o grupo escultórico de Canto da Maia, representando *D. Manuel I, entre Vasco da Gama e Álvares Cabral*.

No discurso proferido na inauguração do pavilhão, a 28 de Junho de 1940, Augusto de Castro enfatizou a importância da epopeia marítima, “o facto geográfico mais importante de todos os tempos”, e destacou, em particular, o esforço de Cottinelli Telmo e de Júlio Dantas, saudando, ainda, Pardal Monteiro, autor do projecto do pavilhão, e a equipa de escultores e pintores responsável pelos trabalhos interiores. Entre estes últimos destaca Maria Keil: “é meu dever citar e enaltecer a pintora D. Maria Keil, realizadora da Sala do Atlântico Tenebroso.”. Menciona, ainda, Fred Kradolfer, Botelho, Frederico

---

<sup>179</sup> J. da Costa Lima, “A beleza das exposições Comemorativas”, in *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura*, Número Comemorativo dos Centenários. 1140-1640-1940, Vol. XXXI, fascículo 6, Lisboa, Dezembro MCMLX, pp. 635.

<sup>180</sup> Fernando Pamplona, “Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português”, in *Ocidente*, Vol. XI, N.º 31, Novembro 1940, pp. 169.

<sup>181</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, in *O Diabo*, 9 de Novembro de 1940, pp. 1 e 5.



George e Manuel Lapa.<sup>182</sup>

Maria Keil pintou na parede fronteira à entrada do Pavilhão uma alusão à “Lenda do Mar Tenebroso (...) com bicharia inimiga e naus que soçobram no fogo.”<sup>183</sup>. No *Diário de Notícias* foi publicada uma pequena descrição do trabalho da autora: “Sereias e monstros marinhos povoam de medo o mar desconhecido. É a lenda do mar tenebroso que as caravelas portuguesas vão vencer. A legenda «quem passar o cabo não voltará ou não» é desmentida eloquentemente pela epopeia dos Descobrimentos. Maria Keil realizou a síntese desta concepção antiga do Atlântico.”<sup>184</sup>. As fotografias que nos chegaram desta sala permitem ver os grandes monstros marinhos que fazem frente às pequenas naus dos marinheiros portugueses, sem sucesso, e graciosas sereias que pontuam a composição que tem como fundo um planisfério (figs. 144 e 145)<sup>185</sup>.

Maria Keil sempre se mostrou muito crítica relativamente a este trabalho de pintura mural, minimizando a sua importância. Numa entrevista que nos concedeu em 2009, a autora disse-nos que “Outro dia vi uma reprodução disso, apeteceu-me meter-me debaixo da mesa. Era tão mau...”<sup>186</sup>. Em 1985, numa entrevista que facultou ao *Jornal de Letras*, recorda que “Em 1940, fiz umas pinturas murais com dragões e a figura do Adamastor para uma das salas da Exposição do Mundo Português. Foi um espectáculo patriótico

---

<sup>182</sup> Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa, Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p. 92.

<sup>183</sup> J. da Costa Lima, “A beleza das exposições Comemorativas”, in *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura*, Número Comemorativo dos Centenários. 1140-1640-1940, Vol. XXXI, fascículo 6, Lisboa, Dezembro MCMLX, pp. 635.

<sup>184</sup> “O Pavilhão dos Descobrimentos inaugura-se hoje”, in *Diário de Notícias*, 28 de Junho de 1940, p. 2.

<sup>185</sup> *Mundo português. Imagens de uma exposição histórica. 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1957.

<sup>186</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

onde participou a maioria dos portugueses.”<sup>187</sup>.

Maria Keil realizou, ainda, um outro trabalho que, embora não tenha sido encomendado para a Exposição do Mundo Português, se relaciona profundamente com esta. Referimo-nos ao conjunto de esculturas para o exterior do Museu de Arte Popular em Belém, inaugurado em 1948 no espaço do Pavilhão da Secção da Vida Popular da Exposição dos Centenários. Em termos programáticos, este museu seguia uma linha assente na estetização da arte popular, com recurso a uma linguagem poética acessível à maioria dos portugueses cujas raízes assentavam na ruralidade, e que era exibida e glorificada naquele espaço. Maria Keil fez uma junta de bois e nove figuras decorativas, com trajes típicos portugueses, conjunto de esculturas de grande dimensão, inspiradas no artesanato português e executadas em granito policromado (fig. 146)<sup>188</sup>.

#### **1.2.4. Decoração da Estação de Correio do Funchal**

Na década de 1930, o Estado Novo levou a cabo uma política de obras públicas que se inseria num projecto mais vasto de modernização dos serviços estatais e que passou pela planificação e construção sistemática de equipamentos, designadamente escolas primárias, liceus, filiais da Caixa Geral de Depósitos, edifícios dos Correios, Telégrafos e Telefones (CTT), entre

---

<sup>187</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 9.

<sup>188</sup> Luís Chaves, “O novo Museu de Arte Popular em Belém”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 35, Ano 1948, s.p.; Helena Elias, “A emergência de um espaço de representação: Arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém”, in *On the w@terfront*, N. 6, Setembro de 2004, p. 109. As referências à encomenda destes trabalhos encontram-se à guarda do Arquivo do Ministério das Obras Públicas, Comissão de Obras da Praça do Império, B 58.

outros. Para este programa de renovação arquitectónica contribuiu o ministro Duarte Pacheco e uma geração de arquitectos, como refere Cottinelli Telmo num texto que publicou em 1944:

O Senhor Engenheiro Duarte Pacheco sabia muito bem que a realização da grande Obra se não podia fazer apenas com técnicos, mas com técnicos e artistas. Esta atitude de chamar a si arquitectos, escultores, pintores e decoradores, foi afinal a única que um homem da sua categoria podia ter tomado.<sup>189</sup>

Maria Keil foi uma das artistas que participou na “realização da grande Obra”, com a criação de um conjunto de painéis decorativos para o edifício dos CTT do Funchal, em 1942 (figs. 147 a 152).

O processo de modernização e ampliação das Comunicações Postais, Telefónicas e Telegráficas (CTT) foi dinamizado pela Comissão para Elaboração do Plano Geral das Construções e Redes Telefónicas e Telegráficas, criada em 1934, com o objectivo de facilitar a comunicação rápida à distância, em todo o país, e o contacto directo com as colónias, o que contribuiria para a consolidação da política imperialista<sup>190</sup>. Paralelamente à construção da rede telegráfica e telefónica, foi iniciado um processo de construção sistemática de edifícios dos CTT em todo o país, projectados na totalidade pelo arquitecto Adelino Nunes que também ficou com o encargo de acompanhar as obras.

A exclusividade atribuída a este projectista fez com que a arquitectura

---

<sup>189</sup> Cottinelli Temo, “Um grande homem de acção”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 4.º, Números 19, Ano 1944, s.p.

<sup>190</sup> Cristina Weber, “As artes plásticas e a arquitectura em Portugal no Estado Novo”, in *Comunicar na República*, catálogo da exposição, Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa, 2010, p.97.

dos edifícios dos CTT do período do Estado Novo constitua um caso à parte no contexto do edificado de cariz público da época. Percorrendo o território nacional, encontramos edifícios dos CTT, dos anos 1930, 1940, com uma linguagem plástica e arquitectónica muito uniforme dentro de um conjunto de tipologias que se prendem com a dimensão da localidade em que os mesmos se erguem. Nas terras pequenas encontramos edifícios mais simples e de feição quase sempre histórico-regionalista; nas vilas e nas cidades menores, edifícios de expressão híbrida, moderno-regionalista; e nas cidades de maior dimensão, construções com alguns sinais modernistas<sup>191</sup>.

Em 1937, a Comissão para Elaboração do Plano Geral das Construções e Redes Telefónicas e Telegráficas, após a realização de um estudo que incluiu um levantamento das necessidades e da realização de visitas técnicas a França e a Inglaterra, apresentou um plano estratégico de intervenção que contemplava um programa arquitectónico, uma classificação dos edifícios a construir, a análise das prioridades de execução, três projectos-tipo e a possibilidade de se realizarem projectos excepcionais para terrenos difíceis. Os projectos tipo apresentados no plano, da autoria de Adelino Nunes, partiam de uma planta que garantia a autonomia das três funcionalidades dos edifícios – atendimento ao público, serviços técnicos e casa do gerente –, e previam duas hipóteses de alçados, um moderno e o outro regionalista. Paralelamente, Adelino Nunes elaborou projectos especiais para as capitais de

---

<sup>191</sup> José Manuel Fernandes, *Português suave. Arquitectura do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003.

distrito optando, de um modo geral, por uma linguagem modernista<sup>192</sup>.

Maria Keil foi chamada a colaborar na decoração do edifício dos CTT do Funchal, tendo executado quatro painéis, pintados a óleo sobre madeira, de grande dimensão, dois duplos e dois sêxtuplos, que se encontravam expostos nas paredes da sala do atendimento público da estação (figs. 147 a 152). Estas pinturas foram retiradas em 1960, no contexto de obras de ampliação e conservação do edifício, integrando actualmente o acervo museológico da Fundação Portuguesa das Comunicações.

O tema representado nestes painéis centra-se no transporte de correio: marítimo, ferroviário e aéreo. Maria Keil usou uma linguagem figurativa, estilizada, marcada por formas e linhas sintéticas. A composição foi estruturada a partir de uma falsa perspectiva aérea e da criação de planos paralelos, bem marcados. A paleta cromática é forte, constituída por cores planas, em tons de amarelo, vermelho, azul. A combinação de formas e cores imprime às composições um aspecto muito gráfico, embora se tratem de painéis pintados a óleo de grande dimensão, feitos para colocar na parede. A combinação das características que acabámos de descrever confere às obras em análise um forte impacto visual.

O painel que representa o transporte marítimo era constituído originalmente por seis módulos. Actualmente a obra encontra-se dividida em dois painéis, de três módulos cada, emoldurados, um está em exposição no Museu da Fundação Portuguesa das Comunicações, o outro, está guardado nas reservas do mesmo museu (fig. 147). Tratando-se do transporte marítimo de

---

<sup>192</sup> Cristina Weber, “As artes plásticas e a arquitectura em Portugal no Estado Novo”, in *Comunicar na República*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010, p.97.

correio, Maria Keil representou um porto, com uma grande guindaste em primeiro plano, uma carrinha vermelha dos correios, dois homens a descarregarem sacos que se depreende conterem correspondência e um polícia, de costas, a olhar para o mar e para um grande pacote cinzento que passa. Ao fundo vê-se um veleiro, com o pano recolhido, e a paisagem montanhosa, talvez uma alusão à ilha da Madeira. No lado direito da composição, Maria Keil desenhou papel de carta e sobrescritos, numa escala intencionalmente aumentada em relação aos restantes elementos representados na obra; um dos sobrescritos está endereçado ao arquitecto Adelino Nunes, o projectista da Estação de Correios do Funchal; um bando de aves brancas sobrevoa o porto.

Num segundo painel, que representa o transporte ferroviário de correio, vê-se um comboio a vapor, em marcha numa paisagem bucólica. Com esta obra aconteceu o mesmo que com a anterior: originalmente era constituída por seis módulos, actualmente está dividida em dois painéis triplos, um em exposição no Museu da Fundação Portuguesa das Comunicações, o outro guardado nas reservas do mesmo museu (fig. 148). Uma fotografia antiga, publicada na revista *Panorama*, em 1944, mostra a pintura antes de ser desmembrada (fig. 149) Nas duas primeiras tábuas do lado esquerdo da composição, a autora representou um telefone antigo e um telégrafo, nas três restantes tábuas, uma paisagem, com árvores e um casal de camponeses com as suas cabras, atravessada por um comboio a vapor, com locomotiva e várias carruagens. Um funcionário dos Correios, fardado, aguarda o comboio junto a uma carrinha vermelha de serviço. Maria Keil consegue juntar dois universos num só desenho: um mundo bucólico, ligado a uma ruralidade de pendor

folclórico, e um moderno, representativo do progresso e da velocidade, associado à tecnologia e a um contexto urbano, simbolicamente representado pelo telefone e pelo telégrafo que, tal como o comboio, ligam o mundo. De notar a proximidade plástica entre as árvores que Maria Keil desenhou neste painel e no bilhete-postal de Boas Festas que fez para os CTT em 1945, *Presépio iluminado* (fig. 130). Os restantes dois painéis, ambos duplos, aludem ao transporte aéreo de correio. Numa das composições surge um campo de aviação com duas pistas perpendiculares entre si e um avião cinzento, parado, em primeiro plano, com as iniciais da autora do trabalho, “MK” (fig. 150). Junto a este avião dispõem-se cinco funcionários dos Correios, fardados, que carregam sacos de correspondência de uma carrinha vermelha para o interior do transporte, e um técnico, vestido de branco, que prepara o avião para descolar. Em segundo plano vê-se um outro avião que levanta voo e as estruturas habituais de um campo de aviação como uma manga esvoaçante que indica haver vento. Ao fundo, dispõe-se, mais uma vez, uma paisagem montanhosa. O último painel, representa igualmente o transporte aéreo mas por hidroavião: num porto vê-se este transporte atracado ao cais, com a porta aberta, e três marinheiros que se dirigem para o seu interior (figs. 151 e 152). No cais, dois funcionários dos Correios, fardados, descarregam sacos de correspondência de uma carrinha vermelha. Ao fundo vêem-se um veleiro, um navio mercante e montanhas. Um bando de aves brancas, idênticas às que Maria Keil desenhou no painel dedicado ao transporte marítimo de correio, atravessa o céu.

### 1.2.5. A Campanha do Bom Gosto do SPN

Entre as iniciativas promovidas pelo SPN/SNI destaca-se a “Campanha do Bom Gosto”, uma das linhas da “Política do Espírito” de António Ferro, que incluiu, entre outros, o “Concurso de montras” (1940), o “Concurso das estações floridas” (1941) e a decoração das pousadas, difundidos pela revista *Panorama*<sup>193</sup>.

Campanhas como esta foram usadas por diversos regimes autoritários com fins propagandísticos e de reforço de prestígio, a nível interno e externo. O objectivo era construir e divulgar uma imagem de Portugal que fosse ao encontro dos interesses do regime político no poder: uma nação moderna, que rivalizava com as demais nações europeias nos diferentes domínios da economia e da cultura, com uma história e uma unidade política seculares, uma tradição popular fortemente arreigada, marcada por um bom gosto que “não é moderno nem antigo”<sup>194</sup>. Construiu-se, deste modo, em Portugal, se não uma estética salazarista, um estilo que ia ao encontro de uma imagética e de um gosto de cariz nacionalista, firmado pelo Estado Novo. Em 1941, um texto publicado na revista *Panorama*, definia bom gosto:

---

<sup>193</sup> “Campanha do Bom gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, N.º 7, Ano 1942, pp. 8-9; “Atrair não basta. É preciso prender. Campanha do Bom Gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 1.º, N.º 1, Ano 1941, pp. 10-11; Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I., dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008 [policopiado]; Ana Sofia Matos, *Zeitgeist. O Espírito do Tempo. António Garcia – Design e arquitectura das décadas de 50-70 do século XX*, mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2006 [policopiado]; Rui Afonso Santos, *Cadeiras Contemporâneas Portuguesas*, Porto, ASA, 2003.

<sup>194</sup> “Atrair não basta. É preciso prender. Campanha do Bom Gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 1.º, N.º 1, Ano 1941, p. 10.



Por bom gosto entende-se, portanto, aqui, determinado estilo, determinada graça, determinado toque de originalidade que faz com que a fachada ou a simples janela de uma casa, a montra de uma loja, um cartaz, um recanto de uma sala de espera, a mesa de um restaurante, etc., nos atraiam discretamente os sentidos e, carinhosamente, os afaguem. (...) o bom gosto é o contrário do artificial, do pretensioso, do feito em série e...do pires.<sup>195</sup>

No fundo, Ferro pretendia construir e difundir uma imagem de um Portugal civilizado e moderno e, em simultâneo, detentor de uma identidade única, baseada na tradição e nos costumes. A estratégia passou pela criação de instrumentos e mecanismos de modificação do gosto, nomeadamente a defesa de uma linguagem artística e decorativa de feição contemporânea mas de cunho nacional. Forjava-se, deste modo, uma identidade nacional que ajudava a individualizar a nação portuguesa, dando-lhe maior visibilidade no exterior.

A “Campanha do Bom Gosto” encontrava-se estruturada em duas linhas de acção distintas, concebidas em função dos destinatários: uma linha de cariz educativo, de formação e sensibilização da população portuguesa, dirigida à classe média e, em particular, aos profissionais do sector do Comércio e do Turismo, áreas estruturantes no processo de construção da imagem nacional por serem de contacto com os públicos, nacionais e estrangeiros; e uma linha dirigida a um público externo, assente na publicidade e na divulgação do bom gosto nacional, através de publicações, cartazes, exposições e mostras, filmes, entre outros. A incidência sobre a classe média prende-se com o facto desta,

---

<sup>195</sup> “Atrair não basta. É preciso prender. Campanha do Bom Gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 1.º, N.º 1, Ano 1941, p. 11.

pela disponibilidade financeira e apetência cultural para um conjunto de práticas – como o consumo de arte ou o Turismo – constituir um potencial agente da renovação estética, fim último de António Ferro: “No domínio das coisas do Espírito (...) possuímos esta aspiração definida: a renovação do gosto em Portugal: todas as nossas iniciativas, desde uma exposição de quadros a uma exposição de montras, buscam essa finalidade (...)”<sup>196</sup>.

Uma das manifestações da “Campanha do Bom Gosto” foi a I Exposição e Concurso de Montras, promovido pelo SPN, em 1940, nas lojas do Chiado e no Palácio Foz, em Lisboa. Este evento, que se repetiu em 1943 e em 1949, teve um grande impacto na época, assumindo a feição de um verdadeiro acontecimento de arte pública<sup>197</sup>. Muitos artistas plásticos portugueses, alguns ligados a agências de publicidade, participaram nestas iniciativas, competindo entre si na exibição do melhor arranjo de montra e do melhor cartaz. O precursor da decoração de montras em Portugal foi Fred Kradolfer, com a decoração das montras do Instituto Pasteur, na Rua Nova do Almada. Este artista suíço adquiriu experiência nesta área na sua estada em Paris, em 1922, passando-a aos colegas portugueses nos anos de 1930, 1940. Roberto Araújo, Sebastião Rodrigues, Manuel Rodrigues, Estrela Faria, Jorge Mattos Chaves, Carlos Rocha e José Rocha, são alguns dos nomes de pintores e decoradores portugueses que se dedicaram à decoração de montras, apresentando trabalhos aos concursos e exposições do SPN/SNI. Também Maria Keil o fez, em 1941, tendo decorado duas montras da sede do SPN, no Palácio Foz, dedicadas à temática do Natal. Numa destas, a autora optou por construir um tríptico com o

---

<sup>196</sup> Vera Marques Alves, “A poesia dos simples: arte popular e nação no Estado Novo”, in *Etnográfica*, Maio de 2007. p. 68.

<sup>197</sup> Rui Afonso Santos, *Cadeiras Contemporâneas Portuguesas*, Porto, ASA, 2003, p. 24.

Presépio (fig. 153). No painel central, dispôs as figuras recortadas de Maria, ajoelhada, e do Menino Jesus, numa manjedoura, e, à sua frente, a vaca e o burro. Nos painéis laterais, Maria Keil colocou figuras representando povos de todo o mundo e de diversas regiões de Portugal. As três faces do tríptico apresentam estrelas decorativas, em relevo. Numa legenda, inserida numa cartela, lê-se “GLORIA IN EXCELSIS DEO”. Na segunda montra, dedicada ao mesmo tema, a artista optou por criar uma encenação, transformando-a num pequeno palco em que o cenário é um planisfério sobreposto por uma cartela com uma legenda a desejar Boas Festas, e o actor, um anjo em cartão (fig. 154). No chão da montra e sobre o planisfério, dispõem-se estrelas em relevo, semelhantes às utilizadas no trabalho descrito anteriormente.

O objectivo desta iniciativa era conferir a Lisboa um aspecto cosmopolita que, se não rivalizasse com as principais capitais europeias, pelo menos fosse digno da capital de um império. Num artigo publicado na revista *Panorama*, em 1942, faz-se a apologia das montras artísticas:

Imaginemos agora uma cidade em que todas as montras fossem artisticamente ornamentadas. (...) Os mostruários das lojas chamariam por nós, obrigar-nos-iam a parar, a sorrir, a admirar...Viria muita gente da província, talvez de outros países, de propósito pra deambular pelas ruas – que seriam como permanentes e sempre variadas exposições de arte, ao alcance de todos<sup>198</sup>.

Ainda no âmbito da “Campanha do Bom Gosto”, Maria Keil e o seu Marido, Francisco Keil do Amaral, foram responsáveis pela decoração de estabelecimentos comerciais, entre os quais o Restaurante Tito, na Rua dos

---

<sup>198</sup> “Campanha do Bom gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, N.º 7, Ano 1942, p. 9.

Fanqueiros, em Lisboa, projecto decorativo realizado em 1941 que mereceu um destaque no número inaugural da revista *Panorama* (fig. 155 e 156).<sup>199</sup> Aspectos dos acabamentos, mobiliário e decoração do interior deste espaço, definiam um estilo rústico, pretensamente português, baseado numa estilização folclórica e regionalista, e tornavam-no num exemplo de “Bom Gosto” a seguir: arcos abatidos a separar os espaços; pavimento cerâmico, enxaquetado; tecto plano com traves de madeira; paredes brancas, revestidas com lambrins em madeira que integravam as portas, rematados por prateleira e continuados por azulejos na zona do balcão; balcão em tijoleira; mesas com tampo quadrado, revestido com azulejos de figura avulsa; cadeiras em madeira, de “rabo-de-bacalhau”, com corações recortados; candeeiros de tecto e de mesa em ferro forjado; portas com motivos folclóricos pintados e louças regionais.

Outro restaurante cujo projecto decorativo ficou a cargo do casal Keil do Amaral foi o Restaurante Alvalade, construído no Campo Grande, no contexto da intervenção de reabilitação deste parque conduzida por Francisco Keil do Amaral e levada a cabo entre 1945 e 1948 (figs. 157 a 162). O projecto centrava-se na recuperação dos equipamentos existentes e no isolamento do parque da intensa circulação automóvel envolvente. Tendo em vista modernizar o espaço, foram introduzidos novos elementos, entre os quais o restaurante com grandes janelas envidraçadas, abertas para o lago e para o ringue de patinagem. Este projecto de recuperação e dinamização do Campo Grande constitui um dos exemplos de integração das artes na arquitectura, defendida, entre outros, por Keil do Amaral, ao contemplar a introdução de

---

<sup>199</sup> “Atrair não basta. É preciso prender. Campanha do Bom Gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 1.º, N.º 1, Ano 1941, pp. 10-11

peças de escultura, cerâmica e azulejo nos percursos e estruturas construídos<sup>200</sup>.

Maria Keil foi responsável pelo projecto de decoração do interior do restaurante que, tal como o próprio edifício, se inseria numa linha modernista, cosmopolita, patente no grande balcão-bar curvilíneo, forrado a madeira, nos elementos decorativos cerâmicos colocados nas paredes e no mobiliário e acessórios de linhas despojadas (figs. 158 a 162). Um artigo publicado na revista *Panorama* descreve este restaurante do seguinte modo:

Mas existia nele [Campo Grande] – recordam-se? – um velho restaurante. Mesmo muito velho. E também muito feio, valha a verdade. E até sujo... Aos domingos, então, era já repulsivo. (...) Por isso a Câmara Municipal de Lisboa se resolveu a deitar abaixo o vestuto barracão, encomendando a um bom arquitecto o projecto de construção de um restaurante decente, bonito e agradável. Foi encarregado desse trabalho Francisco Keil do Amaral (...). Depois, foi à praça a adjudicação, (...) ficando concessionário o Sr. Francisco Silvano, antigo proprietário do Hotel de Itália do Monte Estoril. Consciente da função turística que a empresa também poderia – e deveria – desempenhar, não se poupou a sacrifícios para acrescentar, por sua conta e risco, valiosos melhoramentos na obra camarária, principalmente no que diz respeito às decorações, a cargo da excelente artista Maria Keil. Assim nasceu e vai crescendo no bom conceito do público elegante o “Restaurante Alvalade” (...). A legenda que acompanha as imagens deste artigo realça a qualidade dos projectos arquitectónicos e de decoração do restaurante: “O Restaurante Alvalade do Campo Grande – cujos interiores foram decorados por Maria Keil – é um dos mais apreciáveis melhoramentos recentemente realizados pela Câmara Municipal de Lisboa<sup>201</sup>.”

---

<sup>200</sup> Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande. Keil do Amaral arquitecto dos Espaços verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992.

<sup>201</sup> “Um bom restaurante no Campo Grande. Alvalade”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 35, Ano 1948, s.p.

Ainda no âmbito das artes decorativas, Maria Keil colaborou no projecto de construção das Pousadas de Portugal, do SPN/SNI, tendo sido responsável pela decoração e desenho de mobiliário da Pousada de São Lourenço, na Serra da Estrela, edifício da autoria do arquitecto Rogério de Azevedo.

O projecto das Pousadas de Portugal remonta a 1936, ano em que se realizou o I Congresso Nacional de Turismo em Portugal que visava dar início ao processo de remodelação e modernização dos serviços de turismo nacionais, encarado o sector enquanto uma fonte de riqueza e, em simultâneo, um importante instrumento de propaganda do regime. Entre as várias propostas apresentadas neste congresso, contava-se a de Francisco de Lima que propunha um novo tipo de instalação turística, dirigida a segmentos diversos de público, do estudante, ao industrial, passando pelo funcionário estatal, entre outros: a Pousada<sup>202</sup>. Esta proposta ficou parada até 1938, data em que ganhou sentido e dimensão dentro do vasto programa de intervenções arquitectónicas que integraram as comemorações do Duplo Centenário da Formação e da Independência de Portugal.

O estudo desta nova tipologia de alojamento turístico foi confiado pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), em 1938, aos arquitectos Miguel Jacobetty Rosa e Rogério de Azevedo, tendo os projectos sido distribuídos por regiões, respectivamente, sul e norte/centro do

---

<sup>202</sup> Susana Lobo, “1942-200: 60 anos de pousadas”, in Ana Tostões (coord.), *Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, p. 86; Cátia Filipa de Sousa Venda, *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*, dissertação de mestrado em Arquitectura, Universidade de Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2008 [policopiado].

país. As pousadas de Elvas (1942) e de São Brás de Alportel (1944) foram entregues a Jacobetty Rosa, as do Marão (1942) e do Serém (1942), a Rogério de Azevedo. Excepcionalmente Veloso Reis Camelo foi convidado para realizar a Pousada de Alfeizerão (1943). Em 1939, a pasta do Turismo foi transferida para o SPN que ficou, assim, responsável pelo programa das pousadas e anunciou-se, oficialmente, a construção das cinco primeiras pousadas regionais previstas pelo Plano de realizações do Duplo Centenário de 1940. Mais tarde planearam-se construíram-se as pousadas de Santiago do Cacém (1945), de Jacobetty Rosa, e de Manteigas (1948), de Rogério de Azevedo. A Pousada do Lidador, em Óbidos (1940), funcionou como um protótipo, definindo uma fórmula base que foi desenvolvida e sedimentada nas pousadas construídas nos anos seguintes.

Por Decreto, publicado no *Diário do Governo*, as pousadas deviam integrar-se, pelo seu estilo arquitectónico, no pitoresco das regiões, tendo em vista o objectivo de propaganda turística e o desenvolvimento de uma hotelaria de fisionomia portuguesa a construir em todo o território nacional<sup>203</sup>. Situadas entre a habitação e o hotel, as primeiras pousadas apresentavam uma linguagem decorativa de sabor rústico, resultante de uma interpretação idílica da vivência rural e da estilização folclórica de elementos regionalistas, ainda que as formas e volumes arquitectónicos denunciem, pela sua pureza e dinamismo, uma faceta claramente modernista. Entre 1942 e 1948, o SPN/SNI recorreu, para a decoração das pousadas, a José Luís Brandão de Carvalho, Carlos Botelho, Maria Keil, Veloso Reis Camelo e à dupla Vera Leroi e Ane-

---

<sup>203</sup> Decreto-Lei N.º 31 259, DG S.I, N.º 106, 9 de Maio de 1941

Marie Jauss, estabelecendo alguns princípios norteadores do programa decorativo que excluía o modernismo das superfícies e dos equipamentos cromados, espelhados e envidraçado que tinham proliferado na década de 1930, promovendo o uso de madeiras, ferros forjados, pinturas murais, azulejos, louças e têxteis regionais<sup>204</sup>. Usando as palavras de António Ferro:

Ora as nossas pousadas, que não possuem, sem dúvida, o número de quartos suficientes para satisfazer certas necessidades locais, foram construídas e arrançadas com o intuito principal de servir de modelo a esta nova orientação da indústria hoteleira em Portugal, maquetas animadas, espalhadas pelo país onde se tornará fácil colher ensinamentos, apreender e desenvolver certas ideias. Procurou-se, portanto, que estes pequenos hotéis não se parecessem com hotéis. Se um hóspede ao entrar numa destas Pousadas tiver a impressão de que não entrou num estabelecimento hoteleiro onde passará a ser conhecido pelo número do seu quarto, mas na sua própria casa de campo onde o aguardam os criados da sua lavoura, teremos obtido o que desejámos<sup>205</sup>.

Parte integrante da “Campanha do Bom Gosto”, o projecto das pousadas apresentava-se como inovador ao delinear uma estratégia coerente, à escala nacional, um pouco à semelhança dos paradores e albergues espanhóis. Por outro lado, promovia o Turismo regional, ao dotar diferentes pontos do país, estrategicamente seleccionados, de pequenas unidades hoteleiras. Relativamente à escolha dos locais onde se construíram estas primeiras

---

<sup>204</sup> *Pousadas do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*, Lisboa, Edições SNI, 1948; Rui Afonso Santos, *Cadeiras Contemporâneas Portuguesas*, ASA, Lisboa, 2003, p. 26.

<sup>205</sup> “Do discurso do Director Geral do Secretariado da Propaganda Nacional, em 27 de Março de 1943, na sede do SPN”, in *Pousadas do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*, Edições SNI, Lisboa, 1948, s.p.



pousadas, no caso de Elvas e Serém eram locais de passagem dos principais itinerários de ligação a Espanha, respectivamente, em direcção a Sevilha e a a Salamanca. Santiago do Cacém ficava no trajecto entre Lisboa e o Algarve. Nos restantes casos a escolha prendeu-se com as características do local, atractivas do ponto de vista turístico pela presença do mar ou da serra. Em 1948, na inauguração da Pousada de São Lourenço, em Manteigas, António Ferro expôs a questão do seguinte modo:

Depois da Estalagem do Lidador, hoje fechada, adaptação de uma velha pensão de Óbidos, ensaio tímido, a Pousada de Santa Luzia em Elvas, romance branco do Alentejo. A seguir, a Pousada de S. Martinho, em Alfeizerão, que parece ela própria ter pintado, para contemplação dos seus hóspedes, o vasto e pacificante panorama que se descobre das suas janelas. Inaugurou-se depois a Pousada de S. Gonçalo, no Marão, que nasceu ali não por obra dos homens mas porque sim, esfregar da lâmpada de Aladino numa hora de fadiga ao subir da montanha. Abre mais tarde a Pousada de S. Brás novo romance das amendoeiras em flor, tão poética, tão fora da vida, mais fictícia ainda do que um romance, pura lenda...a Pousada de Santo António, no Serém, acode à chamada, confortável camarote diante do vale do Vouga e do seu rio exposição natural de uma região que se deixa entrever e desejar...A Pousada de Santiago com a gravura da própria vila como pano de fundo foi a penúltima a ser inaugurada. Pousada de transição pórtico do Alentejo Sul e sonho de mais Sul...E finalmente esta, a última do Plano dos Centenários, a que inauguramos hoje, a de S. Lourenço, a mais perto do Ceú, pousada da neve, a Pousada-bandeira...<sup>206</sup>.

A Pousada de São Lourenço fica situada no alto da Serra da Estrela, a 3 km das Penhas Douradas e a 14 km de Manteigas. O núcleo original da

---

<sup>206</sup> Pousadas do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Lisboa, Edições SNI, 1948.

pousada era constituído apenas pela sala, um espaço amplo, com lareira, paredes pintadas a branco, parcialmente forradas com granito e revestidas com lambrins de madeira, e tecto em madeira; quatro quartos, no piso superior, um de casal, um de solteiro e dois com duas camas de solteiro, aos quais se acedia por uma escada em madeira, com varandim; e as dependências de serviços e instalações sanitárias. Posteriormente foram acrescentados quartos e uma sala de refeições, construída num terraço que foi fechado para o efeito (figs. 163 a 176).

Maria Keil desenhou o mobiliário dos quartos e espaços comuns e os elementos decorativos da pousada de acordo com um gosto rústico tido como o mais adequado pelo SNI. Num artigo da revista *Panorama* acerca desta pousada as legendas que acompanham as imagens referem: “Na Pousada da Serra da Estrela, como em todas que o SNI tem feito edificar, observa-se o aproveitamento dos nossos valores plásticos tipicamente regionais.”; “A Pousada de São Lourenço constitui outra lição de «portuguesismo». Ensinando a tirar o melhor partido do rústico e do pitoresco na arquitectura e na decoração.”; “As madeiras, os metais, as cerâmicas e os tecidos conjugam-se harmonicamente, em agradáveis efeitos formais e crómicos.”<sup>207</sup>.

O mobiliário, em madeira com ferragens, apresenta linhas muito depuradas e poucos ornatos, designadamente, uma flor, uma estrela de cinco pontas isolada e o símbolo da pousada, constituído pela sobreposição das imagens de uma estrela de cinco pontas e de um lobo estilizado. Estes motivos, gravados nas molduras e frisos dos móveis e nas cabeceiras das camas,

---

<sup>207</sup> Abel Martins, “Pousada de São Lourenço na Serra da Estrela”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 35, Ano 1948, s.p.

repetem-se a um ritmo espaçado e regular (figs. 173 a 176). Os candeeiros, de tecto e de parede, são em ferro. Para os quartos escolheram-se mantas de lã fabricadas na Serra das Estrela, em cru e na cor castanha.

Maria Keil, numa entrevista que concedeu ao *Jornal de Letras* em 1985, analisa de uma forma crítica este projecto de decoração de interiores e mobiliário que realizou para a Pousada de São Lourenço:

Para esta [Pousada de São Lourenço], desenhei os móveis, as colchas, as cortinas, segundo a moda generalizada na altura. O chamado “rústico alemão”, revelado numa exposição lisboeta sobre arquitectura alemã, que entusiasmou toda a gente. Tal figurino criava ambientes um pouco frio e era por ele que, em parte, se orientava a “Campanha do Bom Gosto” do SPN. Mas hoje, ao folhear a revista Panorama onde se encontram as referências do que se devia e não devia fazer, em matéria de gosto, verifico que aquilo que era proposto era tão mau como aquilo que era desaconselhado. Aquela época tinha algo de muito estranho. Quando mudei para este atelier, destruí, por desinteresse, muitos dos meus trabalhos de então<sup>208</sup>.

Maria Keil refere-se à Exposição da Moderna Arquitectura Alemã, organizada por Albert Speer e inaugurada em 1941, em Lisboa, no Salão da SNBA, que apresentava projectos de arquitectura marcados por uma monumentalidade de inspiração clássica, cenográficos, a par de obras de inspiração rural. Segundo Nuno Teotónio Pereira e José Manuel Pedreirinho, foram as últimas que mais inspiraram a arquitectura portuguesa da época<sup>209</sup>. Ainda a propósito deste trabalho que realizou para o SNI, a autora contou-nos

---

<sup>208</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 10.

<sup>209</sup> José Manuel Pedreirinho, “A Arquitectura do Estado Novo”, in *História*, n.º 46, Agosto de 1982, p.28.

um episódio que aconteceu quando se dirigia para a pousada em trabalho:

A Pousada de São Lourenço era do SNI. Também trabalhei para o SNI. Uma vez fui lá, à Serra da Estrela, com a equipa, a senhora que ia tratar das coisas da cozinha e da copa, eu que ia para a decoração, um arquitecto e outros. Éramos seis pessoas num grande carro e fomos por ai fora. Almoçámos na Urgeiriça e levámos um farnelinho cada um. A meio do caminho começou a nevar. Saímos do carro. Bolas de neve...uma festa. Quando chegámos lá a cima, a um quilómetro da pousada, a neve era tanta que não se via a estrada e o carro caiu numa vala e ficou enterrado na neve. Ficámos lá três dias, pessoas que mal se conheciam dentro do carro, com uma sandes e uma laranja para cada um. É espantoso como se pode sobreviver. Inventávamos coisas para nos distrairmos uns aos outros<sup>210</sup>.

Questionada sobre se ninguém dera pela falta do grupo respondeu:

Não. Tínhamos ido para a Serra da Estrela. As pessoas pensavam que estávamos na pousada. Era um carro com três lugares atrás e duas banquetas e o sítio do *chauffer* com o vidro. O homem foi-se abaixo, era velhote. Ele ficou sozinho à frente e nós ficámos os seis atrás. Um não tinha onde se sentar de maneira que de hora a hora todos mudavam de lugar<sup>211</sup>.

A “campanha do Bom Gosto” promovida pelo SPN/SNI também se fez sentir no domínio da arquitectura doméstica. Mais uma vez, a revista *Panorama* exerceu um papel fundamental na divulgação dos princípios que caracterizavam o bom gosto, através da publicação de artigos de opinião, ilustrados por fotografias que citavam exemplos paradigmáticos de residências.

---

<sup>210</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>211</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

Paralelamente, a publicação promoveu um concurso de habitações unifamiliares, de campo e de praia, de sentido regionalista, com um único piso, com a designação “Casa Panorama”, que pretendia divulgar e promover um tipo de turismo de âmbito local, direccionado aos portugueses.

O casal Keil do Amaral participou activamente nesta renovação da arquitectura doméstica portuguesa verificada nos anos de 1940, tendo o arquitecto e a artista decoradora projectado em conjunto os interiores de muitas habitações, entre os quais os da sua casa de férias no Rodísio, local perto de Sintra, entre a Praia das Maças e o Banzão, onde vários arquitectos construíram habitações de veraneio na década de 1940: além de Keil do Amaral, Raúl Tojal, Faria da Costa e Adelino Nunes. Uma reportagem publicada em 1943 na revista *Panorama*, sobre o bairro dos arquitectos no Rodísio, destaca a casa dos Keiles:

Parámos, como se disse, no Rodísio. O que nos trás aqui – com um artista fotógrafo e tudo – é o desejo de dar a conhecer aos leitores do *Panorama* o Bairro dos Arquitectos. A porta deve ser esta, de grade de madeira, num muro muito baixo...Há uma ruazinha raspada no chão, coberta de areia grossa e agulhas de pinheiro...Surgem depois no meio da verdura um mastro pintado de branco; um gigantesco pote alentejano de azeite como que esquecido na paisagem; cadeiras de repouso, de lona e verga; (...) Por detrás do tal mastro branco vêem-se gelosias verdes, com corações abertos no meio. É a fachada da primeira casinha que se descobre entre o arvoredo: - a do arquitecto Keil do Amaral<sup>212</sup>.

Quatro fotografias de Mário Novais permitem-nos conhecer a casa por

---

<sup>212</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Ano 1943, pp. 49-53.

dentro e por fora, o seu mobiliário e a decoração. As legendas que acompanham as imagens destacam aspectos da arquitectura e do programa decorativo. Quanto ao exterior: “A saliência do telhado preserva o interior do excesso de calor e luz. À frente um mastro pintado de branco numa feliz proporção com as dimensões da casa.”<sup>213</sup>. Na fotografia vê-se uma casa térrea, pintada de branco, rasgada por janelas com portadas em madeira, decoradas com corações recortados, telhado avançado, assente sobre um pilar em cantaria rústica e um cata-vento em ferro forjado. Estes elementos correspondem a uma pretensa arquitectura tradicional portuguesa que se espalhou pela paisagem, um pouco por todo o país, na década de 1940 e seguintes e que, nas palavras do artigo revista *Panorama*, correspondem a um “gosto civilizado de mandar construir pequenos lares de linhas sóbrias (em vez dos grotescos chalés barrocos que se usavam) para fins-de-semana e férias grandes”<sup>214</sup>. Quanto ao interior da casa, o artigo reproduz três imagens, uma do quarto e duas da sala que também servia de quarto. As legendas referem:

O minúsculo quarto de dormir da casa dos Keil do Amaral. A cama pendurada do tecto foi estudada e construída de modo a deslocar-se facilmente para o seu arranjo.

Recanto da sala-comum da mesma casa. A solução de prender as janelas ao tecto, obedece, inteligentemente, a duas economias: de espaço e de mão-de-obra.

O chão é de cimento com óxido de ferro esquadrelado. Os vigamentos do tecto e os móveis são de pinho encerado de escuro.

Na parede do fundo, um quadro de Fred Kradolfer.

---

<sup>213</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Ano 1943, p. 50.

<sup>214</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Ano 1943, p. 52.

À direita. Outro recanto da mesma sala, que também serve de quarto de dormir. Observe-se a fresta aberta na parede, que refresca e dá uma luz suave ao ambiente.

No primeiro plano, um candeeiro de ferro. O móvel que acompanha toda a parede da direita mede cinco metros e meio de comprimento e serve de copa, garrafeira, guarda-roupa, guarda-louça, etc. É também encerado de escuro com alegres motivos ornamentais pintados<sup>215</sup>.

De notar a simplicidade dos materiais utilizados, o carácter prático do mobiliário e dos acabamentos, como as janelas, desenhados a pensar numa casa de férias com uma área reduzida. Na decoração há uma combinação de elementos tradicionais, como as colchas e sanefas do quarto ou as cadeiras de “rabo-de-bacalhau” da sala, com elementos modernistas, de linhas sóbrias, orgânicas e depuradas, como o móvel do quarto ou o grande móvel da sala.

### **1.2.6. Outros trabalhos de artes decorativas**

Na década de 1940, paralelamente aos trabalhos desenvolvidos na área das artes decorativas no âmbito de exposições internacionais e nacionais, decoração de edifícios estatais de serviços e decoração de interiores de estabelecimentos comerciais, Maria Keil desenvolveu projectos pontuais como a colaboração na decoração do antigo Cine-Teatro Monumental, em Lisboa, projectado por Rodrigues de Lima, inaugurado em 1951 e demolido em 1984. Esta grandiosa estrutura incluía uma sala de teatro, outra de cinema, uma de exposições temporárias e um café-restaurante. Maria Keil executou dois

---

<sup>215</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Ano 1943, pp. 50 e 51.

painéis com 14x2 m para o palco da sala de teatro<sup>216</sup>. Um outro trabalho pontual realizado pela autora foi a decoração de uma das salas da Cervejaria Trindade, em Lisboa, com painéis em mosaico de pedra, projecto realizado no contexto de obras de remodelação deste restaurante, levadas a cabo entre 1945 e 1948 (figs. 177 a 184)<sup>217</sup>. Maria Keil optou por representar motivos populares estilizados, representações de animais e produtos alimentares, com recurso à técnica da calçada à portuguesa, tão presente na cidade de Lisboa.

### 1.3. Artes do palco: cenografia e figurinos

Em 1940, por ocasião das Comemorações dos Centenários, António Ferro viu um antigo sonho ser concretizado com a criação da Companhia de Bailados Verde Gaio, inspirada nos Ballets Russes de Sergei Diaghilev (1872-1929) que representaram, até à morte do seu criador, em 1929, o que havia de mais moderno na arte europeia, conjugando e sintetizando diferentes expressões artísticas: dança, poesia, pintura e música<sup>218</sup>. Contribuíram para

---

<sup>216</sup> João Castel-Branco Pereira (coord.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989, p. 53.

<sup>217</sup> *X Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, S.N.B.A., Junho de 1956.

<sup>218</sup> Acerca da Companhia de Bailado Verde-Gaio consultar: *Bailados Portugueses Verde-Gaio, Realización y Dirección del Secretariado de la Propaganda Nacional*, Lisboa, SPN, 1943; *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948; António Ferro, *Bailados Portugueses: “Verde-Gaio” (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950; Elvira Maria Serra Dominguez Alvarez, *Os valores plásticos na dança portuguesa nos primeiros 45 anos do século XX. Das festas artísticas ao Secretariado de Propaganda nacional: um mecenato camuflado*, dissertação de Mestrado em Performance Artística – Dança, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 1999 [policopiado]; C. Pontes Leça, “Os Anos 40 no Bailado”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 178-179; Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920 – 1940)*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, 2 vols., Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 [policopiado]; Tomaz Ribas, “A dança e o ballet em Portugal nos anos 40”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Vol. VI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 77-84; Vítor Pavão dos Santos, *Verde-Gaio. Uma Companhia Portuguesa de bailado (1940 – 1950)*, catálogo da



garantir a qualidade e criatividade do trabalho desenvolvido pelos Ballets Russes alguns dos mais relevantes artistas e intelectuais do século XX, entre os quais, Jean Cocteau, R. Mahn, Picasso, Satie, Massine, Coco Chanel, Braques, De Chirico, Paul Colin, Juan Gris, Fernand Leger, entre outros.

Em Portugal os Ballet Russes, tal como todas as formas de arte de vanguarda, eram conhecidos através de revistas ilustradas francesas e pela boca dos poucos artistas portugueses que viviam em França. Um dos grandes entusiastas dos Ballets Russes foi Almada Negreiros, ainda que só os tenha visto ao vivo quando vieram a Portugal, em 1917. A este propósito recorde-se que a vinda desta companhia a Portugal não foi pacífica uma vez que no dia em que o espectáculo estava marcado teve lugar a revolta que conduziu Sidónio Pais ao poder. Depois de vários dias fechados no Palace Hotel, os Ballet Russes finalmente actuaram no Coliseu, cravejado de balas e com vidros partidos, tendo ainda uma das sessões sido interrompida e repetida mais tarde devido a um corte de electricidade. A companhia manteve-se em Portugal até Março, nunca mais regressando.

António Ferro chamou Francis Graça para dirigir o Verde-Gaio e coreografar os espectáculos da companhia, o que este fez com a colaboração da bailarina alemã Ruth Walden. A relação de Ferro com o bailarino remonta a 1925, quando o primeiro criou e dirigiu o efémero Teatro Novo juntamente

---

exposição, Lisboa, Instituto Português de Museus / Museu Nacional do Teatro, 1999; Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud, *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral. Análise dos bailados portugueses Verde-Gaio (1940-1950)*, dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas (Época Contemporânea), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, 1991 [policopiado].

com J. Pacheco, onde Francis se estreou como bailarino autodidacta. O Teatro Novo, que funcionava no foyer do Tivoli, foi uma tentativa fugaz de incursão no teatro experimental e de acompanhamento das vanguardas artísticas internacionais. Este projecto foi interrompido com a instauração da ditadura militar em 1926. A partir dessa altura, Francis empenhou-se no desenvolvimento de uma linha de estilização das danças tradicionais portuguesas, organizando vários espectáculos com Ruth Walden que trabalhava no Cabaret Germânico de Lisboa. António Ferro no discurso da estreia da companhia, em 1940, menciona a importância dos Ballets Russes e de Francis Graça na sua criação:

Ora em Portugal tivemos que partir do zero, visto não possuímos nem escola nem tradição de bailado. Tínhamos a matéria-prima, danças e ritmos no seu estado virginal, mas faltava o impulso, o sopro criador. Há mais de 20 anos, desde a primeira visão dos bailados russos, que sonhávamos com a oportunidade que hoje, ainda que num plano modesto, se nos oferece. É justo, porém, dizer que este próprio ensaio não teria sido possível se o bailado português não tivesse encontrado o seu precursor, posso dizer o seu herói, na personalidade de Francis<sup>219</sup>.

A Companhia de Bailado Verde-Gaio trabalhava durante todo o ano no Teatro São Carlos, onde possuía um estúdio privado e camarins, assumindo a função de corpo de baile durante a temporada lírica.

Apoiada por Ferro, a Verde-Gaio pode contar com a colaboração de conceituados artistas plásticos na execução de cenários e figurinos, como Mily Possoz, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, Maria Keil, Tom e

---

<sup>219</sup> António Ferro, *Bailados Portugueses: "Verde-Gaio" (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950, p. 19.

José Barbosa. Estes autores que contrastavam com os bailarinos e coreógrafos cujo trabalho, do ponto de vista técnico e estético, apresentava fragilidades, ainda que isso não tenha impedido o público e a crítica de acolherem bem a companhia. No discurso de apresentação da companhia no Teatro Trindade, em Novembro de 1940, António Ferro faz uma longa menção à relação entre a dança e as outras artes e a importância que o Verde-Gaio assumia no contexto da produção artística nacional:

Mas o bailado exerce ainda outro grande papel na evolução da arte nacional. Não é apenas uma escola de dança mas uma escola de música, de pintura, de cenografia, de teatro, de escultura, de arquitectura. Ou não fosse a dança a menos egoísta de todas as artes. À volta de uma organização de bailados superiormente dirigida, pode fazer-se um grande movimento renovador. Não foi por acaso que Diaghilev principiou a sua grande revolução, antes de formar a sua companhia, por uma exposição de pintura. É que na composição de um bailado, não trabalham apenas o bailarino, o músico, mas também o cenógrafo, o figurinista, o escritor, toda a arte antiga e moderna, a própria alma do povo, numa intimidade, numa conjugação que não julgo possível obter, nem no teatro propriamente dito nem na ópera. (...)<sup>220</sup>.

Mais à frente, no mesmo discurso, menciona os nomes de alguns artistas plásticos e músicos portugueses que participaram no projecto de dança Verde-Gaio:

Dignos de aplauso são também os rapazes e raparigas que constituem o desprezioso corpo de baile do Verde-Gaio sem experiência nem escola, mas substituindo até certo ponto a carência de técnica dos seus

---

<sup>220</sup> António Ferro, *Bailados Portugueses: “Verde-Gaio” (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950, p. 15.

começos, pela sua tocante boa vontade, pela sua intuição. (...) Injusto seria (...) esquecer a colaboração da orquestra filarmónica, conduzida por Ivo Cruz e o trabalho dos compositores Ruy Coelho, Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos (...). Não devem também ser esquecidos (...) os cenários e os figurinos de Bernardo Marques, Estrela Faria, José Barbosa, Maria Keil, e Paulo Ferreira. Devo ainda referir-me à colaboração literária de Fernanda de Castro, Adolfo Simões Muller e Carlos Queirós. (...) Pela primeira vez, em Portugal, se constitui, assim, uma equipa de artistas, bailarinos, músicos, pintores, decoradores, figurinistas e poetas, dispostos a criar, com visão larga e sentido nacional, o bailado português<sup>221</sup>.

Embora o Verde-Gaio procurasse a modernidade nos seus recursos plásticos e cénicos e na medida em que revalorizou a dança, conferindo-lhe o estatuto de arte maior, acabou por revelar um carácter conservador pela temática nacionalista, histórica e folclórico-popular do seu repertório. Os bailados do Verde-Gaio eram inspirados na tradição folclórica nacional, teatralizada e estilizada. Para criar os figurinos dos espectáculos, procedeu-se à recolha de cerca de três mil trajés típicos portugueses, destinados a integrar o espólio do Museu de Arte Popular depois de usados como modelo. Suporte identitário do regime e instrumento pedagógico e propagandístico da política do espírito, o discurso do Verde-Gaio assentava na exaltação da ruralidade, na mistificação do passado histórico, na exploração de lendas e da tradição popular. António Ferro, no discurso de apresentação da companhia em Barcelona, Madrid e Paris, define-a remetendo para a ideia de uma portugalidade lírica, contemplativa, sensível:

---

<sup>221</sup> António Ferro, *Bailados Portugueses: "Verde-Gaio" (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950, p. 21.

Verde-Gaio é uma despreziosa antologia poética formada por alguns “estados de alma” da paisagem e da raça portuguesa. Dança indiscutivelmente mas dança imponderável, aquela que se coaduna com o génio contemplativo dos lusitanos, que sonham com o mar olhando o céu, ou sonham com o céu olhando o mar... (...) Os Bailados Portugueses Verde-Gaio, assim classificados por facilidade de expressão, são, acima de tudo, imagens movediças da sensibilidade de um povo essencialmente lírico, pinceladas de sol, ou românticas dedadas do luar das nossas paredes claras. Em «Verde-Gaio» não é o corpo da terra lusitana que dança, mas o seu espírito...<sup>222</sup>.

A Companhia cumpria também a função de elemento de afirmação do Estado Novo, do seu prestígio e modernidade, em Portugal e no exterior.

Os primeiros espectáculos apresentados pelo grupo foram o *Muro do Derrete*, com música de Frederico Freitas e cenários e figurinos de Paulo Ferreira; *Inês de Castro*, com música de Ruy Coelho e cenários e figurinos de José Barbosa; e a *Lenda das Amendoeiras*, com música de Jorge Croner de Vasconcelos e cenários e figurinos de Maria Keil.

A *Lenda das Amendoeiras* é uma história tradicional, algarvia, que Fernanda de Castro, mulher de António Ferro, adaptou para o bailado e que conta a história de uma princesa escandinava que deixa a sua terra para casar com um rei mouro. Na corte do rei, a princesa parece murchar devido às saudades da sua terra e da neve. O rei para a consolar manda cobrir a terra do Algarve de amendoeiras. Na Primavera a princesa ao ver as flores brancas das árvores, idênticas a flocos de neve, recupera a sua alegria<sup>223</sup>. Francis interpretava o papel de rei e Ruth de princesa. Faziam ainda parte do elenco a

---

<sup>222</sup> António Ferro, *Bailados Portugueses: “Verde-Gaio”* (1940-1950), Lisboa, SNI, 1950.

<sup>223</sup> *Grupo de Bailados Verde-Gaio (primeira temporada)*, Lisboa, Realização do SPN por delegação da Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

primeira bailarina moura, o bailarino da corte, dois físicos, três astrólogos, duas aias e três mouras.

Os cenários e os figurinos concebidos por Maria Keil seguiam de perto a narrativa, remetendo para um mundo mouro fantasiado e estilizado, que evoca o imaginário do livro das *Mil e uma noites*, obra que Maria Keil viria a ilustrar alguns anos mais tarde, em 1959 (figs. 1451 a 1453).<sup>224</sup> O cenário, o interior de uma casa muçulmana, foi construído como um palco dentro do palco: um estrado e duas paredes, uma do lado esquerdo, com um arco em ferradura e com um gradeamento de varanda em ferro; a outra, ao fundo, branca com uma retícula; uma cortina, presa a uma lança de grande dimensão que se encontrava encostada à parede reticulada, caía sobre as duas paredes (figs. 185 a 188). Este cenário tem o seu equivalente gráfico num desenho de uma vinheta da secção dedicada ao teatro da revista *Seara Nova* que Maria Keil traçou em 1941 e que analisámos atrás (fig. 22). A esta estrutura, que se mantinha em palco ao longo de todo o espectáculo, acrescia uma outra que era usada na parte final do bailado, com uma amendoeira em flor e um fundo com árvores e plantas.

No Museu Nacional do Teatro encontram-se conservados sete desenhos, a guache sobre papel, de figurinos de personagens do bailado: a princesa, o príncipe mouro, o conselheiro, o sábio, o astrólogo, uma dama e um trabalhador (figs. 189, 191, 192, 194, 196, 198 e 201). Maria Keil fez um conjunto de desenhos de risco elegante e estilizado, omitindo na maior parte dos casos os traços do rosto das figuras por não serem relevantes. A princesa,

---

<sup>224</sup> *O Livro das Mil e uma Noites*, Vols. III e IV, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959.

sentada num tamborete vermelho, enverga um vestido branco com mangas tufadas e um cinto e uma gola cinzentos, decorados com pedras vermelhas; na cabeça da personagem Maria Keil colocou um véu e um turbante verdes e uma coroa; um colar de pérolas, e o cabelo entrançado, colocado em bandós, lateralmente, completam o figurino; em baixo, do lado esquerdo surge uma legenda a lápis: “Lenda das Amendoeiras. Maria Keil” (fig. 189). O conselheiro veste uma túnica azul com um cinto vermelho, uma capa às riscas azuis e amarelas, um turbante amarelo e babuchas; no canto inferior esquerdo do desenho está escrito, a lápis: “Lendas Amendoeiras. Maria Keil” (fig. 191). Para vestir a personagem do físico, Maria Keil desenhou um fato branco, comprido, aberto à frente, com um cinto verde e um turbante pontiagudo vermelho; em baixo, do lado direito da folha, surgem os nomes dos bailarinos que interpretavam este papel, inscritos a lápis: “Lenda das Amendoeiras. Maria Keil” e “Leitão [José Leitão] Tonny [António Teixeira]” (fig. 192). O figurino do astrólogo é constituído por umas calças tufadas, brancas; uma capa comprida, num tecido azul com estrelas e bolas prateadas, com um galão dourado no decote e presa com um cinto azul e branco de tecido; um chapéu pontiagudo, com turbante, do mesmo tecido da capa, e babuchas. No desenho, o astrólogo segura na mão um telescópio, objecto que ajuda a identificar a personagem (fig. 194). O desenho das vestes para a personagem “aia” mostra três aspectos: frente, verso e pormenor da cabeça (fig. 196). O fato é constituído por umas calças árabes, uma camisa com as mangas tufadas, um vestido em dois tons de verde, decorado com bordados a fio dourado e um turbante verde com um véu transparente, beije. Para a personagem “mouro”,

desenhada em pé, com a mão direita atrás das costas, Maria Keil concebeu dois fatos idênticos em tons diferentes, um em azul e branco, o outro em amarelo e preto, constituídos por uma camisa branca sem colarinho, uns calções tufados, um colete, uma faixa na cintura, um turbante e babuchas (fig. 198). O último desenho é do figurino para a personagem de um camponês (fig. 201): uma camisa e umas calças curtas, largas, brancas, atadas com uma faixa azul e branca e uma capa castanha com riscas vermelhas sobre a cabeça; em baixo, do lado esquerdo, está escrito, a lápis: “Trabalhador”; do lado oposto, também a lápis, lêem-se os nomes dos bailarinos que interpretavam esta figura: “ [José] Leitão, Tony [António Teixeira], Maynard [Fernando Maynar], Camoesas [António Camoesas] e Rocha [Constantino Rocha] ” (fig. 202). Conservam-se no Museu Nacional do Teatro, além destes desenhos de Maria Keil, nove fatos completos de personagens do bailado *A lenda das amendoeiras* (figs. 190, 195, 197, 199, 200 e 203 a 206): um de princesa, um de rei mouro, um de aia, três de moura e dois de mouro. Os fatos de princesa, um de mouro e o de aia correspondem aos desenhos originais de Maria Keil (fig. 190, 195, 197 e 200). Os restantes fatos não correspondem a nenhum dos desenhos à guarda do Museu Nacional do Teatro.

#### **1.4. Pintura e desenho: criação livre**

Na época em análise, as décadas de 1930 e 1940, Maria Keil, a par do trabalho de artes gráficas e artes decorativas, dedicou-se à pintura e ao desenho. Ainda que, em entrevistas concedidas nos últimos anos, a autora



tenha frisado várias vezes que não se considerava uma pintora, a sua obra de pintura merece uma análise atenta, em particular os retratos, tanto pela técnica, como pela sensibilidade e força que transmitem:

Não me considero uma pintora. A minha obra de pintura são quatro ou cinco retratos. Fui uma operária das artes<sup>225</sup>.

Fiz muitos retratos, pintava as pessoas amigas, mas agora não gosto de pintar. Gosto de fazer retratos para guardar a pessoa, sobretudo as expressões. Mas fazer um quadro? Fazer uma natureza morta? Para quê? Fiz muitas, mas acho que não vale a pena. Pego num desses grandes livros de arte, com todos aqueles grandes pintores e aquilo não me emociona. O que me emociona é a forma das coisas. (...) Costuma dizer-se que a arte cultiva-se. No dia em que a terra estiver coberta de searas de arte, os frutos e o pão vão saber a tinta. Acho que já há pintura de mais. Não tenho nenhum prazer em pintar. Desenhar sim. Nem sempre gosto de ver um quadro numa parede, porque por vezes gosto muito mais de uma bonita parede. Há paredes tão bonitas<sup>226</sup>.

Em relação à pintura... nunca me apeteceu muito fazer pintura, não tenho muitas coisas. Paisagens, não sou capaz! Acho que não vale a pena. Retratos fiz alguns. Tenho lá uma dúzia de retratos, porque era uma questão de interpretar a pessoa que estava na frente. Agora, pintar por pintar nunca me apeteceu. Primeiro, tenho o culto da parede... Acho que uma parede pode ser a coisa mais linda do mundo, sem lá ter nada. Porque razão se há-de pendurar o quadro? (...) A pintura, para mim, é uma coisa secundária. Ainda há pouco tempo, deu-me para escrever umas coisas onde dizia isso, justamente: dizia que, realmente, há coisas já tão perfeitas que não precisam de ser

---

<sup>225</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>226</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 68 (versão integral disponível on-line em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>).

reproduzidas. Porque razão se vai pintar o jardim, cheirar o jardim para depois pintar? Já não é a mesma coisa, apesar de existirem coisas lindíssimas pintadas, isso é verdade<sup>227</sup>.

Inicialmente, Maria Keil enveredou pela pintura, tendo sido aluna do pintor Veloso Salgado na Escola de Belas-Artes, em Lisboa: “(...) vinha para a Pintura. Tive o Veloso Salgado que era um óptimo professor porque não dizia nada. Dava o exemplo mas não influenciava. Às vezes dizia, aqui põe-se uma pintinha para fazer a sombra...E era o que ensinava, depois íamos fazendo. Mas depois cá fora comecei a ver os pintores que contavam – não quero dizer da moda –, e que vinham de Paris cheios de ideias. O mundo abriu-se.”<sup>228</sup>. José Maria Veloso Salgado nasceu em Espanha, em 1864, veio para Portugal aos dez anos de idade, para casa de um tio que era mestre de uma litografia em Lisboa. Frequentou a Escola da Academia de Belas Artes de Lisboa entre 1778 e 1884, enquanto trabalhava na litografia. Em 1882 alcançou a distinção em desenho na exposição trienal escolar e ganhou um prémio pecuniário. Em 1888 partiu para Paris com uma bolsa do Estado, tendo sido admitido em quinto lugar num total de trezentos concorrentes nos ateliers de Cabanel e Benjamin Constant, na *École des Beaux-Arts*. Recebeu, também, lições de Jules-Elie Delaunay, de Jean-Paul Laurens e de Fernand Cormon. Foi por esta altura que se relacionou com o pintor Jules Breton, com a sua filha e discípula, Virgínia Demont Breton, e o marido desta, o paisagista Adrien Demont, que se tornou seu amigo íntimo. Regressou a Lisboa em 1895 e, em Dezembro desse ano, foi

---

<sup>227</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 541 [policopiado].

<sup>228</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

nomeado professor interino de Pintura Histórica da Escola de Belas Artes. Dois anos mais tarde assumiu funções como professor efectivo, derrotando Columbano, entre outros. Com a reforma do ensino artístico, em 1901, passou a repartir a sua cadeira de Pintura Histórica com Columbano. Ao longo da sua carreira, Veloso Salgado participou em muitas exposições, em Portugal e no estrangeiro, e foi várias vezes distinguido com prémios e homenagens. Quando deu aulas a Maria Keil, em 1933, estava a atingir o limite de idade para leccionar, ainda que tenha mantido essa função até falecer, em 1945. Veloso Salgado, à semelhança de outros professores de pintura das primeiras décadas do século XX em Portugal, representava a continuidade, a afirmação da arte oitocentista em pleno século XX. Como refere Maria Keil, não era na escola mas “cá fora” que estavam “os pintores que contavam” ou seja, os que viviam e pintavam no seu tempo. Esta constatação levou a autora a abandonar a Escola de Belas-Artes no final do primeiro ano do curso de Pintura que trocou pelo convívio e aprendizagem, com o marido, Francisco Keil do Amaral, na Brasileira do Chiado, em casa de amigos e colegas de profissão e através da leitura de revistas e livros de arte estrangeiros.

A pintura de Maria Keil é marcada por uma vontade de experimentar novas técnicas, de inovar relativamente ao academismo que conhecera enquanto aluna das Belas-Artes o que lhe valeu algumas repreensões da parte de pintores mais velhos e consagrados, como Abel Manta, e de críticos de arte: “Eu comecei a trabalhar com uma certa liberdade e apanhei umas «desandas» dos mestres que diziam: «Oh menina, não é com espátula que se pinta, é com o

pincel», mas nós não fazíamos caso e pintávamos como entendíamos.”<sup>229</sup>.

Relativamente à temática da Pintura de Maria Keil, sempre figurativa, predominam os retratos, embora também tenha executado naturezas-mortas e algumas paisagens urbanas. Nas palavras do poeta e crítico Carlos Queirós:

Sugerir, semear ficções, guerra sonhos, pôr asas no espírito do público... – dificilmente se encontrará no nosso país quem tão discretamente e por tão vários processos o consiga, através de um retrato, de uma natureza-morta, de uma paisagem, de uma composição livre. É, de facto surpreendente a variedade de géneros e de temas plásticos que a ávida curiosidade desta artista impôs à sua vocação, sem prejuízo para a inteireza de uma personalidade quase formada<sup>230</sup>.

O trabalho de pintura de Maria Keil é marcado pelo sintetismo e estilização, característicos da arte modernista, a que se juntam a ausência de pormenores supérfluos, a recusa do decorativismo e a utilização de cores planas. Ainda que figurativa, a linguagem pictórica de Maria Keil não é necessariamente realista, detectando-se em algumas das suas composições elementos fantasiados e poéticos.

Carlos Queirós descreve na revista *Litoral* a obra pictórica de Maria Keil:

Na arte de Maria Keil é sensível a repulsa por toda a espécie de artifícios. Onde a habilidade ameaça despontar, logo a emoção a recalca; onde procura impor-se o gosto – ou mesmo a necessidade –

---

<sup>229</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2008, p. 543.

<sup>230</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Outubro.-Novembro 1944, pp. 424.

do espírito decorativo, logo a poesia vem em seu socorro. Tudo assim, resulta fúlgido e cálido, no desenho como nos tons, na composição como nos volumes. O predomínio dos motivos amáveis (figuras de anjos, paisagens líricas, animais elegantes, flores e frutos viçosos) salva-se quase sempre do bonito ornamental; a insistência das cores mais límpidas nunca sugere o adocicado<sup>231</sup>.

Num outro artigo sobre a obra de Maria Keil, publicado em 1957, Roberto Nobre (1903-1969), artista plástico, ilustrador e crítico, posiciona a obra da autora no plano da recusa simultânea do academismo e da abstracção, como algo com um sentido próprio:

A sua arte é audaciosíssima e é tranquila. Não obedece, senão episodicamente, a qualquer directriz. (...) Maria Keil é reflectida e tenta as experiências da arte com a ansiosa curiosidade de uma alquimista medieval. No entanto, na sua serena audácia, se a horroriza o academismo poeirento e bolorento, olha com um sorriso tímido todo o caótico relampejar da arte não figurativa, mesmo a do super-realismo. Não é pela cómoda procura do meio-termo. Nada menos meios termo que a sua arte. Ela quer ir até ao mais longe que o seu caminho a possa levar – mas segue caminho. Como o insuspeito Bazaine ela acha que recusar sistematicamente o mundo exterior é recusar-se a si mesma: é uma maneira de suicídio<sup>232</sup>.

Num inquérito sobre arte contemporânea levado a cabo em 1960, Maria Keil, questionada sobre a querela da arte figurativa ou não figurativa respondeu:

Parece-me que o «figurativo», sobretudo a figura humana, abusou demasiado da Arte, ou vice-versa. A arte abstracta apareceu-me como

---

<sup>231</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Outubro-Novembro, 1944, p. 424.

<sup>232</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, pp. 119-120.

uma libertação de todo um mundo retratado em excesso. Ora hoje há outras artes para retratar o mundo. Não a compreendo nem aceito inteiramente, mas admito que a arte abstracta possa abrir o caminho a uma maneira de expressão plástica quase tão completa como a música, que nos possa dizer qualquer coisa sem nos forçar a um assunto. Vejo a arte abstracta principalmente ligada à Arquitectura<sup>233</sup>.

O posicionamento de Maria Keil relativamente à questão da relação entre figuração e abstracção é muito racional: a autora reconhece a importância e as possibilidades da arte abstracta mas não a pratica porque o seu universo ideológico e plástico não se coaduna com a abstracção.

Em termos gerais podemos afirmar que na arte de Maria Keil encontramos vigor, segurança, maturidade, sobriedade, sensibilidade e sentido poético, elementos resultantes de uma profunda inteligência, poder de observação e cultura estética.

A obra de pintura de Maria Keil encontra-se dispersa por museus e colecções particulares, sendo que a maior parte do acervo pertence a privados o que dificulta o seu levantamento. Revistas e outras publicações apresentam reproduções de obras da autora mas, frequentemente, a preto e branco, sem indicação das dimensões, propriedade ou data de execução. Alguns trabalhos desapareceram, em parte por vontade da autora:

Outro dia cheguei a casa. Às quartas-feiras vou a casa. Estive a arrumar uns quadros velhos que lá estavam, daquelas peneiras que a gente tem...peguei num x-acto e deitei tudo fora. Então ia lá deixar uma porcaria daquelas que não prestavam para nada! Depois vem

---

<sup>233</sup> *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro do Suplemento "Cultura e Arte" do "Comércio do Porto", Vol. 2, Porto Editora, 1960, pp. 229-230.*

alguém e diz «parece impossível não queria dava...» Não prestava, ia dar? Deixei lá o retrato do meu filho quando era miúdo com papeira, com a cara inchada e um lenço atado e o retrato do meu neto Pedro que andava sempre na paródia lá no campo. «Pedro, anda cá para te fazer o retrato.» E ele dizia «Vou já.» Depois mexia num bicho, numa carocha, numa lagarta...não consegui fazer o retrato do moço. Fiz-lhe a cara. Não consegui pintar o que ele tinha na mão. Um dia trazia um gato. «Amanhã também vens?». «Venho». Trazia uma carrocinha de pau que lá tinha. «Então, e o gato?». «Não sei...». Tem a carinha dele muito espantada a olhar para nós e o resto, está lá um gato muito bem desenhado<sup>234</sup>.

Nas décadas de 1950 e seguintes, Maria Keil continuou a pintar, a título pessoal, sem o intuito de comercialização ou de integração da sua obra no circuito de galerias e feiras de arte. A partir deste período, a autora dedicou-se com grande empenho a outras áreas artísticas, em particular à azulejaria e à ilustração, em detrimento da pintura. Por outro lado, o seu trabalho de pintura posterior aos anos de 1950 apresenta características técnicas e formais que o demarcam claramente da obra realizada nas décadas de 1930 e de 1940, como teremos oportunidade de sustentar mais à frente.

#### **1.4.1. Pintura: obras conservadas em museus e outros equipamentos culturais**

O Museu Nacional de Arte contemporânea – Museu do Chiado (MNAC), integra no seu espólio nove obras de Maria Keil, resultantes da aquisição pelo Estado Português do espólio de Manuel Mendes, em 1977. Uma

---

<sup>234</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

destas peças é um retrato de uma menina, assinado e datado, que Maria Keil fez em 1938 e que esteve exposto na sua primeira exposição individual, realizada na Galeria Larbom em 1939.

Esta pintura, intitulada *A Menina sentada*, é um dos “quadrinhos com meninas” referidos por Manuel Mendes na crítica à exposição de Maria Keil que publicou, em 1939, na *Seara Nova* (fig. 209)<sup>235</sup>. Uma menina, representada a três quartos, sentada numa cadeira de madeira com braços, segura na mão uma jarra pequena, branca, com flores. A criança, de olhos verdes e cabelo louro preso com um grande laço vermelho, veste uma camisola vermelha e uma saia branca. Maria Keil representou os traços essenciais da retratada, destacando-os, e omitiu pormenores e detalhes que retirariam força ao retrato. Estamos perante um trabalho de pintura expressivo, marcado por empastamentos e espatulados, técnica que Maria Keil aplicou recorrentemente à sua obra de pintura deste período e que lhe valeu algumas críticas. Em 1939, Diogo de Macedo (1889-1959), escultor, museólogo, escritor e crítico de arte, num artigo de crítica a esta primeira exposição individual de Maria Keil, refere-se à técnica da artista nos seguintes termos:

(...) a arte desta pintora tem também os seus senãos. Um deles é o encanto pelos processos, pelos sistemas, pelas aparências dos outros pintores que admira. E, assim, procura-os em vez de se procurar a si que existe tanto como eles. A pintura diga-se o que se disser é feita com tintas e com pincéis. Tudo quanto as habilidades inventem fora disto é trucagem, engano, facilidade (...). A espátula é um utensílio usado pelos pintores com fins vários, mas não para substituir os pincéis. A espátula não passa da trolha dos estucadores para

---

<sup>235</sup> Manuel Mendes, “A exposição de Maria Keil”, in *Seara Nova*, N.º 608, Abril de 1939, p. 154.



revestimento de superfícies. Nem a espátula, nem o cabo dos pincéis, nem a tinta suja das paletas aplicadas nos fundos com escamoteadelas de mão nem outras negligências de coragem profissional para resolver habilidosos efeitos devem ser tomadas em conta séria<sup>236</sup>.

Manuel Mendes, num artigo sobre a mesma exposição, também refere o uso excessivo da espátula, ainda que sem o carácter repreensivo que detectamos nas palavras de Macedo: “Maria Keil é uma pintora de gosto feminino que compõe com firmeza e à vontade, que pinta com uma técnica que, embora alindada pelo uso por vezes demasiado da espátula, é firme e gorda, e saborosa.”<sup>237</sup>. Dezoito anos mais tarde, esta questão foi encarada de um modo completamente distinto por Roberto Nobre, num artigo publicado na revista *Lusíada*: “Toda a sua pintura é rica de *matière*, sem ser empastada e, ao mesmo tempo, sem ser o afagado que conduz ao bonitinho aliciante para o observador inepto.”<sup>238</sup>.

Já Carlos Queirós no artigo que dedicou à exposição de Maria Keil optou por destacar a faceta poética da sua obra pictórica, ou não fosse ele poeta, e a evolução técnica da pintora, patente nas obras apresentadas, algumas ainda do período de frequência da Escola de Belas-Artes:

Desenhar ou pintar são nela actos de génese poética. A sua arte não se parece com versificação. Não é uma técnica perseguida pelo desejo de afirmar-se. Nem ela quer afirmar-se. Apenas precisa de exprimir-se plasticamente. (...) pouquíssimos artistas-técnicos seriam capazes de dar, por exemplo, a fragrância do vidro e dos frutos sem inspirar a

---

<sup>236</sup> “Exposição de Maria Keil do Amaral”, in *Ocidente*, Vol. V, N.º 13, Maio de 1939, p. 417.

<sup>237</sup> Manuel Mendes, “A exposição de Maria Keil”, in *Seara Nova*, N.º 608, Abril de 1939, p. 154.

<sup>238</sup> Roberto Nobre, “A pintora Maria Keil”, in *Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura*, Volume 3.º, N.º 10, Outubro 1957, p. 124.

quem os vê a repulsa que inspiram as pinturas que macaqueiam a fotografia colorida. Referimo-nos a uma natureza morta que a artista pintou quando aluna das Belas Artes. (...) Daquela fase de há anos (e que já era mais do que escolar) se parte para a actual, ao ritmo do tempo. E assim podemos acompanhar a gradual simplificação de processos, o abandono de fórmulas, o repúdio de uma técnica sem profundo – humano e poético- sentido. (...) Pintura que já tem estrutura própria, que já responde pelo seu nome. Devem fixá-lo os casuais leitores destas impressões, para que ela, jovem como é – e, logo, mais sujeita aos apelos da desistência que têm perdido tantas esperanças da arte nacional – sinta a responsabilidade dessa memória e a use como estímulo<sup>239</sup>.

A escolha dos temas representados e o domínio técnico do desenho, da composição e da forma, são outras características destacadas pela crítica, mais concretamente por Diogo de Macedo:

As exposições deste mês foram bem iniciadas e com um nome novo de senhora. Consola ver começar com tanta saúde e tanta felicidade nas cores e nos motivos escolhidos - crianças, flores, anjos e contos – uma juvenil artista como esta. Para mais, além da visão leal e luminosa com que interpreta as imagens e os trechos da paisagem, a pintora conhece bem as raízes do desenho, a graça da composição e as particularidades da forma<sup>240</sup>.

A pintura *Menina Sentada* esteve patente na exposição Obras a depositar noutros museus, organizada pelo MNAC em 1945<sup>241</sup>. Em 1960, a obra foi exposta no Museu Municipal de Amarante, na exposição 15 artistas premiados pelo SNI, organizada pelo SNI e pela Comissão Regional de

---

<sup>239</sup> Carlos Queirós, “A 36.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Pintura e Desenho de Maria Pires Keil Amaral – Galeria de Arte «Larbom, Lda.» - Lisboa”, in *Revista de Portugal*, N.º 7, Abril de 1939, pp. 407.

<sup>240</sup> “Exposição de Maria Keil do Amaral”, in *Ocidente*, Vol. V, N.º 13, Maio de 1939, p. 416.

<sup>241</sup> Ficha de inventário da peça, MNAC.

Turismo da Serra do Marão<sup>242</sup>. Em 1979, voltou a ser exibida, desta vez na exposição temporária promovida pelo MNAC, *A criança nas colecções do Museu*<sup>243</sup>.

A colecção de arte do Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP) inclui sete trabalhos de Maria Keil, duas pinturas e quatro gravuras, assinadas e datadas, e um desenho a aguarela que se encontra atribuído à autora.

Uma das pinturas do acervo do CAMJAP é uma natureza-morta, executada em 1941 (fig. 208). Em 1943, esta obra encontrava-se colocada na parede da sala da casa do arquitecto Adelino Nunes, no Rodísio, como se constata da observação de uma fotografia publicada na revista *Panorama* (figs. 209 e 210).<sup>244</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian adquiriu-a em 1981.

Neste trabalho, Maria Keil representou uma mesa coberta por uma toalha branca, sobre a qual se dispõem um jarro branco, um copo vazio, uma taça de barro com dois cachos de uvas no interior, brancas e pretas, um segundo cacho de uvas pretas e uma laranja. A pintora colocou ainda uma cadeira de madeira junto à mesa. O fundo, em tons de azul e branco, é indefinido. As pregas da toalha, desenhadas no canto inferior esquerdo da pintura, introduzem volume na composição. Esta natureza-morta, de influência cézanneana, apresenta características, em simultâneo, tradicionais e modernas: os elementos representados são facilmente identificáveis mas Maria Keil

---

<sup>242</sup> *15 artistas premiados pelo S.N.I. com o Prémio Sousa Cardoso*, Exposição promovida pelo Secretariado Nacional de Informação e pela Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, Museu Municipal de Amarante, Câmara Municipal de Vila Real, Junho, 1960.

<sup>243</sup> *A criança nas colecções do Museu*, MNAC, Lisboa, 1979.

<sup>244</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Ano 1943, p. 51.

sintetiza e estiliza as suas formas, reduzindo-as ao essencial, sem a preocupação de suscitar no observador sentidos como o olfacto ou o tacto como acontecia na execução de naturezas-mortas em períodos anteriores. Há nesta obra um artificialismo intencional acentuado pela construção perspéctica com recurso a diferentes pontos de vista, a coexistência de vários planos no quadro e a diversificação do ângulo de visão dos objectos. A distorção dos elementos representados reforça a distância que existe entre realidade e visão, entre o objecto e a imagem criada a partir dele, questão que os modernistas desenvolveram no seu trabalho de pesquisa pictórica. De destacar, ainda, o trabalho cuidado dos volumes com recurso a contrastes de claro-escuro e a paleta cromática constituída por tons de azul, verde, laranja e castanho, realçada pelo uso do branco na toalha e no jarro.

Cinco anos antes, em 1936, Maria Keil executara uma outra natureza-morta que conhecemos apenas através de uma reprodução, a preto e branco, publicada no catálogo de uma exposição que teve lugar em 1977, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (fig. 211)<sup>245</sup>. Em 1943 esta pintura encontrava-se colocada numa das paredes da sala da casa do casal Keil do Amaral, no Rodísio (fig. 212)<sup>246</sup>. A pintora introduziu nesta natureza-morta uma jarra polifacetada com três jarros no interior, um cesto com materiais de *tricot* com um trabalho em execução, um outro com fruta, um novelo de lã e uma revista aberta numa página com uma reprodução de um retrato de uma mulher sentada. Mais uma vez a autora distorceu a imagem, usando diferentes pontos de vista

---

<sup>245</sup> *Artistas portuguesas*, catálogo da exposição, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Janeiro/Fevereiro 1977.

<sup>246</sup> “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, N.ºs 15 e 16, Ano 1943, p. 51.

na representação dos objectos e introduzindo diferentes planos que coexistem no espaço pictórico. O facto de termos tido acesso a uma fotografia a preto e branco da obra não nos permite analisar a componente cromática.

Uma outra natureza-morta, do final dos anos de 1930, início da década de 1940, foi reproduzida, a cores, na revista *Lusíada*, em 1957 (fig. 213)<sup>247</sup>. Sobre uma mesa de madeira dispõem-se uma toalha branca, um jarro de vinho e um prato com uma laranja e uma banana. Nesta natureza-morta Maria Keil explorou intensamente o jogo de pregueado da toalha, recurso que usou na primeira natureza-morta que analisámos.

Ainda em relação a este género de pintura, de referir que o Estado português adquiriu uma natureza-morta a Maria Keil, em 1943, para a Legação de Portugal em Berlim. Não encontrámos nenhuma imagem desta obra que foi destruída por uma bomba incendiária russa, em 1945, juntamente com o restante acervo artístico que se encontrava no edifício da Legação portuguesa, à excepção de uma consola. Subsiste, contudo, o recibo da venda da pintura, passado pela autora, divulgado por Maria do Carmo Lino na sua dissertação de mestrado<sup>248</sup>.

Em 1941, Maria Keil pintou o seu auto-retrato, obra que, exibida na VI Exposição de Arte Moderna do SPN, lhe valeu o Prémio de Revelação Amadeo de Souza-Cardoso (fig. 214). Actualmente esta pintura encontra-se exposta na Biblioteca Municipal de Silves, tendo sido doada à mesma pela autora:

---

<sup>247</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, p. 119.

<sup>248</sup> Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa Lino, *As Artes decorativas na obra de Raul Lino*, 5 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, 1999 [policopiado].

O meu auto-retrato, esse foi feito a sério. Para fazer o retrato tinha que olhar para mim. Pus um espelho. O olhar parece que fura as pessoas. Estou com uma atenção! Qualquer dia morro e o que é que vão fazer a isto? Eles não aguentam ter este retrato em casa comigo a olhar para eles. Na minha terra, em Silves, fizeram uma biblioteca e eu disse «levem o retrato, ponham-no lá num escritório qualquer». Não se podia ter em casa [risos]<sup>249</sup>.

Trata-se de um auto-retrato da artista ainda jovem, com vinte e sete anos de idade, pintado a óleo sobre tela, pautado por valores plásticos modernistas. O desenho, sintético, exclui pormenores e centra-se no essencial. O uso da espátula confere um valor matérico à pintura, mais visível no fundo. Uma mancha de luz envolve a figura, destacando-a do fundo. A paleta cromática é pouco diversificada, em tons de castanho, verde e vermelho escuro. A autora, ao contrário da maioria dos artistas quando se auto-retratam, não se representou a pintar, ainda que o reverso de uma tela, visível no lado esquerdo da composição, denuncie o seu ofício. Maria Keil retoca a toilette, compondo com as mãos os colarinhos brancos da camisa enquanto olha para o observador, com um olhar intenso e um sorriso, em simultâneo, divertido e sedutor. A tela está assinada e datada. Pedro Lapa na sua análise desta obra destaca a “deslocação cézanneana” do ombro da retratada que lhe recorda o *Garçon au gillet rouge* do autor francês<sup>250</sup>. Este autor verifica, ainda, que não há neste auto-retrato simultaneidade entre o olhar-se e o acto de auto representar-se, ou seja, a pintora coloca-se diante da tela mas sem o pincel ou outro instrumento

---

<sup>249</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>250</sup> Pedro Lapa, “Maria Keil”, in António Rodrigues (coord. científica), Alexandra Araújo e Isabel Penha Garcia (coord. editorial), *O Rosto da Máscara*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém, Maio de 1994, pp. 332-333.

da pintura na mão, situação que introduz na obra uma dimensão em geral alheia à pintura, de ordem temporal. Além deste auto-retrato, Maria Keil apresentou na VI Exposição de Arte Moderna uma natureza-morta e uma paisagem.

Maria Keil também pintou paisagens urbanas, uma das quais, executada em 1944, integra o acervo do CAMJAP (fig. 215). Trata-se da perspectiva de uma rua da cidade de Lisboa, vista a partir de um andar elevado de um prédio, através de uma varanda. Em primeiro plano a autora representou a grade de ferro da varanda e, num plano posterior, a rua. A composição está estruturada em função da via automóvel, que introduz um eixo central no desenho; do lado direito erguem-se prédios de cinco andares e dispõem-se zonas de relvado com árvores e canteiros; as fachadas dos prédios do lado oposto não são visíveis devido ao ângulo da perspectiva; Maria Keil representou, ainda, um automóvel e alguns transeuntes. A autora faz uso dos valores plásticos modernistas que temos vindo a identificar nas obras analisadas, designadamente o sintetismo do desenho e a recusa de pormenores descritivos e analíticos. A paleta cromática é suave, em tons de azul, rosa, verde e laranja. A autora assinou e datou o quadro, em baixo do lado esquerdo: “MARIA 1944”. A comparação desta paisagem com a perspectiva da Avenida António José de Almeida, vista a partir do N.º 7, prédio onde a artista residia, num segundo andar, permite-nos concluir tratar-se desta rua da cidade de Lisboa.

Uma outra vista de rua, mas da cidade de Nova Iorque, encontra-se exposta no Museu Abel Manta, em Gouveia. Embora a obra não esteja datada será certamente de 1945, ano em que Maria Keil viajou até aos Estados Unidos

da América na companhia do marido, o arquitecto Keil do Amaral (fig. 216)<sup>251</sup>. O catálogo da Exposição Geral de Artes Plásticas de 1946 permite-nos saber que a autora pintou outras vistas da cidade além desta ao referir terem sido expostos três guaches de Nova Iorque, um deles representando o Central Park.<sup>252</sup> A pintura do Museu Abel Manta, um guache sobre papel em tons de verde e castanho, representa uma vista de uma rua nova-iorquina, na zona do Rockefeller Center, vendo-se em primeiro plano uma estátua e, ao fundo, a Catedral neogótica de São Patrício, situada na bem conhecida 5.<sup>a</sup> Avenida, entre a 50.<sup>a</sup> e a 51.<sup>a</sup> Avenida. Maria Keil reproduziu a paisagem urbana que tinha à sua frente de uma forma sintética e estilizada, retirando todos os elementos que considerou supérfluos, designadamente ornatos.

#### **1.4.2. Desenho: obras conservadas em museus e outros equipamentos culturais**

Maria Keil tem uma obra vasta de desenho livre. No Museu Nacional de Arte contemporânea – Museu do Chiado conservam-se três trabalhos da sua autoria que faziam parte do espólio de Manuel Mendes, adquirido pelo estado português em 1977. Um destes, executado a grafite sobre papel, representa uma cabeça de rapariga e está assinado e datado, no canto inferior esquerdo: “MARIA 1937” (fig. 217). A autora traçou com pormenor os olhos e os lábios da figura, representada a três quartos, conferindo, deste modo, expressividade ao retrato. Este trabalho aproxima-se muito de outros dois também datados de

---

<sup>251</sup> A obra não está data pelo museu e não se vê nenhuma data. No entanto, a mesma pode estar oculta pelo *passepartout*.

<sup>252</sup> *Exposição Geral de Artes Plásticas*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, Julho, 1946.



1937 que pensamos pertencerem à mesma série: uma cabeça de um rapaz javanês que foi exposto em 1981 na exposição temporária, *Le dessin au Portugal (1900-1940)*, em Paris (fig. 218); e uma cabeça de rapariga publicada em 1942 na revista *Panorama* (fig. 219).<sup>253</sup> No catálogo da exposição de Paris refere-se que foram expostos três trabalhos de Maria Keil, um deles, a cabeça de uma jovem holandesa. Embora este desenho não esteja reproduzido no catálogo, pensamos tratar-se do que foi publicado na revista *Panorama* (fig. 219) uma vez que o outro retrato de uma rapariga (fig. 217) integra o espólio do MNAC e não há na ficha da peça nenhuma referência a um eventual empréstimo para a exposição de Paris. Estes desenhos poderão ter sido feitos na sequência da viagem que Maria Keil fez com o marido à Holanda em 1936.

O segundo desenho livre do espólio do MNAC da autoria de Maria Keil representa um casal abraçado, traçado a caneta de feltro sobre papel, em tons de vermelho e verde (fig. 220). Este trabalho está assinado pela autora mas não está datado. Porém, pelo tipo de traço e pelas características da representação da figura humana pensamos ser da década de 1940: figuras do povo, vigorosas, descalças, com um lenço na cabeça e, uma delas, com um avental à cintura, de membros robustos; o desenho, estilizado e sintético, foi construído à base de traços circulares, contínuos.

O terceiro trabalho de Maria Keil conservado no MNAC, um desenho a lápis de um gato deitado, a dormir, tem uma dedicatória: “O Manel com muita amizade Maria” (figs. 221 e 222). Estamos perante um desenho simples que Maria Keil ofereceu a Manuel Mendes.

---

<sup>253</sup> *Le dessin au Portugal (1900-1940)*, catálogo da exposição, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981, cat.85. B.C., “As crianças e as Artistas Portuguesas”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, Número 12, Ano 1942, p. 12.

Ainda no MNAC encontram-se conservados três desenhos de Maria Keil, do final dos anos de 1950 e do início da década seguinte, que não se integram na sua produção livre mas na obra de ilustração da autora, pelo que o analisaremos mais à frente. Um destes desenhos, de colorido intenso, executado a caneta de feltro e aguarela sobre papel, representa dois casais de camponeses a dançar o vira, sobre um fundo cinzento e foi concebido em 1962 para *O livro da Marianinha* de Aquilino Ribeiro que analisaremos à frente (fig. 645)<sup>254</sup>. Os dois trabalhos restantes, a representação de uma menina e uma vaca, foram traçados a tinta-da-china sobre papel para ilustrar a obra *Contos tradicionais portugueses*, organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira e editada em 1958 (figs. 1449 e 1450)<sup>255</sup>.

### 1.4.3. Pintura publicada em revistas, jornais e outras edições

Muitas publicações periódicas integravam reproduções de trabalhos de pintura e desenho de artistas portugueses, criando, deste modo, uma oportunidade de divulgação dos mesmos, numa época em que era difícil expor. Maria Keil foi uma das artistas que viu a sua obra plástica ser publicada, sobretudo a de desenho, em revistas nacionais. Estas publicações constituem uma importante fonte para o estudo do trabalho plástico da autora.

*A rapariga do laço*, uma pintura de Maria Keil, assinada e datada, no

---

<sup>254</sup> Aquilino Ribeiro, *O livro da Marianinha*, Lisboa, Bertrand, 1967. Mais à frente, no capítulo dedicado à análise dos trabalhos de ilustração infantil realizados por Maria Keil, esta obra e o desenho do MNAC que lhe está associado são objecto de uma leitura desenvolvida.

<sup>255</sup> José Gomes Ferreira (prefácio), *Contos Tradicionais Portugueses. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira*, 2 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

canto inferior esquerdo – “MARIA 1938” – foi reproduzida em várias publicações periódicas, designadamente na revista *Aqui e Além* e na revista *Lusíada* (fig. 223).<sup>256</sup> Trata-se de um retrato a três quartos de uma jovem numa atitude displicente e sensual, sentada numa cadeira de palhinha, sobre a qual se dispõe um manto azul. A retratada veste uma camisa de dormir branca, de cavas, com um grande decote decorado com um folho rendado que, descaído do lado direito, deixa antever o peito. Com a mão esquerda a rapariga segura o decote do vestido, com a mão oposta segura o laço vermelho do cabelo. O braço direito está pousado sobre as costas da cadeira, obrigando a uma leve torção do tronco. A expressão do rosto da rapariga é séria e o seu olhar intenso parece fixar o observador. Mais uma vez estamos perante uma obra de cariz modernista em que a tinta foi aplicada em camadas, com auxílio da espátula, adquirindo volume, e a perspectiva distorcida permite fugir da mimese do real sem contudo deixar de se tratar de um retrato. Esta obra esteve patente na segunda exposição individual de Maria Keil, realizada em 1945, na Galeria Fausto de Albuquerque<sup>257</sup>.

Maria Keil retratou muitos dos seus amigos e colegas de profissão. Em 1938 pintou o retrato de Selma Sawich Rocha, mulher de José Rocha, o fundador do Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), ateliê que contou com a colaboração de Maria Keil como já tivemos oportunidade de constatar (fig. 224).

Como se vê, Maria pintou o busto de Selma, a óleo sobre tela colada em cartão. Mais uma vez, a autora aplicou a tinta em camadas, conferindo volume

---

<sup>256</sup> Alberto Correia, “Rascunhos sobre arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril de 1945, p. 69. Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, capa e p. 121.

<sup>257</sup> *Exposição de Pintura e Desenho de Maria Keil do Amaral*, 12 de Março de 1945, Lisboa.

à superfície pictórica, em particular no fundo e no tratamento do cabelo e da gola da camisola. O retrato transmite uma certa dureza, patente no olhar frio e nos lábios cerrados de Selma, intencionalmente trabalhados por Maria Keil de modo a traduzir o carácter da figura retratada. O predomínio de tons de azul, uma cor fria, presente nos olhos e na camisola de Selma, acentua essa dureza. Esta obra esteve patente na 4.<sup>a</sup> Exposição de Arte Moderna do SPN, em 1939<sup>258</sup>.

Silvinha Manta, também uma figura do círculo de amizades dos Keil do Amaral, casada com João Abel Manta, foi retratada por Maria Keil em 1944 (fig. 225)<sup>259</sup>. Trata-se, a par do auto-retrato de Maria Keil, de um dos melhores retratos da autora:

E era mau, o que nós fazíamos era mau, ainda não era bom. Hoje, vejo os quadros que fiz naquela altura e são muito fraquinhos. Não, fiz uns bons, vá lá, também estou a ser má para mim. Fiz o retrato da mulher do João Abel Manta que é, talvez, das coisas melhores que eu fiz; fiz o meu retrato; fiz outras pinturas mas sempre retratos. Nunca pintei paisagem, não me apetecia nada porque não tinha jeito nenhum<sup>260</sup>.

Silvinha é representada a três quartos, segurando com a mão direita um alfinete que prende e enfeita a blusa que veste, na zona do colarinho. Maria Keil enfatizou os grandes olhos amendoados e os lábios carnudos da retratada, conferindo, aos primeiros, uma profundidade que revela uma inteligência e um

---

<sup>258</sup> Catálogo da 4.<sup>a</sup> Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN, Dezembro, 1939.

<sup>259</sup> Carlos Queirós, "Maria Keil do Amaral", in *Litoral*, N.º 4, Lisboa, Outubro-Novembro, 1944, s.p.; Roberto Nobre, "A Pintora Maria Keil", in *Lusitana*, 1957, pp. 125. Existe uma fotografia a preto e branco desta obra no Arquivo Fotográfico da Fundação Mário Soares, Fundo DMM, 04651.205.001.

<sup>260</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 543 [policopiado].

pensamento activos, e aos últimos, um sentido táctil, palpável, sensual. O gesto de segurar no alfinete tem o seu equivalente, no auto-retrato da autora, no ajeitar dos colarinhos da camisa e, tal como neste último, introduz a noção de tempo na pintura. É algo que está a acontecer naquele momento e que sugere uma sequência temporal. As reproduções que encontramos desta pintura são todas a preto e branco o que não nos permite proceder à análise da paleta.

Em 1945, Maria Keil executou um retrato a pastel, de uma figura feminina, que esteve patente numa exposição organizada pela galerista Ana Isabel em 1997 a convite da Câmara Municipal de Almada, através de Rogério Ribeiro, no âmbito do Dia Internacional da Mulher (fig. 226). Ana Isabel expôs na Galeria Municipal de Almada o trabalho de oito artistas portuguesas, entre as quais Maria Keil<sup>261</sup>. O retrato, em tons de rosa, azul e verde, mostra uma figura feminina, desenhada a três quartos, de expressão rígida. Maria Keil explorou de forma notável o material usado, o pastel, introduzindo na pintura um tracejado colorido que confere volume e dinamismo à composição, contrariando a estaticidade da figura representada.

Também na década de 1940, Maria Keil retratou o pai, Francisco da Silva Pires, proprietário de uma pequena fábrica de cortiça em Silves (fig. 227)<sup>262</sup>. À semelhança dos retratos anteriores, a pintora representa a figura a três quartos. Destaca-se, mais uma vez, a capacidade de síntese de Maria Keil que consegue destacar os elementos essenciais na caracterização do retratado e omitir pormenores decorativos e narrativos. A expressão do rosto, séria, o olhar seguro, os lábios cerrados, numa atitude que não é de alegria exuberante nem

---

<sup>261</sup> Ana Isabel expõe Menez..., Galeria Municipal de Arte de Almada, 1997.

<sup>262</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, p. 119.

de tristeza, transmitem a ideia de seriedade. A data de execução desta pintura não é mencionada na publicação que a reproduz mas sabemos ser anterior a 1945, ano em que o retrato foi exposto na Galeria Fausto de Albuquerque, no âmbito da segunda exposição individual da artista.<sup>263</sup>

Por ocasião da morte do pai, Maria Keil executou uma pintura em sua homenagem intitulada *Regresso à terra* que apresentou publicamente na II Exposição Geral de Artes Plásticas, em 1947 (fig. 228)<sup>264</sup>. Este trabalho foi apreendido numa rusga policial feita à exposição por ordem do Ministro do Interior, juntamente com outras cinco obras neo-realistas de Júlio Pomar, Rui Pimentel – Ar.co (Artista Comunista), Avelino Cunha, Nuno Tavares e Manuel Ribeiro de Pavia. A pintura de Maria Keil foi retirada da exposição por representar um funeral e não estar presente uma figura de um padre católico<sup>265</sup>. A partir deste acontecimento as Exposições Gerais de Artes Plásticas passaram a estar sujeitas a censura prévia. *Regresso à terra* é uma obra de pintura que se distingue da maioria dos trabalhos de Maria Keil e que denota uma característica determinante do seu carácter, a forte consciência política e social, expressada nas figuras dos camponeses, descalços, de membros fortes e olhar cabisbaixo que rodeiam o caixão, já na cova, deixando ver a cabeça do defunto. A caveira, no subsolo, recorda o destino inevitável de toda a humanidade. Adriano de Gusmão (1908-1989), historiador da arte, museólogo e crítico, comentou esta obra de Maria Keil com algumas reservas:

---

<sup>263</sup> *Exposição de Pintura e Desenho de Maria Keil do Amaral*, 12 de Março de 1945, Lisboa. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Estúdio Mário Novais, CFT003.200-218.

<sup>264</sup> *Catálogo da II Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, SNBA, 1947.

<sup>265</sup> José-Augusto França, “Exposições Gerais de Artes Plásticas”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 83.

Maria Keil tenta outros caminhos, fugindo à sua anterior tendência decorativa. *O Regresso à Terra* é uma composição ambiciosa na alegoria. Poderá esta pintora explorar com êxito estes temas simbólicos e de imaginação blakeana, que exigiriam outro espírito ilustrativo e estilo a-realista? Duma tentativa, apenas, poderemos concluir já que esse caminho lhe estará vedado? A isto só futuros trabalhos desta artista, que sempre vemos com muita curiosidade, poderão responder. De momento, é simpático o seu esforço, onde há a notar interessantes pormenores, no desenho e na côr, traíndo até a sua índole feminina<sup>266</sup>.

Também Fernando de Azevedo (1923-2002), pintor e crítico de arte, encontra neste trabalho de Maria Keil fragilidades, designadamente o tratamento plástico do tema e a escala desajustada da pintura:

O outro caso que não podendo situar-se dentro do neo-realismo, – pela sua obra anterior – mas que está próximo dele, pelo menos mais próximo que qualquer outro expositor com obra vasta e representativa, é Maria Keil do Amaral. *Regresso à Terra* é um quadro em que a pintora intenta a passagem para a pintura de tema. Fáz-lo servindo-se dos seus processos tradicionais, isto é, transportando a sua maneira anterior para uma concepção diferente da pintura. Daqui resulta um dos imprevistos do quadro. A um decorativismo incomportável com a austeridade do assunto, decorativismo que a pintora sabe evitar quando interpreta o retrato, ou dominar quando realiza a natureza-morta. Outro imprevisto é, sem dúvida, o não ajustamento entre as proporções elevadas do quadro e o tratamento pictoral deste, a composição e até a cor. O quadro perde em monumentalidade, e torna-se como que uma ampliação, de uma possível composição ilustrativa. Supomos que este trabalho se compromete por ser uma tentativa de abandono do puro formal a que M. Keil estava habituada. Por si só isso é demonstrativo de uma inquietação que

---

<sup>266</sup> Adriano de Gusmão, “Das Belas Artes. Impressões críticas. O Salão da Primavera. A 2.<sup>a</sup> Exposição Geral das Artes Plásticas”, in *Artes & Coleções*, Volume 1, N.º 1, Junho 1947, p. 23.

sempre desejámos ver na pintora, dado o valor plástico da sua pintura anterior. Nos seus painéis *Opressão e Libertação*, a intensidade do assunto resente-se do decorativo, sem perder contudo a elevação suficiente, e uma inegável beleza formal<sup>267</sup>.

Questionada acerca do Neo-Realismo, Maria Keil respondeu-nos: “Não me pergunte que eu não sei. Não sei o que isso é. Não sei se fiz se não fiz. O que é que isso quer dizer. Neo quê? São fantasias...ou é realismo ou...não sei.”<sup>268</sup>.

No mesmo ano, Maria Keil executou um desenho com uma forte componente social, de denúncia da desigualdade e da pobreza que o Estado Novo promovia: *A bicha do pão* (fig. 229). Este desenho, a tinta-da-china sobre papel, pertence à colecção da família Gomes Ferreira, tendo sido reproduzido numa fotobiografia do escritor<sup>269</sup>. Um polícia, com as mãos atrás das costas e um cassetete à cintura, vigia uma fila de mulheres descalças, envoltas em xailes, que aguardam a sua vez de receber pão. No extremo inferior do desenho, Maria Keil desenhóu pães. O desenho está assinado e datado: “MARIA 4/6/47”.

Na revista *Lusíada*, num artigo assinado por Roberto Nobre, publicado em 1957, encontramos um retrato de uma criança do sexo masculino que está identificada como sendo Manuel Pires (fig. 230)<sup>270</sup>. O menino, representado a meio corpo, segura na mão direita um pequeno avião branco. Ao contrário dos

---

<sup>267</sup> Fernando de Azevedo, “O neo-realismo na 2.<sup>a</sup> exposição Geral de Artes plásticas”, in *Horizonte. Jornal das Artes*, Ano 1, Primeira Quinzena de Junho de 1947, p. 12.

<sup>268</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>269</sup> Raúl Hestnes Ferreira, *José Gomes Ferreira: fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 96.

<sup>270</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, p. 123.



retratos de adultos que temos vindo a analisar, a criança sorri, com os olhos e com os lábios. A paleta, muito reduzida, é dominada por tons de azul, aos quais se misturam suavemente, tons de amarelo e rosa.

Já vimos que a pintura de paisagens não era um género especialmente acarinhado por Maria Keil. No entanto, algumas das suas obras deste género, maioritariamente vistas da cidade de Lisboa, foram reproduzidas em publicações periódicas. É o caso do guache *Bairros Novos*, publicado na revista *Panorama* em 1947, num artigo dedicado a Lisboa que reúne textos e imagens de diferentes autores (fig. 231)<sup>271</sup>. Ombream com este guache de Maria Keil trabalhos dos seguintes autores: Cabral do Nascimento, poesia; Carlos Botelho, *A Baixa*, pintura a óleo; Estrela Faria, *Doca de Alcântara*, pintura a óleo; Vitorino Nemésio, “Delírio Lisboeta”, prosa; S.E.Gisgford, *Rua do Carmo*, desenho; Rachel Bastos, “A saudade de Lisboa”, prosa; António Lopes Ribeiro, “Lisboa dos meus encantos”, prosa; Natércia Freire, poesia; Fred Kradolfer, *Avenidas Novas*, pintura a óleo; Abel Manta, *Praça do Camões*, pintura a óleo; António Quadros, “Gosto de Lisboa!”, prosa; Frederico George, *Telhados de Lisboa*, pintura a óleo e Tomaz de Mello, *Bairro velho*, pintura a óleo<sup>272</sup>.

*Bairros Novos* retrata uma paisagem urbana com um jardim, prédios e duas grandes chaminés de tijolo, uma próxima do observador, a outra ao fundo. As diferentes alturas dos prédios e casas e a sua disposição irregular, bem como as duas grandes chaminés de onde sai fumo, introduzem ritmo na

---

<sup>271</sup> “Lisboa. Modelo e musa de artistas e de escritores”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 32 e 33, Ano 1947, s.p.

<sup>272</sup> “Lisboa. Modelo e musa de artistas e de escritores”, in *Panorama*, Volume 6.º, Números 32 e 33, Ano 1947, s.p.

composição. A reprodução a preto e branco da obra não permite uma análise completa da mesma uma vez que se perdeu um elemento determinante na pintura, o cromatismo.

Xabregas, a linha de caminho-de-ferro, as chaminés que se erguiam ao longo da linha do Tejo, o rio e os navios de carga, foram pintados por Maria Keil numa paisagem urbana de influência cézanneana reproduzida na revista *Lusíada* (fig. 232)<sup>273</sup>. A linguagem plástica sintética, a recusa da perspectiva linear e a utilização da cor em detrimento de complexos jogos de luz e sombra, resultam numa pintura que se assume enquanto tal, afastando-se do ilusionismo do naturalismo e de outras correntes estéticas anteriores, e criando intencionalmente uma barreira entre o mundo do quadro e o mundo do observador.

Uma outra paisagem publicada na mesma revista reproduz uma pequena localidade que se ergue sobre um monte, em meio rural, vista através de uma janela entreaberta (fig. 233)<sup>274</sup>. O casario disperso e as torres altaneiras da igreja marcam com a sua presença a colina. As habitações, simplificadas, reduzem-se a volumes de forma cúbica. Manchas amplas de cor sugerem a folhagem das árvores que se dispoem no plano imediatamente a seguir à janela.

Na revista *Litoral* foi publicada uma fotografia de uma aguarela de Maria Keil que representa uma paisagem com um portão de ferro e um caminho ladeado de árvores (fig. 234)<sup>275</sup>. Alberto Correia, numa crítica de arte

---

<sup>273</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, p. 126.

<sup>274</sup> Roberto Nobre, “A Pintora Maria Keil”, in *Lusíada*, 1957, p. 120.

<sup>275</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N.º 4, Lisboa, Out.-Nov. 1944, p. 418A (entre pp. 418 e 419).

publicada em 1945 na revista *Aqui e Além* a propósito da exposição individual de Maria Keil realizada nesse ano no Salão Fausto de Albuquerque, refere-se a esta pintura do seguinte modo:

As suas aguarelas revelam bom desenho mas são um bocadinho frias, um pouco com cheiro a «gouache». Talvez porque a tínhamos visto antes reproduzida no «Litoral», a preto e branco, causou-nos menor impressão agora, em face do original, aquela aguarela cujo número nos esqueceu de apontar: representa o portão aberto de um jardim com árvores despidas por um inverno rigoroso. De todas três esta é a melhor<sup>276</sup>.

Destacam-se nesta pintura o carácter sintético da pincelada e o equilíbrio da composição, conseguido pela distribuição harmoniosa de manchas de cor e formas.

Ainda na revista *Litoral* foi publicada uma fotografia de uma pintura a óleo de Maria Keil que transporta uma elevada carga simbólica: uma mulher, descalça, vestida de escuro, com um lenço na cabeça, sentada no degrau de uma porta, com a cabeça apoiada na mão esquerda, observa uma menina vestida de branco, com o cabelo louro preso numa trança, que segura nas mãos pequenas flores brancas (fig. 235)<sup>277</sup>. A expressão de sofrimento e desalento da mulher contrasta com a frescura e o sorriso puro da criança.

---

<sup>276</sup> Alberto Correia, “Rascunhos sobre arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril de 1945, p. 69.

<sup>277</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Outubro-Novembro, 1944, p. 418B (entre pp. 418 e 419).

#### 1.4.4. Desenho livre publicado em revistas, jornais e outras edições

Além de pintura, Maria Keil viu publicados vários desenhos seus em revistas e jornais, designadamente na *Revista de Portugal*, na *Variante* e na *Litoral*.

A *Revista de Portugal*, uma publicação trimestral dedicada essencialmente à literatura, foi fundada em Coimbra, em 1937, por Vitorino Nemésio e Alberto de Serpa. Nemésio dirigiu a revista até ao seu último número, dado à estampa em Novembro de 1940. Os dez números publicados tiveram um grande impacto na época, contando com a colaboração de algumas das mais notáveis figuras da cultura portuguesa contemporânea, como José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, entre outros. A revista incluía ensaios, poesia, crítica literária e algumas reproduções de desenhos e outros trabalhos artísticos de autores portugueses, entre os quais Dórdio Gomes, Sarah Affonso, Diogo de Macedo, Bernardo Marques, Ofélia Marques, Samuel e Maria Keil. Esta última, viu um desenho da sua autoria ser publicado em 1939, no número oito da revista (fig. 236)<sup>278</sup>. Este trabalho, uma imagem de maternidade, retrata uma mulher a três quartos, com uma criança ao colo. Executado a Tinta-da-china, o desenho está assinado e datado no canto inferior direito: “Maria 39”. Os contornos da figura feminina são definidos por uma linha curva contínua que parte da cabeça, passa pelos pescoço e pelo braço esquerdo da mulher e termina nos dedos da sua mão esquerda. A criança encontra-se envolvida por esta linha dinâmica. A aplicação de manchas

---

<sup>278</sup> Vitorino Nemésio (dir.), *Revista de Portugal*, Vol. II, n.º 8, Coimbra, Julho de 1939, p. 517.

escuras, em particular na zona direita do torso feminino, confere volume ao desenho e introduz ritmo na composição. Por outro lado, a contenção da linha e a estilização da figura humana, esguia mas musculada, tanto da mulher como da criança, conferem à representação uma certa formalidade e dureza que são contrariadas pela delicadeza inerente ao tema representado, patente na expressão de carinho dos rostos das figuras.

Na Primavera de 1942 foi lançada em Portugal a revista *Variante*, fundada pelo pintor, poeta e dramaturgo António Pedro (1909-1966), figura associada ao Surrealismo e a alguns dos projectos culturais mais marcantes das décadas de 1930 e 1940, concebidos em oposição e à margem da arte oficial, promovida pelo regime<sup>279</sup>. Sintomático desta recusa em colaborar com o poder político vigente é o facto de António Pedro ter sido um dos raros artistas da época a não participar nas comemorações dos Centenários, em 1940.

O título da publicação, o seu mentor foi buscá-lo ao *Nouveau Petit Larousse illustré*: “n.f. – Texte d’un auteur, qui diffère de la leçon communément admise”, definição que publicou no número inaugural da revista. A *Variante* era uma publicação intencionalmente provocatória, frontal e anti-académica, como fica claro da leitura do texto de apresentação publicado na edição de estreia: “*Variante* convida às suas páginas todos os Artistas e

---

<sup>279</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, pp. 195-196 [policopiado]; Maria Theresa Figueiredo Beco de Lobo, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Vol. I, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, p. 122 [policopiado]; Daniel Pires, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX, (1900-1940)*, Volume 1 (A-Z), Lisboa, Grifo, 1996, pp. 590-591; “Variante”, in <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?article=181&visual=1> [Junho de 2012].

Críticos do mundo que sejam contemporâneos do seu próprio tempo. Não toma posição de escola ou partido e serve-lhe para único compromisso um corte de relações com as múmias de todas as escolas e de todos os partidos. É uma revista de arte viva”<sup>280</sup>.

Inicialmente estava previsto sair um número da *Variante* em cada uma das estações do ano e que cada número fosse dedicado a um tema específico, no entanto, saíram apenas dois números da revista, o número da Primavera de 1942, dado à estampa sob o mote do inconformismo e da fantasia, e o número do Inverno de 1943, que devia ter saído no Verão de 1942, dedicado ao mau gosto e à ironia.

A revista teve uma duração muito breve, no entanto, contou com a colaboração de escritores, intelectuais e artista plásticos portugueses notáveis, entre os quais, no campo da escrita, Adolfo Casais Monteiro, Carlos Queirós, Delfim Santos, Ruy Cinatti, Vitorino Nemésio, Myron MalKeil-Jirmounsky e Giuseppe Ungaretti, e no domínio plástico, Francisco Franco, Diogo Macedo, Sarah Affonso, Mário Eloy, Carlos Botelho, Dórdio Gomes, Jorge Barradas, António Dacosta, Almada Negreiros e Maria Keil, entre outros.

Do ponto de vista gráfico a *Variante*, que teve capas de Roberto Araújo e Thomaz de Mello e era paginada pelo próprio António Pedro, seguia uma linguagem modernista. Esta publicação distinguia-se, ainda, pela qualidade de impressão, designadamente da capa que era impressa em serigrafia.

No número da Primavera de 1942 foi publicado um desenho de Maria

---

<sup>280</sup> *Variante*, número da Primavera, 1942, p.8.

Keil, a acompanhar um artigo de Carlos Queirós (fig. 237)<sup>281</sup>. O trabalho, assinado, “Maria”, representa um Pierrot e um Arlequim e foi executado a tinta-da-china. Mais uma vez, podemos observar a capacidade de síntese da autora, o seu traço bem definido e depurado, a recusa do supérfluo. Maria Keil usa habilidosamente o padrão do tecido da roupa do arlequim, uma malha gráfica quadriculada, e as manchas escuras que insere no desenho, para introduzir dinamismo na composição. Mais tarde, em 1947, este trabalho voltou a ser publicado na revista *Artes & Coleções*, com a indicação de pertencer à coleção de Carlos Queirós<sup>282</sup>.

Outra revista que teve uma existência breve foi a *Litoral*, editada e orientada graficamente por Bernardo Marques, Carlos Queirós e Mário Silva, o seu primeiro número foi publicado em Junho de 1944 e o último, o sexto, em Fevereiro de 1945. Esta publicação, essencialmente de crítica literária e artística, contou com a colaboração de Álvaro Ribeiro, António Conte, António José Brandão, Augusto Saraiva, Delfim Santos, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jorge de Sena, Orlando Ribeiro e Tomás Kim, no âmbito da literatura, e de Diogo de Macedo, Joaquim Magalhães e Luís Reis Santos, no âmbito das artes plásticas. Os números editados incluem trabalhos gráficos de António Dacosta, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cícero Dias, Domingos Sequeira, José Tagarro (póstuma), Júlio, Maria Keil e Mário Eloy<sup>283</sup>.

No número quatro desta revista foram publicados três trabalhos de

---

<sup>281</sup> Carlos Queirós, “Da arte moderna em Portugal”, in *Variante*, número da Primavera, 1942, p.21.

<sup>282</sup> *Artes & Coleções*, Julho de 1947, p. 27.

<sup>283</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 199 [policopiado].

desenho Maria Keil, um na abertura da revista, os restantes acompanhando um artigo de Carlos Queirós de crítica ao trabalho desta autora<sup>284</sup>. O crítico não se refere explicitamente a estes trabalhos mas analisa globalmente a obra de Maria Keil que, de resto, elogia. As pinturas reproduzidas na revista tivemos oportunidade de as analisar atrás, juntamente com o restante trabalho de pintura da autora (figs. 225, 234 e 235). Quanto aos desenhos, são todos figurativos, executados a tinta-da-china, e apenas um deles está assinado e datado, “Maria 43”: o que se encontra reproduzido na página 356 da revista e que representa um jovem ajoelhado com uma flor na mão (fig. 238). Na metade superior da página 418, podemos ver um desenho de uma ovelha deitada (fig. 239) e na página 427, um desenho de uma mulher nua, envolta num manto (fig. 240). A observação destes três trabalhos, em particular dos dois que representam figura humana, permitem-nos reconhecer alguns elementos distintivos do desenho de Maria Keil nas décadas de 1930 e 1940, designadamente, clareza, sintetização, firmeza da linha e, no que respeita à figura humana, o vigor e força das personagens, patente nos membros das figuras, em particular, nos braços.

Em 1948, Maria Keil fez o retrato de José Gomes Ferreira, que já vimos ter sido um grande amigo do casal Keil do Amaral, para *Poesia I*, uma edição limitada, de autor (fig. 241)<sup>285</sup>. No segundo volume desta edição, publicado dois anos mais tarde, figura um outro retrato do poeta, da autoria de Manuel Ribeiro de Pavia. A propósito desta obra de poesia em dois volumes, José Gomes Ferreira comentou:

---

<sup>284</sup> Carlos Queirós, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Outubro-Novembro, 1944, pp. 356, 418, 418 A, 418 B, 422 A e 427.

<sup>285</sup> José Gomes Ferreira, *Poesia*, Vol. I, Coimbra, Edição do autor, 1948.



O que fiz em 1948, mais uma vez graças a Carlos de Oliveira que com Joaquim Namorado iniciou em Coimbra uma nova colecção por assim dizer continuadora do Novo Cancioneiro: Sob o Signo do Galo. Inaugurei-a com *Poesia I*, que o meu pai ainda leu com lágrimas de orgulho. Mas a *Poesia II*, publicada em 1950 toda a pressa, já não beneficiou dessas lágrimas. Meu pai morrera em Março desse ano, de olhos muito abertos para fixar bem o mundo (...)<sup>286</sup>.

Maria Keil desenhou apenas o rosto de José Gomes Ferreira, a três quartos, a tinta-da-china, sem aplicação de cor. Eximia retratista, premiada em 1941 pelo seu auto-retrato e autora de muitos outros retratos notáveis, em particular de figuras que integravam o seu círculo de amizades, Maria conseguiu captar a expressão do escritor, os seus olhos tristes, as rugas na testa e os lábios contraídos da permanente dúvida, verbalizada na sua magnífica obra literária. Este retrato traduz, sob a forma de desenho, a proximidade e grande amizade que unia retratista e retratado e que a primeira exprimiu em palavras escritas do seguinte modo:

O respeito e a amizade que sempre me inspirou continuam até hoje intactos. Com o tempo tudo se move e muda de lugar, se modifica, mas o “Zé Gomes” e a sua família continuam a fazer parte das minhas riquezas adquiridas, dos meus bens de valor. Às vezes, para o rever e ouvir, releio um dos seus livros. E ele surge! Com a sua irreverente lucidez, a sua ironia florida o seu saber profundo das coisas humanas. É bom tornar a encontrá-lo. Aquele tão excelente ser humano. E grande amigo<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> José Gomes Ferreira, in Raúl Hestnes Ferreira, *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 101.

<sup>287</sup> Raúl Hestnes Ferreira, *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 177.

No mesmo ano de 1948 foi editada uma obra de poesia de Armindo Rodrigues (1904-1993), *A esperança desesperada*, com um retrato do autor feito por Maria Keil (fig. 242)<sup>288</sup>. Armindo, médico, tradutor e poeta, comunista convicto, foi um fervoroso opositor do regime de Salazar, tendo sido por isso preso várias vezes na década de 1940. Integrou o movimento neo-realista como escritor e colaborou com as revistas *Seara Nova* e *Vértice*<sup>289</sup>. Armindo Rodrigues participou nas campanhas eleitorais de Arlindo Vicente e de Norton de Matos, em 1945, 1949 e 1958 e fez parte do Movimento de Unidade Democrática (MUD), tal como o casal Keil do Amaral.

Maria Keil desenhou a cabeça de Armindo Rodrigues de frente, com o olhar, de grandes olhos amendoados, desviado para o lado esquerdo e semblante sério. O retrato, a tinta-da-china, sem aplicação de cor, é muito sintético, tendo a autora definido as linhas do rosto de Armindo com grande economia de traços e notável firmeza.

Ainda da década de 1940, é um conjunto de três desenhos dedicados ao tema da Mulher, representada enquanto Eva, com uma maçã (figs. 243 a 245). A temática da Mulher interessou a Maria Keil ao longo de toda a sua vida, não só enquanto artista mas também, se não essencialmente, como cidadã.<sup>290</sup> Em dois dos trabalhos, a mulher, de cócoras, segura uma maçã na mão. No terceiro esboço, a figura apresenta-se sentada, com as pernas cruzadas e os braços e a cabeça caídos sobre os joelhos, numa pose de tristeza e desalento. A seu lado,

---

<sup>288</sup> Armindo Rodrigues, *A esperança desesperada*, Coimbra, s.n., 1948.

<sup>289</sup> António Mota Redol (coord.), *Centenário do nascimento de Armindo Rodrigues: voz arremessada ao caminho*, Vila Franca de Xira, Associação promotora do Museu do Neo-Realismo, 2004; David Santos (coord.), *Ilustração e Literatura Neo-Realista*, catálogo da exposição, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal e Museu do Neo-realismo, 2008.

<sup>290</sup> Roberto Nobre, "A Pintora Maria Keil", in *Lusitana*, 1957, p. 124; *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada, Março de 1996.

no chão, dispõem-se duas maçãs. Maria Keil trabalhou com pormenor a anatomia do corpo feminino, destacando a musculatura e os tendões, em particular das mãos, braços, pernas e pés e, num dos desenhos (fig. 244), do rosto. Estes elementos, acentuados por um tracejado vigoroso, conferem às figuras força e tensão. Estamos perante um conjunto de desenhos que revelam uma força interior e um sentido de revolta que Maria Keil não transmite na maioria das obras deste período.

Completamente distinta das obras anteriores é uma outra, assinada e data – “MARIA 1942”. Neste desenho Maria retratou uma mulher do povo, descalça, com uma saia azul e um lenço na cabeça da mesma cor, transportando pães no regaço, dentro de um avental vermelho (fig. )<sup>291</sup>. O corpo da figura feminina, estilizado, de membros inferiores e superiores robustos, transmite uma imagem de solidez que contrasta com a fragilidade da expressão do rosto, inclinado e cabisbaixo.

#### **1.4.5. Exposições de Pintura e Desenho**

Maria Keil teve oportunidade de apresentar publicamente o seu trabalho de pintura e desenho em exposições colectivas nos anos de 1930 e de 1940, destacando-se as exposições promovidas pelo SPN/SNI e as Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas, como já tivemos oportunidade de mencionar, pelo seu marido, Francisco Keil do Amaral, entre outros. Estas exposições, que decorreram na Sociedade Nacional de Belas-Artes, entre 1946 e 1956, desempenharam um papel relevante na divulgação de artistas e movimentos

---

<sup>291</sup> São Domingos Leilões, *Catálogo Leilão 66*, 2.ª sessão, 14 de Junho de 2012, N.º catálogo 456.

artísticos de oposição ao regime, em particular o Neo-Realismo.

No que respeita a exposições individuais, mais difíceis de realizar numa época em que não existiam praticamente galerias em Lisboa, Maria Keil apresentou duas exposições, uma em 1939, na Galeria Larbom, a outra, em 1945, na Galeria Fausto de Albuquerque. Estas duas galerias estavam associadas a estabelecimentos comerciais.

Maria Keil recorda a propósito da exposição de 1939:

Nessa altura não era fácil fazer uma exposição. Não havia galerias, a não ser a Bobone. Só lá entravam os grandes valores. Fiz uma exposiçãozinha numa casa de móveis na Rua do Ouro. Gostaram. Não havia, como hoje, esta apetência para comprar arte, mas apareciam aquelas pessoas que pediam para fazer o retrato do filho, porque era tão bonito, e nós fazíamos<sup>292</sup>.

Esta era uma queixa habitual entre os artistas portugueses da geração de Maria Keil, de acordo com a periodização de José-Augusto França, a segunda geração de modernistas. Em 1933 foi criada a Galeria UP, em Lisboa, por António Pedro e Thomaz de Mello, que se manteve aberta apenas até 1936. Já na década de 1940 inaugurou a Galeria Stop, ao Chiado (1947-1948), e a Buchholz e a Instanta abriram uma sala de exposições. Em 1952 abriu, em Lisboa, a Galeria de Março, dirigida por José-Augusto França e por Fernando Lemos que também não durou muito tempo, encerrando dois anos mais tarde. Logo a seguir, em 1955, foi criada a Galeria Pórtico, ligada a um penhorista e mais aberta a jovens artistas e a novidades. Estas galerias, além de terem

---

<sup>292</sup> Valdemar Cruz, “Maria Keil: O mundo é deslumbrante mas não é bonito, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 66-69 (versão integral disponível online em <http://expresso.sapo.pt/maria-Keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225>).

constituído experiências quase efémeras ou, pelo menos, muito curtas, eram mais salas de exposição do que galerias no verdadeiro sentido do termo pois não criavam oportunidades nem proporcionavam meios de vida para os expositores<sup>293</sup>. Esta ausência de galerias, se por um lado espelhava a insipiência do mercado da Arte em Portugal e, citando Maria Keil, a falta de “apetência para comprar arte”, por outro, alimentava essa mesma insipiência e falta de apetência. No fundo, tratava-se de um ciclo vicioso cujas consequências foram determinantes na evolução da pintura portuguesa do século XX, ao desmobilizar muitos artistas que, sem conseguir vender e sem apoios, se dedicaram prioritariamente a outras áreas de trabalho, mais rentáveis, para sobreviver. Por outro lado, o público “provinciano” de Fernando Pessoa mantinha-se na ignorância também pela falta de estímulos, ainda que a questão fosse mais complexa e se prendesse, logo à partida, com lacunas ao nível da educação e formação<sup>294</sup>.

Na exposição da Galeria Larbom, Maria Keil apresentou cerca de vinte trabalhos. As críticas a esta exposição, publicadas na altura da sua realização, dão-nos referências sobre as obras expostas, não todas mas algumas. Carlos Queirós destaca, no artigo que publicou na *Revista de Portugal* a pintura *A Menina com uma boneca na mão*, uma Natureza-Morta executada ainda enquanto aluna da Escola de Belas-Artes, o Retrato de Selma e uma paisagem de Lisboa com um jardim, uma fábrica e o Tejo ao fundo<sup>295</sup>. Manuel Mendes,

---

<sup>293</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, pp. 479-482.

<sup>294</sup> *Textos de Crítica e de Intervenção. Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1980, p. 165.

<sup>295</sup> Carlos Queirós, “A 36.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Pintura e Desenho de Maria Pires Keil Amaral – Galeria de Arte «Larbom, Lda.» - Lisboa”, in *Revista de Portugal*, N.º 7, Abril de 1939, pp. 404-407.

na *Seara Nova* refere uns retratos, duas paisagens e alguns quadrinhos com meninas, além de ilustrações para um conto infantil e um baralho de cartas.<sup>296</sup>

Na segunda exposição individual de Maria Keil, realizada em 1945, na Galeria Fausto de Albuquerque, em Lisboa, foram expostos quarenta e seis trabalhos, entre os quais sete retratos que não estavam à venda, de Dulce de Castro, Maria Martins Correia, Maria Alice Ribeiro, Cândida Caraça, do pai de Maria Keil, do marido e do filho com papeira; três naturezas-mortas; várias paisagens de Lisboa, uma do Porto e outra da Serra da Estrela; desenhos de nú; desenhos de animais; e três trabalhos de artes gráficas que analisámos atrás, designadamente páginas para uma antologia poética, ilustrações para uma monografia sobre o Algarve publicada pelo SNI e ilustrações para o livro *Páscoa Feliz* de José Rodrigues Miguéis<sup>297</sup>.

Alberto Correia, na revista *Aqui e Além* avalia a exposição de Maria Keil positivamente mas com sentido crítico. Destaca entre as obras apresentadas o retrato do marido da pintora, a composição *Rapariga com laço*, *Maternidade*, um esboço de nu e uma natureza-morta. Refere com desagrado a exposição pública do retrato do filho de Maria Keil com papeira:

A exposição de Maria Keil é um caso muito sério, apesar de encontrar-se num ambiente de um bric-à-brac, pouco recomendável como cenário para as obras expostas – sobretudo pela acumulação de coisas -, bonitas umas, detestáveis outras... (...) Numa terceira visita que fizemos ao Salão «Fausto de Albuquerque» que como estabelecimento de bric-à-brac é uma das casas de melhor garbo do

---

<sup>296</sup> Manuel Mendes, “A exposição de Maria Keil”, in *Seara Nova*, N.º 608, Abril de 1939, p. 154.

<sup>297</sup> *Exposição de Pintura e Desenho de Maria Keil do Amaral*, Lisboa, Galeria Fausto de Albuquerque, 1945.

país, tivemos ocasião de falar com a Artista, que deve manter-se com o aprumo que mostra: bom senso e modéstia. Há porém uns pequenos deslizes na sua exposição. Habitados a ver e a observar, permitimos apontar-lhe, para bem da sua Arte, que tanto nos diz: O retrato do seu filho com papeira, nunca deveria sair da intimidade do seu lar, já que num momento de bom humor – como o que ataca por vezes o caricaturista – a pintora o imaginou... os outros retratos, desde o n.º1 ao 5, também, nada nos dizem desta extraordinária artista, por serem banais. O quadro n.º 6, intitulado «Retrato do meu marido», é muito melhor que aqueles; e mostra-nos o lado amoroso da obra que é simplesmente encantador. Mas mais belo ainda é o quadro n.º 10 que, para ser uma obra-prima, teria de eliminar-se a parte desenhada abaixo do busto. A cabeça, os ombros, aquela renda da camisa, a leve inclinação do corpo até a altura em que a curva da cinta se perde – são qualidades (pintadas à maneira de hoje) dignas da assinatura de um mestre famoso. «Maternidade» como muito bem lhe chamou o ilustre crítico do Diário Popular seja a composição sob o n.º 9, é uma obra soberba, a emparceirar ao lado do melhor que em pintura portuguesa se tem produzido nos últimos anos. Diogo de Macedo não devia ter deixado fugir a oportunidade de colocar (não apenas pelo valor da obra em si mas pelas suas largas dimensões) este quadro tão belo (e assinado por uma Mulher portuguesa) no trono de uma das salas modernas com que certamente inaugurará as novas instalações do Museu de Arte Contemporânea. O esboço de nú que tem por título «esboço para um quadro» (n.º20) sem preço no catálogo, apetece comprar...Delicioso. Outra delícia, e também sem preço, é o quadro n.º 21 (natureza morta) bastante melhor que a n.º 12, que mostra o processo de pintar hoje seguido por todos. (...) As suas aguarelas revelam bom desenho mas são um bocadinho frias, um pouco com cheiro a «gouache». Talvez porque a tínhamos visto antes reproduzida no «Litoral», a preto e branco, causou-nos menor impressão agora, em face do original, aquela aguarela, cujo número nos esqueceu apontar: representa o portão aberto de um jardim com árvores despidas por um Inverno rigoroso. De todas as três esta é a melhor<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> Alberto Correia, “Rascunhos sobre arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril, 1945, pp. 68-69.

Na *Voz do Sul*, jornal de Silves, terra Natal de Maria Keil, foi publicado um artigo, da autoria de Ciríaco Trindade, sobre a exposição da artista na Galeria Fausto de Albuquerque:

A uma pergunta nossa, uma boca jovem e carminada sorri e solicitamente informa-nos que a exposição é no 1.º andar. Subimo-lo e logo deparámos com os trabalhos da nossa comprovinciana – numa sala, 21 óleos; na outra 24 aguarelas e desenhos<sup>299</sup>. Ciríaco destaca, entre os óleos, um com o título *Casas amarelas*, que considera o melhor, e dois retratos, o de Francisco Keil do Amaral e o de Celeste. A obra com o título *Composição* era, contudo, a seu ver a que mais se evidenciava na exposição: “um quadro grande e um grande quadro<sup>300</sup>”.

Não obstante, o autor do artigo, e à semelhança de outros críticos que referimos atrás, era da opinião que Maria Keil se distinguiu sobretudo no desenho.

A representação em exposições colectivas foi uma constante ao longo da carreira de Maria Keil. Como grande parte dos artistas plásticos do seu tempo, a autora, nos anos de 1940, apresentou trabalhos, tanto às exposições organizadas pelo SPN, como às exposições da SNBA, conotadas com a oposição ao regime. José-Augusto França chama a atenção para a denúncia de Diogo de Macedo, publicada na revista *Ocidente* em 1941, dos expositores que no Inverno pintavam para a SNBA e no Verão para o SPN, segundo o

---

<sup>299</sup> Ciríaco Trindade, “Maria Keil do Amaral”, in *Voz do Sul. Semanário regionalista republicano*, N.º 1243, Ano XXX, 7 de Abril de 1945, s.p.

<sup>300</sup> Ciríaco Trindade, “Maria Keil do Amaral”, in *Voz do Sul. Semanário regionalista republicano*, N.º 1243, Ano XXX, 7 de Abril de 1945, s.p.



receituário dos prémios e dos regulamentos estéticos<sup>301</sup>. Num país onde as oportunidades para expor eram muito reduzidas, com um mercado de arte incipiente, a maioria dos artistas plásticos aproveitava todas as oportunidades que surgiam, assumindo a incongruência que isso significava, em particular no caso dos artistas que se situavam no lado da oposição ao regime. O SPN/SNI desenvolveu um conjunto de acções que se revelaram determinantes na evolução das artes plásticas portuguesas, entre as quais de destaca a organização de catorze edições da Exposição de Arte Moderna, entre 1935 e 1951, com excepção dos anos de 1937, 1943 e 1950. As duas primeiras exposições tiveram lugar na SNBA, as restantes na sede do SPN/SNI, no Palácio Foz. Ainda que contida e algo conformista, a arte apresentada nestas iniciativas veio contrariar o tradicional domínio naturalista do panorama artístico português. Além destas exposições, o SPN organizou outras, embora menos frequentes, de desenho e de aguarela, de ilustração, arte cenográfica e figurinos, arte sacra moderna, artes decorativas e cerâmica. Paralelamente este organismo estatal instituiu catorze prémios artísticos, sendo os mais relevantes os Columbano e Sousa Cardoso. Estas exposições foram perdendo importância e qualidade a partir de 1945 e de forma mais evidente desde o afastamento de António Ferro do SPN/SNI, em 1950, causado pelas mudanças estruturais e de paradigma pós-guerra, verificadas à escala global, e o necessário ajuste da estratégia política de Salazar, promovido com o intuito de manter o regime.

Maria Keil participou pela primeira vez nos salões de arte moderna do SPN em 1939, na sua quarta edição, tendo apresentado três obras, uma das

---

<sup>301</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand, 1991, p. 207.

quais o retrato de Selma Rocha que analisámos atrás (fig. 224). No ano seguinte voltou a fazer-se representar, com dois trabalhos, e expôs três obras em 1941, uma das quais o auto-retrato premiado com o prémio revelação Amadeo de Souza-Cardoso. Na sétima Exposição de Arte Moderna, realizada em 1942 e a última que contou com obras de Maria Keil, estiveram patentes ao público dois trabalhos da sua autoria<sup>302</sup>. A artista explicou numa entrevista que se afastou das exposições organizadas pelo SPN devido às transformações políticas ocorridas na época: “Desliguei-me dos salões do SPN/SNI, porque o fim da Guerra Mundial trouxe-nos outros horizontes políticos.”<sup>303</sup>.

O desfecho da II Guerra Mundial, com a derrota do eixo e a vitória das forças democráticas, colocou em causa a legitimidade do *Estado Novo* e a própria sobrevivência do regime. A oposição cerrou fileiras e, mais do que nunca, investiu contra o regime, de um lado o Partido Comunista Português (PCP), do outro, o Movimento de Unidade Democrática (MUD), ambos pretendiam deitar abaixo o governo. Salazar soube gerir esta que foi a primeira grande crise do regime, perseguindo e reprimindo severamente os seus opositores. Do exterior também recebeu algum apoio pois se, por um lado, o regime de Salazar era antidemocrático, por outro, ao ser um regime de direita, fazia frente ao comunismo que ganhara o Leste da Europa. Foi neste contexto que foram organizadas, em 1946, as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), laboratório de novas experiências estéticas e palco de artistas de

---

<sup>302</sup> Informação recolhida nos catálogos das exposições de arte moderna, da 1.<sup>a</sup> à 14.<sup>a</sup>, publicados pelo SPN/SNI, entre 1935 e 1951.

<sup>303</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 9.

oposição ao regime<sup>304</sup>. Estas exposições decorreram, anualmente, na SNBA, entre 1946 e 1956, com excepção de 1952, ano em que a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) encerrou a SNBA. Se inicialmente o regime permitiu a realização livre destas exposições, cedo percebeu que constituíam um perigoso foco de oposição. Em 1947, como vimos atrás, foram apreendidas sete obras na sequência de uma rusga policial, uma das quais de Maria Keil, e a partir de 1948 as obras a expor passaram a ser objecto de censura prévia. Uma característica destas exposições que as demarcavam claramente das que eram organizadas pelo SPN/SNI, era o facto de não haver um júri nem prémios o que proporcionava uma grande liberdade criativa, abrindo portas a artistas e a movimentos artísticos muito variados. Frequentemente as EGAP estão associadas ao Neo-Realismo, não porque houvesse um domínio desta corrente artística sobre outras, dado que estas exposições eram bastante ecléticas, mas porque o Neo-Realismo despertou um grande interesse entre o público, muito pelas temáticas abordadas. Outro aspecto que importa destacar em relação às EGAP, é o facto de estas exposições não apresentarem apenas pintura, escultura e desenho, mas também, projectos de arquitectura, trabalhos de artes decorativas, designadamente de azulejaria, cerâmica e tapeçaria, artes gráficas e fotografia.

Maria Keil esteve representada em todas as EGAP, tal como o seu marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, membro da organização, destacando-se a sua participação na segunda exposição, realizada em 1947, pelo episódio que tivemos oportunidade de descrever atrás, relacionado com a

---

<sup>304</sup> José-Augusto França, “Exposições Gerais de Artes Plásticas”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 83-85.

pintura *Regresso à terra*. Além de pintura, Maria Keil apresentou nestas mostras trabalhos de tapeçaria e azulejaria, isto já na década de 1950.

Finalmente, no período em análise, as décadas de 1930 e 1940, a obra de Maria Keil foi seleccionada para a exposição *Artistas Portugueses Contemporâneos*, organizada por Francisco Keil do Amaral na Universidade Popular Portuguesa, em 1944, e viu o seu auto-retrato exposto na *Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI*, em 1949.

## **2. A partir de 1950: diversificação e amadurecimento do corpo de trabalho da artista**

### **2.1. Azulejaria**

Tivemos oportunidade de constatar que nos anos de 1930 e de 1940 a actividade artística de Maria Keil incidiu sobre a pintura, as artes gráficas, destacando-se a publicidade e a ilustração, bem como as artes decorativas, neste caso em grande parte mercê de encomendas estatais surgidas no âmbito de exposições nacionais e internacionais assim como de programas de construção e renovação de edifícios públicos. A década de 1950 trouxe novas perspectivas de trabalho à autora que resultaram na diversificação da sua obra plástica. Neste contexto destaca-se a incursão de Maria pela azulejaria, área em que se tornou uma referência, tendo sido uma das principais responsáveis pela criação do azulejo moderno e a sua integração na arquitectura. De facto, a azulejaria constitui a área artística mais destacada e divulgada do corpo de trabalho de Maria Keil. A própria considerava que este foi o seu melhor contributo para a Arte Portuguesa do século XX: “Acho que a minha área mais válida foi o azulejo. E no azulejo, o mais importante foi o Metropolitano de Lisboa”<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, p. 11.

Para perceber o papel de Maria Keil na reabilitação e modernização da azulejaria na década de 50 do século XX é necessário recuar um pouco, aos anos de 1920 e 1930, marcados, em Portugal, no domínio da arquitectura, pela adesão ao figurino do movimento moderno internacional, caracterizado por volumes puros, linhas sóbrias e grande racionalidade<sup>306</sup>. As fachadas destes edifícios e os princípios subjacentes à sua concepção não eram propícios à aplicação de revestimentos azulejares. Deste modo, o azulejo, enquanto elemento decorativo de revestimento de fachadas, foi perdendo o seu espaço nos projectos arquitectónicos, sendo remetido para as áreas de serviços, onde era aplicado, essencialmente, por questões de natureza funcional. Perdia-se, deste modo, a tradição portuguesa de revestir integralmente as superfícies parietais dos edifícios com azulejos, prática que deu origem a uma paisagem urbana única, marcada pelo brilho e pela cor do material cerâmico.

Na segunda metade dos anos de 1930, com a consolidação do Estado Novo e da “Política do Espírito” de António Ferro que defendia um modernismo moderado, assistiu-se a uma afirmação de valores arquitectónicos supostamente nacionais que conduziu a uma reavaliação da aplicação do azulejo por nele se encontrar uma expressão da cultura e da identidade portuguesas. Contudo, o lugar do azulejo na arquitectura manteve-se restrito essencialmente a pequenos painéis figurativos que eram aplicados no interior dos pavilhões de Portugal em exposições internacionais ou no interior de

---

<sup>306</sup> Paulo Henriques, “1933-1949. Ausência e nobilitação do azulejo. A Política do Espírito”, in *O azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa, Edições INAPA, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 59.

edifícios públicos e, embora menos, privados<sup>307</sup>.

Na década de 1940, a derrota dos países do eixo na II Guerra Mundial parecia anunciar uma nova era para Portugal, de maior liberdade, também no domínio da arquitectura. Os arquitectos portugueses estavam decididos a reconquistar a sua liberdade de expressão e a afirmar os valores da arquitectura moderna, intenções que ganharam expressão no I Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em 1948, em que se destacou, claramente, a figura de Francisco Keil do Amaral<sup>308</sup>. Este congresso teve importantes consequências na produção arquitectónica da década seguinte, os anos de 1950, anos de ruptura. Le Corbusier e a arquitectura moderna brasileira assumiram neste contexto um papel paradigmático para os jovens arquitectos portugueses. No que respeita à azulejaria, à época mantinha-se arredada do debate arquitectónico. Importa, contudo, ressaltar que Almada Negreiros realizou em 1949 um projecto de revestimento total da arquitectura com azulejos de padrão, executados com recurso à técnica da estampilha, na Fábrica Viúva Lamego. Este projecto decorativo foi concebido para um edifício riscado pelo arquitecto Pardal Monteiro que fica entre a Rua Vale do Pereiro e a Rua do Salitre, em Lisboa<sup>309</sup>. No início da década seguinte outros arquitectos portugueses

---

<sup>307</sup> Paulo Henriques, “1949-1974. A construção das modernidades”, in *O azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa, Edições INAPA, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000, p. 70.

<sup>308</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, pp. 438-461; José-Augusto França, “O primeiro Congresso Nacional de Arquitectura”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 132-133; *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, catálogo da exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 1999; Ana Tostões (coord.), *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

<sup>309</sup> Paulo Henriques, “1949-1974. A construção das modernidades”, In *O azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa, Edições INAPA, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000, p.71.

recorreram ao revestimento parietal com azulejos mas de forma pontual. Foi o caso de Vítor Palla e Bento d'Almeida numa moradia do Bairro da Ajuda<sup>310</sup>.

O ano de 1953 e a realização do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, em Lisboa, constituiu um marco decisivo no processo de reabilitação da azulejaria em Portugal, não tanto pela participação portuguesa, que esqueceu completamente o azulejo, mas pela mostra documental de arquitectura contemporânea brasileira que decorreu em paralelo e que já identificámos como uma referência para os arquitectos modernos portugueses<sup>311</sup>. Nesta mostra, arquitectos e artistas plásticos, como Maria Keil, puderam ver os revestimentos parietais azulejares da autoria de Cândido Portinari, de edifícios traçados por arquitectos de renome internacional como Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e repensar a integração das artes plásticas na arquitectura e as potencialidades do azulejo como material de revestimento e de qualificação estética dos edifícios e das cidades<sup>312</sup>. A partir de então assistiu-se a uma profícua colaboração entre arquitectos e artistas plásticos que se revelou determinante no campo da azulejaria contemporânea. Nesta relação os arquitectos assumiram um papel de destaque ao chamarem pintores, escultores, ceramistas e outros artistas para colaborar nos seus

---

<sup>310</sup> António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, p. 27.

<sup>311</sup> III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, *Relatórios e Comunicações*, Lisboa, UIA, 1953; Ana Vaz Milheiro e José Figueira Ferreira, “A joyous architecture. As exposições de arquitectura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano”, in *8º Seminário Docomomo Brasil, Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*, Rio de Janeiro, Setembro de 2009 [editado em CD-ROM e disponível on-line em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/018.pdf>]; Adriano Vieira Santos, “Os azulejos portugueses na arquitectura moderna”, in *Portugal Ilustrado*, N.º 18, 1 de Novembro de 1954, pp. 29 e 34-35.

<sup>312</sup> João Pedro Fonseca e Ana Tostões, “Integração das artes e força do moderno brasileiro”, in <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/114.pdf>, consultado em 2012.



projectos e ao sugerirem aos seus clientes o recurso à cerâmica como elemento decorativo<sup>313</sup>. O *Inquérito à arquitectura popular portuguesa*, que decorreu entre 1955 e 1961 sob a tutela do Sindicato Nacional dos Arquitectos, reforçou a vontade de recuperar uma produção artística de longa tradição nacional<sup>314</sup>.

Os anos de 1950 foram, então, de reafirmação do azulejo que assumiu uma linguagem contemporânea, adequada à arquitectura que integrava. Foi neste panorama que Maria Keil se dedicou à produção azulejar, tendo desempenhado um papel fundamental na recuperação da tradição da azulejaria portuguesa, imprimindo-lhe uma feição moderna, coetânea com a arquitectura a que se destinava, projectada por arquitectos como Keil do Amaral, Cândido Palma de Melo, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, entre outros. A autora foi também, em parte, responsável pelo reanimar da Fábrica Viúva Lamego, na altura praticamente desactivada devido à pouca procura de azulejo para revestimento parietal. Maria deu, ainda, um contributo determinante ao reconhecimento do valor do ofício de operário azulejador, profissional determinante no resultado final da obra por ser aquele que assenta os azulejos.

Esta decisão de Maria Keil de trabalhar o azulejo não foi, contudo, bem entendida por todos na época. A autora conta numa entrevista concedida em 2005 que, “Gosto de colaborar com a arquitectura, por isso é que eu fiz azulejos e arrotei com o desprezo de toda a gente, por causa dos azulejos”<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> José Meco, *Azulejaria portuguesa*, Venda Nova, Bertrand, 1985, pp. 87-90.

<sup>314</sup> *Arquitectura Popular em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

<sup>315</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das*

A criação de azulejo de padrão era vista na década de 1950 como um ofício e não uma arte. De acordo com a perspectiva de Maria, a situação não terá mudado muito na actualidade:

Hoje toda a gente faz azulejo, mas pouca gente faz o azulejo de padrão. Achrom que é desprezível fazer azulejo de padrão porque é repetido. Os prédios que existem revestidos com azulejo, não têm paredes lisas. Têm janelas, têm portas, tem caixilhos, portanto aquilo é a figuração do azulejo. No Metro, eram paredes com 40 metros de comprimento, aquilo tinha que ser estudado. Os artistas com A grande, não se rebaixam a fazer um trabalho destes porque pensam que não tem arte. Mas tem muita arte, muita dificuldade<sup>316</sup>.

Nas suas pesquisas plásticas, Maria Keil partiu do material, ou seja, a placa cerâmica quadrada com 14x14 cm, que entendeu constituir a primeira condicionante na criação de um painel de azulejos<sup>317</sup>. Aos olhos da autora o suporte do revestimento azulejar, o edifício, era outro elemento determinante no processo de concepção da obra, pelo que importava analisar a sua estrutura e funcionalidade, numa lógica ambivalente, ao mesmo tempo de respeito e de aproveitamento. O azulejo permitia reforçar percursos definidos pelo arquitecto mas também era possível tirar partido de elementos estruturais para o destacar<sup>318</sup>. Maria Keil insistiu várias vezes na ideia de que o azulejo não devia

---

*publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 542 [policopiado].

<sup>316</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 542 [policopiado].

<sup>317</sup> Paulo Henriques, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *A arte de Maria Keil*, catálogo da exposição, Vol. 2, Barreiro, Câmara Municipal, 2003, p. 3.

<sup>318</sup> Raquel Henriques da Silva, “Azulejos de Maria Keil. Os jogos com a eternidade”, in João Castel-Branco Pereira (org.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 37-46; António

ser encarado como um suporte de pintura, à semelhança de uma tela, parede ou tábua. A peça cerâmica, quadrada, constituía por si um elemento com uma identidade própria que ia além da mera função de suporte da pintura: “Eu estava tão em contacto com as coisas da arquitectura que fui para este caminho dos azulejos de revestimento. Não são quadros de azulejo para pôr na parede, isso eu não faço, não concordo, não é isso que interessa”<sup>319</sup>. Em conversa com Maria Keil a autora citou a propósito desta questão um revestimento parietal em azulejo que traduz plasticamente a sua ideia:

Há uma parede na estação do Oriente que eu considero uma obra de arte, uma obra máxima de azulejo: um paredão muito grande todo forrado de azulejo liso branco. É lindíssimo mas é preciso ter uma coragem espantosa para fazer aquilo. O que acontece é que aquilo tem reflexos e a parede nunca está só branca. Mas para isso é preciso estar dentro do assunto do azulejo<sup>320</sup>.

Em termos metodológicos, Maria Keil começou por observar nas ruas de Lisboa os revestimentos cerâmicos parietais para perceber a diferença entre a utilização da técnica da pintura à mão e da técnica da estampilha, tendo concluído que a segunda, ainda que mais limitada por não permitir a maestria da primeira, oferecia muitas possibilidades se usada com criatividade<sup>321</sup>. A autora procurou, ainda, conhecer as especificidades das diferentes técnicas

---

Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in João Castel-Branco Pereira (org.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 11-36.

<sup>319</sup> Elisabeth Évora Nunes, Sandra Leandro, “Maria Keil”, in *Faces de Eva*, N.º 13, Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, 2005, p. 143.

<sup>320</sup> Entrevista anexa que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>321</sup> António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, p. 25.

tradicionais de fabrico de azulejo. Nesta tarefa de pesquisa, Maria Keil contou com o apoio de Jorge Barradas e, sobretudo, de funcionários da Fábrica Viúva Lamego, com quem desenvolveu uma relação de trabalho muito próxima e duradoura<sup>322</sup>.

Quando concebia um painel ou revestimento parietal em azulejo, Maria Keil desenhava a ideia numa quadrícula traçada no papel, tomando em linha de conta a configuração do espaço a que a obra se destinava e prevendo as diferentes relações que o observador poderia estabelecer com a mesma. A propósito do trabalho que fez para o Metropolitano de Lisboa, a autora refere numa entrevista que concedeu em 1985:

Tinha de desenhar quadrado a quadrado, num desenho repetitivo que em certos momentos me desesperou. Foi um trabalho de *crochet*. O azulejo é uma modalidade de grande responsabilidade e engana-se quem julga o contrário. O processo é simples mas não permite ilusões antes do resultado final<sup>323</sup>.

Além da maquete do projecto na sua totalidade, a autora desenhava à escala real os módulos a partir dos quais a composição se desenvolvia, elementos constantes, concebidos a partir de formas simples, que combinados entre si de modo variado formavam redes gráficas, mais ou menos compactas. Não é correcto afirmar que Maria Keil desenhou padrões para azulejo, como já notou Paulo Henriques<sup>324</sup>. A autora utilizava motivos de repetição que aplicava

---

<sup>322</sup> Raquel Henriques da Silva, “Azulejos de Maria Keil. Os jogos com a eternidade”, in João Castel-Branco Pereira (org.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 39-40.

<sup>323</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 10.

<sup>324</sup> Paulo Henriques, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *A arte de Maria Keil*, catálogo da exposição, Vol. 2, Barreiro, Câmara Municipal, 2003, p. 5.

segundo lógicas de combinação muito diversificadas que nunca davam origem a desenhos repetitivos ou padronizados. Maria sabia que a aplicação do azulejo de padrão nos moldes em que era usado nos revestimentos das fachadas dos prédios de Lisboa resultaria monótona numa parede sem vãos e molduras de portas e janelas. A ausência destes elementos animadores obrigou Maria Keil a pensar em efeitos de surpresa e variação que partiam do próprio azulejo. Para criar ritmo e introduzir dinamismo na composição, Maria explorou os contrastes: de forma, pela alteração das proporções do motivo; e de cor, dentro do próprio motivo, sugerindo luz e sombra, criando rupturas que podiam ser lidas como pausas ou como acelerações. Em simultâneo, a artista criava ilusões ópticas de interposição, avanço e recuo de planos, opacidades e transparências que conferiam volume à superfície parietal. De destacar o recurso à técnica da sobrearticulação de planos que Maria Keil transportou das artes gráficas (neste caso sobrearticulação de planos recortados de redes gráficas) para a azulejaria e que permitia criar efeitos de movimento<sup>325</sup>. Esta realidade nem sempre foi perceptível a alguns observadores que, numa análise superficial da obra de Maria Keil, a catalogaram de azulejo de padrão quando, na realidade, a artista criava composições reticuladas, cortadas por elementos dissonantes, que rompiam com o padrão. A própria Maria contava que, por ocasião da inauguração da estação de Metropolitano dos Restauradores, Salazar teria perguntado de modo irónico se tinham faltado azulejos para completar o

---

<sup>325</sup> António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 25-35.

padrão<sup>326</sup>.

No caso de coexistência de padrão e figuração, Maria Keil procurava conseguir a equivalência representativa entre os dois, ou seja, garantir a autonomia de ambos num espaço comum. Por vezes optava por criar reservas para a figuração, inscrevendo as figuras em superfícies de cor lisa. Outra solução que aplicou foi a fusão de figuras e padrão em que as linhas do desenho da figura sugeriam padrões e os padrões remetiam para o imaginário da figura.

Maria Keil revela na azulejaria a sua condição central de desenhadora, a qual atravessa toda a sua produção artística. A construção de um painel de azulejo era para Maria um jogo gráfico complexo de formas, linhas, cores, planos, transparências e opacidades, à semelhança das artes gráficas, área em que a autora já tinha uma vasta experiência quando começou a trabalhar a azulejaria, na década de 1950.

### **2.1.1. As primeiras experiências na azulejaria**

Os painéis de azulejo mais antigos de Maria Keil datam de 1954 e foram encomendados à autora pela companhia de aviação Transportes Aéreos Portugueses (TAP) e pela União Eléctrica Portuguesa (UEP), duas empresas na altura recentes, a primeira criada em 1945, a segunda na sequência da constituição, em 1947, da Companhia Nacional de Electricidade (CNE)<sup>327</sup>. A

---

<sup>326</sup> Joana Morais e Sara Morais, *Desvio/padrão*, Lisboa, mamamana design industrial Lda., 2008, p. 20. [inclui DVD]

<sup>327</sup> Ana Tostões, “20 subestações da UEP”, in *Arquitetura moderna portuguesa.1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, p. 216.

fundação e o crescimento destas empresas foram acompanhados da construção de edifícios, no caso da TAP, aeroportos, delegações e lojas da companhia no estrangeiro, no caso da UEP, estações e subestações eléctricas, escritórios e estruturas de apoio de cariz social como uma colónia de férias. Francisco Keil do Amaral foi o arquitecto escolhido pelas duas firmas para projectar os edifícios que integravam o seu plano de estabelecimento e expansão. Em ambos os casos o arquitecto foi muito condicionado no exercício da sua criatividade por fortes restrições técnicas e de segurança. No entanto, os projectos que realizou apresentam um elevado valor estético, dentro de um figurino modernista, a par da funcionalidade<sup>328</sup>.

Um ano após a criação da TAP foi inaugurada a primeira linha aérea comercial, que unia Lisboa a Madrid e, pouco depois, a “linha imperial”, uma viagem extremamente longa, com doze escalas, que estabelecia a ligação aérea entre as cidades de Lisboa, Luanda e Lourenço Marques. Até ao final da década de 1940 a TAP criou as linhas de Paris, Londres e Sevilha. Nesta época, a empresa adoptou uma nova imagem e abriu uma primeira loja de vendas em Lisboa, no Marquês de Pombal, estratégias que integravam a sua política de desenvolvimento e expansão. Nas décadas seguintes, de 1950 e de 1960, assistiu-se a um crescimento da companhia que se traduziu na abertura de delegações da TAP em várias cidades europeias e mundiais e na multiplicação das linhas aéreas<sup>329</sup>. Francisco Keil do Amaral projectou a Aerogare de Luanda e as delegações da TAP em Lourenço Marques, Porto, Paris, Madrid, Londres e

---

<sup>328</sup> *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, catálogo da exposição, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999.

<sup>329</sup> *Vida e expansão da TAP Air Portugal*, Lisboa, TAP, 1982. *A Aviação em Portugal: subsídios para a sua história*, Lisboa, TAP, 1981.

Rio de Janeiro (1954-1959)<sup>330</sup>. Nestes projectos, o arquitecto aplicou o princípio da integração das artes chamando Maria Keil para a execução de painéis de azulejo e de tapeçarias.

Para a Aerogare de Luanda, Maria Keil concebeu, em 1954, um painel que tem como módulo base um rectângulo inscrito num outro rectângulo, disposto na vertical (figs. 247 a 249). Este módulo, formado por dois azulejos, desmultiplica-se através de variações de cor e de tons que vão do verde, ao azul e ao vermelho. Maria Keil usou ainda o preto e o branco para sugerir profundidade e volume. No terço superior da composição, a autora desenhou um conjunto de linhas aerodinâmicas que sugerem um avião em voo e que demonstram a capacidade de síntese da artista. Este desenho não surge como uma simples sobreposição de um fundo geométrico, abstracto, mas em estreita relação com este. No extremo direito da composição, Maria Keil introduziu uma rosa-dos-ventos que não consta do projecto original, conservado no MNAZ (fig. 247). Este painel foi colocado numa das paredes laterais do salão de despacho da aerogare, ocupando toda a superfície parietal (fig. 250)<sup>331</sup>.

Também de 1954 é o painel de azulejo que Maria Keil fez para a delegação da TAP em Paris (figs. 251 a 253). Nesta obra a autora aplicou o mesmo módulo que no trabalho anterior mas usou outras cores, azul e um tom rosado, além do preto e do branco. No terço superior do painel, Maria dispôs um desenho da passarola de Bartolomeu de Gusmão, numa alusão histórica ao mítico primeiro projecto português de construção de uma máquina voadora, concebido no reinado de D. João V, e o símbolo da TAP, a primeira companhia

---

<sup>330</sup> *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, catálogo da exposição, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999.

<sup>331</sup> *Boletim da Associação Industrial de Angola*, N.º 20, Abril-Junho, 1954, pp. 41-44.



aérea nacional. O projecto original deste painel encontra-se conservado no MNAZ, bem com um estudo para um módulo à escala real (figs. 252 e 253).

Francisco Keil do Amaral foi responsável pelos projectos arquitectónicos dos edifícios da União Eléctrica Portuguesa (UEP) na Península de Setúbal. Os escritórios da empresa, em Almada, e a colónia de férias, em Palmela, integram painéis azulejares da autoria de Maria Keil, executados em 1954. Os estudos conducentes a estas obras encontram-se conservados no MNAZ (figs. 254 a 257).

Para os escritórios da UEP Maria Keil concebeu um painel de azulejo em tons de azul, branco e verde, em que concebeu motivos geométricos inspirados em materiais eléctricos estilizados, como cabos e bobinas, que reforçam a sugestão de propagação e de movimento patentes na composição pela articulação dos diferentes elementos gráficos (figs. 254 e 255). Também para a UEP, mas para a colónia de férias de Palmela, a autora fez uma grande painel que conjuga padrão e figuração, segundo uma lógica de autonomia e de equilíbrio das duas partes em que o padrão não deve ser visto enquanto fundo da composição (figs. 256 e 257). Maria Keil concebeu um padrão com uma oval branca inscrita sobre fundo verde que dispôs de forma variada, introduzindo ritmo na composição. A figuração, circundada por barras brancas que sugerem a ideia de recorte, é constituída por seis crianças que brincam com papagaios de papel coloridos. As barras brancas foram colocadas pela autora com o fim de separar claramente a figuração do padrão.

Em 1955, Maria Keil apresentou, com Manuel Magalhães, uma exposição de móveis e azulejos modernos na Galeria Pórtico:

Na de 55, apresentei as minhas primeiras experiências no azulejo, relacionadas com as encomendas do Metropolitano, ao lado de desenhos de móveis com aplicação de talha moderna, para serem executadas por um marceneiro notavelmente habilidoso que se ‘perdia’ a fazer cópias de móveis Renascença<sup>332</sup>.

Esta galeria situava-se numa loja de móveis, na Rua da Misericórdia, no centro de Lisboa, junto ao Chiado e ao Bairro Alto. Por ocasião da exposição foi editado um pequeno catálogo, sem imagens, com dois textos de Maria Keil, um sobre mobiliário, o outro sobre azulejaria<sup>333</sup>. Acerca do azulejo, a autora destaca a importância da sua integração na arquitectura moderna, o papel que cabe aos arquitectos e aos artistas plásticos neste domínio e as mais-valias da técnica da estampilha, usada fundamentalmente para revestimentos parietais de fachadas e interiores de prédios:

Poucas artes aplicadas têm tradições tão portuguesas como a dos azulejos de revestimento e pouquíssimas contribuíram tanto para o que há de característico nas nossas edificações dos últimos séculos. E, no entanto, mercê de circunstâncias mal definidas, essa tradição magnífica quase se perdeu. Vem vegetando na execução de pequenos painéis com santos do mesmo nome dos donos de quintas e de casais, ou na repetição de motivos “à antiga portuguesa”. Parece-me que vale a pena, a vários títulos, insuflar vida nessa tradição decadente e que aos arquitectos cabe, necessariamente, um papel importante nessa tarefa: porque se não derem guarida aos azulejos nas suas obras, nada feito. Mas a nós, pintores e decoradores, cumpre fornecer aos arquitectos azulejos adequados para os edifícios e as soluções de hoje.

---

<sup>332</sup> *Moveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955; António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 10.

<sup>333</sup> *Moveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Galeria Pórtico, 27 de Maio a 10 de Junho, 1955.

Azulejos de espírito moderno para as obras de arquitectura moderna. Na tradição do azulejo português há duas feições dominantes: A dos motivos pintados à mão, com um número de cores bastante reduzido, em que predomina o azul; e a dos elementos estampilhados em série, que se empregou, principalmente, para revestir fachadas de prédios e grandes superfícies interiores. Nessa tradição limitada mas rica de possibilidades para quem tiver imaginação procurei lançar as minhas raízes. Ela continua a ser, quanto a mim, perfeitamente adequada para valorizar a arquitectura. Para a valorizar integrando-se nela discretamente, como é preciso. Não permite, é certo, os requintes da cerâmica policromada; nem é rico e quente (bem pelo contrário) o material visto ao pé. Mas, assim mesmo, conseguiram os nossos maiores realizar coisas tão belas, tão certas para os locais e a função a que se destinavam, tão simples, tão humildes, tão bem compreendidas, que me parece impensada vaidade desprezar as lições magníficas que encerram.

As minhas obras são apenas ensaios, tentativas, que a boa-vontade e a simpatia dos que dirigem e dos que trabalham na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego tornou possível, com os seus ensinamentos e a sua ajuda. São, na maioria dos casos troços de grandes superfícies de paredes já revestidas, ou a revestir. E como tal gostaria que fossem olhadas<sup>334</sup>.

Os dezasseis trabalhos de azulejaria expostos por Maria na Galeria Pórtico, as suas primeiras experiências nesta área, permitem-nos perceber que, desde logo, a autora encarou o azulejo enquanto superfície autónoma e animada. Nestas peças, Maria Keil ensaiou diversas formas de relação entre figuração e padrão, bem como recursos de dinamização das composições azulejares. Com o número um de catálogo, apresentava-se um painel com o título *Figueira* que pertence a uma colecção privada e cujo projecto se encontra

---

<sup>334</sup> *Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955.

no MNAZ (figs. 258 e 259). No projecto, a autora desenhou, como era prática sua habitual, a quadrícula dos azulejos de 14x14 cm e, sobre esta, uma figueira, cujos ramos, sem folhas, estilizados, parecem mãos de finos dedos apontadas para o céu. Por baixo da figueira, Maria Keil desenhou um grande caracol que substituiu na versão final por uma imagem de um homem deitado no chão, a dormir, com uma enxada ao lado. A paleta cromática, reduzida, apresenta tons de azul, verde e castanho. Também neste caso a autora conjugou figuração e padrão, sendo este último baseado nos tradicionais azulejos “ponta de diamante”. Um outro painel patente na exposição (catálogo da exposição n.º 6), com o título *Pastores*, encontra-se hoje em dia em exposição no MNAZ (fig. 260). Trata-se de um trabalho que combina padrão e figuração. O padrão, em tons de verde, amarelo e branco, é inspirado nos azulejos cinco e seiscentistas “ponta de diamante”, com motivo central em pirâmide, saliente ou reentrante. Para criar ritmo e introduzir dinamismo na composição, Maria Keil usou o módulo base da composição em duas escalas distintas, uma à dimensão do azulejo, a outra quatro vezes menor. As figuras, desenhadas sobre um fundo branco, recurso que as autonomiza do padrão, correspondem a cinco pastores, três homens, dois dos quais deitados, um deles, muito parecido com o homem representado no painel *A figueira*, e um terceiro pastor, a tocar pífaro ao lado de duas cabras, e duas mulheres sentadas com uma cabra.

Maria Keil também apresentou na Galeria Pórtico projectos de revestimento integral de paredes de edifícios com azulejo, designadamente o painel da Aerogare de Luanda (catálogo da exposição n.ºs 7 a 11) e o painel da

delegação da TAP em Paris (catálogo da exposição n.º 14), já analisados (figs. 247 a 253).

*Combate de galos*, com o número três de catálogo, é um painel cujo padrão constrói uma malha em losango, semelhante a uma rede de arame de uma capoeira, disposta, alternadamente, na vertical e na horizontal (fig. 261). Em articulação com o padrão, Maria Keil desenhou dois galos em luta, sobre fundo liso, estilizados, reduzidos a linhas dinâmicas de contorno, sobrepostas por manchas de cor, recurso que a autora usou com frequência na ilustração.

A obra com o número treze de catálogo, identificada no mesmo como *As folhas – arranjo para uma fonte*, corresponderá, de acordo com um pequeno artigo publicado na revista *Modas e Bordados*, ao painel *Mulher*, cujo desenho preparatório integra o espólio do MNAZ, (fig. 262)<sup>335</sup>. Estamos perante um painel com a representação de uma figura feminina nua, estilizada, sobre um fundo liso. O traço sintético e largo revela a capacidade da desenhadora experiente. Maria Keil dotou a figura de movimento ao sobrepor os traços vermelhos dos contornos da anatomia feminina, o seu equivalente em mancha de cor azul e em rede de folhas verdes. A autora criou, deste modo, três planos e, conseqüentemente, a ilusão de animação. Uma outra leitura que pode ser feita da análise desta obra parte da associação entre a mulher – jovem, de formas robustas, gestos e olhar sedutor -, e o intricado de folhagem e caules verdes que se disseminam pelo painel, ambos aludindo à fertilidade e colocando em comunhão mulher e natureza. De notar a plena coincidência

---

<sup>335</sup> Mariac Dimbla, “Maria Keil. Arte Moderna dentro do tradicionalismo”, in *Modas e Bordados. Vida feminina*, N.º 2264, 29 de Junho de 1955, p. 7. Paulo Henriques, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *A Arte de Maria Keil*, catálogo da exposição, Vol. 2, Barreiro, Câmara Municipal, 2007, p. 11.

entre o projecto e o painel final.

O painel com o número quinze de catálogo apresentava um gato enroscado, pintado a preto, e um padrão geométrico, rectangular, amarelo e lilás. Esta obra, inventariada pelo MNAC – Museu do Chiado, esteve colocada numa parede exterior da casa de Manuel Mendes, ao lado de um outro painel azulejar de Jorge Barradas, tendo sido recolocada no interior da casa, na “sala dos gatos”. O motivo do gato foi executado a partir de uma água-forte que integra actualmente o acervo do MNAC – Museu do Chiado, cujo desenho preparatório foi publicado no catálogo da exposição Maria Keil. Pintura. Desenho, organizada pela Câmara Municipal de Almada, em 1996 (figs. 263 e 264)<sup>336</sup>.

O painel com o número dois de catálogo, *Rapariga da fruta*, representa uma rapariga sentada no chão, com os braços apoiados nas pernas (fig. 265). O corpo da jovem é constituído por elipses que estruturam as suas formas. O vestido, estrelado, introduz um padrão na composição. Aos pés da rapariga, dispõe-se um conjunto de peças de fruta, maçãs e peras, como uma natureza-morta. A jovem parece estar confinada a um espaço reduzido pelos movimentos presos do corpo, sensação que é acentuada pelo reposteiro que emoldura a figura. Não podemos proceder à análise cromática do painel porque a reprodução que encontramos, editada no catálogo da 10.<sup>a</sup> Exposição Geral de Artes Plásticas, está a preto e branco<sup>337</sup>.

Na revista *Panorama* foi publicada uma nota sobre esta exposição de

---

<sup>336</sup> Informação disponível na ficha de inventário da peça elaborada por Carlos da Silveira Gonçalves em 2002, MNAC – Museu do Chiado. *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada, Março de 1996, s.p.

<sup>337</sup> *X Exposição Geral de Artes Plásticas*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, 1956.

Maria Keil e Manuel Magalhães, na rubrica “Registo das artes”: “expressiva exposição realizada por Maria Keil e Manuel Magalhães, de artes decorativas”<sup>338</sup>. Mariac Dimbla, pseudónimo de Maria do Carmo Dias Monteiro de Barros, escreveu um pequeno artigo, editado na revista *Modas e Bordados* no qual realça a harmonia conseguida por Maria Keil entre tradição e modernidade nos trabalhos expostos: “estamos em presença de uma arte nova dentro do tradicionalismo português e parece-nos que com ela uma nova época surgiu”<sup>339</sup>.

Já no final da década de 1950, entre 1958 e 1960, Maria Keil realizou um painel para uma casa particular cujos estudos preparatórios, um conjunto de três desenhos pintados a guache, se encontram conservados no MNAZ (figs. 266 a 269). Trata-se de um painel com um padrão definido por folhas de árvore, representadas em diversos tamanhos e dispostas na composição de forma orgânica, fluida, em articulação com três composições figurativas, com cenas familiares e festivas: um casal com um bebé; um grupo de quatro adultos, um deles com um balão amarelo na mão, e uma criança, perfilados, a dançar ao som de instrumentos que transportam consigo; um casal em passo de dança, com uma criança pequena nos braços; uma mulher ajoelhada, com uma criança pequena pela mão, perto de uma outra figura feminina deitada no chão; um casal jovem abraçado perto de um tocador de flauta e um bando de aves. Para garantir a autonomia da figuração relativamente ao padrão, a primeira foi desenhada sobre fundos de cor lisa, verde, amarela, azul, lilás e branca. O

---

<sup>338</sup> “Registo das artes”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, III Série, N.º 3, Setembro de 1956, s.p.

<sup>339</sup> Mariac Dimbla, “Maria Keil. Arte Moderna dentro do tradicionalismo”, in *Modas e Bordados. Vida feminina*, N.º 2264, 29 de Junho de 1955, p. 7.

padrão, por sua vez, não se reduz à condição de fundo da composição mas assume uma personalidade própria enquanto obra de arte, rica de ritmos e efeitos ópticos, pelo modo como foi disposto.

No MNAZ conserva-se um conjunto de estudos para folhas que poderão estar associados à obra anterior (figs. 270 e 271). Nestes trabalhos, a autora conseguiu tirar partido do potencial dos elementos naturais enquanto base de inspiração de criação de padrões geométricos, concebendo formas dinâmicas e versáteis que trabalhou, alterando as suas proporções, cores e disposição no painel<sup>340</sup>. No MNAZ existe um outro grupo de três estudos dedicados ao mesmo tema mas com características distintas (figs. 272 a 274).

### **2.1.2. Urbanismo, arquitectura e azulejaria nos anos de 1950**

Na década de 1950, Maria Keil participou em algumas das mais inovadoras experiências urbanísticas e arquitectónicas realizadas em Portugal, na componente decorativa, através da concepção de painéis e revestimentos parietais em azulejo. Referimo-nos à construção dos Bairros de Alvalade e dos Olivais e dos edifícios em banda da Avenida Infante Santo, em Lisboa.

Em Alvalade, a autora interveio no refeitório do grupo escolar da célula 6, projectado por Cândido Palma de Melo, arquitecto que foi retratado por Maria por altura da realização desta intervenção (fig. 1615)<sup>341</sup>. O bairro de

---

<sup>340</sup> António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1988, p. 29.

<sup>341</sup> Arquivo Municipal de Lisboa/Arquivos da Administração local/Câmara Municipal de Lisboa/Administração geral/Notariado/Notas para escrituras diversas, contrato para a



Alvalade, considerado um paradigma do urbanismo português, resultou de uma reflexão global sobre a habitação, nomeadamente a habitação de renda económica, destinada à classe operária e à pequena burguesia, e os elementos morfológicos do espaço urbano como a estrutura viária, o espaço público, a malha do edificado, os logradouros, os espaços verdes, as preexistências e as unidades de vizinhança e zonamento funcional. O projecto de Alvalade, com uma forte componente social, de integração, surgiu por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, a expensas da Federação de Caixas de Previdência - Habitações económicas. De acordo com o planeado, dos 45.000 habitantes que o bairro comportava, 31.000 residiriam em habitações colectivas económicas, 9.500 em habitações de renda não limitada, 2.000 em residências unifamiliares de rendas económicas e 2.500 em moradias unifamiliares de rendas não limitadas, ou seja quase três quartos da habitação era dirigida à população com menos recursos<sup>342</sup>. As soluções formais encontradas foram expressas no “Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro”, da autoria do arquitecto urbanista do município, João Faria da Costa, aprovado pelo governo em 1945, bem como em diferentes estudos de conjunto<sup>343</sup>. Do ponto de vista estético, o Bairro de Alvalade corresponde a uma síntese de várias influências

---

decoreação dos refeitórios do agrupamento escolar da célula 6 de Alvalade, por Maria Keil do Amaral, 21/12/1956, PT/AMLSB/AL/CMLSB/ADMG-N/02/00416.

<sup>342</sup> Miguel Jacobetty, “estudo de casa de rendas económicas”, in *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp. 268-269; *A urbanização do sítio de Alvalade*, Lisboa, Câmara Municipal, 1948; Vítor Matias Ferreira, “A Lisboa do Império e o Portugal dos Pequenininos: estrutura fundiária e política urbana de Lisboa, anos de 1930-40”, in *Análise Social*, Vol. XIX, N.ºs 77-78-79, 3.º, 4.º, 5.º, 1983, pp. 693-735.

<sup>343</sup> Miguel Jacobetty, “estudo de casa de rendas económicas”, in *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp. 267-286.

em que coexistem tradição e movimento moderno<sup>344</sup>. A partir de 1948, ano em que se realizou o I Congresso Nacional de Arquitectura, desenvolveram-se vários projectos de carácter modernista no Bairro de Alvalade, em parte devido à criação da figura legal das casa de renda limitada que permitiu alargar o âmbito do projecto inicial de urbanização.

Em relação aos equipamentos escolares, o Plano de Urbanização da Zona a sul da Avenida Alferes Malheiro previa a construção de uma escola primária por cada célula do bairro e dois liceus para toda a população<sup>345</sup>. A construção dos grupos escolares primários foi tutelada pela Câmara Municipal de Lisboa e ocorreu em três fases distintas, a primeira entre 1944 e 1950, a segunda entre 1953 e 1957 e a terceira entre 1957 e 1958. O grupo escolar da célula seis foi construído na segunda fase, entre 1953 e 1956. À semelhança dos restantes equipamentos escolares construídos nesta fase e na seguinte, a linguagem arquitectónica e decorativa é assumidamente modernista. O refeitório do grupo escolar da célula seis é um edifício simples, térreo, com duas zonas de refeição separadas entre si pela cozinha, disposta ao centro, e paredes laterais amplamente rasgadas por janelas que deixam entrar muita luminosidade, acentuada pelas aberturas de luz no tecto. Quatro paredes interiores do refeitório estão cobertas por painéis de azulejo desenhados por Maria Keil, em 1956, em tons de verde, com um padrão em estrela e outro em losango (figs. 275 a 278). As estrelas, estilizadas, de seis pontas, foram

---

<sup>344</sup> João Pedro Costa, *Bairro de Alvalade. Um paradigma do urbanismo português*, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Livros Horizonte, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.

<sup>345</sup> João Pedro Costa, *Bairro de Alvalade. Um paradigma do urbanismo português*, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Livros Horizonte, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006, pp. 88-94.

dispostas no painel em dois sentidos distintos o que anima a superfície azulejar. Os losangos formam uma malha apertada, construída a partir de um padrão com cinco triângulos, usados em diferentes posições. Dois dos painéis apresentam figuração, o desenho de bolas e moinhos de papel coloridos, em tons de verde, amarelo, rosa, azul, preto e branco. No desenho dos moinhos, Maria Keil tirou proveito das formas triangulares das velas dos mesmos que simplificou, reduzindo a formas geométricas. No caso das bolas, para sugerir volume, pintou com traços largos, linhas curvas espiraladas. Mais uma vez, a figuração surge diferenciada do padrão, desenhada sobre um fundo liso, verde, numa relação de paridade.

Em 1958, Maria Keil produziu um painel de azulejo para os blocos habitacionais da Avenida Infante Santo, em Lisboa, projectados pelos arquitectos Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta e construídos em 1955 (fig. 279). Trata-se de um conjunto de cinco blocos de edifícios construídos em altura, perpendiculares ao eixo viário ascendente que liga a Avenida 24 de Julho, junto ao rio, à Estrela (fig. 280). Os blocos foram construídos em posição altimétrica, numa cota superior à da avenida, estão assentes em pilares e entre cada um deles desenvolve-se uma zona ajardinada. O desnível entre as zonas ajardinadas e a avenida é ocupado por lojas e paredes cegas percorridas por escadarias<sup>346</sup>. Em 1956 a Câmara Municipal de Lisboa encomendou a cinco artistas plásticos painéis de azulejo para revestir estas quatro paredes cegas: Maria Keil, Carlos Botelho, Alice Jorge e Júlio Pomar e

---

<sup>346</sup> João Pedro Fonseca e Ana Tostões, “Integração das artes e força do moderno brasileiro”, in <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/114.pdf>, consultado em 2012.

Rolando Sá Nogueira<sup>347</sup>. Os projectos azulejares foram aprovados em 1957 e aplicados em 1958. A intervenção destes artistas deve ser vista no âmbito do movimento de integração das artes que já vimos ter desempenhado um papel determinante na reabilitação e modernização do azulejo em Portugal. Sem nenhuma orientação que restringisse a criatividade, cada artista pôde conceber um projecto próprio, no entanto, todos optaram por representar a cidade de Lisboa, a sua arquitectura, o rio e a população nas suas tarefas quotidianas. No painel de Botelho, a cidade é representada como um cenário, em tons vivos, vendo-se, além dos prédios, igrejas, arcos e escadas e velas de navio, estas últimas em alusão ao Tejo. Alice Jorge e Júlio Pomar criaram um painel de azulejo que conjuga padrão e figuração<sup>348</sup>. Uma menina observa da janela um vendedor ambulante com um burro, uma varina, outros dois vendedores, um em passo de corrida e dois meninos a brincarem, um com um arco, o outro com um papagaio de papel. Rolando Sá Nogueira executou um painel dedicado à faina piscatória, desenhando barcos de pesca, pescadores e um cais.

O painel de Maria Keil, intitulado *O Mar*, resultou de uma sucessão de estudos (figs. 281 a 287). A autora partiu, em simultâneo, da análise das características da arquitectura a que o trabalho se destinava, em particular da escada, e do estudo do padrão base que criou, um losango que adquire configuração prismática pelo contraste da cor, clara e escura, dos triângulos

---

<sup>347</sup> Arquivo Municipal de Lisboa/Arquivos da Administração local/Câmara Municipal de Lisboa/Administração geral/Notariado/Notas para escrituras diversas, Contrato para a execução de um painel decorativo de azulejo policromado com a área de 114m<sup>2</sup>, para fundo de escada pública do lote 2 da Avenida Infante Santo, por Maria Keil do Amaral, 20/08/1956, PT/AMLSB/AL/CMLSB/ADMG-N/02/00449.

<sup>348</sup> À data de redacção deste texto este painel encontra-se muito degradado, apresentando lacunas. Os restantes painéis do conjunto também apresentam problemas, ainda que de menor gravidade, em particular o de Maria Keil que foi refeito em 2002, após uma intervenção mal sucedida.

inscritos<sup>349</sup>. Maria trabalhou variantes deste módulo, de dimensão, forma (por alongamento dos elementos) e cor que combinou de múltiplas maneiras no projecto final. Nas zonas do painel em que Maria Keil pretendia introduzir figuração, delimitou rectângulos que preencheu com cor<sup>350</sup>.

Inicialmente alusivo à construção civil, o painel integrava dois grupos de operários representados a trabalhar na construção de um edifício, um grupo a colocar azulejos numa parede, o outro a analisar os projectos de arquitectura e a serrar madeira (figs. 281 e 282). Estes operários parecem estar a trabalhar na própria parede que Maria Keil devia revestir com azulejo, num jogo ilusório em que o painel azulejar se transforma no suporte arquitectónico<sup>351</sup>. A paleta escolhida por Maria neste primeiro projecto é muito contrastada, incluindo tons de azul, amarelo e verde. Esta, contudo, não foi a opção final da autora que preferiu um outro projecto dedicado ao tema do mar. O módulo, que escolheu logo à partida, manteve-se nesta segunda hipótese de trabalho mas os operários foram substituídos por barcos e por um pescador com uma criança ao colo e um barco na mão em alusão à Lisboa ribeirinha (figs. 283 a 287). Repare-se nas semelhanças entre a figura do pescador e a figura feminina do painel *Mulher* a que fizemos referência atrás (fig. 262). Também o cromatismo sofreu alterações relativamente à proposta anterior, reduzindo-se a tons de verde, azul e violeta, cortados por preto e branco. De notar que, num projecto intermédio, a autora substituiu os operários por barcos, excluindo figuração humana, e

---

<sup>349</sup> José Meco, *Azulejaria portuguesa*, Venda Nova, Bertrand, 1985, p. 90.

<sup>350</sup> Paulo Henriques, “1949-1974. A construção das modernidades”, in *O azulejo em Portugal no século XX*, Inapa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp. 74-77.

<sup>351</sup> António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in Pereira, João Castel-Branco (coord.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1988, p. 32.

manteve a paleta cromática inicial (figs. 283 e 284).

Nesta obra, Maria Keil colocou num mesmo plano valorativo padrão e figuração, não destacando nenhuma das componentes em relação à outra, o que, face ao preconceito então existente relativamente ao azulejo de padrão, correspondia a um reconhecimento deste último. Esta era também uma forma de afirmar a azulejaria enquanto arte autónoma com características que a diferenciavam da pintura e impediam que a placa cerâmica fosse usada como um mero suporte pictórico. Esta equivalência entre padrão e figuração foi conseguida por Maria Keil de várias formas, uma das quais a autonomização da figuração pela sua inscrição num fundo liso que a delimitava, como no caso do painel do refeitório da UEP que analisámos atrás (fig. 256). No painel da Avenida Infante Santo há uma integração recíproca do padrão na figuração e da figura no padrão, evidente no caso das velas dos navios e da camisola do pescador que correspondem a uma desmultiplicação formal do padrão<sup>352</sup>.

Finalmente, de notar que, embora o painel tenha sido concebido para ser visto de diferentes ângulos, a disposição frontal da figura do pescador na base da escada privilegia a observação de frente.

Uma outra experiência inovadora no campo do urbanismo e da arquitectura levada a cabo em Lisboa na década de 1950, foi a planificação e construção do Bairro dos Olivais-Norte. Esta área residencial, delineada entre 1955 e 1958 pelo, então criado, Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa, previa a instalação de 8.000 residentes numa lógica de

---

<sup>352</sup> Paulo Henriques, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *A arte de Maria Keil*, Vol. 2, catálogo da exposição, Barreiro, Câmara Municipal, 2007, p. 11; António Rodrigues, “As construções de Maria Keil”, in João Castel-Branco Pereira (coord.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1988, pp. 31-32.

integração social<sup>353</sup>. A construção do bairro teve início em 1959. Tal como em Alvalade, encontramos na formulação do projecto os princípios do urbanismo moderno, designadamente, o conceito de unidades de vizinhança articuladas em função da escola primária. A construção dos prédios de habitação em banda e torre, integrados em espaços verdes, apresentou-se como solução alternativa à tradicional construção de edifícios com as fachadas alinhadas, paralelas à rua<sup>354</sup>.

Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas aplicaram o princípio de integração das artes na planificação dos prédios de habitação social deste bairro, tendo convidado vários artistas plásticos a intervir nos espaços, entre os quais Maria Keil<sup>355</sup>. Este conjunto habitacional é constituído por seis bandas de prédios compostas por quatro edifícios que se articulam, cada um deles, com uma unidade externa destinada a convívio e arrumos (fig. 289). As vinte e quatro unidades externas integram trabalhos plásticos da autoria de seis artistas, um artista por banda: Fernando Conduto fez um conjunto de relevos em betão policromado; António Lino criou um conjunto de painéis em mosaico; Rogério Ribeiro optou pela técnica da incisão de desenhos policromados; Lima de Freitas concebeu um painel em azulejo; João Segurado

---

<sup>353</sup> Leopoldo de Almeida, “Olivias-Norte. Nota crítica”, in *Arquitectura*, N.º 81, Março de 1964, pp. 5-8, 12-14; “Olivais-Norte: extractos da memória descritiva do estudo base de Olivais elaborado em 1955”, in *Arquitectura*, N.º 81, Março de 1964, pp. 5-8, 18-28.

<sup>354</sup> Ricardo Agarez, *O moderno revisitado. Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa, Câmara Municipal, 2009; Ana Vaz Milheiro, *Habitar em colectivo. Arquitectura portuguesa antes do SAAL*, Lisboa, ISCTE, 2008; Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP, 1997; Ana Tostões (coord.), *Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004.

<sup>355</sup> Ana Tostões (coord.), *Arquitectura e cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira*, Lisboa, Quimera Editores, 2004; Maria Tavares, “Intervenção de artes plásticas numa obra de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas”, in *Infohabitar*, Ano V, N.º 265, 2009, disponível on-line em <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>, 2012.

aplicou um conjunto de painéis em trencadis e Maria Keil projectou um conjunto de relevos cerâmicos (fig. 290)<sup>356</sup>. Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas colocaram em prática, através destas pequenas estruturas, duas questões teóricas muito debatidas na época: a capacidade da arquitectura de influenciar a sociabilização e, deste modo, alterar comportamentos e mentalidades, e a questão do acesso à obra de arte pelas populações menos favorecidas. De facto, as vinte e quatro estruturas constituem uma galeria de arte ao ar livre, ou seja, arte verdadeiramente pública que, mais do que contemplada, está ali para ser vivida pela população e entendida como pertença da comunidade. Há assim um duplo enriquecimento, da arquitectura pela integração das artes plásticas, e dos moradores, pelo acesso à produção artística, parte integrante da arquitectura.

Das quatro unidades externas decoradas por Maria Keil, apenas duas preservam os elementos decorativos cerâmicos (figs. 291 a 295). O programa decorativo definido por Maria era constituído por um conjunto de peças cerâmicas tridimensionais, relevadas, esmaltadas, com cores lisas e formas geométricas simples: quadrados, rectângulos, círculos e hexágonos. Estes elementos cerâmicos individuais dispunham-se na parede de forma articulada, determinada por linhas rectas, verticais e horizontais, incisas no betão. A organização dos elementos e a paleta cromática conferiam dinamismo e coesão à composição. Cada unidade construtiva tinha a sua paleta de cores própria. Nos exemplares existentes a autora utilizou, num deles, o verde, o cor-de-laranja e o castanho ferrugem, no outro, o azul, o lilás e o amarelo; nos dois

---

<sup>356</sup> Estão disponíveis on-line imagens destas obras em <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.pt/2012/03/relevos-ceramicos-do-bairro-dos-olivais.html>, consultado em 2012.



casos conjugou a paleta cromática com o preto e o branco.

### **2.1.3. O Metropolitano de Lisboa: a grande obra de azulejaria moderna**

Ao mesmo tempo que executava o painel de azulejo da Infante Santo e os painéis cerâmicos para os edifícios dos Olivais-Norte, Maria Keil preparava aquele que foi o seu trabalho maior na área da azulejaria: o revestimento das paredes das estações do Metropolitano de Lisboa com azulejo.

Os trabalhos de construção do Metropolitano de Lisboa iniciaram-se a 7 de Agosto de 1955, sete anos após a constituição da Sociedade Metropolitano de Lisboa, SARL. A 29 de Dezembro de 1959, volvidos quatro anos sobre o arranque das obras, o novo sistema de transporte público da capital portuguesa foi inaugurado (figs. 296 e 297). A rede de Metro consistia na altura de uma linha em Y, constituída por um troço comum que partia dos Restauradores e ia até à Rotunda (actualmente, Marquês de Pombal), estação onde se dividia em dois percursos distintos, um com destino a Sete Rios (actualmente, Jardim Zoológico), o outro a Entre Campos<sup>357</sup>. Quando inaugurou, o Metro de Lisboa dispunha de onze estações e 6,5 km de rede<sup>358</sup>. Na segunda fase de construção do Metro de Lisboa, ocorrida entre 1963 e 1972, foram construídas oito novas estações, entre o Rossio e Alvalade.

O projecto da estação-tipo do Metro ficou a cargo de Francisco Keil do Amaral. Limitações orçamentais determinaram a exiguidade destes espaços,

---

<sup>357</sup> Maria Fernanda Rolo, *Um Metro e uma cidade. História do Metropolitano de Lisboa*, 3 vols., Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1999-2001.

<sup>358</sup> Por ocasião da inauguração do Metro de Lisboa foi feito um filme promocional, realizado por Arthur Duarte, com a participação de Artur Agostinho, Gina Mayo e Francisco Calado, que se encontra disponível on-line, em <http://www.youtube.com/watch?v=9h3xZAetdhk>, 2012.

constituídos por um ou dois átrios, ligados através de escadas ao cais, este de paredes baixas, coberto por uma abóbada. O arquitecto Keil do Amaral, ciente de que o recurso a uma estação-tipo conduzia a uma repetição monótona de espaços e a uma desumanização da arquitectura, considerou fundamental a criação de um programa decorativo que conferisse identidade e animasse visualmente os espaços estreitos e escuros. Porém, não havia verba para esta componente do projecto. “O meu marido era projectista das estações e havia pouco dinheiro para as fazer, iam ficar todas em cimento, uma obra pobre e feia. Ele estava triste com isso e pediu-me ajuda”<sup>359</sup>. Foi então que Maria Keil sugeriu o uso do azulejo de padrão, um material resistente, lavável, duradouro e não muito dispendioso. A autora deu assim início a um dos seus projectos mais ambiciosos na área da azulejaria que se prolongou por duas décadas, acompanhando a expansão da rede de Metro. Maria Keil deixou-nos vários relatos desta história que se tornou determinante, não apenas para o Metropolitano de Lisboa que ganhou em dignidade e valor patrimonial, mas para a arte portuguesa:

A azulejaria tem uma história muito bonita. Foi uma grande luta e ainda hoje é um bocadinho. O meu marido era o arquitecto das estações do Metro. Era de uma pobreza, não havia dinheiro para nada. O director disse: «só temos dinheiro para as carruagens e as linhas, mais nada.» Era uma pobreza descer umas escadas e ver um subterrâneo só com cimento...o meu marido chegou a casa e disse: «eu não posso fazer isto assim...e seu pusesse azulejo que é lavável e brilha?». Nessa altura ninguém pensava nisso e havia uma coisa que apareceu no mercado para revestir paredes que era o evinel, uns

---

<sup>359</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

quadrados pequenos vidrados. Mas era uma desgraça. Era pior que tudo. Então lembrámo-nos os dois de pôr azulejo. Fomos ter com os donos da fábrica [Viúva Lamego] que não tinham trabalho a não ser para azulejos industriais, que ficaram muito contente. Desatámos a pôr azulejo e foi uma sorte. É nosso, é lavável, é duradouro, pode-se dar a cor que se quer e era muito barato<sup>360</sup>.

Na primeira fase de construção do Metro de Lisboa, Maria Keil projectou o revestimento parietal dos átrios e das escadas de acesso ao cais de embarque de todas as estações, à excepção da estação Avenida, cuja decoração foi entregue, por sugestão da artista, a Rogério Ribeiro que seguiu de perto o programa por ela definido. Esta colaboração com o Metropolitano de Lisboa foi feita a título gracioso pela autora, “por amor à arte” e “por amor ao arquitecto”:

(...) eu e o meu marido trabalhávamos muito de 'borla', por amor à arte. Não éramos ambiciosos. O trabalho dos painéis de azulejos para o Metropolitano, por exemplo, não foi pago. E eram dezanove estações!”<sup>361</sup>; “Aliás, não me pagaram nada, dezanove estações por amor ao arquitecto!”<sup>362</sup>.

Uma directiva imposta superiormente determinava que os painéis do Metro não podiam ter figuração pois esta podia causar perturbação num lugar de passagem de milhares de passageiros apressados, sobretudo nas escadas. Maria Keil, respondendo ao desafio que lhe era colocado, concebeu

---

<sup>360</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

<sup>361</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 539 [policopiado].

<sup>362</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 19.

composições abstractas que se desenvolvem ao longo das paredes sem exigir o olhar atento do observador. Elas estão lá e são sentidas. O seu brilho, as suas cores tornam-nas presentes sem serem impositivas e, conseqüentemente, perturbadoras da circulação.

Maria Keil encontrou soluções diferentes para as dez estações em que interveio na primeira fase de construção do metro, ainda que o princípio em que assentou a concepção das obras tenha sido sempre o mesmo: a criação de um padrão que aplicou com variações de combinação, proporção e cor. “O trabalho era revestir paredes com 40, 50 metros, cada estação com um motivo bem diferente, estudar aqueles padrões de maneira a gerar conjuntos com ritmo, originais<sup>363</sup>”. Não se trata de uma novidade uma vez que Maria já desenvolvera trabalhos dentro desta lógica antes, como tivemos oportunidade de constatar. Contudo, neste caso a escala era muito maior e a autora não pôde incluir figuração. O trabalho foi executado em estreita colaboração com os funcionários da Fábrica Viúva Lamego:

Então fomos à Fábrica Viúva Lamego que naquela altura não fazia azulejos novos. Faziam azulejos antigos, para restauro de painéis que precisavam. E pronto! Fizemos as estações todas forradas com azulejos. Fartei-me de gozar! Foi um trabalho lindíssimo, que me ajudou tanto!!! Na fábrica havia técnicas esquecidas que nunca mais tinham sido usadas. Era só o azulejo tradicional. Ainda hoje nos rimos com isso. Havia lá um funcionário superior que ainda hoje diz «A gente foi descobrir esta técnica e aquela...andámos a remexer naqueles papéis todos!» Uma alegria naquela fábrica! Ainda hoje se fala<sup>364</sup>.

---

<sup>363</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>364</sup> Elisabeth Évora Nunes, Sandra Leandro, “Maria Keil”, in *Faces de Eva*, N.º 13, Universidade Nova de Lisboa/Edições Colibri, 2005, pp. 142-143.

O MNAZ conserva um importante espólio da autoria de Maria Keil que documenta a realização dos revestimentos parietais em azulejo do Metro de Lisboa<sup>365</sup>.

Na primeira fase de construção do Metro de Lisboa, entre 1955 e 1959, Maria Keil projectou os revestimentos em azulejo para as estações dos Restauradores, Rotunda, Parque, São Sebastião, Palhavã, Sete Rios, Picoas, Saldanha, Campo Pequeno e Entrecampos. Algumas destas composições azulejares foram parcial ou totalmente destruídas na década de 1970 e, mais recentemente, nos anos de 1990, por ocasião de trabalhos de renovação das estações do Metro, designadamente as estações dos Restauradores, São Sebastião e Saldanha. Este facto deveu-se a um desconhecimento da natureza do trabalho de Maria Keil. Partindo da premissa de que se tratava de azulejo de padrão, concluiu-se ser suficiente preservar um exemplar desse padrão para manter viva a memória da obra. No entanto, o trabalho de azulejaria de Maria Keil, embora parta do padrão, não é azulejo de padrão pela diversidade de formas, dimensões e cores que a autora explora a partir de um módulo inicial, criando composições complexas, plenas de ritmo, vibração e criatividade.

A estação dos Restauradores, muito alterada na sequência da sua ampliação em 1977 e, de forma mais evidente, da sua remodelação nos anos de 1990, apresentava azulejos de Maria Keil, nos átrios e escadas, em grande parte perdidos (fig. 302). Actualmente, além da obra de Maria Keil, esta estação integra trabalhos de azulejaria de Nadir Afonso, no cais de embarque, e de Luiz

---

<sup>365</sup> Grande parte das obras de Maria Keil que fazem parte do acervo do MNAZ, foram adquiridas à autora por Despacho de 14/11/2000, da Directora do IMC.

Ventura, no átrio sul, e duas esculturas de Lagoa Henriques<sup>366</sup>. Nesta estação a autora evocava a tradição azulejar barroca, através do recurso a formas labirínticas pontuadas por albarradas e querubins e o uso de uma paleta de cor em tons de azul e lilás (figs. 298 a 302):

Como o revestimento em azulejo estava completamente banido, quis reviver, nalguns padrões, técnicas e motivos da azulejaria portuguesa. Na estação dos Restauradores, por exemplo, inclui o motivo do pássaro e do cesto com flores em azul e branco do azulejo português do século XVIII<sup>367</sup>.

A composição era animada por elementos geométricos modernos em forma de diamante ou barras verticais simples, constituídas por azulejos lisos, pretos, azuis e amarelos. Inicialmente a autora pensou em integrar na obra painéis originais do século XVIII, com flores, mas não o pôde fazer por, na altura, se entender que a figuração era um elemento perturbador do bom funcionamento do Metro<sup>368</sup>. Esta postura mudou radicalmente nos últimos anos como o testemunham as muitas obras figurativas que na década de 1990 foram criadas para espaços do Metro de Lisboa, designadamente os painéis de azulejo da estação dos Restauradores. Para muitos especialistas em azulejaria, esta é a melhor obra que Maria Keil fez para o Metro de Lisboa<sup>369</sup>. No MNAZ conserva-se o desenho a guache do conjunto que nos permite ter uma percepção clara do jogo que Maria Keil estabelecia entre elementos de

---

<sup>366</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

<sup>367</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 10.

<sup>368</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995.

<sup>369</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995.

continuidade e elementos de ruptura quando projectava o revestimento das paredes do metro (fig. 298). Fragmentos do painel mostram-nos um exemplo de albarradas e querubins (figs. 299 e 300).

Para a estação de Metro da Rotunda, actualmente Marquês de Pombal, Maria Keil usou, como unidade dinamizadora das composições, um elemento espiralado, sugestão estilizada da esfera armilar, em tons de verde e azul sobre fundo azul e, pontualmente, banco (figs. 303 a 307). Este padrão surge na composição na escala de um ou quatro azulejos (fig. 305). Um estudo, a lápis, para este revestimento em azulejo permite acompanhar a evolução do padrão espiralado até à sua forma final e conhecer as diferentes versões do mesmo, pensadas pela autora (fig. 303). Esta estação foi intervencionada na década de 1990, em virtude da alteração da configuração das linhas do Metro, com perda parcial do trabalho de Maria Keil. Nessa altura foram encomendadas obras de arte a três artistas plásticos portugueses com o intuito de animar plasticamente a estação renovada: Cutileiro fez uma escultura do marquês de Pombal que se encontra junto às linhas do metro, Menez optou por um trabalho em azulejo que ilustra, cronologicamente, o percurso político do marquês e que se encontra disposto na zona da bilheteira, e o escultor Charters de Almeida gravou uma cidade imaginária abstracta em pedra lioz na zona da passadeira rolante<sup>370</sup>.

Da estação Rotunda partiam duas linhas de metro, uma em direcção a Sete Rios, a outra a Entrecampos. Seguindo para Sete Rios, a estação imediatamente a seguir à Rotunda era Parque. No projecto para esta estação,

---

<sup>370</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

Maria Keil usou como elemento base o triângulo, uma forma geométrica simples, com que jogou, alterando a sua escala e cor, esta última variando entre o verde, o castanho, o preto e o branco (figs. 308 a 314). Os contrastes obtidos animam a composição e introduzem volume na superfície azulejar. Neste caso o revestimento com azulejo confinava-se às paredes do átrio, o único situado à cota da rua em toda a rede de Metropolitano, o que se reflecte na obra, uma vez que é iluminada por luz natural. No MNAZ existe um esboço inicial, a lápis, e uma maquete pintada a guache, que ilustram a evolução do padrão criado pela artista e do projecto globalmente (figs. 308 e 309). Já nos anos de 1990 foram acrescentados trabalhos artísticos a esta estação, de azulejaria e escultura, da autoria de Françoise Schein e Federica Matta, artistas de nacionalidade, respectivamente, belga e francesa.

Os azulejos que Maria Keil concebeu na década de 1950 para a estação São Sebastião foram integralmente levantados em 1977, no contexto de obras de ampliação desta estação, tendo permanecido os projectos originais, pintados a guache, que incluem estudos de pormenor do padrão e a maquete da composição, bem como secções do revestimento. Estes trabalhos encontram-se à guarda do MNAZ (figs. 315 a 318). Nesta estação, a autora concebeu um módulo com um motivo formado por curvas cónicas inscritas num quadrado, em tons de verde, castanho e ocre sobre fundo branco<sup>371</sup>. A variação da disposição deste módulo, em quatro posições distintas, rodando o azulejo, 90°, 180° e 270°, criava diferentes sugestões de movimento, designadamente, em “S”, circular ou ondulatório. A alternância de cor contribuía para o forte

---

<sup>371</sup> Segundo João Castel-Branco este módulo foi executado Por Leonor Keil do Amaral. Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995.



dinamismo da composição.

Após a remoção destes azulejos a estação ficou durante muito tempo sem programa decorativo de interesse. Em 2009, São Sebastião abriu ao público completamente renovada, após obras de remodelação e ampliação que contemplaram a componente decorativa, a cargo de Maria Keil, em articulação com Catarina e Rita Almada Negreiros (fig. 319 e 320). O revestimento azulejar desta estação fora definido por Maria Keil ainda nos anos de 1990 mas nessa altura a obra não se concretizou. Alguns anos mais tarde face à decisão de unir duas linhas do Metro em São Sebastião (azul e vermelha), tornou-se necessário ampliar esta estação e construir novos átrios e corredores internos. O projecto que Maria Keil fizera deixou de satisfazer as necessidades da arquitectura pelo que foi preciso adaptá-lo, sem alterar o conceito base que norteou a sua execução, trabalho brilhantemente executado pelas arquitectas Catarina e Rita Almada Negreiros<sup>372</sup>.

Os azulejos de São Sebastião representam o culminar de décadas de experiências na área da azulejaria. Entre a construção das primeiras estações de Metro e esta decorreram cinquenta anos, tempo de crescimento e amadurecimento da autora. Não é, assim, de estranhar que encontremos diferenças, em termos de recursos plásticos, relativamente aos trabalhos que temos vindo a analisar, ainda que a forma de Maria Keil encarar o azulejo não tenha mudado. A artista evoca nesta estação o Parque Eduardo VII e o Jardim Gulbenkian, locais que lhe ficam próximos, através do elemento árvore que transforma, dando-lhe uma configuração geométrica, e fragmenta, até chegar à

---

<sup>372</sup> Entrevista anexa, que nos foi concedida por Maria Keil a 13 de Agosto de 2009, na Residência Faria Mantero, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, onde habitava.

sua desmaterialização (figs. 321 a 327). Se em certas secções do revestimento o observador reconhece a árvore, com os seus ramos, folhas e flores, ainda que estilizada, noutras partes da obra essa leitura não é imediata, embora uma observação mais detida do pormenor em relação ao todo permita reconhecer fragmentos de formas de uma árvore. No limite, os ramos e troncos das árvores transformam-se num padrão geométrico. O predomínio do branco, cortado por vários tons de verde, confere à estação a luminosidade, o brilho e a frescura de um jardim, ao qual não faltam sequer pássaros (fig. 326). As linhas pretas definem padrões geométricos e percursos, introduzindo dinamismo na composição e funcionando, em simultâneo, como elemento agregador das diferentes partes. Catarina e Rita Almada Negreiros tiveram oportunidade neste projecto de trabalhar o azulejo cinético, conceito que parte da Arte Cinética aplicada à azulejaria. Os azulejos de 14x14 cm, multifacetados, com um perfil em zig-zag, reflectem e projectam em várias direcções a luz e o brilho da sua superfície, criando uma sugestão ilusória de movimento.

Para a estação Palhavã, actualmente Praça de Espanha, Maria Keil criou uma composição em que o elemento padrão parte do motivo “ponta de diamante” da azulejaria tradicional (fig. 328 a 335)<sup>373</sup>. Não se trata de um decalque, mas de uma referência a este elemento decorativo barroco cujo cromatismo foi profundamente alterado. Cada face do prisma apresenta uma cor diferente: verde, amarelo, cinzento, preto e branco. Mais uma vez, a autora trabalhou a escala e o posicionamento do motivo base na composição para introduzir dinamismo. Contribuem também para cortar a monotonia da parede,

---

<sup>373</sup> De acordo com João Castel-Branco este módulo foi criado por Francisco Keil do Amaral, Pitum, filho de Maria Keil. Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995.

as faixas verticais e horizontais, com um quadrado inscrito, desenhado a amarelo sobre fundo cinzento e a cinzento sobre fundo amarelo, que surgem pontualmente na composição.

Sete Rios, actualmente Jardim Zoológico, era a última estação de um dos troços do Metro, em 1959. Nas paredes desta estação Maria Keil usou um único padrão, de um azulejo, constituído por uma moldura, em dois tons de verde e em azul, que enquadra um quarto de círculo pintado a cinzento sobre fundo branco (figs. 336 a 341)<sup>374</sup>. O dinamismo da composição é garantido pela utilização do padrão em duas posições distintas, uma o espelho da outra, e pela diversificação das cores da moldura. A introdução pontual de barras verticais cinzentas sobre fundo amarelo, verde e azul, contribui para quebrar a monotonia. Este é um recurso que Maria Keil também usou na estação de Palhavã. A estação Sete Rios foi ampliada e remodelada em 1995, tendo a componente decorativa ficado a cargo de Júlio Resende que concebeu os painéis de azulejo do cais de embarque<sup>375</sup>.

O troço da linha de Metro que partia da Rotunda em direcção a Entrecampos, tinha três estações intermédias, a primeira das quais, Picoas. Na concepção do revestimento azulejar desta estação, Maria partiu de um módulo, de um ou quatro azulejos, com uma elipse desenhada em tons de azul e verde sobre fundo branco, numa posição oblíqua (figs. 342 a 346)<sup>376</sup>. A variação da escala, proporção e tons do módulo, confere dinamismo à composição. Esta

---

<sup>374</sup> Segundo João Castel-Branco este módulo foi executado por Leonor Bettencourt Keil do Amaral. Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995.

<sup>375</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

<sup>376</sup> Segundo João Castel-Branco este módulo foi executado por Patrícia Miguéis. Cfr. João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995.

estação foi intervencionada em 1994. Os azulejos de Maria Keil foram preservados mas foram acrescentadas obras de Martins Correia, designadamente, um trabalho em azulejo que reveste as paredes do cais de embarque e uma escultura que se dispõe num dos átrios da estação<sup>377</sup>.

Os revestimentos que Maria Keil fez para as paredes dos átrios e escadas da estação Saldanha foram levantados, à semelhança do que aconteceu em São Sebastião. No MNAZ está guardada uma secção destes painéis (fig. 348). Existem, ainda, fotografias do revestimento original no acervo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (fig. 347). Esta composição era constituída por uma malha de rectângulos desenhados a ocre sobre fundo branco e, com menos frequência, azul, interrompida pontualmente por faixas verticais de azulejos brancos e linhas negras. Em 1996 esta estação foi remodelada, recebendo obras plásticas de Jorge Vieira e Luís Filipe de Abreu, respectivamente escultura em pedra e azulejaria<sup>378</sup>.

No seguimento da estação anterior, situava-se a estação Campo Pequeno, também remodelada em 1996. Para esta estação, Maria Keil concebeu um módulo com linhas oblíquas desenhadas a amarelo e a branco sobre fundo azul, com duas variantes, uma em que as linhas são ascendentes, a outra, descendentes (figs. 349 a 355). A disposição alternada destas duas versões do padrão desenha na parede uma teia de figuras geométricas, prismáticas, em relevo, formadas por quatro ou, mais raramente, doze azulejos. Para quebrar a monotonia desta teia, Maria Keil introduziu na composição

---

<sup>377</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

<sup>378</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

alguns azulejos em que as zonas entre as linhas do módulo (correspondentes às faces do prisma) foram preenchidas com manchas lisas de cor, amarelas, ou em preto, amarelo e branco e preto, azul e branco. Nestes casos, a imagem do prisma tridimensional torna-se mais evidente. Em 1994, no âmbito de obras de remodelação da estação, Francisco Simões criou um trabalho escultórico em pedra, com figuras embutidas e gravadas, para o cais de embarque e átrios<sup>379</sup>.

Entrecampos é a última estação desta primeira série de dez estações decoradas por Maria Keil em 1958-1959. Neste caso Maria optou por um cromatismo forte em que predominam os tons de amarelo, cortados por azuis, vermelhos escuros e branco (figs. 356 a 361). A composição integra figuras geométricas, desenhadas a branco e a azul sobre fundo amarelo, de quadrados e circunferências que contêm diagonais cruzadas e raios oblíquos, cujo referente encontramos na produção azulejar hispano-mourisca. Estes elementos surgem em diferentes escalas, de um a quatro azulejos, e dispostos de uma forma aparentemente aleatória que resulta de um trabalho aturado de estudo prévio. Em 1993 esta estação foi beneficiada, tendo passado a integrar trabalhos do gravador e pintor Bartolomeu Cid dos Santos e do escultor José Santa Bárbara<sup>380</sup>.

A primeira expansão da rede de Metro de Lisboa ocorreu timidamente em 1963, com a construção da ligação entre os Restauradores e o Rossio, troço que deixou de existir na década de 1990, com o alargamento da rede de Metro e a criação de novas estações, designadamente a estação Baixa-Chiado. Três

---

<sup>379</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

<sup>380</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

anos mais tarde, em 1966, foi inaugurado o percurso entre o Rossio e os Anjos e, em 1972, entre os Anjos e Alvalade. Deste crescimento da rede do Metro resultaram nove estações novas, todas elas decoradas com revestimentos azulejares de Maria Keil que manteve o discurso abstracto, construído a partir de módulos trabalhados com grande liberdade criativa.

Na estação do Rossio Maria Keil citou, mais uma vez, a azulejaria tradicional. Neste caso aplicou a técnica da corda seca, acentuando propositadamente as linhas resultantes dos elementos isoladores que separam os diferentes pigmentos, para criar uma teia geométrica, densa, negra, que remete para a arte mudéjar (figs. 362 a 368). Esta trama que cobre as paredes assume a forma de estrelas entrelaçadas, à semelhança dos painéis de azulejo do refeitório do centro escolar da célula seis do Bairro de Alvalade (fig. 275 a 278). Pontualmente, a teia é interrompida por grandes círculos, de quatro azulejos, com formas geométricas diversas inscritas, que remetem para a azulejaria Andaluza do século XVI – outros círculos, estrelas, linhas em S, raios. Este revestimento azulejar é muito apelativo devido às cores vibrantes escolhidas, tons de azul, verde, amarelo e lilás. As obras de ampliação/remodelação da estação do Rossio incluíram a renovação da componente decorativa, tendo sido chamados para o efeito o escultor Artur Rosa e a pintora Helena Almeida<sup>381</sup>.

O revestimento em azulejo da estação Socorro, actualmente com a designação Martim Moniz, destaca-se pelo colorido intenso, em que predomina o amarelo (figs. 371 a 375). A paleta cromática constitui neste caso o elemento

---

<sup>381</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

fulcral da composição, em detrimento da forma que foi simplificada, reduzida a círculos e rectângulos. Inicialmente, Maria escolheu tons de verde e de azul para depois optar por tons contrastantes de amarelo e lilás, suavizados pontualmente por apontamentos de azul, verde e branco (figs. 369 e 370). Para esta obra a autora desenhou dois padrões, ambos de um azulejo, um às riscas verticais e o outro com um círculo inscrito. A variação da largura das riscas verticais e da cor destas e dos círculos, confere dinamismo à composição, quebrando a monotonia. Esta estação foi remodelada em 1997, tendo sido enriquecida com o trabalho de azulejaria de Gracinda Candeias e de escultura de José João Brito<sup>382</sup>.

O projecto de Maria Keil para a estação Intendente demonstra a elevada capacidade da autora em conjugar valores plásticos modernos e tradicionais (figs. 376 a 381). Por outro lado, Maria tem um entendimento profundo da arquitectura que se revela na sua visão geométrica do azulejo. A partir de dois módulos constituídos por dois e cinco rectângulos verticais inscritos num azulejo e de um terceiro módulo com um quadrado inscrito em um ou quatro azulejos, Maria Keil construiu uma superfície reticulada, rica em efeitos de contraste e transparência que convida a olhar. As formas surgem desenhadas a negro sobre branco (um branco marfim e não o branco puro), remetendo para a técnica da corda seca, e preenchidas com cores lisas, em tons de castanho, este aplicado “à esponja”, ocre, amarelo e azul-turquesa.

O revestimento das paredes da estação Anjos é o único, além dos Restauradores, em que Maria incluiu figuração, fugindo um pouco à imposição

---

<sup>382</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

do Metropolitano de Lisboa (figs. 382 a 392). A figuração, de cariz fitomórfico, composta por cardos estilizados, surge inserida em rectângulos brancos que a separam do padrão (figs. 383, 390, 391 e 392). Este recurso, que tem como fim afirmar a equivalência entre padrão e figuração, fora utilizado pela autora em projectos anteriores, designadamente no painel em azulejo do refeitório da colónia de férias da UEP (figs. 256) e no painel *Pastores* (fig. 260). Raquel Henriques da Silva e João Castel-Branco Pereira vêm nestas faixas uma citação das platibandas dos prédios Arte Nova<sup>383</sup>. O módulo, de um azulejo, é constituído por um círculo dividido ao alto em duas partes, em tons diferentes de azul, sobre fundo azul ou branco (fig. 384). A alternância dos tons dos semi-círculos e do fundo, introduz ritmo na composição. Em 1982 esta estação foi ampliada e Rogério Ribeiro, artista que Maria Keil convidara na primeira fase de construção do Metro a projectar a decoração da estação Avenida, ficou responsável pelo novo programa decorativo que construiu com base no trabalho de Keil. Em 1966, Anjos era a estação terminal da linha que tinha início no Rossio (Rossio, Socorro, Intendente, Anjos).

Em 1972 foi dada continuidade à expansão do Metro, com a construção de cinco novas estações entre os Anjos e Alvalade: Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade.

As paredes dos átrios e escadas de acesso ao cais de embarque da estação Arroios estão revestidas com azulejos às riscas, em verde ou azul sobre fundo branco e em verde e azul (figs. 393 a 399). A composição foi criada a

---

<sup>383</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 1995; Raquel Henriques da Silva, “Azulejos de Maria Keil. Os jogos com a eternidade”, in João Castel-Branco Pereira (coord.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989, p. 43.



partir de um módulo simples, de um azulejo, com quatro riscas. A variação da disposição, vertical ou horizontal, do módulo e da sua cor, verde ou azul, cria um efeito ilusório de profundidade, acentuado pela integração pontual no conjunto de linhas verticais negras.

Na estação de Alameda, Maria Keil trabalhou um módulo muito simples, constituído por um azulejo, com um a quatro traços inclinados, descendentes, em tons de verde, amarelo e azul (figs. 400 a 405). A autora estudou a disposição das diferentes versões do módulo no conjunto com o intuito de sugerir movimento. Encontramos neste trabalho, ainda que de uma forma menos evidente, o efeito cinético a que fizemos referência quando analisámos o projecto decorativo da estação de São Sebastião, realizado por Maria Keil, em 2004, em articulação com Catarina e Rita Almada Negreiros. Esta estação foi muito alterada no final de década de 1990, aquando da construção da linha vermelha do Metro, que liga a Alameda à zona oriental da cidade, tendo sido construídos novos átrios, cais de embarque e corredores de circulação. Ao trabalho de Maria Keil, que foi preservado, juntaram-se obras de outros autores, nomeadamente, de Noronha da Costa, Costa Pinheiro, Alberto Carneiro e Juhana Bloomstedt<sup>384</sup>.

Para a estação Areeiro, Maria Keil concebeu um revestimento marcado por fitas amarelas entrecruzadas, ondulantes, contornadas a negro, dispostas na vertical, a toda a altura da parede, (figs. 406 a 411). Estas linhas distribuem-se sobre barras verticais simples, verdes e brancas, com um a cinco azulejos de largura.

---

<sup>384</sup> João Castel-Branco Pereira, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.

O azul, pontuado por verde e branco, é a cor dominante do revestimento em azulejo das paredes da estação Roma, executado por Maria Keil (figs. 412 a 420). Linhas diagonais e arcos de circunferência combinados desenham uma estrutura labiríntica nas paredes, cujo ritmo é interrompido, nalgumas zonas da composição, pela alteração de cor ou de forma. Em 2006 esta estação teve obras de ampliação e de renovação estética, passando a integrar trabalhos de Lourdes de Castro e René Bertholo.

A estação Alvalade foi a última estação de Metro decorada por Maria Keil na segunda fase de obras. Mais uma vez Maria tentou iludir a bidimensionalidade da parede, conferindo-lhe volume através da azulejaria. Fitas relevadas, tridimensionais, devido à gradação de cor, do lilás ao branco, dispõem-se na composição em espirais verticais, sobre um fundo manganês, matizado (figs. 421 a 425). Aquando da renovação da estação em 2006, Bela da Silva ficou responsável pelo novo programa decorativo azulejar.

#### **2.1.4. A azulejaria depois do projecto do Metropolitano de Lisboa**

O trabalho para o Metropolitano de Lisboa, realizado em duas fases, a primeira no final dos anos de 1950 e a segunda entre 1963 e 1972, permitiu a Maria Keil consolidar, do ponto de vista técnico e estético, a sua obra de azulejaria. O estudo das técnicas tradicionais e industriais de fabrico de azulejo trouxe à autora uma nova perspectiva de ambas as realidades e apontou caminhos no sentido da sua conjugação harmoniosa. Por outro lado, a forte presença da arquitectura e do urbanismo no meio em que se movimentava,

despertou em Maria um interesse especial por estas áreas. Ainda que não fosse arquitecta, Maria Keil foi adquirindo uma visão arquitectónica da azulejaria, entendendo-a enquanto arte integrada. Esta perspectiva não desvalorizava a arte azulejar em benefício da arquitectura, pelo contrário, ela reconhecia a existência de uma relação umbilical entre as duas disciplinas artísticas que podia ser proveitosa para ambas. Um exemplo bem claro desta concepção da relação entre arquitectura e azulejaria é o painel que Maria Keil fez para a Avenida Infante Santo que analisámos atrás (fig. 279). Um outro aspecto que mereceu contínua atenção da parte da autora foi a relação entre padrão e figuração. Decidida a demonstrar a riqueza da azulejaria de padrão, frequentemente desprezada por ser considerada uma arte menor ou, no limite, por não ser considerada arte, Maria Keil dedicou-se ao seu estudo, desenhando e redesenhando, em papel quadriculado, esquemas de revestimentos com azulejo, concebidos a partir de padrões em que mudava as cores, a escala ou a disposição. Deste modo, a autora animava as superfícies parietais, criando obras que não podem ser consideradas de azulejo de padrão pela diversidade, ritmo e unicidade que as caracteriza. A figuração também tem lugar na obra azulejar de Maria Keil, surgindo em articulação com o padrão, numa relação, para ambas as partes, de equilíbrio e independência.

No final da década de 1960, início da década seguinte, a autora tinha um domínio total das questões que acabámos de enunciar, pelo que podemos falar da fase de maturidade da artista na área da azulejaria. Traduzem esta realidade, além dos revestimentos em azulejo das estações da segunda fase de construção do Metropolitano de Lisboa, alguns painéis que fez por encomenda

de privados, empresas e particulares.

Em 1967, Maria Keil executou um painel em azulejo para a TAP que foi colocado na loja da companhia aérea em Nova Iorque<sup>385</sup>. Não encontramos imagens deste trabalho, porém, tivemos acesso aos estudos prévios e à maquete do painel que integram o acervo do no MNAZ (figs. 426 a 429)<sup>386</sup>. Num dos estudos prévios, traçado a tinta-da-china e pintados a guache sobre papel quadriculado, Maria projectou uma composição a partir de um padrão triangular, em tons de verde, preto e branco, que trabalhou, alterando a escala (módulos de um e de dois azulejos) e a cor (fig. 426). Neste projecto surge, ainda, um padrão inspirado nos tradicionais azulejos “ponta de diamante”, muito parecido com um que a autora utilizou na estação de Metro Campo Pequeno, projecto de 1958-1959 (fig. 355). No mesmo estudo a autora traçou uma grande rosácea, inspirada na roda dos ventos. Um segundo estudo, em tons de azul, verde, preto e branco, apresenta uma proposta concebida a partir de um módulo triangular, tal como o anterior, mas inclui um outro módulo, com um círculo raiado, que remete para o projecto da estação de Metro Rossio, de 1963 (figs. 427 e 363). Um terceiro estudo de pormenor, pintado a guache, em tons de verde, azul, lilás, branco e laranja, combina um padrão triangular com um outro, em “H” (fig. 428). Finalmente, a maquete do projecto, que corresponderá à versão final do trabalho, em tons de azul, verde, branco e preto, resulta da combinação dos diferentes padrões presentes nos estudos

---

<sup>385</sup> “Quatro lojas de uma companhia de aviação”, in *Binário. Arquitectura, Construção. Equipamento*, N.º 136, Janeiro de 1970, pp. 13-18.

<sup>386</sup> Contactámos a TAP, através do museu da companhia, que nos facultou o material que tem relativo a obras da autoria de Maria Keil, incluindo as fichas de inventário de peças e nos informou que devido a venda ou mudança de instalações da TAP no estrangeiro, se perderam trabalhos, bem como os dados a eles respeitantes. No artigo citado na nota anterior são reproduzidas vistas gerais da loja mas as imagens estão muito escuras, não permitindo uma leitura dos azulejos.

descritos, apresentando zonas de reserva, a branco, provavelmente para figuração, talvez a rosa-dos-ventos (fig. 429).

Já na década de 1970, Maria Keil foi incumbida de projectar o revestimento com azulejo das paredes do restaurante do Casino de Vilamoura, edifício que foi construído no contexto de um plano mais vasto de criação de infra-estruturas turísticas no Algarve. Nos anos de 1960, o Estado português investiu fortemente no Turismo, incluindo-o no Plano de Fomento Intercalar de 1965-1967 e considerando-o um sector estratégico do crescimento económico no III Plano de Fomento, em vigor entre 1968 e 1973. Assistiu-se, deste modo, à criação de empresas da área da hotelaria, restauração e transportes e à construção de infra-estruturas turísticas, designadamente os primeiros aldeamentos turísticos. O Algarve, pelas características do seu clima e das suas praias, foi considerado um destino turístico de eleição, assistindo-se a um forte investimento do sector Turístico nesta zona do país<sup>387</sup>. Em 1965 a LUSOTUR – Sociedade Financeira de Turismo, SARL, adquiriu a Quinta da Quarteira, no concelho de Loulé, para erguer no local um enorme complexo turístico – Vilamoura<sup>388</sup>. Esta estrutura turística de grande escala foi planeada em articulação com o Plano Regional do Algarve e em função da actividade turística, contemplando uma marina, um campo de golfe, um campo hípico, uma zona agropecuária de apoio ao conjunto, vivendas, apartamentos, hotéis, um casino, entre outros. O projecto incluía planos gerais e sectoriais, em que

---

<sup>387</sup> Daniel de Melo, “Turismo”, in Fernando Rosas e J.M. de Brito Brandão (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 984-986.

<sup>388</sup> Susana Lobo, “A colonização da linha de costa: da marginal ao «resort»”, in *Jornal de Arquitectos*, N.º 227, Abril-Junho de 2007, p. 24; Ana Tostões, “Estilo Internacional, turismo e transformação do território ou as «nuvens negras» profetizadas por Keil do Amaral”, in *Arquitectura Moderna y Turismo: 1925-1965*, Actas do IV Congresso DOCOMOMO Ibérico, Valência, DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 205-210.

participaram vários arquitectos. Keil do Amaral foi um dos arquitectos envolvidos no processo, tendo ficado responsável pelo traçado do centro comercial de Vilamoura, o que fez entre 1972 e 1974. Este núcleo incluía a igreja, o cinema, o casino, os escritórios da LUSOTUR, habitação e comércio<sup>389</sup>. As obras prolongaram-se pela década de 1980, quando Keil do Amaral já falecera. Foi neste contexto que Maria Keil fez os azulejos para o restaurante do Casino de Vilamoura. O MNAZ integra no seu espólio um conjunto de estudos prévios, maquetas e secções deste revestimento azulejar (figs. 430 a 436). Maria Keil trabalhou variantes de um módulo de um azulejo, constituído por um elemento geométrico circular que evolui da espiral à circunferência, até ao círculo, desenhado a branco sobre um fundo rosado. Pontualmente o padrão é interrompido por uma zona de figuração, com elementos vegetalistas estilizados e raios de sol que lembram os cardos que Maria desenhava para a estação de Metro Anjos (fig. 392).

Na década de 1980, a autora executou alguns painéis em azulejo, figurativos, de menor dimensão e de carácter mais intimista, para casas particulares. No MNAZ conservam-se projectos para alguns destes painéis. O painel *Os cornos da Lua*, datado de 1981, está documentado através de um estudo e de uma maqueta (figs. 437 e 438). Este trabalho figurativo é uma interpretação da combinação clássica entre a lua crescente e os cornos do touro, presente no mito grego que conta a origem da dinastia cretense. Maria Keil desenhava um jovem num campo florido, a tocar flauta, sentado nos cornos de

---

<sup>389</sup> Susana Henriques, *Keil do Amaral. Urbanista. Tradição e modernidade na sua obra*, dissertação de mestrado em Desenho Urbano, Lisboa, ISCTE, 2000, pp. 129-140 [policopiado]; *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, catálogo da exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 1999.

um touro; uma figura feminina com cornos, a pairar sobre o jovem e a tocar alaúde; e a lua, com face humana, no cimo da composição. O desenho, de linhas sintéticas e cores vibrantes – amarelo, verde, azul e manganês –, remete para os trabalhos de ilustração infantil executados pela autora a partir da década de 1950.

Um outro exemplar que se insere nesta tipologia de painéis figurativos de pequena dimensão tem como título *A raposa e o espírito da vinha* (fig. 439). Trata-se de um painel em tons de verde e manganês que representa uma raposa numa vinha, deitada no chão, a olhar para uma figura feminina, nua, envolta nos ramos de uma videira. Os elementos da composição foram tratados com grande sintetismo, as figuras da raposa e da mulher resultam de poucos traços, largos e fluidos que definem as formas dos corpos, as videiras com as suas parras e cachos de uva, distribuem-se no espaço do painel de forma orgânica, introduzindo dinamismo na representação. Este painel remete para um tema referido em várias partes da Bíblia, designadamente no *Antigo Testamento*, nos *Cantares de Salomão*, a raposa que destrói as vinhas. Também na Antiguidade Clássica encontramos alusões à raposa e à vinha, nomeadamente nas fábulas de Ésope.

*O Sol* é o título de um outro pequeno painel em azulejo executado na década de 1980 por Maria Keil (figs. 440 e 441). Estamos perante um trabalho simples, de desenho sintético e figuras estilizadas, em tons de azul, amarelo e verde, que representa uma paisagem com plantas de folhagem verde, pássaros e um rio, iluminada por uma grande sol amarelo.

O azulejo também serviu a Maria Keil como suporte de um retrato de

grupo: a *Família de José Gomes Ferreira*. Este painel dedicado a um grande amigo do casal Keil do Amaral, como já tivemos oportunidade de mencionar, foi pensado em 1961, data do projecto que lhe deu origem, mas só foi executado em 1988 (figs. 442 e 443). Com 4x9 azulejos, a obra tem uma forma alongada, tal como as figuras retratadas: dois casais, cada um com uma criança. A figura humana surge neste painel muito estilizada, parcialmente transformada em figuras geométricas, em particular as duas mulheres. O desenho preparatório e o painel, pintado a manganês, são praticamente coincidentes.

*Pinheiro* é o título de um painel que Maria Keil executou em 1988, inspirada numa árvore de Natal que viu da janela do seu ateliê (figs. 444 a 446). A autora desconstruiu o elemento natural, transformando-o num estudo de geometria e de cor. A partir de um módulo original muito simples que resulta da divisão do quadrado com 14x14cm do azulejo em dois triângulos, Maria Keil concebeu sete padrões que se distinguem uns dos outros pela diferença de cor e de tamanho e número de triângulos inscritos. As cores usadas foram o verde, o azul e o branco. O resultado obtido pela autora foi a síntese da imagem de um pinheiro com as suas agulhas e copa triangular.

Da mesma época do painel *Pinheiro* é um outro que tem uma legenda: *Embalados na balada que cantamos, deabalada vamos* (fig. 447)<sup>390</sup>. Trata-se de um trabalho figurativo, a manganês, com a representação de um grupo de homens e mulheres numa barca, uma das quais com uma viola na mão, a tocar. O desenho do rosto das figuras, muito estilizadas, resume-se aos traços

---

<sup>390</sup> Tivemos acesso a uma imagem deste painel no MNAZ mas não conseguimos localizá-lo.



essenciais. Maria Keil omitiu os corpos das personagens, à excepção do tocador de viola.

Mais recentemente, em 2000, Maria Keil executou um painel em azulejo para a sua terra natal, Silves (figs. 448 a 451). Este painel encontra-se na zona ribeirinha da cidade, num largo, e está assinado e datado. Maria desenhou em simultâneo uma planta de Silves, com as suas ruas tortuosas, e uma vista da cidade em que destaca alguns elementos identitários como o castelo, a sé, os laranjais e o rio. A planta da cidade surge inserida na colina que se estende a partir do rio em direcção ao castelo. A paisagem, estilizada e geometrizada, apresenta tons de verde, amarelo e azul, além do branco. As linhas do desenho, a negro, conferem ritmo à composição.

Em 2001, a autora concebeu um painel de azulejo para a área de serviço de Rio Maior da Auto-Estrada do Atlântico que apresenta muitos paralelismos estilísticos com a obra anterior (fig. 452). Este trabalho resultou de uma proposta que a Administração da empresa Auto-Estradas do Atlântico apresentou às subconcessionárias das áreas de serviço de Torres Vedras (Petrogal), Nazaré (BO), Óbidos (CEPSA) e Rio Maior (BP) de incluírem painéis de azulejo na zona da restauração, a realizar por oito conceituados artistas portugueses. Estas obras valorizariam plasticamente as áreas de serviço e contribuiriam para divulgar a azulejaria contemporânea portuguesa. Júlio Pomar e Eduardo Nery ficaram com as áreas de serviço de Torres Vedras (uma em cada sentido), Jorge Martins e Manuel Cargaleiro de Óbidos, Júlio Resende e Ricardo Gouveia (Rigo) da Nazaré e Maria Keil e Querubim Lapa de Rio Maior. Cada artista dispôs de uma área de  $8m^2$ , correspondente a um painel de

14x28 azulejos ou a dois painéis de 14x14 azulejos<sup>391</sup>.

O painel de Maria Keil, assinado e datado, representa, e usando as palavras da autora “um carro em movimento numa estrada, deslocando o ar rapidamente atrás de si como na realidade”<sup>392</sup>. O desenho do veículo, muito sintético, reduz-se ao essencial: a roda dianteira e o perfil do automóvel. A paisagem, constituída por árvores e plantas geometrizadas, em tons de verde e amarelo, e por um céu muito azul, é atravessada pela viatura que deixa para trás um rasto de nuvens brancas causado pela velocidade do movimento. Maria Keil optou por desenvolver o seu trabalho a partir de uma associação simples ao local a que o mesmo se destinava, tendo executado um painel figurativo em que os elementos foram muito estilizados e geometrizados. De notar o paralelismo com o painel que a autora realizara no ano anterior para Silves.

Dentro de um registo muito diferente daquele que temos vindo a analisar, de notar duas peças cerâmicas realizadas pela autora: um prato produzido na Vista Alegre, comemorativo do Dia da Mãe, realizado em 1983 com utilização de um desenho que a autora fizera na década de 1960 para a ilustração que acompanha o texto de Ribeiro Couto “A criança e as estrelas”, publicado no livro de leitura do 1.º ano do ciclo preparatório (figs. 453 e 682). A segunda peça, com o título *Sereia*, integra a colecção “Os azulejos e os oceanos”, editada pela Caixa Geral de Depósitos e pelo Banco Nacional Ultramarino, em 1999 (fig. 454). O prato apresenta um desenho muito expressivo, a azul, de uma mulher do povo, descalça, com um lenço à cabeça e

---

<sup>391</sup> Rafael Salinas Calado, *A azulejaria em auto-estradas do Atlântico*, Edição Auto-Estradas do Atlântico – Gabinete de Comunicação e Imagem, 2003, pp. 3-5.

<sup>392</sup> Rafael Salinas Calado, *A azulejaria em auto-estradas do Atlântico*, Edição Auto-Estradas do Atlântico – Gabinete de Comunicação e Imagem, 2003, p. 67.

uma criança ao colo; *Sereia* é uma obra de pequena dimensão (dois azulejos), com um desenho de um peixe com cabeça antropomórfica sobre um fundo em aguada que simula o ambiente aquático.

## **2.2. Ilustração Infantil**

### **2.2.1. Em torno dos anos de 1950. Os primeiros trabalhos**

A partir de 1950 e até ao final da sua vida, Maria Keil dedicou-se à ilustração infantil, área em que se tornou uma referência incontornável. Na génese desta decisão encontramos causas imediatas, de ordem casual, que deram origem a convites dirigidos a Maria Keil da parte de pessoas mais ou menos próximas do seu círculo de conhecimentos e amizades. Contudo, para perceber os motivos que explicam que Maria Keil tenha produzido a um ritmo constante ilustrações para obras de literatura infantil a partir de 1953 é necessário ter presente a história do livro infantil em Portugal no século XX, a qual acompanha as mudanças de paradigmas e políticas de educação, bem como a evolução do mercado editorial e livreiro.

A década de 1950 marcou uma viragem a nível internacional na literatura infantil. A II Guerra Mundial, pelo grau de violência e de destruição que a caracterizou, afectou profundamente uma geração de crianças que a viveram. Os modelos de literatura infantil que vinham das décadas anteriores não se adequavam a estas crianças, também, porque as estruturas sociais, os hábitos do quotidiano, a família, o ensino, o consumo, as mentalidades, tudo

mudara. Por outro lado, o desenvolvimento da sociedade de consumo veio acentuar o papel da criança enquanto potencial consumidor o que teve repercussões na edição de livros infantis que cresceu sem, contudo, ter sempre em mente a qualidade mas, frequentemente, as vendas<sup>393</sup>.

Portugal, mais permeável à influência externa a partir dos anos de 1950 do que nas décadas anteriores, em parte devido ao desfecho da II Guerra Mundial que determinou a vitória da democracia sobre os regimes totalitários, acompanhou as mudanças operadas na produção de literatura infantil, ainda que timidamente. O aumento da escolaridade mínima obrigatória e do número de crianças que frequentavam o ensino em Portugal, terá sido também determinante na reconfiguração do livro destinado às crianças<sup>394</sup>.

A década de 1950 foi muito rica no domínio da literatura infantil portuguesa, assistindo-se à publicação de obras-primas nesta área, da autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen, Matilde Rosa Araújo, Esther de Lemos, Ilse de Losa, entre outros. Acompanhando este desenvolvimento literário, a componente da ilustração tornou-se mais criativa e cuidada. O livro infantil começou a ser visto enquanto obra de arte o que justificava que as ilustrações fossem feitas por artistas plásticos. O progresso das técnicas de impressão também contribuiu para elevar a qualidade destes livros ao permitir um maior detalhe no desenho, uma utilização mais abrangente da cor e uma maior

---

<sup>393</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 79-80.

<sup>394</sup> A evolução da taxa de analfabetismo em Portugal, entre 1930 e 1960, foi a seguinte: 1930-61,8%, 1940-49%, 1950-40,4%, 1960-32,1%. Em 1945 frequentavam o ensino primário 594.554 alunos, em 1960 o número de alunos deste nível de escolaridade era quase o dobro, 975.261. De forma mais tímida, mas também visível, verificou-se um aumento do número de alunos do ensino superior que passou de 7.037 em 1930 para 23.877 em 1960. Fontes publicadas em Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 303-305.

proximidade da cor original. Nos anos de 1950, 1960, paralelamente aos tradicionais livros para crianças ilustrados com imagens desenhadas a tinta-da-china e aguareladas ou pintadas a guache, surgiram obras com conceitos na altura inovadores como colagens. Nas décadas seguintes, e até à actualidade, tem sido notória a evolução da literatura infantil no sentido da sua qualificação. Maria Keil participou activamente neste processo, tendo ela própria desenvolvido, em particular a partir dos anos de 1960, algumas experiências no plano artístico e didáctico que constituem actualmente marcos da história da ilustração infantil portuguesa.

A autora, que iniciou o seu percurso artístico na publicidade e nas artes gráficas, quando chegou a década de 1950 apresentava já um corpo de trabalho significativo no domínio da ilustração mas dirigido ao público adulto. Os anos de 1950 aproximaram a artista de um novo público, a seu ver muito exigente e menosprezado, sempre que tratado de um modo excessivamente “infantilizado”:

As crianças merecem mais respeito. Elas convivem com as coisas reais, pelo que me incomoda imenso que se faça uma coisa deturpada para entregar a um miúdo. Ainda não está a pensar na deturpação e já lhe impingem um olho aqui, outro ali<sup>395</sup>.

Não se deve entreter as criancinhas com as nossas fantasias, pois o trabalho é para elas. Não se deve minimizar, nem fazer coisas que os miúdos não possam entender. Eles percebem tudo, não é preciso estar a deformar uma figura... (...) O miúdo aprende tudo e é uma massa moldável. Não devíamos fazer coisas que os deformem, não é? (...)

---

<sup>395</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

Pode fazer-se uma coisa assim [abstracta] para o miúdo interpretar, mas às vezes é demais. (...) Ilustrar livros para crianças é uma coisa que não se sabe. Eles gostam do livro realista, e eu também, mas tem que haver qualquer coisinha que tire o vulgar, o barato, o tosco. Tem que ser uma coisa que dê gosto a quem faz e que seja graficamente rica<sup>396</sup>.

As crianças para mim não são infantis, são pessoas com a sua idade, o infantilismo aflige-me. Não sou capaz de tratar uma criança como se ela fosse inferior<sup>397</sup>.

Destas afirmações de Maria Keil percebemos claramente o seu posicionamento em relação ao público infantil e à ilustração para crianças. A análise dos quase quarenta títulos de livros infantis que a autora ilustrou ao longo de cerca de cinquenta anos, entre 1953 (*Histórias da minha rua* de Maria Cecília Correia) e 2010 (*Florinda e o Pai Natal* de Matilde Rosa Araújo), permite-nos perceber que, apesar das mudanças operadas a nível do traço, alguns elementos mantêm-se constantes, designadamente, a aproximação entre texto e imagem, a simplicidade dos motivos, a estilização das figuras, a ausência de claro-escuro e outros subterfúgios plásticos e o recurso a fundos neutros que evidenciam as figuras. Estes traços permanentes explicarão, em parte, o encanto e intemporalidade que Rui Afonso Santos encontra na obra gráfica da autora<sup>398</sup>. Outra parte, dever-se-á à relação que Maria Keil estabelecia com as crianças, uma relação de proximidade e afecto:

---

<sup>396</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 19.

<sup>397</sup> José Carlos Abrantes e Dora Santos, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000, disponível on-line em <http://area.dgidec.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe54/index.htm>, 2012.

<sup>398</sup> Rui Afonso Santos, “Maria Keil. Um grafismo de afectos”, in *Maria Keil. Ilustradora*, mostra bibliográfica, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, p. 8.

“Cumplicidade afectiva, exigência de qualidade e rigor e, evidentemente, real talento ilustrativo e gráfico são as chaves do encanto destas obras de Maria Keil”<sup>399</sup>. Raul Hestnes Ferreira, filho de José Gomes Ferreira, amigo íntimo do casal Keil do Amaral, recorda num texto escrito por ocasião de uma exposição sobre a obra gráfica de Maria Keil, organizada pela Biblioteca Nacional de Portugal:

Não será possível esquecer o afecto e a atenção, não isenta de pedagogia, que Maria Keil dedicava ao filho Pitum, desafiando-o para novas brincadeiras de que eu também beneficiava como seu companheiro. Na Páscoa, por exemplo, organizavam-se passeios ao campo à procura dos «tradicionalis» ovos que, surpreendentemente eram encontrados debaixo das moitas, decorados com várias cores, que o casal Keil tinha encontrado tempo para pintar e esconder, alegria dos miúdos. Não posso também deixar de referir os fantoches de cabeça de cartolina e cabeleiras, com belas mas sóbrias vestimentas a condizer, representando figuras de contos de fadas (...) evidenciando o «dedo» de Maria Keil, que os concebeu e confeccionou, estiveram largo tempo no centro das brincadeira dos miúdos<sup>400</sup>.

Mais tarde, em 1979, Maria editou o *Teatro Minimim*, um palco portátil para marionetas de enfiar o dedo (fig. 455)<sup>401</sup>.

De referir, ainda, que os trabalhos de ilustração infantil de Maria Keil revelam as suas preocupações humanistas e sociais, patentes na forma como trata assuntos como a pobreza, a discriminação, a generosidade, a partilha, a

---

<sup>399</sup> Rui Afonso Santos, “Maria Keil. Um grafismo de afectos”, in *Maria Keil. Ilustradora*, mostra bibliográfica, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, p. 11.

<sup>400</sup> Raul Hestnes Ferreira, “Maria Keil (Como escrever sobre alguém que sempre fez parte da nossa vida e tanto nos marcou?)”, in *Maria Keil. Ilustradora*, mostra bibliográfica, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 16-17.

<sup>401</sup> João Paulo Cotrim, “A praça é uma sala com árvores”, in *A Arte de Maria Keil*, Vol. 1, catálogo da exposição, Câmara Municipal do Barreiro, 2007, pp. 15 e 48-51.

amizade, a diferença, entre outros. Estes aspectos evidenciam-se nos livros em que foi autora do texto e das imagens, o que é natural pois nestes casos Maria Keil tinha uma maior liberdade criativa.

*Histórias da minha rua*, de Maria Cecília Correia, foi o primeiro livro infantil ilustrado por Maria Keil (figs. 456 a 540)<sup>402</sup>. Esta obra, editada em 1953 pela Portugália e reeditada quatro vezes, a última em 2001, reúne um conjunto de histórias onde as personagens se cruzam, ligadas entre si pela rua onde habitam ou trabalham e onde mora a narradora: uma rosa, o Chico e a Angelina, duas meninas, o Cândido e a sua loja, o pessegueiro, a Cilinha, a flor amarela e o coelhinho verde<sup>403</sup>.

Maria Cecília Correia (1919-1993) foi uma escritora portuguesa que se dedicou, em particular, à literatura infantil, ainda que tenha publicado obras para adultos. Além das *Histórias da minha rua*, que mereceu logo no ano em que foi editado o prémio do SNI Maria Amália Vaz de Carvalho<sup>404</sup>, a autora escreveu um outro livro que também foi ilustrado por Maria Keil: *Histórias de pretos e de brancos* (1960). A propósito da colaboração com Maria Cecília Correia, Maria Keil recorda numa entrevista que concedeu em 2004 que estes foram os primeiros trabalhos que fez em articulação com o autor do texto: “Ela dizia, eu fazia e aí saiu um bocadinho melhor. Quando fazia sozinha era duro, para ali cheia de medo, medo de não sair bem, de não agradar, de continuar

---

<sup>402</sup> Correia, Maria Cecília, *Histórias da minha rua*, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Avis Rara edições, 2001.

<sup>403</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias da minha rua*, Avis Rara edições, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 2001.

<sup>404</sup> Prémio que distinguia o melhor livro português de literatura infantil, instituído em 1937 e que existiu até 1972. Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 83; Luís Reis Torgal, "Literatura oficial no Estado Novo: os prémios literários do SPN/SNI", in *Revista de História e Teoria das Ideias*, Vol. 20, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999, pp. 401-420.



ainda ligada à coisa gráfica, dura”<sup>405</sup>. As histórias, simples e concisas, cativam pelo realismo e análise do quotidiano patentes nas personagens e acontecimentos, característica que marcou a literatura infantil desta época, por vezes levada ao extremo, com o intuito de despertar nos jovens leitores uma consciência social e cívica.

Maria Keil seguiu de perto o texto de Maria Cecília Correia na concepção das ilustrações, optando por uma linguagem figurativa estilizada, em que o realismo é temperado por uma simplificação da linha e do tratamento das cenas representadas, isentas de elementos acessórios e pormenorização, e pela aplicação da cor, em manchas uniformes de cores planas, sem uso de claro-escuro ou meios-tons. As personagens e acessórios, muito estilizados, são construídos com recurso a manchas de cor, pintadas a guache, e alguns traços a preto, a pincel ou a caneta de ponta fina, que ajudam a definir volumetrias e, no caso da figura humana, elementos como olhos, narizes ou bocas. A autora usa pontualmente lápis-de-cor neste trabalho para reforçar alguns pormenores. De notar o sentido de humor de Maria que se fez representar e a Maria Cecília no início da obra, através de dois desenhos que as representam no desempenho do seu ofício, uma sentada, a desenhar, a outra em pé, a escrever (fig. 497).

Esta obra é um exemplo de como a ilustração de Maria Keil é essencialmente um trabalho de composição gráfica e de desenho.

A capa e a contracapa de *Histórias da minha rua* funcionam como um todo (fig. 496). Maria Keil não quis representar e, deste modo destacar, nenhuma das personagens das histórias do livro, optando por desenhar uma teia

---

<sup>405</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

de triângulos, em verde, preto, castanho, azul e branco, que remete para os trabalhos de azulejaria executados pela autora. Esta teia é interrompida, na zona central da capa, por uma mancha de cor lisa, castanha, que enquadra a figura de uma menina sentada a ler um livro que supomos ser o livro de Maria Cecília Correia. O título do livro surge em cima, centrado, a vermelho, em duas linhas, “HISTÓRIAS” em letra de imprensa, em caixa alta, com patilhas, e “da minha rua” em letra cursiva, em caixa baixa. O nome das autoras da obra foi inserido por baixo do desenho da menina, em letra de imprensa, em caixa alta, com patilhas, a castanho.

No interior do livro, texto e imagem estão organizados de modo a estabelecer relações dinâmicas que beneficiam os dois. Maria Keil não se limitou a executar desenhos para ilustrar as histórias de Maria Cecília Correia mas, enquanto artista gráfica com uma longa experiência de paginação, pensou a mancha de texto e o desenho como parte de um todo, ou seja, projectou o livro página a página. Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se a maquete deste livro, com as ilustrações a guache, tinta-da-china e lápis e a marcação das reservas das zonas de texto (figs. 456 a 495)<sup>406</sup>. A relação entre texto e imagem revela a criatividade da autora e a sua capacidade de trabalhar o espaço, neste caso da folha do livro. As relações estabelecidas entre texto e imagem em *Histórias da minha rua* podem ser sistematizadas da seguinte forma: imagem e texto inseridos em duas colunas, imagem a contornar o texto,

---

<sup>406</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 119. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

texto a contornar a imagem, imagem em cima e texto em baixo, imagem em baixo e texto em cima, imagem intercalada por texto, imagem sem texto, texto sem imagem.

A primeira história, “História da rosa”, é ilustrada com dois desenhos, num vê-se uma rosa amarela numa jarra preta e a tesoura usada para cortar a flor ao lado, no outro, uma criança a dormir, deitada numa cama, e a jarra com a rosa, sobre uma mesa, disposta junto a uma janela aberta, com um cortinado amarelo (figs. 498 e 499). A colocação no mesmo desenho da criança e da rosa foi a forma que Maria Keil encontrou de transmitir visualmente o conteúdo do texto: “À tarde brincou [a rosa] com o vento que abanava a cortina. E, à noite, adormeceu na cantarinha de barro preto, como todos lá em casa, pois já fazia parte da família”<sup>407</sup>. Para a história seguinte, do Chico e da Angelina, Maria Keil fez cinco ilustrações, quatro das quais mostram o casal, que vende hortaliças e vive numa barraca pobre, do outro lado do rio, com o seu cão, o Piloto, nas suas tarefas diárias (figs. 500 a 504). No quinto desenho vêem-se as duas personagens em frente a um presépio e o Chico a colocar moedas num prato como se estivesse numa igreja:

E eles [Chico e a Angelina] gostaram também do Menino Jesus, das velas vermelhas e da lamparina e tanto acharam que estava tudo como nas igrejas que tiraram do bolso dois tostões para porem na bandeja da lamparina. Nós dissemos que levassem as moedas, que não era preciso dinheiro para cera mas elas não quiseram ouvir nada disso. Disseram

---

<sup>407</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias da minha rua*, Avis Rara edições, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 2001, s.p.

só que este Menino Jesus merecia tanto como os outros das igrejas e deixaram ficar o dinheiro<sup>408</sup>.

Em “História da menina tonta”, vemos duas meninas a acenarem uma para a outra, uma das meninas, a menina tonta, uma criança com deficiência mental, está à janela, a outra, caminha com uma pasta a tiracolo em direcção à escola (fig. 505). Maria Keil representa as duas meninas como iguais, conceito base do texto. A “História do Cândido e da sua lojinha”, mereceu da parte de Maria Keil uma atenção especial, tendo a autora executado oito desenhos para a ilustrar, um dos quais de página inteira (figs. 506 a 512). Parte dos desenhos descrevem a actividade do Cândido, vendedor de hortaliças numa pequena loja. Os restantes, ilustram a história propriamente dita que se desenrola em torno de um relógio antigo que está na loja e que tem uma gravura por baixo do mostrador das horas com uma floresta, uma menina e um caçador. O Cândido não sabe mas a gravura move-se e as personagens mudam. O relógio é o elemento usado por Maria Keil para fazer a transição, em termos de imagem, entre a descrição do ambiente da loja do Cândido, ou seja o mundo real, e a história que acontece na gravura do relógio, ou seja, o mundo da fantasia. De notar que no seguimento do desenho de página inteira em que se vê o interior da loja do Cândido com o relógio na parede, vem uma página do livro com texto e imagem, que tem no cimo um desenho do relógio, isolado, e em baixo um desenho com as personagens da gravura do mostrador do relógio (fig. 509). A autora passou, deste modo, habilmente, de um contexto realista e descritivo para um fantasiado. “História da rosa que saiu do jardim” é outra das histórias

---

<sup>408</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias da minha rua*, Avis Rara edições, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 2001, s.p.

deste livro que apresenta um vincado sentido didáctico e uma das histórias com mais ilustrações, um total de oito desenhos (figs. 513 a 520). Esta rosa, que quis ir para a cidade para ser admirada pela sua beleza, acabou por ser pisada e desdenhada por todos excepto por uma menina que a encontrou no chão quase murcha e a levou para casa. De notar a presença constante da rosa vermelha e a forma como Maria Keil a dispôs de página para página, alternadamente no topo ou na zona inferior da folha. Deste modo, a autora introduziu um ritmo dinâmico na obra e deu vida à rosa ao sugerir a sua deslocação. As ilustrações das duas últimas páginas da história funcionam como um todo: do lado direito a menina inclina-se para apanhar a rosa que está na base da página do lado esquerdo; a continuidade do desenho é assegurada pela representação de três árvores perfiladas e três jovens que se deslocam em direcção ao canto superior esquerdo da página (figs. 519 e 520). De todas as ilustrações de Maria Keil para este livro, estas serão as mais datadas pelos veículos (os autocarros, os carros, um motociclo, o carro dos CTT) e as roupas das personagens. Em “História do pessegueiro que falava com as pessoas”, Maria Keil representou o ambiente descrito por Maria Cecília Correia, um pequeno jardim com um galo e cinco galinhas, um pessegueiro que falava com as pessoas e onde duas meninas balouçavam, num baloiço simples com uma tábua e duas cordas (figs. 521 a 525). A mãe das meninas, preocupada, com medo que o seu balouçar fizesse cair as flores do pessegueiro foi falar com a árvore que a sossegou dizendo que as flores balouçavam com as meninas. Nesta história, Maria Keil desenvolveu uma solução gráfica simples em que a imagem surge, alternadamente, no topo e na base da página. Na história seguinte, “História

feita por uma menina”, o leitor volta a encontrar o Chico e a Angelina, agora em relação com a Cilinha, a menina que narra a história e a quem o Chico costumava levar todos os anos o pinheiro de Natal (figs. 526 e 527). É uma história muito simples que a Cilinha criou a partir da morte do Chico, na sua barraca pobre, na margem sul do Tejo: o Chico e a Angelina teriam uma violeta chamada Margarida que os acompanhava todos os dias num copo de água quando vinham vender os seus produtos a Lisboa. Um dia o Chico morreu e a Margarida chorou muito. Maria Keil representou de novo o casal e a sua barraca com o cão Piloto, à semelhança da segunda história do livro, acrescentando o pinheiro de Natal. A “História da florinha amarela” apresenta um conjunto de sete desenhos que se distinguem das restantes ilustrações do livro por não apresentarem figura humana mas apenas animais e paisagens (figs. 528 a 532). Trata-se da história de uma flor que vivia num pinhal e queria conhecer o mar. Um dia, uma vez seca e murcha a flor, o vento levou as suas sementes até ao mar que caíram na terra e germinaram. Entretanto, a flor ficou com saudades do pinhal. Deixou-se secar e, mais uma vez, o vento levou as suas sementes, desta feita de regresso ao pinhal. Um dos desenhos, de página inteira, representa o pinhal, com as suas árvores altas, caminhos serpenteados e a flor amarela. A nona história reunida neste livro narra o nascimento do Menino Jesus de um modo muito simples: “História de Natal para os teus três anos” (figs. 533 e 534). De notar a preocupação de passar os ideais de igualdade e de fraternidade numa história em que entram reis e pobres: “os pastores fizeram uma fogueira por causa do frio. E os Reis, fizeram outra ao

lado mas depois dançaram todos juntos e estavam todos muito contentes”<sup>409</sup>. Esta perspectiva da sociedade, constituída por homens livres e iguais entre si, era partilhada por Maria Keil. Talvez por isso a autora tenha gostado de ilustrar esta obra de Maria Cecília Correia: “Os primeiros desenhos para livros e ilustrações que fiz, foram para a Maria Cecília Correia. Tinha umas histórias bonitas, as *Histórias da minha rua*”<sup>410</sup>. Maria Keil transportou a história do Natal para o seu tempo, vestindo as personagens à moda do século XX: Maria é representada como uma mulher do povo, pobre, com um xaile à cabeça; José surge descalço, com uma camisola vermelha; os pastores usam chapéus de abas e casacos curtos e as suas mulheres, lenços na cabeça e saias rodadas; os reis, Maria Keil vestiu-os com sobretudos e chapéus pretos, sobre os quais colocou uma coroa amarela (fig. 534). O Presépio de Maria Keil não tem anjos, nem vaca, nem burro. É um Presépio constituído por homens e mulheres contemporâneos, figuras do povo que encarnam a sagrada família e os pastores, e elementos da burguesia que têm o seu correspondente nos Reis Magos. A última história do livro, “História do coelhinho verde”, Maria Keil ilustrou-a com seis desenhos, no primeiro vê-se o coelhinho de louça em cima de uma cómoda, rodeado de vários objectos, no segundo vê-se apenas o coelho, em cima de um *napperon*, nas imagens seguintes o coelho está na rua, num campo florido, junto a uma árvore, entre folhagem e na floresta (figs. 535 a 540). O coelho, aconselhado pelas flores da jarra que estava ao seu lado, em cima da

---

<sup>409</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias da minha rua*, Avis Rara edições, 5.ª edição, Lisboa, 2001, s.p.

<sup>410</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2008, p. 544.

cómoda, deixou a casa para conhecer o mundo.

A ilustração de *Histórias da minha rua* marcou o início de um longo caminho pela ilustração infantil, percorrido por Maria Keil praticamente até ao final da sua vida. Em 1955, a autora fez a capa de *O mocho sábio*, um livro de fábulas para crianças, de Campos de Figueiredo, editado pela Coimbra Editora (fig. 541)<sup>411</sup>. Os nove textos reunidos nesta obra têm como elemento comum o mocho sábio que Maria Keil representou na capa com grande destaque. Desenhado e pintado em tons de castanho, amarelo, preto e branco, o mocho está pousado numa árvore, da qual apenas se vêem alguns galhos, e segura com a garra direita uma balança, símbolo da justiça. O fundo verde contrasta com uma barra amarela vertical que Maria Keil dispôs no lado direito da capa. O título da obra surge no topo da capa, a preto, em letra de imprensa, em caixa alta, com patilhas, de tamanho variado, descrevendo um movimento ondulante.

O título seguinte que a autora ilustrou foi *A Noite de Natal* de Sophia de Mello Breyner Andresen, editado em 1959 pela Ática (figs. 542 a 559)<sup>412</sup>. Nesta obra, Maria Keil aplicou os mesmos princípios gráficos e plásticos que em *Histórias da minha rua*. A capa e contracapa constituem um todo que um pinheiro de Natal estilizado, pintado a guache com pinceladas largas, a verde e a preto, abraça (fig. 542). Duas bolas azuis, brilhantes, e fitas brancas conferem à árvore o aspecto festivo. O título da obra surge na zona inferior da capa, inserido num rectângulo vermelho, em letra de imprensa, em caixa baixa, com patilhas, aberta a branco. Em cima, do lado esquerdo da composição, Maria Keil inseriu os nomes das autoras do livro, a negro. O texto, um conto de Natal

---

<sup>411</sup> Campos de Figueiredo, *O mocho sábio: fábulas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1955.

<sup>412</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, *A noite de Natal*, Lisboa, Ática, 1959.



que tem como protagonista uma menina rica, a Joana, com nove anos de idade, está dividido em três partes. Na primeira parte, com o título “O amigo”, Joana conhece o Manuel, um menino pobre que ia a passar em frente à sua casa e com quem estabelece amizade (figs. 544 a 546). A segunda parte da narrativa, “A festa”, passa-se no dia de Natal, em casa de Joana (figs. 547 a 555). Na última parte do texto, “A estrela”, Joana, alertada para o facto das crianças pobres não festejarem o Natal, aproveita a circunstância dos adultos terem ido para a Missa do Galo e sai, à procura do seu amigo Manuel para lhe oferecer as prendas de Natal que recebera (figs. 555 a 559). Uma estrela indica-lhe o caminho. No percurso encontra os três Reis Magos que vão para o mesmo sítio que ela. Finalmente, a estrela pára em cima de um casebre iluminado e Joana vê o seu amigo Manuel a dormir entre uma vaca e um burro, como no Presépio. A ilustradora teve o cuidado de trabalhar a mancha de texto e as ilustrações como um todo, reforçando, deste modo, os dois aspectos da obra. A relação estabelecida entre ilustração e texto pode ser sintetizada do seguinte modo: imagem no cimo da página, ocupando uma ou duas páginas, imagem na zona inferior da página, imagem enquadrada por texto, imagem ao lado do texto (duas colunas) e imagem de página inteira. A técnica usada pela autora é idêntica à que usara em *Histórias da minha rua*: pinceladas simples de cores planas, a guache, com apontamentos a caneta e a lápis para acentuar volumes e definir certos pormenores. Verifica-se, contudo, em *A noite de Natal* um aprimorar da técnica e uma maior desenvoltura da parte da autora comparativamente à obra anterior, em particular nos desenhos do pinhal e do Presépio (figs. 555 a 559). As figuras, estilizadas, são definidas com apenas

algumas manchas de cor muito simples e alguns traços sintéticos.

Em 1960, Maria Keil voltou a ilustrar um livro de Maria Cecília Correia, *Histórias de pretos e de brancos*, uma edição Ática (figs. 560 a 582)<sup>413</sup>. Esta obra está dividida em duas partes, a primeira parte, que deu o título ao livro, *Histórias de pretos e de brancos*, é uma colectânea de sete histórias, três das quais passadas em África (figs. 560 a 578). A segunda parte, com o título *Histórias da noite*, reúne três histórias que decorrem à noite, tendo como elemento comum a lua (figs. 579 a 582). As dez histórias têm como protagonistas crianças. Na capa do livro não há nenhuma referência à segunda parte da obra, as “Histórias da noite”. Essa indicação surge apenas na folha do rosto e de um modo que indicia tratarem-se originalmente de dois livros independentes que foram publicados em conjunto: *Histórias de pretos e de brancos* e *Histórias da noite* (fig. 561). No interior da obra, cada uma das partes que a compõem é antecedida de um separador.

Do ponto de vista gráfico, esta obra representa um passo em frente relativamente aos dois trabalhos anteriores. Maria Keil conseguiu, com uma maior economia de meios, criar um efeito visual de grande impacto e transmitir uma mensagem plena de significados que se desdobram em camadas sucessivas, o que revela maturidade da parte da artista. Em termos técnicos a autora usou o guache e a tinta-da-china, alternando pincel e caneta consoante o grau de detalhe que pretendia introduzir no desenho. Paralelamente, para enriquecer os fundos, padrões de tecidos e outros elementos do desenho, Maria Keil recorreu a transparências autoadesivas. É o caso, na primeira história, dos

---

<sup>413</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias de pretos e de brancos*, Lisboa, Ática, 1960.

tecidos dos panos da avó e da mãe da Dominguinhas (figs. 565 e 566), dos vestidos vermelhos das duas meninas (fig. 566) e, na história “Os gatos vadios da ilha”, das camisas dos meninos (fig. 568)<sup>414</sup>. As cores utilizadas no livro resumem-se a quatro: azul, vermelho, um amarelo ocre e o preto. Na segunda parte do livro a autora usou apenas o preto por se tratar de histórias passadas à noite (figs 580 a 582).

Tal como nas obras que analisámos anteriormente, a autora tratou graficamente a capa e a contracapa como um todo, unindo-as, neste caso, através de um desenho que começa na capa e se prolongando para a contracapa, de um grupo de formigas perfiladas, em movimento, deslocando-se no sentido da direita para a esquerda (fig. 560). Ao centro da capa, a autora desenhou três libelinhas a voar, duas mais pequenas na vertical e com uma mancha de cor azul, intercaladas pela terceira, maior, disposta na horizontal e com uma mancha de cor vermelha. Estas manchas de cor criam um feito óptico de grande impacto visual. Sete borboletas voam em torno das libelinhas. Na contracapa, além da banda de formigas em fila, na zona inferior, Maria Keil desenhou uma libelinha, no canto superior esquerdo, a voar, disposta na horizontal e com uma mancha de cor azul. O título da obra, centrado, a amarelo ocre, em letra de imprensa, em caixa baixa e com patilhas, dispõe-se de uma forma orgânica, em articulação com os desenhos dos insectos. O tipo de letra é idêntico ao que a autora usou em *A noite de Natal*. A identificação da escritora e da ilustradora do livro, também em letra de imprensa, em caixa baixa, mas a

---

<sup>414</sup> Ana Miriam Duarte Reis da Silva, *Um livro vivo. Transposição para Web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos*, dissertação de mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2010, pp. 96, 97, 176,177 [policopiado]. Esta dissertação inclui uma entrevista a Maria Keil em que a autora refere a utilização de transparências autocolantes com padrões.

azul, surge, respectivamente, em cima, no canto superior esquerdo, e por baixo do título da obra. Tal como acontecera em *Histórias da minha rua*, Maria Keil não usou nenhum dos elementos das histórias para a ilustrar a capa, evitando, deste modo, dar protagonismo a alguma das narrativas. Curiosamente, a autora escolheu como tema da capa do livro insectos – formigas, libelinhas e borboletas -, elementos que inseriu sistematicamente no interior da obra, em todas as ilustrações, ainda que nenhuma das histórias faça referência a estes animais. Questionada sobre esta opção, Maria Keil referiu que os insectos não se relacionam directamente com a obra, tendo sido incluídos na ilustração para activar o lado criativo das crianças<sup>415</sup>. É certo que a presença da temática animal na produção literária infantil é recorrente. Nas histórias infantis, os animais funcionam como companheiros e cúmplices de brincadeiras e expressam o gosto pelo ar livre e pela liberdade que associamos à infância. Certos animais são objecto de um tratamento especial e retratados com mais frequência por razões culturais que se prendem com os significados que lhes são atribuídos ou a relação que os humanos estabeleceram com eles. É o caso da formiga, personagem de fábulas e histórias tradicionais, mas também elevada ao estatuto de super-herói. Maria Keil, consciente do valor dos animais no imaginário infantil, representou-os com frequência nas suas ilustrações, destacando-se o gato, que está, igualmente, presente em trabalhos para adultos.

Uma leitura mais complexa da utilização de formigas, libelinhas e borboletas na ilustração da obra de Maria Cecília Correia e que assume uma postura politicamente comprometida da parte de Maria Keil, aponta o uso

---

<sup>415</sup> Ana Miriam Duarte Reis da Silva, *Um livro vivo. Transposição para Web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos*, Dissertação de Mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2010, p. 177 [policopiado].

destes insectos para simbolicamente representar os pretos e os brancos, respectivamente, as formigas, animais pequenos e trabalhadores que surgem na obra em grande quantidade, e as libelinhas e as abelhas, animais elegantes e maiores que as formigas<sup>416</sup>. Do ponto de vista gráfico, a utilização continua destes elementos figurativos, na capa, contracapa e miolo do livro, reforça a unidade da obra, constituída por dez histórias autónomas.

O separador que anuncia a primeira parte da obra, *Histórias de pretos e de brancos*, é muito simples, apresentando o título aberto a branco, em caixa baixa, sobre um fundo amarelo ocre, e o desenho de duas borboletas (fig. 563).

Em “Retrato de uma pretinha”, “História de uma laranja oferecida” e “Os gatos vadios da ilha”, três histórias passadas em África, Maria Keil introduziu elementos característicos da cultura africana, designadamente, trajes, adornos, utensílios, assumindo a ilustração um papel didáctico. De notar os desenhos de gatos em “Os gatos vadios da ilha” (fig. 568), marcados por uma forte expressividade, transmitida pelo traço curto e rápido que estrutura os seus corpos esguios, cobertos por pelagem eriçada, traduzindo visualmente a descrição de Maria Cecília Correia: “selvagens e desconfiados, fugindo de todos e bufando sempre”<sup>417</sup>. Nas histórias “Brincadeiras debaixo da cama” (fig. 567) e “Brincadeiras novas” (figs. 572 e 573) a protagonista é a Clara, na primeira história a menina brinca com a mãe debaixo da cama, as duas inventam uma história que envolve ratos. Na segunda história, a Clara arranja duas amigas da sua idade. Em “A feira” (figs. 574 a 576), Maria Keil reproduz

---

<sup>416</sup> Ana Miriam Duarte Reis da Silva, *Um livro vivo. Transposição para Web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos*, Dissertação de Mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2010, p. 99 [policopiado].

<sup>417</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias de pretos e de brancos*, Lisboa, Ática, 1960.

uma típica feira de aldeia, com as tendas, os barros espalhados pelo chão, as pessoas com cestos de vime e sacos às costas. Na ilustração de “Pinheirinho novo” (figs. 577 e 578), a última das sete histórias de *Histórias de pretos e de brancos*, Maria Keil sintetizou a narrativa em duas imagens, uma em que se vêem dois pinheiros, um mais alto e outro mais pequeno, e outra em que o pinheiro mais pequeno foi abatido. Estas duas imagens correspondem ao início e ao fim da narrativa e não nos dizem nada sobre a razão do abate que só conhecemos se lermos o texto de Maria Cecília Correia onde se explica que o pinheiro foi abatido para construir um berço para uma criança.

A segunda parte do livro, “Histórias da noite” é muito diferente da primeira, tanto no que respeita à narrativa como à ilustração (figs. 580 a 582). Trata-se de um conjunto de três histórias passadas à noite que têm como protagonistas quatro crianças pequenas, a Cila, o Pedro, a Clara e o Tonio. O elemento que une as narrativas é a lua. Na primeira história, a Cila, uma menina com três anos de idade, agarrou a lua e colocou-a numa caixa de vidro que pôs por baixo da almofada. Na segunda narrativa, o Pedro, que tinha dois anos de idade, via a lua a nascer no alto da Senhora do Monte, por trás de uma casa com uma palmeira ao lado, onde a criança pensava que a lua vivia durante o dia. A última história tem como protagonistas dois irmãos, a Clara e o Tonio, que viviam longe da cidade, junto ao mar, e costumavam passear à noite no jardim. No caminho viam as roseiras, os gatos e a lua, que o Tonio, que ainda não sabia falar, pensava que era uma bola. Maria Keil optou por ilustrar estas histórias com desenhos a preto, sem cor, para transmitir a ideia de noite. As ilustrações foram construídas a partir de manchas gráficas pretas, que se

espalham pelo espaço do desenho, interrompidas por zonas abertas a branco que funcionam como focos de luz e iluminam a cena, deixando ver as personagens, os espaços da narrativa e adereços. A lua, um círculo perfeito, branco, surge destacada nas três composições. O separador desta parte da obra segue a mesma linha gráfica do separador da primeira parte, *Histórias de pretos e de brancos*: o título aberto a branco, em caixa baixa, surge sobre um fundo azul claro, acompanhado de um desenho geométrico de rectângulos vermelhos e linhas negras dispostos na vertical e na horizontal, sugerindo a vista de uma cidade, e do círculo branco da lua. O facto desta parte da obra não incluir os desenhos de formigas, libelinhas e borboletas que se espalham por toda a primeira parte do livro, reforça a ideia de, na sua origem, se tratarem de dois projectos literários distintos que foram associados.

Em 1976 esta colectânea de textos voltou a ser publicada mas com um título diferente: *Histórias da minha casa*<sup>418</sup>.

### **2.2.2. Ilustração de Maria Keil nos anos de 1960. Novos caminhos. A maturidade**

A década de 1960 amplificou a tendência que se vinha a verificar nas duas décadas anteriores, em particular nos anos de 1950, de difusão e qualificação do livro infantil em Portugal. Autores reconhecidos, escritores e artistas plásticos, dedicaram-se a esta área, da literatura infantil, contribuindo

---

<sup>418</sup> Maria Cecília Correia, *Histórias da minha casa*, Edição da autora, Lisboa, 1976.

para a sua aproximação a valores estéticos que permitem a classificação de alguns dos livros produzidos como obras de arte.

Para este fenómeno contribuíram vários factores, entre os quais o crescimento do número de leitores infantis e, conseqüentemente, da edição de livros para crianças. Decisões políticas, como a determinação da obrigatoriedade de frequentar no mínimo quatro anos de escolaridade para as crianças do sexo feminino em 1960, a passagem para seis anos da escolaridade mínima obrigatória para ambos os sexos em 1964 e a criação do ciclo preparatório em 1968, foram acompanhadas de um aumento notório do nível de escolarização da população portuguesa relativamente a períodos anteriores<sup>419</sup>. De referir a criação das Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian, fixas e móveis, em 1958, pelo papel que desempenharam na dinamização do livro e da leitura. Paralelamente, pais e educadores desenvolveram um sentido crítico em relação à literatura infantil que circulava e organizaram-se, divulgando os melhores livros, do ponto de vista da qualidade literária e do valor didáctico e, frequentemente, moral<sup>420</sup>. Um pouco por todo o país, organizaram-se exposições, conferências e mostras de literatura infantil, com o objectivo de sensibilizar a população para este tema. Preparavam-se assim, não só leitores,

---

<sup>419</sup> Entre 1930 e 1960 o número de alunos que frequentavam o ensino primário duplicou atingindo valores próximos da população em idade escolar. Para alcançar estes números o Estado Novo agiu de uma forma pragmática, sacrificando a qualidade do ensino. Quando chegou a década de 1960, assegurada a frequência do nível mais básico de ensino, estavam reunidas condições para aumentar a escolaridade mínima obrigatória e implementar um plano educativo que fosse além da aprendizagem de base. Já na década de 1970, Veiga Simão, Ministro da Educação entre 1970 e 1974, deu início a uma “batalha pela educação” que visava a democratização do ensino em Portugal, o que passava por uma efectiva igualdade de oportunidades no acesso aos diferentes níveis do sistema educativo e aos bens culturais. Este projecto não chegou, contudo, a passar do nível de diagnóstico. António Nóvoa, “Ensino primário”, in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 303-305.

<sup>420</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 79-80.



mas leitores mais exigentes.

Neste período dos anos de 1960, Maria Keil teve oportunidade de ilustrar livros infantis da autoria de Esther de Lemos, Maria Lúcia Namorado, Matilde Rosa Araújo, Aquilino Ribeiro, além de livros escolares, da escola primária e do ciclo preparatório. Estas obras pertencem ao período maduro da autora enquanto ilustradora de livros infantis, o que se traduz na excelência do trabalho gráfico, fluidez da linha, organicidade das composições, capacidade inventiva e poder de síntese. De notar que os trabalhos de ilustração realizados entre 1962 e 1967 por Maria Keil são todos de desenho, sem aplicação de cor. Feitos a tinta-da-china, estes desenhos eram impressos a uma só cor. Esta questão deve ser analisada sob diferentes perspectivas. É corrente a associação deste tipo de opção gráfica (uma só cor) à situação económica do país marcada por dificuldades que, naturalmente, se repercutiam no mercado livreiro e no sector editorial, não obstante as melhorias verificadas comparativamente a períodos anteriores. Por outro lado, são conhecidas as limitações técnicas das gráficas nacionais na altura, designadamente no que respeita à impressão a cor, feita, em geral, com recurso à técnica da quadricromia. Numa entrevista concedida por Maria Keil em 2005, a autora recorda, a propósito da exposição dedicada à sua obra gráfica, organizada pela Biblioteca Nacional de Portugal:

Vi ali coisas na exposição que me fizeram lembrar a dificuldade que era fazer as coisas, reproduzi-las...Trabalhos que sempre me desagradaram porque estavam tão mal reproduzidos. (...) Fazíamos os

desenhos e depois não ficavam como nós os tínhamos criado. Ah!...  
Eu tive uns certos desgostos com isso<sup>421</sup>.

É possível que estas condicionantes tenham obrigado muitos ilustradores a optar, contrariados, por desenho sem aplicação de cor. No caso de Maria Keil, esta vicissitude terá sido encarada como uma oportunidade de valorizar o desenho, o traço, muitas vezes esquecido ou preterido a favor da pintura, a cor. A não utilização da cor em três títulos que ilustrou entre 1962 e 1967 – *A rainha da Babilónia*, *O pintainho amarelo* e *O cantar da Tila* - terá sido uma opção estética da autora.

*A rainha de Babilónia* de Esther de Lemos (1929-), uma edição de 1962, da Editorial Ática, é uma das obras ilustradas por Maria Keil que se enquadra no cenário descrito (figs. 583 a 586)<sup>422</sup>. Esta colectânea de seis contos, dos quais um, o último, deu o título ao livro, apresenta três ilustrações no interior: “O Natal do menino deitado”, “O Hino de Natal” e “O segredo da estrela do Natal”. As histórias “Silvaninha em casa do oleiro” e “O exílio da fadazinha”, não são acompanhadas de desenhos ilustrativos. O texto com o título “A rainha de Babilónia” está ilustrado na capa do livro.

A capa e a contracapa deste livro, ao contrário do que temos vindo a constatar, não apresentam continuidade. Novidade, também, é a imagem usada, um desenho de grande lirismo, que foge à interpretação literal do texto e se dirige ao lado sensorial do leitor ou observador: uma mancha indefinida, de

---

<sup>421</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2008, p. 540 [policopiado].

<sup>422</sup> Esther de Lemos, *A Rainha da Babilónia*, Lisboa, Edições Ática, 1962.

colorido intenso em que predomina o carmim, pontuado por amarelo e cinzento, transformada, por traços curtos e finos de tinta preta, em formas identificáveis – borboletas, flores, insectos e aves (fig. 583). Este desenho ilustra o momento da história em que uma borboleta desfolha rosas bravas sobre a cabeça da gata Semiramis e lhe oferece um manto de seda. O título, disposto ao centro da capa, alinhado à esquerda, foi escrito em letra de imprensa, negra, em caixa baixa, com patilhas. O nome da autora e da editora dispõem-se, centrados, no topo e no pé da capa. A contracapa é branca, lisa.

Os três desenhos do interior, a tinta-da-china, apresentam um traço fluido e dinâmico, que Maria encontrou nos anos de 1960, após um longo período de pesquisas plásticas e de uma fase, que a própria admitiu, de traço mais duro. A autora manteve este tipo de desenho até ao final da vida. Não se trata de um atavismo ou de um “congelamento” no passado, mas de a artista ter tomado consciência de ter chegado à essência do seu trabalho enquanto desenhadora, ou seja, a um desenho verdadeiramente intemporal e pessoal, que era o que procurava desde o início: “não há nada mais difícil que fazer os desenhos para ilustrar os textos” na medida em que se trata de “um trabalho difícil e perigoso” pois “se não é muito bom, fica datado”.<sup>423</sup>

No primeiro desenho, ilustrativo de “O Natal do menino deitado”, Maria Keil desenhou um anjo a pairar sobre a cama de um menino, com um par de asas nas mãos (fig. 584). Lendo a história ficamos a saber que o menino estava doente e que o anjo lhe levava o par de asas para que pudesse voar. O anjo volta a parecer na ilustração seguinte “O hino de Natal”, desta vez a pairar

---

<sup>423</sup> Rui Afonso Santos, “Maria Keil. Um grafismo de afectos”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra Bibliográfica*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004, p. 9.

sobre a figura de um homem que reza, ajoelhado, um organista, identificado pelo desenho dos tubos de um órgão em plano de fundo (fig. 585). Mais uma vez a ilustração não conta tudo ao leitor, funcionando em articulação com o texto, num sentido que é recíproco, de complementaridade. O organista reza porque se sente culpado por ter sido vaidoso quando foi preterido a favor de outro organista. Deus envia-lhe um sinal do seu perdão: o hino que compusera começa a soar na igreja sem que ninguém estivesse a tocar o órgão. Na última ilustração, de “O segredo da estrela de Natal”, Maria Keil optou por representar duas figuras: o sábio rodeado de livros a seus pés, de braços abertos e cabeça baixa, numa atitude de desespero, como se procurasse algo que não consegue encontrar; e um pastor, rodeado de estrelas, que olha de frente para o observador e aponta para o céu (fig. 586). Os três desenhos ocupam uma página inteira.

Em 1966, Maria Keil ilustrou *História do pintainho amarelo*, uma obra escrita por Maria Lúcia Namorado e editada pela Atlântida (figs. 587 a 594)<sup>424</sup>. Maria Lúcia Vassallo Namorado (1909-2000) foi uma mulher que se dedicou à educação das crianças e à reeducação das mães no período do Estado Novo. Como autora de livros escreveu, entre outros, *A história do pintainho amarelo*, publicada na colecção “Bandeiras de todo o mundo”, que se debruça sobre o tema da cegueira entre as crianças<sup>425</sup>. Maria Lúcia Namorado recorreu a uma família de galináceos para combater preconceitos e promover a integração das crianças invisuais. A história decorre em torno de um pintainho cego, o

---

<sup>424</sup> Maria Lúcia Namorado, *A história do pintainho amarelo*, Coimbra, Atlântida, 1966.

<sup>425</sup> Ana Maria Pires Pessoa, *A Educação das Mães e das Crianças no Estado Novo: a proposta de Maria Lúcia Vassallo Namorado*, 2 vols., dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade de Lisboa, 2005.

Pintainho Amarelo, que com a ajuda de todos à sua volta, em particular de uma lagartixa, ganhou confiança nas suas capacidades, saiu do ninho e foi feliz. Maria Keil fez sete desenhos a tinta-da-china para ilustrar este texto, que representam a família galinácea e os seus amigos, entre os quais o mocho, a lebre e a lagartixa (figs. 588 a 595). O espólio da Biblioteca Nacional de Portugal integra um desenho que a autora executou para ilustrar esta obra que não foi publicado (fig. 596)<sup>426</sup>. Neste projecto, Maria seguiu de perto o texto, optando por um desenho realista, embora estilizado. Talvez o facto de se tratar de uma história com animais fosse aos olhos de Maria Keil suficiente para despertar o lado criativo e a capacidade de abstracção do real dos jovens leitores. A relação entre texto e imagem varia entre três esquemas simples: imagem em baixo, imagem em cima e imagem de página inteira. A capa apresenta uma ilustração que não se relaciona com os conteúdos do livro mas com a colecção.

Em 1967 foi dado à estampa o livro *O cantar da Tila: poemas para a juventude* de Matilde Rosa Araújo (1921-2010), com ilustrações de Maria Keil (figs. 597 a 602)<sup>427</sup>. Esta obra marcou o início de uma profícua colaboração entre as duas autoras que se prolongou até 2010, data da edição do último título conjunto, *Florinda e o Pai Natal*, obra póstuma no que respeita à escritora. Dez anos antes, Matilde publicara *O livro da Tila* que, juntamente com *O cantar da Tila* e *As cançõezinhas da Tila* (1998), constitui uma trilogia de poesia infanto-

---

<sup>426</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 132. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

<sup>427</sup> Matilde Rosa Araújo, *O Cantar da Tila. Poemas para a juventude*, Coimbra, Atlântida Editora, 1967.

juvenil. No entanto, as ilustrações de *O livro da Tila* não foram executadas por Maria Keil mas por crianças, com capa e arranjo gráfico de Nuno Tavares<sup>428</sup>.

A relação que unia Matilde Rosa Araújo e Maria Keil baseava-se numa forte amizade o que se percebe de imediato da leitura do texto que a primeira escreveu para o catálogo da mostra bibliográfica da obra de Maria Keil que teve lugar na Biblioteca Nacional de Portugal em 2004: “Maria (que tesouro tê-la como amiga há tantos anos!) nunca envelheceu. (...) Encontrar seu voo em meus livros foi, para mim, um raro presente da vida que a sua generosidade nunca me recusou”<sup>429</sup>. O respeito e admiração que ambas sentiam em relação uma à outra resultaram numa cumplicidade que, em termos de trabalho, se revelou enriquecedora da obra como um todo, peça de literatura e artística. António Torrado, reconhecido escritor de livros infantis, numa entrevista concedida ao jornal *Público* descreve do seguinte modo a ligação entre o trabalho de Matilde e o de Maria: “As suas ilustrações [de Maria Keil] são a marca de água das obras de Matilde”<sup>430</sup>.

A literatura infantil de Matilde Rosa Araújo é marcada por uma forte presença do quotidiano, que a autora observava com a sua imensa sensibilidade e transpunha para os livros sem excluir o melhor e o pior do que via acontecer à sua volta. São histórias, as de Matilde, plenas de humanismo em que a felicidade e o drama, a vida e a morte, o riso e as lágrimas, no fundo a condição humana, têm lugar. Esta franqueza com que Matilde Rosa Araújo tratava temas sensíveis, mesmo dolorosos, nos seus livros para crianças resulta do respeito

---

<sup>428</sup> Matilde Rosa Araújo, *O livro da Tila*, Lisboa, Editorial Os Nossos Filhos, 1957.

<sup>429</sup> Matilde Rosa Araújo, “Maria Keil”, in *Maria Keil. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 13-14.

<sup>430</sup> Rita Pimenta, “os livros de Matilde”, in *Pública*, Revista do jornal «Público». 26 de Julho de 2010.

que a autora sentia relativamente aos seus leitores, perspectiva idêntica à de Maria Keil que, como já tivemos oportunidade de observar, rejeitava qualquer tipo de infantilização na ilustração infantil<sup>431</sup>. Por outro lado, a inclusão dos mais desfavorecidos nas suas histórias, em particular crianças, é reveladora do seu posicionamento face às injustiças sociais, à segregação e às desigualdades, que considerava particularmente graves no caso das crianças entendidas enquanto reserva de humanidade e garante de um futuro melhor<sup>432</sup>.

A Tila dos livros, do cantar e das cançõezinhas, é a própria Matilde, cujo diminutivo em criança era este. *O Livro da Tila* (1957) é composto por canções e pequenos diálogos, por vezes rimados, que revelam o deslumbramento da criança face ao mundo que a rodeia, bem como a visão adulta do real e das relações que a criança estabelece com este último<sup>433</sup>.

*O cantar da Tila. Poemas para a juventude* (1967) dirige-se a um público mais velho que *O Livro da Tila*. Esta obra poética desvela o sofrimento das crianças que sofrem, vítimas da desigualdade social, da injustiça e da pobreza e a mágoa que a Tila, jovem mulher que vive num contexto privilegiado, sente perante a sua impotência para contrariar esta realidade. Outros factores inerentes à condição humana originam um sentimento de angústia na Tila: os desgostos de amor e a tensão entre o desejo do corpo e a pressão da sociedade à sua volta que parecia contrariar esse impulso para a vivência amorosa.

---

<sup>431</sup> O projecto “Casa da Leitura”, da Fundação Calouste Gulbenkian, disponibiliza on-line um dossier sobre Matilde Rosa Araújo com o contributo de vários autores e referências bibliográficas sobre a escritora e a sua obra. Consultar, [www.casadaleitura.org](http://www.casadaleitura.org).

<sup>432</sup> José António Gomes, “O canto da Tila: um universo poético a descobrir”, in *Colóquio-Letras*, N.º 140/141, Abril-Setembro de 1996, pp. 250-253.

<sup>433</sup> José António Gomes, “O canto da Tila: um universo poético a descobrir”, in *Colóquio-Letras*, N.º 140/141, Abril-Setembro de 1996, pp. 250-253.

*As cançõezinhas da Tila* (1998) é mais do que um livro, é uma obra total que inclui texto, som e imagem e resultou do trabalho conjunto de Matilde Rosa Araújo, Maria Keil e Fernando Lopes-Graça. Os onze poemas reunidos na edição foram musicados pelo reconhecido compositor e gravados, com interpretação do coro infantil “Bando dos gambozinos”. Os poemas exploram temas relacionados com a infância e com a Natureza, tendo como protagonistas, um grupo de meninas que dançam a roda, um cavalo de pau, um bando de andorinhas, uma caixa de música, uma cigarra e um grilo, um cão, um figo, flores de laranjeira, um cordeiro branco, entre outros.

Para *O Cantar da Tila*, Maria Keil fez cinco ilustrações de página inteira, desenhadas a tinta-da-china e impressas a uma cor, marcadas por um arabesco contínuo e elegante, que envolve as figuras femininas adolescentes que o protagonizam e dá consistência aos volumes e formas representados (figs. 598 a 602). Este conjunto de ilustrações constitui um exemplo por excelência da autenticidade e maturidade que o trabalho de ilustração de Maria Keil alcançou nos anos de 1960. Nele encontramos sedimentada a fluidez e organicidade da linha, característica do desenho da autora, bem como um sentido poético que terá continuidade nas obras posteriores de Maria Keil. Um dos desenhos publicados na obra ilustra o poema “Fita vermelha” que fala da fita vermelha do canto de um galo e de uma menina que a pede emprestada para atar os cabelos e ir pela cidade (fig. 598). Maria Keil representou o galo e a menina unidos por uma longa fita esvoaçante. As figuras resultam de um tracejado orgânico que dispensa contornos, à exceção de zonas específicas dos corpos como as cabeças e, no caso da menina, as pernas e os braços. “O



chapeuzinho” é outro poema que Maria ilustrou (fig. 599). Neste texto Matilde fala-nos de uma menina e do seu chapéu de palha, onde nasceram papoilas e os pássaros fizeram um ninho, e do sol, a quem a menina agradeceu. Maria Keil desenhou a menina sentada num banco de jardim com o chapéu de palha ao colo, olhando enternecida para um sol humanizado e sedutor que volta a surgir mais tarde na obra da Maria Keil, em 1958, em *Contos Tradicionais Portugueses. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira* (fig. 1404) e, na década de 1960, numa carta de vinhos do Hotel Algarve, na Praia da Rocha (figs. 1589 a 1593). “Apontamento” é um poema em que Matilde Rosa Araújo exprime o seu pesar pela diferença que a separa de um rapaz que varre as folhas da rua. Trata-se de um texto de pendor social que chama a atenção para as situações de desigualdade com que nos deparamos diariamente nas cidades. Maria Keil desenhou o rapaz com uma vassoura na mão, envolto por um turbilhão de folhas que parecem arrastá-lo no seu movimento concêntrico (fig. 600). A gravidez e a maternidade são os temas do poema “Arca maravilhosa”, ilustrado por Maria Keil (fig. 601). Este texto trata da descoberta do corpo feminino por uma adolescente ao ver a vizinha grávida, encostada à varanda a apanhar sol e o choque causado por essa descoberta. Maria representou a mulher grávida, à varanda, com uma barriga bem redonda, desenhada com traços circulares dinâmicos, e uma menina rodeada de flores que encosta a sua cabeça à barriga da futura mãe. As flores remetem em simultâneo para a fecundidade, expressa por excelência na mulher grávida, e para a pureza da menina, mulher adolescente que começa a descobrir a vida. O último dos cinco poemas desta obra ilustrados por Maria Keil tem o título “É

linda” (fig. 602). Estamos perante um texto que, partindo de um contexto banal, um homem que tenta vender uma peça de tecido de seda verde a uma jovem mulher, alcança um elevado sentido poético pela simples inclusão de uma frase: “Quantos metros quer, minha Menina? / Quantos metros de mar?”<sup>434</sup>. Maria Keil representou o homem a mostrar o tecido à menina, na zona inferior do desenho e, ao fundo, numa escala maior, a menina envolta no tecido que é um mar, navegado por um barco e sobrevoado por gaivotas. Deste modo, a autora conseguiu evidenciar o lado poético do texto, a analogia entre o tecido de seda verde e o mar. A capa deste livro não apresenta ilustração própria tendo sido usado o desenho referente à colecção “Bandeiras de todo o mundo”, à semelhança de *História do pintainho amarelo* (fig. 597). Numa das edições desta obra foi usado na capa o desenho ilustrativo do poema “O chapeuzinho” (fig. 603).

Em 1967 a Bertrand editou postumamente um livro infantil de Aquilino Ribeiro (1885-1963), *O livro da Marianinha: lengalengas e toadilhas em prosa rimada*, com ilustrações de Maria Keil, que recorda com alguma tristeza esta obra: “Foi o desgosto da minha vida. Aquele livro é uma coisa tão apaixonada e o senhor morreu antes de ver o livro pronto”<sup>435</sup>. Tendo em conta esta afirmação de Maria Keil e o facto de Aquilino Ribeiro ter falecido em 1963, percebemos que as ilustrações foram executadas quatro anos antes da edição da obra.

---

<sup>434</sup> Matilde Rosa Araújo, *O Cantar da Tila. Poemas para a juventude*, Atlântida Editora, Coimbra, 1967, p. 46.

<sup>435</sup> Fernanda Cachão, “Atiraram os meus azulejos para o lixo”, in *Primeira Escolha*, suplemento da revista «Sábado», 28 de Janeiro de 2005, p. 3.

Aquilino Ribeiro escreveu quatro livros para crianças, três dos quais resultantes da vontade do autor em oferecer uma obra aos seus descendentes<sup>436</sup>. *O romance da raposa* dedicou-o ao filho Aníbal, em 1924. O segundo filho, Aquilino como o pai, foi mimoseado com *Arca de Noé – III classe*, em 1936. *O livro da Marianinha*, escreveu-o em homenagem à neta Mariana, filha de Aquilino, o segundo filho do escritor, em 1962. O quarto livro infantil da autoria de Aquilino Ribeiro, *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – Aventuras extraordinárias de um português no Oriente* (1933) foi realizado a pedido da editora Sá da Costa, no âmbito de um projecto de edição de versões adaptadas dos clássicos da literatura universal.

*O livro da Marianinha* tem por base a tradição popular, oral, transmitida de geração em geração (como Aquilino faz com a sua neta) através de histórias, cantigas, trava-línguas, lengalengas e toadilhas<sup>437</sup>. Os valores exaltados nesta colectânea de poemas são os da ruralidade que Aquilino guardou consigo toda a vida e que o remetiam para a sua infância: o sol, o cultivo da terra, os animais. A estes elementos o autor juntou uma componente de cariz social, alertando para as desigualdades do mundo: “Marianinha, desigual é o mundo, /uns no alto, outros no fundo”<sup>438</sup>. A obra está dividida em duas partes, “Primavera” e “Céu aberto”.

---

<sup>436</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 60-61, 88; Francisco Topa, “Em torno da obra infantil de Aquilino Ribeiro”, in *Cadernos Aquilinos*, n.º 11, Viseu, Centro de Estudos Aquilinos, 2000, pp. 25-50.

<sup>437</sup> Aquilino Ribeiro, *O livro da Marianinha*, Lisboa, Bertrand, 1967.

<sup>438</sup> Luisa Dacosta, “O Livro da Marianinha de Aquilino Ribeiro. Leitura e notas à margem e um post scriptum para Maria Keil”, in *malasartes (cadernos de literatura para a infância e a juventude)*, N.º 2, Porto, Campo das Letras, Abril de 2000, pp. 14-19.

Maria Keil revela no trabalho de ilustração deste livro a sua capacidade inventiva e de constante renovação ao experimentar novos materiais e técnicas (figs. 604 a 652).

Gostei tanto de fazer o do Aquilino Ribeiro [Ribeiro: O livro da Marianinha: lengalengas e toadilhas em prosa rimada]. Era tão bonita, aquela história, aquela linguagem! E inventei uma técnica com materiais diferentes, em papel mata-borrão...Perderam tudo na editora. Gostei imenso e o Aquilino não viu! Morreu justamente na altura em que lhe ia mostrar<sup>439</sup>.

Os desenhos executados a tinta-da-china, caneta de feltro e guache, beneficiaram do uso de mata-borrão para obter manchas e transparências<sup>440</sup>. Na Biblioteca Nacional de Portugal conservam-se sete estudos para esta obra e um outro integra o espólio do MNAC (figs. 646 a 652 e fig. 645)<sup>441</sup>. As figuras, muito estilizadas resultam de manchas de cor pontualmente trabalhadas com traços curtos a tinta-da-china, de caneta de ponta fina ou pena.

Embora publicado em 1967, *O Livro da Marianinha*, como observámos atrás, estava concluído em 1963, talvez seja essa a razão pela qual as suas ilustrações sejam substancialmente diferentes das que Maria Keil fez para *O cantar da Tila*, editado no mesmo ano. Por outro lado, a autora terá tratado este

---

<sup>439</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. Procuo concretizar em linha e traço o que está escrito”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004.

<sup>440</sup> Susana Maria Sousa Lopes Silva, *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*, dissertação de doutoramento em Estudos da criança, especialidade de Comunicação visual e Expressão plástica, Braga, Universidade do Minho, 2011, p. 275 [Policopiado].

<sup>441</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 123. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

livro de forma diferenciada por se identificar com os conteúdos e, sobretudo, por se tratar de um livro de Aquilino escrito propositadamente para a sua neta Mariana.

A capa desta obra é autónoma em relação à contracapa e apresenta um desenho de uma menina que segura na mão um grande balão com a forma de um sol amarelo, sobre um fundo cor-de-rosa (fig. 604). O título da obra e a identificação dos autores surge na metade inferior direita da capa, a negro. A contracapa é lisa, cor-de-rosa. No interior da obra, as ilustrações, um total de trinta e sete trabalhos, relacionam-se com a mancha de texto de forma harmoniosa, de acordo com alguns esquemas que se repetem ritmicamente: imagem a emoldurar o texto, a intercalar o texto, no topo da página, no pé da página e a ocupar uma página inteira. A primeira ilustração enquadra um poema em que Aquilino fala da casa em que nasceu e resulta de dois elementos que Maria Keil escolheu da descrição feita pelo autor: o cipreste que lhe ficava em frente e o sol que lhe batia na fachada (fig. 607). As restantes ilustrações, nem sempre com ligação directa ao texto, reproduzem visualmente o mundo rural descrito pelas palavras de Aquilino, as suas preocupações e alegrias: a Natureza, materializada em animais variados que se “passeiam” pelas páginas do livro, designadamente, pássaros, galinhas, caracóis, borboletas, formigas, uma raposa, galos, grilos, cigarras, besouros, uma lebre, rãs; o povo no seu quotidiano, a trabalhar e a folgar; as crianças e as suas brincadeiras ao ar livre; o clima, a chuva, o sol e o vento; a História de Portugal e as lendas, D. Afonso Henriques, a nau catrineta, o marujo e a princesa Magalona.

No final da década de 1960, no contexto de uma reforma do ensino em Portugal que conduziu à criação do ciclo preparatório, foram editados novos manuais escolares<sup>442</sup>. Maria Keil foi responsável pela ilustração dos livros de leitura da 1.<sup>a</sup> e da 2.<sup>a</sup> classe da escola primária, em colaboração com Luís Filipe Abreu, e contribuiu para a ilustração dos livros de leitura do 1.º e do 2.º ano do ciclo preparatório.

Estes livros foram usados por um período relativamente breve o que se explica pelo facto de os manuais escolares encerrarem em si um sentido que extravasa os conteúdos programáticos. Os textos oferecidos para leitura são escolhidos, não só pela sua qualidade literária mas, também, pelo ideário que transmitem. Cada época teve os seus manuais escolares e neles encontramos reflectidos os valores que a pautaram. Quando foi o 25 de Abril estes manuais ilustrados por Maria Keil e Luís Filipe Abreu foram retirados e substituídos por outros que se enquadravam melhor nos novos tempos democráticos. Maria Keil refere a este propósito, numa entrevista que concedeu em 2004, que: “Os livros estiveram pouco tempo em circulação, depois de 1974 foram retirados, porque tinham muitas referências do antigo regime, coisas sobre as colónias, procissões...”<sup>443</sup>.

Relativamente à parceria entre Maria Keil e Luís Filipe Abreu, este último refere numa entrevista concedida em 2005 que:

---

<sup>442</sup> Pelo Decreto-Lei n.º 47 480 de 2 de Janeiro de 1967 o 1º ciclo do ensino liceal e o ciclo preparatório do ensino técnico foram unificados num ciclo único e geral, dando origem ao ciclo preparatório do ensino secundário ou simplesmente ciclo preparatório. Sobre o ensino no período do Estado Novo consulte-se, Rómulo de Carvalho, *História do ensino em Portugal desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

<sup>443</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 13.

Foi um trabalho feito a meias. Umhas ilustrações de Maria Keil e outras minhas. (Mostrando um desenho): Este desenho é meu, aliás estão aqui já os meus filhos. Aparecem várias vezes no livro. A ideia do Ministério era lançar um livro único, ao alcance de todas as bolsas. Toda a gente dizia muito mal por ser um livro obrigatório mas, no fundo, era uma medida económica que permitia levar um livro de uma certa qualidade a todos os níveis: O da Segunda Classe custava 22\$50 e o da Primeira Classe custava 16\$00 ou coisa assim parecida<sup>444</sup>.

A escolha dos autores dos textos e das ilustrações dos manuais escolares foi feita através de concurso. No caso das ilustrações, Lino António sugeriu à comissão responsável pela selecção o nome de Maria Keil e de Luís Filipe Abreu que, embora jovem na altura, tinha uma vasta experiência nas artes gráficas, área em que começou a trabalhar muito cedo. Os dois nunca tinham trabalhado em conjunto pelo que no início não se sentiram confortáveis com esta hipótese, no entanto, resolveram avançar<sup>445</sup>.

O livro de leitura da 1.<sup>a</sup> classe, destinado a crianças que iam começar a aprender a ler, apresenta muitas ilustrações e texto curtos que se tornam gradualmente mais extensos à medida que avançamos no livro<sup>446</sup>. É fácil distinguir as ilustrações de Maria Keil das de Luís Filipe Abreu, ainda que o livro apresente uma grande uniformidade gráfica e estética. Os desenhos de Maria são mais sintéticos, vivem mais da mancha de cor e menos da linha do

---

<sup>444</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 454 [policopiado].

<sup>445</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 454 [policopiado].

<sup>446</sup> Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista, Glória N. Gusmão Morais, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967.

que os de Filipe. Neste trabalho Maria Keil aproxima-se do tipo de desenho que fez para o livro de Sophia de Mello Breyner, *A Noite de Natal*, embora perca uma certa rigidez gráfica (figs. 653 a 674).

Na Biblioteca Nacional de Portugal conservam-se seis maquetas de páginas deste livro feitas por Maria Keil, desenhadas a lápis e pintadas a guache, com reservas para a mancha de texto. Duas das maquetas correspondem a propostas para a página do livro dedicada à letra “n” e ao número nove. No que concerne à paginação, a versão impressa é idêntica a estas duas maquetas. Já o desenho de uma paisagem de inverno com neve, apresenta diferenças (figs. 670 e 671 e 657)<sup>447</sup>. Numa das versões originais, Maria Keil introduziu árvores na paisagem (fig. 670), que foram retiradas na versão final que, por sua vez, inclui duas figuras humanas que não se encontram nos desenhos originais. A segunda maqueta (fig. 671) aproxima-se mais da versão final mas o desenho dos montes que constituem a paisagem é distinto.

A versão impressa da página do manual relativa à letra “r” também não corresponde à maqueta que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 656 e 672)<sup>448</sup>. Maria Keil manteve a ideia base da composição: o desenho de um menino, num pequeno barco a remos, que navega num rio de águas esverdeadas, o qual se estende a toda a largura das duas páginas do livro, na base das folhas. Contudo, alterou o desenho da criança. A roca é um objecto

---

<sup>447</sup> Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista, Glória N. Gusmão Morais, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.ª edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967, p. 20.

<sup>448</sup> Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista, Glória N. Gusmão Morais, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.ª edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967, pp. 16-17.



que tanto surge na versão original desta página, como na versão impressa mas o desenho deste utensílio é diferente. Finalmente, a maquete da página “r” apresenta menos elementos do que a versão final: faltam a roda, o ramo, o rato e a rua de uma aldeia.

A ilustração do texto “A Rita” proposta no original do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal difere da versão impressa, não em termos de elementos representados e conceito mas da composição (figs. 665 e 673)<sup>449</sup>. A menina, a pomba e a rosa mantêm-se na versão impressa mas dispõem-se de forma distinta. O encontro da menina com a mãe processa-se num ambiente diverso, na maquete a mãe está sentada numa cadeira, na versão impressa está em pé, no vestíbulo de entrada na casa. Integra também o acervo da Biblioteca Nacional de Portugal um esboço, a lápis para este texto.

Nas páginas 50 e 51 do livro de leitura, dedicadas ao dígrafo “ch”, as palavras usadas para ensinar às crianças o seu uso, foram chá, China, chávena, bolacha e chocolate (figs. 661 e 674)<sup>450</sup>. Maria Keil desenhou uma senhora a preparar chá, uma chávena de chá azul e uma menina a beber chá e a comer bolachas de chocolate. As diferenças entre a maquete que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal (fig. 674) e a versão impressa (fig. 661) prendem-se com a cor da roupa da senhora e da menina e da chávena e o desenho da menina que na maquete lancha na companhia da mãe e na versão final está sentada sozinha à mesa. De notar que todas as maquetas apresentam

---

<sup>449</sup> Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista, Glória N. Gusmão Morais, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.ª edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967, pp. 76-77.

<sup>450</sup> Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista, Glória N. Gusmão Morais, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.ª edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967, pp. 50-51.

diferenças relativamente às versões impressas a nível da cor. Por vezes, a dificuldade de reprodução dos originais e o risco do resultado final não corresponder aos originais, levava os artistas a simplificarem os projectos gráficos, alterando os desenhos ou as cores.

As figuras desenhadas por Maria Keil, muito estilizadas, apresentam rostos indiscriminados, cujos olhos, narizes e bocas se limitam a uns pontos ou pequenos traços negros. A sobreposição de manchas de cor contrastantes confere vida às figuras representadas, tornando o livro muito atraente para um pequeno aprendiz de leitor, o que também se deve à graça e sentido de humor de Maria Keil. Meninos em bicos dos pés, que estendem os braços para apanhar as vogais que caem sobre eles como gotas de água da chuva (fig. 654), um gato que comeu um carapau que nós vemos dentro da sua barriga (fig. 659). Outros desenhos, mais bucólicos, convidam à evasão: uma montanha com neve ou uma vista do mar (figs. 657 e 660). Um desenho de um aeroporto conduz as crianças ao universo do progresso, da velocidade e das viagens (fig. 668). Já uma mesa de Natal, repleta de iguarias, transporta para a sala de aula o conforto do lar e a segurança da família (fig. 667). Destinado a crianças, o livro não podia deixar de incluir ilustrações das suas brincadeiras diárias (figs. 663 e 664), a par das suas obrigações (figs. 655 e 665).

A capa, num tom laranja, quente e alegre, apresenta um desenho de quatro crianças com pastas a tiracolo que se deslocam, depreendemos, para a escola (fig. 653). Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se um estudo para este desenho, em que se vê um menino e uma menina, diferentes da versão final (fig. 669). O título surge em letra de imprensa, em caixa baixa, aberto a

branco no fundo laranja. Em baixo, a negro, dispõem-se os nomes dos autores do livro.

Em relação à técnica de impressão, segundo Luís Filipe Abreu, Maria Keil propôs o uso de cores directas, seleccionadas, em vez da quadricromia. Contudo, devido a limitações orçamentais e, considerando os editores que o offset era mais rentável, não foi essa a opção o que resultou em desfavor dos originais no que concerne à cor. No segundo livro que os autores ilustraram em conjunto, o da 2.<sup>a</sup> classe, as ilustrações foram feitas para litografia, ainda que, mesmo assim, a cor não tenha ficado bem. Esta questão é mais pertinente nalgumas edições dos manuais do que noutras. Uma vez que a escolha da gráfica era feita com base no orçamento apresentado, nem sempre era a melhor gráfica que ficava com o trabalho, mas a que propunha fazer o trabalho por um custo mais baixo<sup>451</sup>.

O livro de leitura da 2.<sup>a</sup> classe, também ilustrado por Maria Keil e Luís Filipe Abreu, apresenta uma maior densidade de texto, correspondente a uma natural elevação do grau de dificuldade dos textos relativamente ao manual do 1.<sup>o</sup> ano, e uma menor densidade de imagem, ainda que seja profusamente ilustrado<sup>452</sup>. O tipo de desenhos que Maria Keil fez para este manual não difere muito dos do manual que analisámos antes (figs. 676 a 681), à excepção de dois desenhos que ilustram um exercício em duas partes com os títulos “Vives na aldeias?” e “Vives na cidade?” (fig. 678) e uma ilustração de “O Mundo em

---

<sup>451</sup> Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, Vol. I, dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008, p. 454 [policopiado].

<sup>452</sup> Judite Vieira, Manuel Ferreira Patrício, Silva Graça, *Livro de leitura da segunda classe: ensino primário elementar*, 1.<sup>a</sup> edição, Porto, Figueirinhas, 1968.

tua casa” (fig. 680). Os dois primeiros desenhos ilustram textos com conselhos para circular em segurança na rua, na aldeia e na cidade. Maria Keil fez dois desenhos muito descritivos que seguem de perto o texto e nos quais a estrada ou a rua ocupam um lugar central, estruturante da composição que atravessam verticalmente. No desenho “Vives na aldeia?” a autora representou uma estrada interrompida pela linha de caminho-de-ferro, uma passagem de nível, cuja cancela está aberta, e o casario da aldeia, incluindo uma igreja; na estrada circula apenas uma pessoa montada num burro; do lado esquerdo da estrada, um grupo de crianças sai da escola, identificada por um sinal de trânsito. Na ilustração de “Vives na cidade?”, Maria Keil desenhou uma rua onde circulam carros e um autocarro de dois andares, ladeada por passeios onde se deslocam peões e por prédios de vários andares. A autora incluiu, ainda, uma passadeira e semáforos. Estes desenhos, executados a tinta-da-china, não foram coloridos, tendo sido aplicada uma mancha gráfica de cor amarela ocre, pontualmente, para ajudar a conferir volume, representar sombras e introduzir algum contraste na composição. Maria usou uma segunda cor, o vermelho, no sinal de trânsito e na cancela da passagem de nível da aldeia e no semáforo da cidade, destacando, deste modo, os elementos com um simbolismo ligado ao trânsito.

Em “O mundo em tua casa”, ilustração que se relaciona com a informação, Maria Keil representou um menino sentado num sofá, a ler um jornal, rodeado de vários objectos, entre os quais uma televisão, um telefone, um rádio, um violino, um gira-discos e livros (fig. 680). Tal como nos dois desenhos anteriores, a paleta cromática é muito reduzida, limitando-se a tons de castanho, além do preto e do branco.

O desenho da capa do livro de leitura da 2.<sup>a</sup> classe não é de Maria Keil mas sim de Luis Filipe Abreu: sobre um fundo azul, dois meninos, sentados, folheiam um livro que assumimos ser o livro de leitura. Ao lado, dispõem-se um sol antropomórfico e quatro árvores estilizadas (fig. 675).

Ainda neste âmbito, dos livros escolares, Maria Keil colaborou na ilustração dos livros de leitura do 1.<sup>o</sup> e do 2.<sup>o</sup> ano do ciclo preparatório<sup>453</sup>. Estes livros incluem maioritariamente fotografias ainda que apresentem alguns desenhos de Jorge Valadas, Calvet Magalhães, José Garcês e Maria Keil. Esta última contribuiu com três desenhos para o livro do primeiro ano, dos quais dois não foram usados exclusivamente neste manual. A ilustração que acompanha o texto de Ribeiro Couto com o título “A criança e as estrelas” foi aplicada muito mais tarde, em 1987, num prato da Vista Alegre comemorativo do Dia da Mãe (fig. 682 e 453); o segundo desenho, ilustra o poema “Chapeuzinho” de Matilde Rosa Araújo e corresponde ao que que Maria executara para o livro *O cantar da Tila* (fig. 599); o terceiro desenho ilustra o texto de Miguel Torga, “Jesus” que conta a história de um menino que encontrou um ninho de pintassilgo num cedro, trepou pela árvore acima, pegou no ovo que estava no ninho, deu-lhe um beijo e com o calor do beijo nasceu uma pequeno pássaro; Maria desenhou o menino a segurar entre as mãos o pássaro (fig. 683)<sup>454</sup>.

O livro do segundo ano do ciclo preparatório apresenta três desenhos de Maria Keil. Um dos desenhos ilustra o texto de José Almada Negreiros, “Mãe,

---

<sup>453</sup> Matilde Rosa Araújo, José Baptista Martins, José Salvado Sampaio, Orlando Pinto Baptista, *Ler. Leituras para o ciclo preparatório do ensino secundário. 1.º Ano*, Porto Editora, 1968.

<sup>454</sup> Matilde Rosa Araújo, José Baptista Martins, José Salvado Sampaio, Orlando Pinto Baptista, *Ler. Leituras para o ciclo preparatório do ensino secundário. 1.º Ano*, Porto Editora, 1968, pp. 37, 199 e 214.

é tudo tão verdade”, um texto poético narrado pela boca de um filho que se dirige à mãe mostrando o seu afecto (fig. 684). Maria Keil desenhou a mãe e o filho, sentados lado a lado, a primeira a coser, o segundo com a cabeça reclinada, encostada ao ombro da figura feminina; umas telhas desenhadas por cima das personagens representam a casa comum; o sol, alude ao calor e por analogia à afectividade e à felicidade. O poema “Canção de Embalar um menino”, de Matilde Rosa Araújo surge acompanhado de um desenho de um menino deitado, a dormir (fig. 685). O terceiro desenho de Maria Keil publicado neste manual ilustra um outro texto de Almada, com o título “Um Homem muito Senhor da sua Vontade”, que conta a história de um homem que encontrou um cágado quando caminhava e decidiu levá-lo consigo para mostrar à família mas o cágado escondeu-se e ele teve que inventar vários estratégias para o apanhar, todos sem sucesso; Maria desenhou o perfil do homem e o cágado à sua frente; sobre a cabeça do homem, representou o animal virado ao contrário, sugerindo tratar-se da imagem percebida pelo cérebro do cágado, o que é reforçado por duas linhas oblíquas que unem o desenho do animal à sua imagem (fig. 686)<sup>455</sup>.

### **2.2.3. Entre 1970 e 1980: a consagração**

A década de 1970 foi marcada por mudanças estruturais em Portugal, com repercussões a todos os níveis, promovidas pelo fim do Estado Novo,

---

<sup>455</sup> Matilde Rosa Araújo, José Baptista Martins, José Salvado Sampaio, Orlando Pinto Baptista, *Ler. Leituras para o ciclo preparatório do ensino secundário. 2.º Ano*, Porto Editora, 1969, pp. 66, 67 e 174.

derrubado pela revolução de 25 de Abril de 1974. A democratização do país foi acompanhada de profundas alterações no plano da educação, tanto em casa como na escola, o que se fez sentir no livro infantil, a nível dos conteúdos, escritos e visuais. Muitas obras que circulavam foram colocadas de lado por se considerar que transmitiam conceitos e princípios estadonovista. Por outro lado, assistiu-se a uma acentuada procura de aproximação ao exterior, onde se encontravam, a nível do livro infantil, os modelos a que Portugal, livre do autoritarismo e totalitarismo do regime derrubado, podia aspirar alcançar.

Na realidade, as mudanças tinham-se começado a sentir na década anterior, contudo, na altura não tinham alcance suficiente para serem percepcionadas. Por outro lado, a censura era coerciva da liberdade de expressão e inibitória do tratamento de certos temas melindrosos para o regime como a guerra, o racismo, as relações familiares, entre outros. A democracia abriu o leque de temas abordados o que, acompanhado dos novos modelos educativos implementados, baseados numa maior liberdade, responsabilização e estímulo criativo da criança, veio alterar profundamente a literatura infantil na década de 1970 e seguintes. As comemorações do Ano Internacional do Livro infantil, em 1974, e da criança, em 1979, promovidas pela UNESCO, contribuíram para impulsionar o debate em torno da literatura infantil em Portugal, o qual se iniciara entrada a década de 1970, ainda que de forma ténue, como o atesta a realização na Biblioteca Nacional, em 1972, de um ciclo de conferências sobre literatura infantil, promovido pela Direcção Geral de Educação Permanente<sup>456</sup>. Na sequência do Ano Internacional da Criança foram

---

<sup>456</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 139-140, [nota 52].

criados o prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para crianças e os Encontros de Literatura para Crianças, ambos com uma dimensão nova comparativamente a tudo o que fora feito até então no país. Paralelamente, assistiu-se ao desenvolvimento de acções de promoção do livro e da leitura um pouco por todo o país, com a organização de mostras, debates, conferências, encontros entre autores e crianças, entre outras iniciativas. As editoras, por seu turno, renovaram a sua abordagem do livro infantil. Neste contexto surgiram novos escritores portugueses que se afirmaram na literatura infantil, designadamente, Luisa Dacosta, António Torrado, Maria Alberta Meneses, Luisa Ducla Soares, Maria Isabel César Anjo, entre outros. Os escritores consagrados, como Matilde Rosa Araújo ou Ilse de Losa, puderam publicar mais e com mais liberdade. A ilustração acompanhou esta evolução, contando com nomes como Armando Alves, Leonel Neves, Tóssan (António Santos), Fernando Bento ou Júlio Gil<sup>457</sup>.

Os anos de 1980 deram continuidade e intensificaram as acções desenvolvidas na década anterior na área da literatura infantil. Surgiram novos nomes de escritores que mereceram a atenção e o apoio do público: Alice Vieira, Álvaro de Magalhães, José Jorge Letria, Carlos Correia, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, estas duas autoras numa linha nova em Portugal, a história de aventuras. Na década de 1980 também se revelaram nomes novos de ilustradores, como António Modesto, Francisco Relógio, Jorge Martins e João Botelho<sup>458</sup>. Os autores consagrados continuam a desenvolver o seu

---

<sup>457</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 97 e 104.

<sup>458</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 108.



trabalho, tanto na escrita, como na ilustração. Foi o caso de Maria Keil.

Nas décadas de 1970 e de 1980, Maria Keil ilustrou cerca de vinte livros infantis. Esta fase do trabalho de Maria Keil na área da ilustração foi marcada por experiências, técnicas e formais, que conduziram a resultados inovadores e originais. Maria autonomizou-se, criando pela primeira vez obras inteiramente da sua autoria (guião, textos e imagens), em que a componente educativa assume um lugar especial. São livros criados a partir do pressuposto da interactividade, com o objectivo de estimular o pensamento criativo das crianças que os manuseiam.

Em 1971, Maria Keil participou, juntamente com a escritora Maria Isabel César Anjo, num projecto de Maria Lúcia Namorado, escritora e pedagoga que referimos atrás na qualidade de autora do livro *O pintainho amarelo*<sup>459</sup>. Tratava-se um projecto educativo e editorial que tinha como objectivo estimular nas crianças a leitura sensorial das estações do ano. Isabel César Anjo escreveu quatro livros, cada um dedicado a uma estação do ano, que Maria Keil ilustrou<sup>460</sup>.

São quatro livros pequenos, muito bonitos e intemporais, tanto no que respeita aos textos como às ilustrações, que foram concebidos como um todo,

---

<sup>459</sup> Sara Reis da Silva, Miriam Reis, “A escrita de Maria Isabel César Anjo e a ilustração de Maria Keil: um hino à natureza e à infância”, in *Malasartes*, N.º 18, 2009, pp. 50-53; Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 102; Susana Maria Sousa Lopes Silva, *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*, Dissertação de doutoramento em Estudos da criança, especialidade de Comunicação visual e Expressão plástica, Universidade do Minho, 2011, p. 180, [Policopiado].

<sup>460</sup> Publicados pela editora Atlântida em 1971, foram reeditados dez anos mais tarde pela Sá da Costa Infantil, no âmbito da colecção Ler e ReLER, que se desenvolvia em três séries, cada uma destinada a um nível diferente de leitura. Estes livros, redigidos por Maria Isabel César Anjo, têm os títulos: *A Primavera é tempo a crescer*, *O Verão é o tempo grande*, *O Outono é o tempo a envelhecer* e *O Inverno é o tempo já velho*.

embora funcionem individualmente (figs. 687 a 741). Os quatro títulos apontam uma sequência que corresponde à ordem cronológica do Tempo, da Natureza e do ciclo da vida: tempo a crescer, tempo grande, tempo a envelhecer e tempo velho, respectivamente, primavera, verão, outono e inverno. As dedicatórias reforçam esta lógica do tempo: a primavera, a autora dedica-a ao pai que a ensinou a crescer; o verão, à mãe que a ensinou a ouvir conversas de passarinhos; o outono, aos meninos que vão pela primeira vez à escola; e o inverno, aos meninos que não têm prendas de Natal. A este propósito de notar a presença de uma componente de cariz social na obra, a par do tema das estações do ano, do ciclo da vida e da passagem do Tempo, que pretende incutir nas crianças um sentido de solidariedade e de recusa das desigualdades e injustiças sociais: A primavera “é o tempo bom dos meninos das barracas que tiveram muito frio no inverno”, o verão “é o tempo em que o alcatrão das ruas e das estradas queima os pés dos meninos descalços”, o outono “é o tempo dos míscaros que os meninos e as meninas da aldeia vão apanhar aos pinhais depois da chuva” e o “inverno é o tempo mau das meninas e dos meninos das barracas porque chove nas suas casas”. Por oposição o inverno também é “o tempo do Natal do Menino Jesus e dos presentes para os meninos ricos”.

As capas dos quatro livros seguem o mesmo *lay-out* o que reforça a unidade do conjunto, mudando apenas as cores e os motivos da ilustração (figs. 687, 700, 713 e 726). Maria Keil optou por dividir a capa em duas partes, a inferior branca, a superior com uma cor que se associa à estação do ano a que o livro respeita: amarelo para a primavera, vermelho para o verão, castanho para

o outono e azul-arroxeadado para o inverno. Ao centro, sobre o fundo, dispõe-se um desenho escolhido entre o conjunto das ilustrações do livro. O título foi inserido no topo da capa, em letra de imprensa, numa cor contrastante com o fundo, em caixa alta o nome da estação e em caixa baixa as restantes palavras que o compõem.

Destinados a crianças pequenas, na primeira fase de leitura, os textos são muito curtos, constituídos por uma única frase. Dispostos na zona inferior das páginas pares do livro, os textos ombreiam com uma ilustração de página inteira, impressa na página par. Texto e imagem descrevem, em conjunto, as características de cada um das estações do ano. A primavera surge associada às árvores, às flores, às andorinhas e outros pássaros, aos gatos ao sol com as suas crias, às brincadeiras ao ar livre, como os jogos do pião e do berlinde, às cerejas, nêspers e amêndoas da Páscoa, às glicínias, papoilas e flores amarelas (figs. 688 a 699). O verão, Maria Isabel César Anjo associa-o aos pêssegos, aos dias longos, às férias grandes e à praia, aos banhos no rio, à sombra das árvores, às festas na aldeia, aos grilos e às cigarras, rãs, zínias e sécias (figs. 701 a 712). O outono surge descrito como o tempo das folhas das árvores amarelas e vermelhas, das castanhas, do início da escola, das vindimas, dos magustos, do sol morno, dos coelhos e das perdizes, dos crisântemos e dos míscaros (figs. 714 a 725). O inverno é apresentado como o tempo das árvores sem folhas, de estar à lareira, do Natal, das romãs, tangerinas e dióspiros, do carnaval, do mar revolto, da chuva, das violetas e das camélias (figs. 727 a 738).

Os desenhos originais destas quatro obras, a tinta-da-china, aguadas de

cor e canetas de feltro, integram o espólio da Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 739 a 742)<sup>461</sup>. Na escolha das cores a usar nos desenhos, Maria Keil seguiu a paleta característica de cada uma das estações do ano: tons vivos de amarelo, verde e vermelho, das árvores, flores e frutos, para a primavera; azuis, vermelhos e verdes, do mar, do rio e dos gelados, para o verão; castanhos e dourados, das folhas caídas, das vindimas e das castanhas, para o outono; e cinzentos, azuis e verdes, das nuvens, do mar revolto e da chuva, para o inverno. Um desenho une os quatro livros acompanhando o passar do Tempo e a sucessão das estações do ano: uma pequena planta que na primavera germina, no verão dá uma grande flor amarela que no outono começa a murchar e no inverno morre (figs. 699, 712, 725 e 738).

Em 1973, Maria Keil ilustrou mais um livro de Matilde Rosa Araújo, *História de um rapaz*, que fora editada pela primeira vez em 1963 mas com desenhos de Fernando Marques<sup>462</sup>. Esta história é protagonizada por um menino, o José, que ao longo da narrativa deixa de ser um menino para se tornar num rapaz. O processo de mudança e de tomada de consciência da mesma começou quando José encontrou um pássaro ferido no quintal e se apercebeu que não olhava devidamente para o que estava à sua volta. José levou o pássaro para casa, entregou-o à mãe e voltou para o quintal onde se deitou na relva e acabou por adormecer. O menino sonhou que era homem, um marinheiro que chegara a uma ilha onde todos os habitantes eram iguais,

---

<sup>461</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 122, 127, 133 e 139. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

<sup>462</sup> Matilde Rosa Araújo, *História de um rapaz*, 2.<sup>a</sup> edição, Sá da Bandeira, Imbondeiro, 1963.

independentemente da cor da pele, e felizes. Nessa ilha um homem ofereceu-lhe um trono que José negou. Só queria voltar para junto da sua família. O homem explicou-lhe que aquele era o trono da vida. José aceitou então a sentar-se. Quando acordou voltou para casa e a mãe disse-lhe que o pássaro ferido morrera. José sorriu corajoso, “Se fosse ainda uma criança, talvez chorasse. Mas já se havia sentado num trono onde se chora sem o dizer, onde se é rei para defender os outros de qualquer mágoa”<sup>463</sup>. O menino tinha crescido e apercebia-se do que era importante.

Maria Keil conseguiu sintetizar a história de Matilde num só desenho (fig. 743), estratégia que voltou a usar alguns anos mais tarde em *O gato dourado* (1977) e *As botas de meu pai* (1977). As personagens e outros elementos representados – o José, a mãe de José com a irmã ao colo, o pássaro e dois barcos – estão ligadas por uma teia de linhas orgânicas, fluidas, que parte do canto superior direito do desenho, de um grupo de árvores, e se prolonga para baixo, até à ao canto inferior direito da composição, onde se dispõem os dois barcos. O menino, Maria desenhou-o ao centro da composição, a dormir no chão, com a cabeça assente numas pedras. Acima de José encontram-se a sua mãe, sentada numa cadeira com a irmã do menino ao colo, e o pássaro com as asas abertas em posição de voo. Abaixo de José, Maria Keil representou o sonho do menino, os navios e a ilha. Maria jogou com a escala dos vários elementos representados, que não é realista, para destacar aqueles que considerava serem os mais relevantes na história: o menino e o pássaro. O desenho, feito a tinta-da-china, sem aplicação de cor,

---

<sup>463</sup> Matilde Rosa Araújo, *História de um rapaz*, 4.ª edição, Coimbra, Atlântida, 1977, p. 17.

revela a excelência do traço de Maria Keil e a sua capacidade inventiva. As figuras, bens e objectos foram desenhados com recurso a uma técnica diferente das que observámos atrás. A autora usou tramas de linhas paralelas, curvas e rectas, para preencher fundos ou definir volumes e modelar figuras e objectos. O tratamento das linhas – mais ou menos densas, mais ou menos revoltas, mais curva ou mais rectas – dependeu do efeito que a autora pretendeu criar. Maria usou esta técnica nas obras que ilustrou imediatamente a seguir: *O palhaço verde* (1973), *As botas de meu pai* (1977) e *O gato dourado* (1977). Esta técnica resulta da depuração e desenvolvimento de práticas que a autora adquirira muitos anos antes, na sua actividade profissional nas artes gráficas, no Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), com Kradolfer, José Rocha, entre outros.

No mesmo ano de 1973, Maria Keil ilustrou *O palhaço verde*, de Matilde Rosa Araújo (figs. 744 a 751)<sup>464</sup>. Este livro foi editado pela primeira vez em 1962, pela Portugália, com ilustrações em linogravura, feitas por crianças da Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, sob a direcção de M. Calvet de Magalhães. Em 1973 foi publicada a segunda edição da obra, pela mão da Atlântida, desta feita com ilustrações de Maria Keil.

Matilde Rosa Araújo refere numa entrevista que concedeu em 2002 que: “*O Palhaço Verde* nasceu quando eu estava em Portalegre e fui ao circo e os circos da província eram muito pobres. Eu acho que o circo tem tanto de mágico como de trágico.”<sup>465</sup>. Este livro, que obteve o prémio para o melhor

---

<sup>464</sup> Matilde Rosa Araújo, *O palhaço verde. Novela infantil*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Atlântida, 1973.

<sup>465</sup> Luisa Souta, “Foram os meus alunos que me deram sangue para viver – diz Matilde Rosa Araújo”, in *A página da educação*, N.º 114, Ano 11, Junho 2002, p. 40.

livro estrangeiro da Associação Paulista de Críticos de Arte (São Paulo, Brasil) em 1991, conta a história de um jovem solitário que decide ser palhaço para dar alegria aos outros, especialmente às crianças. Dirige-se a um circo onde consegue trabalho e aí encontra um conjunto de pessoas que se tornam a sua família – O Senhor Forças e a sua mulher, a D. Esperancinha, a Juju que tinha um número com o cavalo branco Luar, o Senhor Fumo, o prestidigitador e o cão Zero, castanho e fininho. Durante o espectáculo, o Palhaço Verde chora de alegria ao ver a felicidade dos meninos ali presentes e chora de tristeza pelo menino pobre que vende moinhos de papel e que lhe oferece uma flor feita de papel e ternura, valor que deveria marcar as relações entre as pessoas.

Maria Keil executou cinco desenhos, a tinta-da-china e guache, que foram publicados e um sexto desenho que se encontra arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal e que não chegou a ser integrado na obra (fig. 750)<sup>466</sup>. Os desenhos vivem essencialmente da linha que define formas, volumes e fundos. À semelhança de *História de um rapaz*, Maria Keil desenhou tramas de linhas paralelas, rectas e curvas, umas mais finas outras mais grossas, que relacionadas entre si determinam espaços, figuras e objectos. O uso da cor serve para salientar alguns planos da composição ou para ajudar a caracterizar personagens, como é o caso do Palhaço Verde que surge sempre com os seus inconfundíveis chapéu verde, casaco aos quadrados vermelhos e verdes e sapatos amarelos. Na primeira ilustração do livro vemos o palhaço verde a falar com o Senhor Forças, à entrada da tenda do circo que, translúcida, deixa ver a

---

<sup>466</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 129. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

silhueta da Juju com a sua saia de folhos, a apertar as sapatilhas de bailarina. Fora da tenda, o cão Zero observa a cena (fig. 745). A cor, neste caso, foi aplicada exclusivamente na tenda, para permitir o jogo de manchas translúcidas, e na indumentária do Palhaço Verde. Uma versão desta ilustração que não foi utilizada centra-se unicamente nas três personagens – Palhaço Verde, Senhor Forças e Juju –, vendo-se apenas a entrada da tenda (fig. 750). Um outro original desta cena que também pertence ao espólio da Biblioteca Nacional de Portugal aproxima-se mais da versão impressa embora apresente pequenas diferenças, designadamente, não inclui o cão Zero, o Senhor Forças tem bigode, a tenda é verde e não castanha e não se vêem objectos dentro da tenda (fig. 751). No segundo desenho do livro, Maria Keil representou o Senhor Forças e a D. Esperancinha a mostrarem ao Palhaço Verde o seu quarto (fig. 746). Os recursos técnicos usados são idênticos aos do desenho anterior. Neste caso a cor foi aplicada na colcha da cama do Palhaço Verde, cujos trajés já referimos surgirem sempre com cor. Ao fundo, Maria representou a lona da tenda do circo que pintou de azul. O desenho seguinte mostra a Juju a actuar em cima do seu cavalo (fig. 747). A cor, usada de modo a sugerir as luzes projectadas pelo holofote do circo, destaca a arena onde Juju desempenha o seu número, marcada por uma mancha translúcida cor-de-rosa, e a própria bailarina, sobre a qual incide uma luz amarela. O público, desenhado com grande destreza de traço, composição e concepção do espaço, surge agregado em dois quartos de lua iluminados por uma luz fria, azul, que contrasta com as cores que iluminam a arena e a bailarina. Na ilustração seguinte entra uma nova personagem da história: o senhor Fumo, “com a sua casaca negra e as



mãos morenas e finas, o prestidigitador, de cujas mãos saíam pombas mansas, lenços de muitas cores e cigarros a arder” (fig. 748)<sup>467</sup>. Ao fundo, o Palhaço Verde e Juju assistem sentados ao espectáculo. Mais uma vez a cor, um castanho acobreado translúcido, é aplicada como um holofote que ilumina, neste caso o mágico. A última ilustração mostra o Palhaço Verde na arena do circo com um moinho de papel na mão que sabemos ter-lhe sido oferecido por um menino pobre que os vende (fig. 749). Com o chapéu na mão, o palhaço avança, sorridente, empunhando aquele símbolo de amizade e ternura. Nesta ilustração, que representa o culminar da história, Maria usou uma paleta cromática que inclui um tom de azul e outro de cor-de-rosa, aplicados na lona da tenda e no público, além dos tons de verde, amarelo e vermelho da roupa do palhaço. Este desenho foi usado para ilustrar a capa (fig. 744).

Em 1976, Maria Keil publicou o primeiro livro integralmente da sua autoria, conceito, texto e imagens: *O pau-de-fileira*, segundo a autora, “Histórias de gatos que viram nascer um prédio e queriam saber coisas que não estão ao alcance do entendimento dos gatos” (figs. 752 a 791)<sup>468</sup>.

Maria Keil, observadora atenta do mundo em seu redor, citava com frequência nos seus desenhos situações, personagens e objectos do quotidiano que lhe tinham passado pelos olhos. Foi o caso deste livro ilustrado que descreve uma obra que estava a decorrer em frente à casa de Maria Keil e cujo estaleiro a autora via da janela da cozinha: “De manhã, levantava-me, ia para a janela da cozinha e lá em baixo havia um fosso enorme, que eles iam escavando para fazer um prédio. Achei que valia a pena aproveitar. Não tinha

---

<sup>467</sup> Matilde Rosa Araújo, *O palhaço verde. Novela infantil*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Atlântida, 1973.

<sup>468</sup> Maria Keil, *O pau-de-fileira*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976, p. 3.

outra ocasião de ver fazer um prédio”<sup>469</sup>. O pau-de-fileira, elemento que deu o nome ao livro, é a trave que remata o telhado de uma casa, ou seja, colocar o pau-de-fileira significava que o esqueleto da casa estava concluído o que, tradicionalmente, era motivo de festa. Maria Keil pretendia com este livro dar a conhecer o processo de construção de um prédio e a tradição do pau-de-fileira. No meio, introduziu uma história ficcionada com gatos, animal da sua particular afeição:

Um dia, os gatos repararam que havia uma grande animação em toda a obra. Apareceram uns homens com umas árvorezinhas às costas e foram pregá-las na última ponta do último andaime. Outros homens, cá em baixo, faziam uma grande mesa com tábuas, outros faziam bancos compridos. Outros juntavam tábuas velhas e partidas e bocados de madeira e faziam uma grande fogueira. Outros descascavam batatas. Puseram umas panelas em cima da fogueira com qualquer coisa que cheirava bem. (...) Enchiam os pratos e os copos e, quando algum deles dizia: - viva o pau-de-fileira!, todos bebiam o seu vinho ao mesmo tempo<sup>470</sup>.

Os desenhos originais, a tinta-da-china, marcados por traços sintéticos e expressivos, integram o espólio da Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 769 a 791)<sup>471</sup>. São vinte e três desenhos de camionetas, máquinas variadas, trabalhadores e gatos, alguns dos quais estudos, provavelmente feitos a partir de observação directa dos movimentos na obra. Comparando este conjunto de

---

<sup>469</sup> Rita Pimenta, “Maria Keil. Artista ou operária”, in *Pública*, revista do jornal «Público», 15 de Julho de 2007, p. 64.

<sup>470</sup> Maria Keil, *O pau-de-fileira*, Lisboa, Livros Horizonte 1976, pp. 21-23.

<sup>471</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 113. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004.

desenhos com as ilustrações impressas percebemos qual foi o método de trabalho usado por Maria Keil nesta obra. A autora começou por desenhar os elementos isoladamente para, em seguida, os conjugar, estabelecendo relações entre eles que variam, podendo ser de sobreposição (figs. 754 e 756) ou simples coexistência, lado a lado, no espaço do desenho. Maria Keil optou, a nível da impressão, por reproduzir os desenhos a preto e a cor-de-tijolo, animando-os com a introdução pontual de planos de cor lisa, cor-de-tijolo (fig. 755). A escolha das cores remete para os materiais usados nas obras, o ferro e o tijolo. O resultado obtido foi um novo tipo de ilustração, marcada por uma grande profusão de imagens e uma forte expressividade.

As imagens relacionam-se com a mancha de texto de forma equilibrada e de acordo com diferentes esquemas que se alternam, contribuindo para introduzir ritmo na obra: imagem em baixo, imagem em cima, imagem intercalada por texto, imagem de página inteira e imagem e texto sobrepostos. Em certos casos a imagem abraça duas páginas.

O desenho é realista e descritivo, ainda que a autora se tenha socorrido de estratégias que introduzem o elemento surpresa e fantasia, designadamente, o tratamento das escalas das figuras, estruturas e objectos representados que não corresponde necessariamente à proporção real, é o caso dos grande gatos que observam os trabalhadores a descarregar materiais de uma camioneta (fig. 758). Esta é, também, uma forma de conceber a representação a partir do ponto de vista dos gatos e não dos humanos, o que não deixa de ser uma subversão do padrão normal. Este recurso não foi usado de forma repetitiva na obra, o que lhe retiraria impacto. Em grande parte dos desenhos a autora respeitou as

proporções e as regras da perspectiva. É notável a diversidade de mecanismos usados por Maria Keil para criar dinamismo e potenciar a comunicação com os leitores/observadores, designadamente a repetição de imagens para sugerir movimento (fig. 763), a sobreposição de imagens e o recurso a transparências que tornam o espaço ambíguo (figs. 756). A figura humana – trabalhadores das obras – aproxima-se neste livro da estética neo-realista (figs. 763 e 764), ainda que a autora não gostasse de ser associada a nenhum movimento artístico. De notar a proximidade ao projecto não concretizado que Maria Keil fez para o revestimento azulejar da Avenida Infante Santo (figs. 281 e 282).

A capa e a contracapa do livro funcionam como um todo (fig. 752): um gato sentado de costas para o observador olha para um estaleiro de obras que se prolonga para a contracapa. O desenho foi impresso a preto sobre cor-de-tijolo. As letras do título, abertas a branco, são em caixa-baixa, opção frequentemente usada por Maria Keil.

Em 1977, Maria Keil ilustrou um livro de Matilde Rosa Araújo com o título *As botas de meu pai* (figs. 792 a 804)<sup>472</sup>. Trata-se de uma colectânea de sete histórias inspiradas em acontecimento presenciados pela escritora ou que lhe foram contados pelos seus alunos, relatos de sofrimento, pobreza, exclusão, preconceito, violência. Maria sintetizou as histórias que ilustrou num único desenho, à semelhança do que fizera em *História de um rapaz*, e elaborou, ainda, um conjunto de pequenos desenhos de flores e motivos alusivos à narrativa que dispôs no início ou o fim de cada texto, marcando a abertura ou o final da narrativa (figs. 795, 796 e 804).

---

<sup>472</sup> Matilde Rosa Araújo, *As botas do meu pai*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

As ilustrações de *As botas de meu pai* foram executadas a tinta-da-china com aplicação pontual de manchas de cor lisa, cor-de-laranja, que as animam. Na construção do desenho, Maria Keil recorreu a tramas de linhas paralelas, curvas e rectas, para preencher fundos, definir volumes, modelar figuras e objectos e, no caso das ilustrações que sintetizam toda a história, para unir os diferentes elementos da composição.

Para ilustrar a história que deu o nome ao livro, “As botas do meu pai”, Maria desenhou, em primeiro plano, uma figura feminina, a meio corpo, sentada, um par de botas e um copo e, ao fundo, três crianças e o mar (fig. 794). A figura feminina é a professora que um antigo aluno encontra e aborda, contando-lhe que um dia, quando era ainda seu aluno, ficara muito triste por não ter sapatos para levar à festa do fim de ano, tendo calçado as botas do pai que era pescador e lhe ficavam muito grandes. A professora, convencida que todos os meninos estavam felizes, não reparou que ele chorava. “A viagem de Maria” é ilustrada por dois desenhos, num vê-se uma menina que envolve uma mulher sem rosto num xaile-sol: “Maria, uma menina, estava triste porque a sua mãe estava triste. Se tivesse um sol, Maria ia buscá-lo e descia-o sobre os ombros como um xaile amarelo e quente” (fig. 797)<sup>473</sup>. No segundo desenho, mais complexo, vê-se novamente a menina, sentada, uma mulher a seu lado, sem rosto, que amamenta um bebé, uma pintura emoldurada de uma mulher a amamentar que lembra uma Virgem com o Menino e duas mulheres velhas acompanhadas de dois jovens marinheiros (fig. 798). Esta foi a forma que Maria Keil encontrou para contar a história da menina que, viajando de

---

<sup>473</sup> Matilde Rosa Araújo, *As botas do meu pai*, Livros Horizonte, Lisboa, 1977.

autocarro, viu uma mãe a amamentar o seu filho, o que lhe fez lembrar uma estampa de Natal, e duas viúvas com um medalhão ao pescoço dos maridos, oficiais de Marinha já falecidos. “A história do Pedro Pena” fala de um menino que conta a história do seu pai que, abandonado aos seis, sete anos de idade vagueou, empregou-se mas o dinheiro era pouco e vivia num banco de jardim; aos catorze anos de idade foi apanhado por um polícia e internado numa tutoria; daí foi para um colégio de órfãos, tirou o 4.º ano não oficial e dedicou-se à música. Aos vinte e cinco anos de idade saiu do colégio, três anos mais tarde casou e montou uma casa de botões. Entretanto adoeceu, vendeu a casa de botões ao sócio. Esteve em vários sanatórios. A doença era nos pulmões. Ainda viveu muito tempo, mais do que os médicos pensavam mas acabou por morrer. Maria encontrou uma solução gráfica visualmente muito eficaz que permitiu sintetizar uma vida inteira num único desenho: o menino, sentado, com um livro aberto à sua frente, desloca o olhar, pensativo, para cima, onde se encontra um círculo dividido em vários segmentos, diferenciados uns dos outros pelo uso ou não de cor e de tramas de linhas variadas, nos quais se inscrevem episódios da vida do seu pai (fig. 799). Este círculo da vida assume, também, a função de balão, como na banda desenhada, mas um balão com desenhos em vez de texto escrito. Na ilustração de “História de Laura Flor” vemos, em cima, uma professora sentada à secretária, a ouvir uma menina que está à sua frente, em pé, ao centro, três cabeças de meninas envoltas em folhas e, em baixo, folhas de papel a voar (fig. 802). Trata-se da história de uma professora e as suas alunas, entre as quais Laura Flor, Maria Clara e Maria Odete. Maria Odete tinha olhos orientais, era pobre e tinha perdido o livro da

escola numa cheia que levara tudo, causada por um cano estragado.

Um dos pequenos desenhos que marcam o início ou final das histórias distingue-se dos restantes por ser mais descritivo. Representa uma mulher com um carrapito empunhando uma vassoura num gesto violento de quem está a bater em alguém ou em algo (fig. 801). Trata-se da ilustração da história “O ninho” que fala de uma mulher que ia destruir um ninho, tendo sido surpreendida por uma professora que estava com os seus alunos.

A capa do livro reproduz a ilustração do conto “As botas de meu pai”, sobre um fundo cor-de-laranja (fig. 792). O título, Maria Keil escreveu-o em caixa baixa, aberto a branco. A contracapa é lisa, cor-de-laranja.

*O gato dourado*, é o título de mais uma das muitas obras de Matilde Rosa Araújo que Maria Keil ilustrou (figs. 805 a 818)<sup>474</sup>. Publicada em 1977, esta edição aproxima-se muito, do ponto de vista gráfico, de *As botas de meu pai*, designadamente na estratégia usada pela autora de concentrar num única ilustração várias momentos da história, articulando de um modo visualmente muito eficaz diferentes elementos narrativos, por sobreposição ou associação de imagens e através de tramas de linhas que constituem manchas gráficas variadas. Os desenhos, feitos a tinta-da-china sem aplicação de cor, foram impressos a castanho-escuro. Tendo em vista destacar determinados elementos e animar as composições, Maria Keil introduziu manchas gráficas de cor lisa, castanhas douradas, nalgumas zonas do desenho. Neste aspecto encontramos afinidades, também, com *O pau-de-fileira* (figs. 752 a 791). A capa do livro é independente da contracapa que é lisa, castanha dourada, apresentando uma

---

<sup>474</sup> Matilde Rosa Araújo, *O gato dourado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

ilustração escolhida entre os desenhos do interior do livro (fig. 805). O título, aberto a branco, foi escrito em caixa baixa, opção recorrente de Maria Keil que também a usou em títulos como *A Noite de Natal*, *Histórias de pretos e de brancos*, *História do pintainho amarelo* e *As botas de meu pai*.

*O gato dourado* é uma colectânea de contos infantis, o primeiro dos quais, que dá o título à obra, conta a história de uma menina que tinha um gato cinzento, de olhos dourados. Um dia o gato morreu, a menina enterrou-o no quintal e foi andar de bicicleta. Matilde Rosa Araújo trabalhou nesta história a ideia de que a dor da perda tem que ser superada pela alegria. Maria Keil desenhou a menina a andar de bicicleta e o gato enterrado no quintal (fig. 807). De notar a triplicação das rodas da bicicleta, recurso que pretende sugerir movimento e que recorda a pintura dos futuristas italianos como Boccioni, Carlo Carrá, Russollo, Balla e Severini e Marinetti. O gato e a bicicleta foram representados no mesmo plano, o que confere um carácter ilusório à composição, tal como a dimensão do gato, claramente exagerada face ao tamanho da bicicleta. Este tratamento irreal da escala dos elementos representados permitiu a Maria destacar o animal, personagem em redor da a qual se desenvolve a narrativa. Por cima da cabeça da menina dispõe-se um círculo com um desenho da cabeça do gato, com a função de balão de banda desenhada que nos informa que a menina está a pensar no gato. Os três elementos – gato morto, menina na bicicleta e retrato do gato – estão interligados por uma trama de linhas paralelas, ondulantes. Este desenho foi usado na capa do livro. O segundo desenho ilustra a história “Maria Sapeca”, passada no Brasil, à beira do lago da Solidão. Maria Sá pensou que estava



muito triste. Entretanto viu uma flor vermelha que pôs no cabelo. Do alto de uma árvore um sabiá cantou: Maria Sá peca. A Maria Sá perguntou ao Sabiá, às águas do lago e ao sol porque pecava mas nenhum lhe soube responder. Uma formiga explicou-lhe que pecava porque se preocupava em saber porque estava triste e porque apanhara a flor para a pôr no cabelo e olhar para o reflexo do seu rosto na água, só do seu rosto. A formiga aconselhou-a a subir à montanha para ver mais flores, árvores, casas e, sobretudo, para os homens de todo o mundo que esperavam um sorriso seu. Maria Sá assim fez. Nunca mais olhou o seu rosto triste nas águas do lago da Solidão. Essas flores vermelhas, como a que Maria Sá colocara na cabeça, chamam-se marias sapecas. Há também quem lhes chame maria-sem-vergonha porque nascem por todo o lado sem serem semeadas. Flor da alegria, filha de ninguém. A ilustração desta história, simples e despojada, tem um elevado sentido poético: um sol raiado incide sobre uma pequena flor no chão (fig. 808). O conto seguinte, uma história de amor, tem como protagonistas um palhaço e uma menina que se encontram no dia de carnaval. O palhaço está sentado, debaixo de um guarda-sol a comer uvas, embora seja Fevereiro. A menina está vestida à moda da sua terra e trás consigo uma botija de vinho verde. Os dois partilham as uvas e o vinho. Passa um grupo de crianças que lhes atira serpentinas e papelinhos como se fosse arroz, ao aperceberem-se que o palhaço e a menina gostavam um do outro. Vinha aí a Primavera e o Outono estava longe. Maria Keil juntou numa ilustração três desenhos: o palhaço com a menina sentados por baixo do guarda-sol; os meninos, aos saltos e a dançar enquanto lançam papelinhos, como se fosse arroz; e a Primavera, uma figura feminina filiada na

representação desta estação por Boticelli (fig. 809). Mais uma vez não há uma representação à escala dos diferentes elementos representados, uma malha gráfica constituída por uma trama de linhas paralelas estabelece a ligação entre os protagonistas da história (o palhaço e a menina, o grupo de crianças e a Primavera), conferindo coesão à composição, e a cor é usada em manchas lisas, para destacar figuras. Em relação a este último aspecto, de assinalar o uso da cor em dois círculos que iluminam, como holofotes, o palhaço e a menina, personagens principais da história. Uma segunda ilustração desta história mostra o palhaço sentado no chão, sorridente, a dar uvas à menina que lhe estende um cântaro com vinho (fig. 810). Neste desenho, Maria Keil não aplicou cor, provavelmente por se tratar de uma ilustração secundária. Na história “O passarinho viúvo”, Matilde Rosa Araújo conta que um pássaro, ao ver a sua fêmea morta, quis também morrer mas levantou voo e cantou. Tal como na história do gato dourado, Matilde pretende demonstrar que a alegria e a coragem são deveres de todos, pássaros e humanos. Maria Keil desenhóu o pássaro fêmea morto, deitado em cima de uma cama de folhas (fig. 811) e aquela que será do ponto de vista conceptual a mais interessante, porque inédita, ilustração da autora neste livro: uma representação de uma paisagem com plantas e árvores, dividida em duas zonas separadas por uma linha horizontal, abaixo desta linha vê-se o solo e a vegetação rasteira, acima da linha, vêem-se os troncos de uma árvore e um pássaro a voar, sugerindo tratar-se de uma zona elevada (fig. 812). Uma trama de linhas sinuosas, paralelas entre si, estende-se do registo inferior para o superior, revelando a unidade das duas partes. A aplicação de cor numa flor do registo inferior e nos ramos da

árvore do registo superior, reforça a ligação entre os dois registos. O conto seguinte remete para o amor entre uma mãe e o seu filho. A criança fez uma ferida no joelho quando estava a brincar. Perante a aflição da mãe, o menino disse-lhe que estava bem. No desenho, simples, vemos a perna do menino e o curativo que a mãe aplicou (fig. 813). Em “A capa da Ana”, Matilde Rosa Araújo valoriza o tempo e as memórias a ele associadas ao contar que a Ana, uma menina, tinha uma capa azul que estava desbotada. Ao colocar a questão à sua mãe, esta respondeu-lhe que a capa assim como estava era bonita porque tomara a cor do tempo. Maria Keil fez dois desenhos para ilustrar esta história, um mais simples, sem aplicação de cor, em que se vê a Ana a caminhar com um livro na mão e a capa aos ombros, entre flores gigantes, e um outro, de página inteira em que a menina, de pé, com a capa vestida, apanha luz do sol e, ao mesmo tempo, chuva (figs. 815 e 816). A última história, “O balão”, passa-se na praia e é protagonizada por Maria, uma menina que perdeu o seu balão vermelho quando corria pela praia (fig. 818). Perante a pergunta da mãe se perdera o balão, a menina respondeu que não, que ele continuava seu, como o sol que era de todos. Maria Keil optou por uma solução muito simples, desenhando a menina em fato de banho, sentada na areia a olhar para o balão, no cimo da composição. Nove destes desenhos são de página inteira, dos quais, quatro têm aplicação de cor. Os restantes quatro desenhos, sem cor, surgem abaixo da mancha de texto.

*Camões, poeta, mancebo e pobre* é um livro de Matilde Rosa Araújo, editado em 1978. Nesta obra, que mistura realidade e ficção, a autora conta a vida de Camões, intercalando-a com a sua obra poética que surge como parte

integrante da vida do escritor. Por exemplo, “Verdes são os campos”, “Descalça vai para a fonte” e “A Bárbara escrava”, são mencionados no livro por associação a amores do poeta, nomeadamente, Isabel Tavares, a menina dos olhos verdes, a rapariga anónima que vai à fonte, e que Matilde questiona se em Coimbra ou em Constância, e a Bárbara escrava, “sua companheira em Goa”<sup>475</sup>. Maria Keil desenhou estas três figuras femininas e fez o arranjo gráfico da capa e a paginação do livro (figs. 819 a 822). As ilustrações originais integram o espólio da Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 823 a 827)<sup>476</sup>. Neste trabalho Maria Keil ensaiou uma nova técnica de desenho em que utilizou o ponteador, que aplicou noutros trabalhos posteriores, nomeadamente num cartaz que fez em 1979 a anunciar o Ano Internacional da Criança (fig. 1561)<sup>477</sup>. Os desenhos, a tinta-da-china sem aplicação de cor, apresentam um traçado vigoroso, dinâmico, à base de linhas curvas, que, em certas zonas da composição, dão lugar a pequenos pontos alinhados. Deste modo a autora conseguiu transmitir leveza ao desenho e às personagens representadas. Maria Keil seguiu os textos de Camões na concepção das ilustrações mas deu-lhes uma interpretação pessoal. Para a ilustração “Verdes são os campos”, Maria fez três desenhos prévios (figs. 823 a 825) de uma figura feminina sem rosto, vestida à moda da renascença, com uma saia comprida, um corpete, uma camisa com mangas tufadas e um toucado simples.

---

<sup>475</sup> Matilde Rosa Araújo, *Camões. Poeta mancebo e pobre*, Lisboa, Prelo, 1978.

<sup>476</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 108, 115 e 140. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>477</sup> Maria Keil, *Ano internacional da criança* [Visual gráfico], Lisboa, Comissão Nacional para o Ano Internacional da Criança, 1979.

As linhas sinuosas marcam o volume da saia e das mangas. O ponteadado foi usado no desenho do toucado e dos pássaros que envolvem a figura. As três versões são idênticas no que toca ao desenho da figura feminina mas diferem em pormenores como a representação ou não de anéis nos dedos da personagem e o número de pássaros que voam à sua volta. A versão escolhida para impressão foi aquela em que a figura não usa anéis e que tem uma nota a lápis na base: “VERDES SÃO OS CAMPOS” (fig. 824). Leonor, Maria representou-a de costas, com a cabeça de perfil, descalça, com um pote à cabeça, saia rodada pelo joelho, uma casaca curta e uma touca na cabeça (figs. 821 e 826). A figura transmite uma sensualidade jovial que é acentuada pelo sorriso. A bilha, o toucado, as flores e parte dos elementos da casaca, Maria Keil desenhou-os com recurso ao ponteadado. Neste caso o original e a versão impressa coincidem. A figura da Bárbara escrava é, das três, a mais sensual: sentada, numa posição displicente, coberta por um tecido que deixa ver o corpo desnudado, esboçado, com os braços estendidos e a cabeça, de farta cabeleira negra, inclinada para o lado esquerdo (figs. 822 e 827). À sua volta dispõem-se flores que parecem levitar com a figura. O ponteadado, a autora usou-o no desenho do cabelo e das flores. Os volumes do corpo são sugeridos por manchas gráficas de tracejado, mais ou menos denso, e manchas negras. O desenho original é idêntico à versão impressa. A capa, num tom verde-água, apresenta uma fotografia de uma cabeça em bronze de um homem com barba que, pelo título da obra o leitor associa a Camões (fig. 819). Esta capa difere de todas as que vimos atrás. Maria Keil não recorreu a desenhos mas trabalhou uma fotografia, usando-a como fundo, esbatida, em marca de água, e num

plano mais avançado, numa escala menor, com nitidez. O título da obra, colocado no canto inferior direito da capa, foi escrito a vermelho, “CAMÕES” em caixa alta, “poeta, mancebo e pobre”, em caixa baixa. A contracapa é lisa, verde.

*A abelha Zulmira*, um livro para crianças escrito por Teresa Balté (1942-), publicado em 1979, é outro dos títulos que Maria Keil ilustrou (figs. 828 a 839)<sup>478</sup>. Teresa conheceu o casal Keil do Amaral através da filha de uma amiga comum, a escritora Ilse de Losa. No catálogo publicado pela Biblioteca Nacional em 2004, no âmbito da mostra bibliográfica dedicada a Maria Keil, Teresa Balté descreve a primeira impressão com que ficou de Maria: “Pequena e frágil, discreta, de cabelos de linho, não sei se ainda em trança, e olhos claros, respeitosamente tratei-a logo pelo nome nesse dia cheio de sol e de crianças”<sup>479</sup>. Alguns anos mais tarde, Teresa Balté reencontrou Maria Keil. Ilse de Losa estava a coordenar uma colecção infantil da Asa e desafiou Teresa a escrever uma história, sugerindo que Hein Semke, o companheiro de Teresa, fizesse as ilustrações mas este não quis e surgiu o nome de Maria Keil que aceitou.

*A abelha Zulmira* é a história de uma abelha que, acidentalmente, foi levada do campo para a cidade por uma família, junto a um ramo de nespereira. Já na casa da família a abelha procurou, sem sorte, alimento. Quando todos dormiam a formiga Euridice foi ter com ela e mostrou-lhe onde havia comida. Em conversa, as duas decidiram partir no dia seguinte para o campo, a formiga iria montada nas costas da abelha Zulmira. Já no campo Euridice encontrou o

---

<sup>478</sup> Teresa Balté, *A abelha Zulmira*, 2.<sup>a</sup> edição, Porto, Edições Asa, 1987.

<sup>479</sup> Teresa Balté, “Um colar de recordações para a Maria”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2004, pp. 19-20.

seu formigueiro de origem. Zulmira partiu à procura da sua colmeia. Teresa Balté relembra a propósito das ilustrações que Maria Keil fez para estes livro:

Lembro-me da ocasião na casa dela, ainda à António José de Almeida, em que me mostrou os primeiros esboços: belos ramos de nespereira aguarelados, uma abelha irrequieta e...centenas de formigas definindo padrões negros brilhantes, aglomerando-se em movimentos gráficos traçados a tinta-da-china com uma infinita paciência. A história era sobre insectos feitos gente. Mais tarde ela confessar-me-ia que nunca mais ilustraria histórias de formigas<sup>480</sup>.

Dez desenhos, seis dos quais ocupando duas páginas do livro, ilustram esta história em que os protagonistas são pequenos animais. Maria Keil seguiu mais uma vez uma linha figurativa e narrativa na concepção das ilustrações de *A Abelha Zulmira*, ainda que plena de imaginação, favorecida pelo facto de se tratar de uma história com animais que, só por si, constituem um elemento fantasioso. Em relação à técnica, ainda que haja aplicação de cor, prevalece claramente o desenho. Encontramos neste trabalho uma síntese das várias experiências que Maria Keil foi fazendo nos anos anteriores: o uso de manchas gráficas de tramas de linhas paralelas rectas e curvas, mais ou menos densas, para definir fundos, volumes e espaços; a capacidade de síntese; o recurso à sobreposição de imagens; a aplicação de manchas de cor de acordo com uma lógica que não é a de colorir o desenho mas de destacar determinados elementos e introduzir ritmo e dinamismo na composição. A primeira

---

<sup>480</sup> Teresa Balté, “Um colar de recordações para a Maria”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2004, pp. 19-20.

ilustração mostra três cabeças, vistas através do vidro de trás de um carro, desenhadas a preto, sem cor, e um ramo de nespereira com flores, em tons de verde e castanho, na bagageira que vemos à transparência (fig. 830). Com uma grande economia de traço e capacidade de síntese, Maria Keil conseguiu representar num só desenho o início da história. A segunda ilustração, marcada por uma profusão de elementos, mostra a sala da família que levou Zulmira para a cidade (fig. 831). É uma sala vazia, com uma mesa posta, um lustre, à volta do qual a Zulmira voa, e um aparador com uma jarra com flores. As louças da mesa e o aparador são os únicos elementos em que Maria Keil aplicou cor. Este desenho da sala, apesar de não ter figuras, é muito expressivo pelas técnicas de desenho usadas por Maria Keil, em particular no fundo. No desenho seguinte vê-se uma menina que, assustada, deixa cair uma travessa quando vê a abelha Zulmira (fig. 832). A cor neste caso foi aplicada no vestido da menina e na abelha, cuja escala exagerada tem como fim destacar a personagem principal. Por outro lado, é uma forma de perspectivizar a história a partir dos insectos e não dos humanos, ou seja, o observador é colocado no papel de insecto. Um desenho de duas páginas ilustra o sonho de Zulmira, um vale verdejante, com plantas variadas, frutos, aves e outros animais (fig. 833). Maria Keil desenhou em primeiro plano os ramos de uma árvore, de folhas verdes, onde pousam dois pássaros. Zulmira está pousada num ramo de flores. Ao fundo, em baixo, uma mancha de linhas paralelas ondulantes sugerem vegetação ao vento. Na ilustração seguinte, Euridice, a formiga, Junta-se a Zulmira e ajuda-a a encontrar comida (fig. 834). A imagem mostra um prato com bolachas, um queijo, duas chávenas, Zulmira e Euridice, estas últimas



numa escala irreal, maiores do que as iguarias. Um desenho dos telhados da cidade e de Zulmira a voar com Euridice às costas, ilustra o momento em que as duas decidem voltar para o campo (fig. 835). Neste desenho há uma aplicação mais generalizada da cor que cobre as fachadas e telhados dos prédios e o céu. A chegada ao campo é ilustrada por um desenho de duas páginas com uma colina, um campo florido, uma árvore, Zulmira, Euridice e uma outra formiga que conduz Euridice até ao seu formigueiro (fig. 836). O Desenho do formigueiro destaca-se pela forma que Maria Keil encontrou para representar algo que está no subsolo usando a técnica da articulação de redes gráficas (fig. 838). Por outro lado, a autora conseguiu com este desenho transmitir o sentido de dinamismo e organização característicos de um formigueiro. Para a capa, Maria Keil usou um desenho parcial do formigueiro (fig. 828). A contracapa é lisa, verde.

*O cavaleiro sem espada* de Matilde Rosa Araújo foi ilustrado por Maria Keil em 1979. Trata-se de uma história de amor, de um cavaleiro que “não tinha espada, nem punhal, nem arma de fogo mas apenas sede de justiça e amor” e que um dia, quando descansava foi abordado, por “uma rapariga com um vestido de ouro, sapatos de ouro, luvas de ouro e uma coroa de ouro e pedras” que queria que ele a levasse na garupa do seu cavalo<sup>481</sup>. Os dois partiram livres, ele sem espada, ela sem ouro. As ilustrações de Maria Keil foram impressas em dois tons de castanho, um mais escuro, e outro mais dourado (figs. 840 a 844). À semelhança de outras obras que analisámos atrás, verifica-se um predomínio do desenho e o uso da cor serve para criar

---

<sup>481</sup> Matilde Rosa Araújo, *O cavaleiro sem espada*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.

ambientes e destacar personagens ou elementos da composição. No interior da obra encontramos dois desenhos de página inteira, num dos quais, Maria Keil representou o cavaleiro sentado no chão, a descansar por baixo de uma árvore, com o seu cavalo ao lado (fig. 843). O desenho foi construído a partir de manchas gráficas de cor lisa e com padrões formados por linhas paralelas. A segunda ilustração mostra o cavaleiro e a rapariga montados no cavalo que voa, junto aos pássaros (fig. 844). Em baixo, no solo, vê-se a coroa que simboliza a riquezas que a rapariga rejeitou para partir com o cavaleiro sem espada. A capa do livro apresenta este desenho sobre um fundo liso, castanho dourado (fig. 840). O título, aberto a branco, surge em caixa alta. A contracapa é lisa, no tom dourado de castanho da capa.

Em 1979, Maria Keil escreveu e ilustrou mais um livro para crianças, o segundo inteiramente da sua autoria: *Os Presentes*<sup>482</sup>. Neste trabalho, a autora recorreu à técnica da colagem, combinando figuras formadas por peças soltas – cabeças, braços, pernas, roupas –, definidas por contornos a preto, com fotografias recortadas de revistas (figs. 845 a 896). O formato escolhido pela autora para contar a história foi o da banda desenhada, correspondendo cada página a uma vinheta, o que constitui uma novidade no corpo de trabalho da autora. As figuras e os objectos destacam-se na página branca devido à ausência de desenhos de fundo. Nova também, é a preocupação em criar um produto interactivo, ou seja, proporcionar às crianças a possibilidade de fazerem algo além da leitura e observação de imagens. Na contracapa do livro, Maria Keil desafia os seus pequenos leitores:

---

<sup>482</sup> Maria Keil, *Os presentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.

Olhaste bem para os meninos desta história? Se observares bem notarás que as figuras são formadas por peças soltas. Já reparaste? Em cada ilustração as peças são colocadas de forma a darem uma nova situação, novas expressões. E viste bem o desenho as cabeças, das pernas, etc? São sempre os mesmos? Pois aí tens um jogo. Desenhavas cabeças, pernas, braços, enfim todas as diferentes partes do corpo e depois constróis as tuas próprias histórias (fig. 846)<sup>483</sup>.

Maria Keil construiu uma história muito simples que envolve duas personagens, um menino e uma menina. O menino quer ser amigo da menina e para isso começa por lhe oferecer uma flor, achando que este presente não era suficiente, oferece-lhe uma outra flor maior, depois um vaso com flores, uma panela para a menina fazer sopa, um bule para fazer chá, um bolo, uma cadeira para a menina se sentar e continuaria se a menina não o mandasse parar e lhe dissesse que para ser seu amigo não tinha que lhe dar nada mas apenas falar com ela. Maria Keil pretendia com esta história criticar o consumismo e chamar a atenção para o valor da amizade desinteressada. Numa entrevista que concedeu em 2000, Maria comenta, a propósito da mensagem contida neste livro, que “tem a ver com o consumo, que se resume ao seguinte: para quê dar tanta coisa, quando a amizade é tanto?”<sup>484</sup>.

Os desenhos originais e maquetas deste livro encontram-se à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 864 a 896). A análise destas peças permite perceber a técnica usada pela autora que desenhava as diferentes partes dos corpos das figuras e os objectos que faziam parte da história, numerava-os (figs. 891 a 896), recortava-os e colava-os numa folha de papel (figs. 877 a

---

<sup>483</sup> Maria Keil, *Os presentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979, contracapa.

<sup>484</sup> José Carlos Abrantes e Dora Santos, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000, disponível on-line em <http://area.dgicd.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe54/index.htm>, 2012.

890). Antes da colagem, Maria desenhava um esboço da composição com a indicação das peças a colar, identificadas pelos números que lhes correspondiam (figs. 864 a 876).

Nove anos mais tarde, Maria Keil viu publicado o seu terceiro livro infantil, *As três maçãs* (figs. 897 a 953)<sup>485</sup>. Do ponto de vista literário, estético e didáctico esta obra insere-se na mesma linha de *Os presentes*. Também neste caso, Maria Keil quis construir um livro que constituísse um ponto de partida para as crianças criarem as suas próprias histórias, voltando a usar a técnica da construção da composição a partir de desenhos de partes de corpos e fotografias de objectos, neste caso maçãs, grandes e vermelhas, que conjugou de diversas formas. A desproporção entre as figuras dos meninos e as maçãs introduz na obra um carácter irreal que tem como objectivo estimular o lado criativo das crianças. Na Biblioteca Nacional de Portugal conservam-se os originais desta obra de Maria Keil, guiões a lápis da banda desenhada (figs. 916 a 933), membros dos meninos e peças de vestuário (figs. 936 a 946), fotolitos (figs. 948 e 949) e provas tipográficas (figs. 950 a 953). As ilustrações ocupam a página inteira e os textos foram colocados em balões com se fosse uma banda desenhada. A última página do livro é destacável e tem partes de corpos dos meninos para recortar e montar. Se em *Os presentes* a história pretende alertar para os malefícios do consumismo e valorizar a amizade desinteressada, em *As três maçãs* a lição prende-se com a importância da partilha e, mais uma vez, com o valor de uma amizade sincera. A narrativa, muito simples, descreve um menino que queria partilhar as suas três maçãs

---

<sup>485</sup> Maria Keil, *As três maçãs*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

com dois dos seus amigos mas, entretanto, foram aparecendo mais meninos e ele já não tinha maçãs para lhes dar. Resolveu, então, tirar as maçãs aos meninos a quem as tinha oferecido para as dar aos outros meninos que, entretanto, tinham chegado. Com esta atitude o menino conseguiu por todas as crianças contra ele. No final, a solução foi cortar as maçãs ao meio e dividi-las por todos. O menino percebeu que tinha agido mal apesar da sua intenção ter sido apenas dar uma prova de amizade.

Em 1979 Maria Keil trabalhou num projecto de Fernando Lopes-Graça que deu origem ao livro *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade* (figs. 954 a 977)<sup>486</sup>. Trata-se de um livro que reúne um conjunto de dez canções para coro, a duas e a três vozes, compostas sobre textos tradicionais portugueses da Natividade: “Os pastores e o menino”, “O menino da bandeirinha vermelha”, “O choro do menino”, “Os pastores a caminho de Belém”, “Caminham as três Marias”, “Louvação do menino”, “Porque chora o menino”, “Chacota do menino”, “A humildade do menino” e “O exemplo do menino”<sup>487</sup>. Maria Keil fez um desenho de página inteira para ilustrar cada uma das canções, à excepção de “A chacota do Menino” que não é ilustrada. Oito desenhos originais desta obra, a tinta-da-china, sem aplicação de cor, integram o acervo do Museu Municipal de Estremoz Professor Joaquim Vermelho (figs. 964 a 971). A Biblioteca Nacional de Portugal conserva no seu espólio seis provas tipográficas (figs.

---

<sup>486</sup> Fernando Lopes-Graça, *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade*, Edição do autor, 1979.

<sup>487</sup> Fernando Lopes-Graça, *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade*, Edição do autor, 1979.

972 a 977)<sup>488</sup>. Do ponto de vista técnico, este conjunto de desenhos aproxima-se de outros trabalhos que a autora fez no final da década de 1970, designadamente as ilustrações para *Camões. Poeta, mancebo e pobre* (figs. 819 a 827) e para o cartaz do Ano Internacional da Criança (fig. 1561). Estamos perante um trabalho figurativo, marcado por um grafismo simples, sintético, com recurso à técnica do ponteadado, usado para desenhar circunferência de tamanho variado em torno da figura do Menino, que o destacam e revelam a sua dignidade, à semelhança das tradicionais auréolas. O retrato que Maria Keil fez da Natividade remete para o mundo rural, para o campesinato, aproximando-se do Neo-realismo, movimento do qual Fernando Lopes-Graça, figura destacada da oposição ao regime de Salazar, fez parte. A versão impressa destas ilustrações corresponde aos originais conservados no Museu Municipal de Estremoz Professor Joaquim Vermelho. A capa, num tom azul-turquesa, apresenta um desenho do Menino Jesus que ilustra no interior do livro o poema “O exemplo do Menino” (fig. 954). A letra do título da obra, aberta a branco, é em caixa alta e baixa.

Na década de 1980, Maria Keil deu continuidade às suas pesquisas plásticas e didáticas na área da ilustração infantil. Para tal muito contribuiu a bolsa que a Fundação Calouste Gulbenkian lhe atribuiu em 1980 para estudo das novas correntes de ilustração de livros para crianças em diversos países europeus. Nessa viagem de estudo, Maria esteve em Londres, Bolonha, onde

---

<sup>488</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

teve oportunidade de conhecer aquela que é uma das mais importantes feiras do livro infantil a nível mundial, criada em 1964, visitou Varsóvia, Praga, passou pela Suíça e esteve em Paris. Numa entrevista concedida em 2005, Maria recorda alguns dos locais percorridos neste seu périplo. Relativamente à feira de Bolonha considera que: “basta dizer que à porta tinha um cartaz que dizia: é proibida a entrada a crianças e cães”. Dos livros infantis que encontrou na Polónia, “eram lindíssimos e baratíssimos. Quem fazia as ilustrações eram os professores das Belas-Artes que trabalhavam sem receber praticamente nada”. Praga “já era um bocadinho mais negócio, mas de grande qualidade, livros menos baratos mas muito bons. Vinham escolas às instalações das editoras, havia espectáculos para as crianças, assisti a representações”. Na Suíça viu “imensos livros, mas muito caros”. Em Paris “aquilo era sobretudo negócio, livros muito bons mas só mesmo para fazer dinheiro”<sup>489</sup>. Desta experiência Maria concluiu “Que há muito que fazer! E que não se deve entreter as criancinhas com as nossas fantasias, pois o trabalho é para elas. Não se deve minimizar nem fazer coisas que os miúdos não possam entender. Eles percebem tudo, não é preciso deformar uma figura...”<sup>490</sup>. Na sequência desta viagem, Maria Keil organizou um curso de ilustração infantil, dirigido a artistas ilustradores, com a duração de um ano, a pedido da Fundação Calouste Gulbenkian. Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se um exemplar do relatório desta formação, elaborado por Maria Keil em 1984<sup>491</sup>. O curso estava

---

<sup>489</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

<sup>490</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

<sup>491</sup> Maria Keil, *Relatório sobre o curso de “Problemática da Ilustração de livros para crianças” patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian e realizado por um grupo de*

dividido em quatro partes, na primeira parte, de enquadramento teórico, o grupo era convidado a reflectir e a discutir questões relacionadas com a infância. A segunda parte constava da invenção de uma história infantil para exercícios de ilustração, sessões de consulta de livros infantis ilustrados, sessões de ilustração, experiências de paginação e de técnicas de ilustração e de impressão. Na terceira parte do curso, o grupo escolhia a história para ilustrar e trabalhava em conjunto a ilustração da mesma. A história escolhida foi uma que Maria Keil costumava contar à sua neta Leonor, “A volta da Borboleta”. Na última parte do curso os alunos desenvolviam uma experiência de desenho sobre película de diapositivo. Nove anos após a realização do curso, em 1991, a história ilustrada pelo grupo foi publicada no *Boletim Cultural* da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>492</sup>. Trata-se de uma história muito simples que começa com uma conversa entre uma couve e uma borboleta e acaba por descrever o processo da metamorfose da lagarta em borboleta. Os desenhos publicados são muito simples, num destes vemos a couve coberta de ovos que a borboleta pôs quando pousou nela, num segundo desenho, a couve está cheia de lagartas e perdeu volume, no último, a couve quase desapareceu e as lagartas deram lugar a borboletas. No relatório do curso, Maria Keil juntou quatro trabalhos de ilustração desta história, dos quais, nenhum corresponde ao que foi publicado no *Boletim Cultural*<sup>493</sup>.

---

*ilustradores sob a coordenação de Maria Keil*, 1984, Biblioteca Nacional de Portugal, Col. MK.

<sup>492</sup> Maria Keil, “A couve e a borboleta”, in *Boletim Cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas, VII Série, N.º 5, Dezembro de 1991, pp. 42-43.

<sup>493</sup> Maria Keil, *Relatório sobre o curso de “Problemática da Ilustração de livros para crianças” patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian e realizado por um grupo de ilustradores sob a coordenação de Maria Keil*, 1984, Biblioteca Nacional de Portugal, Col. MK.



Neste período, a década de 1980, foram dados à estampa seis livros infantis com ilustrações de Maria Keil, entre os quais *Lote 12, 2.º frente*, de Alice Vieira (1943-), reconhecida autora de literatura infantil (figs. 978 a 1009)<sup>494</sup>. Esta obra dirige-se a um público pré-adolescente, mais velho que os destinatários das obras que temos vindo a analisar. À semelhança de outras obras da autora, como *Rosa, minha irmã Rosa* e *Chocolate à chuva*, em *Lote 12, 2.º Frente*, Alice Vieira usou uma linguagem familiar, acessível, e um tom coloquial que se coaduna com o tema da obra, retirado do quotidiano<sup>495</sup>. A história desenvolve-se em torno de uma menina de doze anos de idade que muda de casa, a Mariana, protagonista também de *Rosa, minha irmã Rosa*. A mudança para a Rua Projectada ao Largo B, Lote 12 2.º frente, acompanhada do ingresso numa nova escola e do abandono de paisagens e cheiros da infância, é encarada por Mariana com apreensão. Rosa, a irmã mais nova de Mariana, não percebe o que está a acontecer, estranha a casa nova e manifesta o seu desagrado. Mariana cresce à medida que a história avança, vem-lhe pela primeira vez a menstruação, apercebe-se dos problemas dos adultos e de como afectam as crianças, da violência doméstica, do alcoolismo, da velhice, da morte. No final do livro a casa nova já não é nova, já tem os cheiros de todos os que a habitam e por lá passam, bonecos nos cantos e as paredes riscadas. Mariana também tem amigos novos naquela que é agora a sua zona. Maria Keil fez um desenho para cada capítulo, um total de trinta e um desenhos (figs. 979 a 1009) que, impressos a preto e branco, surgem sempre no topo da página, a abrir o capítulo. Mariana e as várias personagens da história, estilizadas, são

---

<sup>494</sup> Alice Vieira, *Lote 12 2.º frente*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980.

<sup>495</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 109.

representadas em traços simples, sem pormenorização. Maria Keil recorreu a aguadas de cor para definir volumes e destacar alguns elementos do desenho, no entanto, uma vez que a impressão é a preto e branco, ter-se-á perdido muita informação. De notar a ausência de fundos ou a sua depuração quando são representados. Na capa, em tons de laranja e verde, Maria representou o pormenor de uma fachada de um prédio, vendo-se uma janela com uma planta no parapeito (fig. 978). Na contracapa foram introduzidas uma pequena biografia e a fotografia da autora do texto.

Em 1981, Maria Keil ilustrou mais um título de Matilde Rosa Araújo, *Joana Ana*, história de uma menina que vive com a mãe, a avó e o Fura, um rafeiro, numa aldeia em que os nomes dos habitantes rimam (figs. 1010 a 1013)<sup>496</sup>. O pai de Joana Ana é emigrante em França. João Sebastião, um dos amigos da menina, teve uma doença e anda numa cadeira de rodas. A avó de Joana Ana, de cabelos brancos e um lenço preto na cabeça, mãos calejadas e morenas, não sabe ler nem escrever mas conta belas histórias como a da moura encantada. Joana Ana é uma menina feliz mas que tem as suas nuvens e quando isso acontece fica calada, a pensar. Maria Keil criou três ilustrações para esta história, desenhadas a tinta-da-china, sem aplicação de cor, duas das quais de página inteira. São três desenhos com um elevado sentido poético que lhes é conferido pelo carácter diáfano e sereno das representações. No primeiro desenho, Joana Ana está sentada por baixo de uma árvore, à beira de um rio (fig. 1011). A textura da casca do tronco da árvore, Maria Keil representou-a através de manchas de cor mais ou menos densas. A menina não tem rosto. O

---

<sup>496</sup> Matilde Rosa Araújo, *Joana Ana*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

seguinte episódio representado por Maria Keil é mais movimentado e emotivo. A menina chega a casa e a mãe diz-lhe que tem uma carta do pai (fig. 1012). Joana Ana parece voar em direcção à mãe. No último desenho, de menor dimensão do que os anteriores, Maria Keil representou um momento em que Joana Ana “envolvida nas sua nuvens” foi até ao rio. A menina, de costas, olha para o rio sobre o qual pairam quatro grandes nuvens (fig. 1013). Estas ilustrações aproximam-se dos trabalhos que a autora realizou em 1979, designadamente, *Camões, poeta, mancebo e pobre* e *Presentes de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade*, distinguindo-se dos desenhos de *Lote 12, 2.º Frente*, de 1980. Este facto mostra a versatilidade da autora quando chega a esta fase da sua carreira, que demonstra ser capaz de adoptar o seu traço ao conteúdo das obras ou ao autor, ainda que certos elementos se mantenham constantes como a figuração, a sintetização ou o jogo de manchas gráficas para criar fundos e definir volumes. A capa de *Joana Ana* apresenta um pormenor invertido do desenho que ilustra o momento em que a menina chegou a casa e a mãe lhe disse que tinham recebido uma carta do pai (fig. 1010). O título, aberto a branco no fundo cor-de-laranja, foi escrito em caixa baixa com a inicial em caixa alta, forma mais convencional de escrever os títulos de livros mas pouco usada por Maria Keil que preferia usar caixa baixa. A contracapa é lisa, cor-de-laranja.

*O lago dos cisnes azuis*, uma obra escrita por Alexandre Honrado (1960-) para o público juvenil, foi ilustrado por Maria Keil em 1987 (figs. 1014 a 1040)<sup>497</sup>. Este livro foi escrito no início da carreira do escritor que se estreou

---

<sup>497</sup> Alexandre Honrado, *O lago dos cisnes azuis*, Lisboa, Edições Asa, 1987.

na literatura infanto-juvenil com *Castelinhos no Ar*, em 1984. Nesta obra o autor enveredou pela literatura de aventuras, criando um enredo de caça ao tesouro, em que os protagonistas são quatro irmãos, Bernardo, Daniel, Ana e Catarina que vivem num casarão transformado em pousada; Lígia, uma jovem bailarina vizinha dos quatro irmãos; o coronel, um hóspede da pousada; e um cadastrado, que tenta encontrar o tesouro. Maria Keil ilustrou vinte e seis momentos da narrativa, com desenhos de página inteira, a tinta-da-china, sem aplicação de cor. A figura humana, muito estilizada, foi reduzida aos seus volumes essenciais. Para representar fundos, arquitecturas, texturas e volumetrias, Maria Keil recorreu a tramas de linhas e tracejados, mais ou menos intensos, conforme o que a autora pretendia transmitir. Por vezes, essas manchas gráficas assumem uma grande expressividade (figs. 1032, 1037 e 1038). A capa do livro, branca, apresenta um desenho inserido num rectângulo, disposto em cima, centrado, em que se vê um rapaz com uma lua na mão, elemento em que residia o segredo para abrir a passagem secreta que dava acesso ao tesouro, e três cisnes num lago (fig. 1014). Abaixo do desenho, Maria Keil inscreveu o título, a preto, em caixa alta.

Em 1988, Maria Keil ilustrou um outro texto de Alexandre Honrado, “A banhoca da Baleia”, publicado na colectânea *Histórias e canções em quatro estações. Primavera* (figs. 1041 a 1050)<sup>498</sup>. A paginação, neste caso, não foi da responsabilidade de Maria Keil que se limitou a fazer as ilustrações para páginas cujo *lay-out* estava pré-definido. Trata-se de um texto simples que conta a história de uma baleia que se preparava para tomar banho quando

---

<sup>498</sup> Alexandre Honrado, “A banhoca da baleia”, in Matilde Rosa Araújo, Leonel Neves, Ilse Losa, Alexandre Honrado, *Histórias e canções em quatro estações. Primavera*, Lisboa Editora, 2005, pp. 51-62.

faltou a água e que conseguiu tomar o seu banho com a ajuda de um pequeno peixe e de um cardume de sardinhas que lhe arranjam água engarrafada. Maria Keil produziu um conjunto de ilustrações muito coloridas para este texto, em tons predominantemente de azul e verde que se encontram conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 1047 a 1050)<sup>499</sup>. Este trabalho está mais próximo do registo da pintura do que do desenho, ao contrário do que acontece com a generalidade da obra gráfica da autora. O que define as formas e os fundos destes desenhos é a pincelada de guache, aplicado em camadas, e as manchas de pastel. Com este projecto somos novamente confrontados com a versatilidade da autora que, embora tenha um registo gráfico próprio, é capaz de fazer outras coisas, ir além desse registo. De facto, a partir do final da década de 1980 e, sobretudo nos anos de 1990 e 2000, Maria Keil diversificou a sua linguagem gráfica, experimentando novas soluções, o que torna difícil estabelecer associações entre as obras deste período.

#### **2.2.4. De 1990 aos anos 2000: a pluralidade da linguagem gráfica**

Na sequência das ilustrações de “A banhoca da Baleia”, Maria Keil publicou outros trabalhos de ilustração infantil que se pautam pela diversidade dos recursos técnicos e formais usados pela autora, facto sintomático da sua longa experiência na área, mais de meio século a ilustrar.

---

<sup>499</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 107. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

Em 1990, Maria Keil ilustrou o livro *Do lado de cá das fadas*, escrito por Graça Vilhena (figs. 1051 a 1065)<sup>500</sup>. O projecto gráfico da capa foi elaborado por Luís Miguel Castro, sobre as ilustrações de Maria Keil. Estamos perante uma obra que reúne doze contos, dirigida ao público pré-adolescente e adolescente, ainda que também se adequa à idade adulta. Os textos, “pequenos poemas em prosa, como tesoiros de filosofia” como os descreveu António Couto Viana numa recensão que fez ao livro, falam de amor, saudade, feitiços, dor, alegria, fadas e sonhos. Maria Keil fez uma ilustração para cada conto, pintada a aguarela, em tons suaves<sup>501</sup>. Os desenhos, muito estilizados, sem fundos nem pormenores, reduzem-se ao essencial. De notar a proximidade entre estes desenhos, em particular a ilustração de “Doces laranjas”, um conto baseado numa história tradicional (fig. 1056), com alguns painéis de azulejo que Maria Keil fez nos anos de 1980, designadamente o painel *Os cornos da Lua* (figs. 437 e 438). Para ilustrar o conto “No fim do Verão”, Maria Keil usou palavras em vez de desenhos: “AMOR”, “SAUDADE” e “RECORDAÇÃO” (fig. 1062). Luís Miguel Castro optou por colocar na capa do livro a ilustração do conto “Mapa” que fala de tesouros “que nem sempre são de dinheiro, dão prazer e alegria a quem os encontra” (fig. 1063). As fadas, à noite, deixam pistas para encontrar as chaves desses tesouros. Por vezes leva-se muito tempo a encontrá-los, outras vezes encontram-se facilmente. Maria Keil desenhou duas fadas, uma delas, pintada a verde, com aspecto de bruxa, e as chaves.

Em 1998, Maria ilustrou o terceiro e último livro da Tila, *As cançõezinhas da Tila*, um projecto pluridisciplinar que inclui poesia de Matilde

---

<sup>500</sup> Graça Vilhena, *Do lado de cá das fadas*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d.

<sup>501</sup> Recensão disponível on-line, no site <http://www.leitura.gulbenkian.pt/leitura3/index2.php?area=rol&task=view&id=18908> [Junho de 2012].

Rosa Araújo, desenhos de Maria Keil e música de Fernando Lopes-Graça (figs. 1066 a 1102)<sup>502</sup>. As ilustrações originais que Maria Keil executou para esta obra encontram-se conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal. Referimo-nos a um conjunto de doze desenhos, pintados a guache, com reservas para texto, nalguns casos com uma folha de papel de esquiço sobreposta com a marcação a lápis da caixa de texto e algumas indicações, designadamente, o título do poema a que o desenho está associado (figs. 1084 a 1102)<sup>503</sup>. Tal como em “A banhoca da Baleia” (figs. 1042 a 1050), os trabalhos de ilustração que Maria Keil realizou para este livro de Matilde Rosa Araújo distinguem-se pela forte presença do pictórico em detrimento do desenho. Há quase uma ausência da linha, elemento tão presente nos trabalhos dos anos de 1950, 1960 e 1970. É a cor que define volumes, fundos e figuras. Este facto deve-se a um processo de experimentação plástica que a autora concretizou nos anos de 1990, após a viagem de estudo pela Europa financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian e cujos resultados aplicou nesta obra e noutras do mesmo período. A relação entre texto e imagem também não corresponde aos parâmetros habitualmente definidos pela autora mas, neste caso, deve-se ao facto de não ser sua a autoria da paginação, tal como em “A banhoca da Baleia”. Tratando-se de um livro que é também de música, cada “cançãozinha” é acompanhada de uma partitura.

Em 1999, com oitenta e cinco anos de idade, Maria Keil aceitou o

---

<sup>502</sup> Matilde Rosa Araújo, *As cançõeszinhas da Tila*, Lisboa, Civilização Editora, 1998.

<sup>503</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 111. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

desafio de ilustrar o livro de poesia de Matilde Rosa Araújo, *Segredos e brinquedos*<sup>504</sup>. Neste caso, a ilustradora optou por uma solução muito depurada, baseada na linha, sem aplicação de cor (figs. 1103 a 1123). O livro está dividido em cinco partes: “Alguns segredos”, “Alguns brinquedos”, “Algumas brincadeiras”, “Um grande segredo” e “Canções de embalar”. Os desenhos, feitos a tinta-da-china, estão unidos por linhas horizontais, verticais e oblíquas que cortam o plano da folha, atravessando as páginas, como se fossem contínuas. Entre estas linhas que definem planos e espaços, sugerindo arquitecturas ou cenografias, dispõem-se figuras associadas aos poemas do livro: um menino, pássaros, o sol, folhas de plantas, o mar, bolas de sabão, uma concha, a lua, duas meninas, um cavalo, um baloiço, um pião, uma flor, entre outros. Esta opção gráfica de Maria Keil prender-se-á com a magnitude das poesias de Matilde Rosa Araújo que pedia um tipo de desenho íntegro, sério. Maria Keil recorda:

Foi nas vésperas de Natal que eu tinha tanto, mas tanto, que fazer que não conseguia. Era um livro da Matilde Rosa Araújo o que é sempre difícil de ilustrar. A escrita é tão delicada, tão doce, tão poética que temos de nos meter naquilo. De maneira que fiz um livro que deve ter feito um escândalo. (...) Neste livro há uma poesia que diz assim: «o meu menino da rua / só, com uma chave na mão / quem é que brinca contigo? / quem é que pede perdão?». E eu illustrei com um traço, uma espiral. O que é que se pode fazer? Uma criança real com uma chave na mão? Não pode ser. Fiz um rabisco que até mereceu um elogio<sup>505</sup>.

Esta ilustração (fig. 1106) revela um lado novo de Maria Keil enquanto

---

<sup>504</sup> Matilde Rosa Araújo, *Segredos e Brinquedos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.

<sup>505</sup> José Carlos Abrantes e Dora Santos, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000, disponível on-line em <http://area.dgicd.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe54/index.htm>, 2012.



ilustradora. Embora a sua obra seja figurativa, a capacidade de abstracção da autora torna-se uma evidência perante este “rabisco”. A propósito de um outro desenho a autora explica:

Noutro poema, o tema era um pião, um pião que gira, dá voltas e mais voltas, vai e torna a vir...depois cansa-se e adormece. Desenhei um fio que saiu do livro e voltou para o livro. Acharam muito bem. Se a linha sai do livro a tendência da criança é a de ir atrás da linha...depois volta<sup>506</sup>.

Um arabesco nasce no extremo inferior da página par, prolonga-se para cima, atravessa as duas páginas em linha recta, sai da página, regressa mais abaixo, no canto inferior direito da página ímpar e recupera a sua rota, concêntrica como o rodopiar de um pião (fig. 1118). “Um outro poema tratava de uma menina que estava a dizer um segredo. O que é que se punha lá? (...) Fiz umas construções, uma menina que está meio escondida. Mas não é comum as pessoas ilustrarem assim”<sup>507</sup>. Neste desenho comentado por Maria Keil, a ilustradora usa a escala da falsa arquitectura para enfatizar o título: “Um grande segredo” (fig. 1121). A menina, muito pequena esconde-se atrás de um grande segredo. Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se uma maquete do livro, feita à escala, com esboços dos desenhos a caneta de ponta fina, preta, e lápis (figs. 1124 e 1125)<sup>508</sup>. Para a capa do livro, Maria Keil fez um desenho

---

<sup>506</sup> José Carlos Abrantes e Dora Santos, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000, disponível on-line em <http://area.dgicd.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe54/index.htm>, 2012.

<sup>507</sup> José Carlos Abrantes e Dora Santos, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000, disponível on-line em <http://area.dgicd.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe54/index.htm>, 2012.

<sup>508</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 137. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada,

colorido, a aguarela, que sintetiza as várias partes em que a obra está estruturada e que elencámos atrás (fig. 1103). Uma menina, com uma boneca nos braços, meio escondida por uma arquitectura depurada de linhas rectas e superfícies brancas, espreita o mundo exterior, o céu azul e os pássaros.

“O brincador” é um texto de Álvaro de Magalhães (1951-), autor com uma vasta obra de literatura infantil, galardoado várias vezes, a nível nacional e internacional, que fala de um menino que quando for grande quer ser brincador<sup>509</sup>. Esta pequena história foi escrita a partir de um desenho de Maria Keil, a tinta-da-china com fundos pintados a guache, a azul na ilustração original, castanho na versão impressa (figs. 1126 e 1127)<sup>510</sup>. Esta ilustração aproxima-se, do ponto de vista formal, das ilustrações de *Segredos e Brinquedos*. Também neste caso a autora construiu falsas arquitecturas de linha rectas que dividem o desenho em diferentes registos. Num registo inferior, a autora representou um menino de gatas a brincar com um carro. Em cima, numa escala maior, vêem-se várias figuras de animais e pessoas, estas vestidas com trajés de outros tempos, que representam as personagens das brincadeiras do menino da história de Álvaro de Magalhães. Duas figuras numa dimensão maior representam o “brincador” que, já homem, brinca com uma espada na mão e um chapéu com uma pluma na cabeça.

---

sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>509</sup> Álvaro de Magalhães, “O brincador”, in Emílio Remelhe e Luís Mendonça (coord.), *A casa dos sonhos*, catálogo da exposição, Coimbra, Fundação Bissaya Barreto, 2003, pp. 42-43.

<sup>510</sup> Original à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 110. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

Em 2005, aos noventa e um anos de idade, Maria Keil ilustrou *Anjos de pijama*, um livro de poesia para crianças, de Matilde Rosa Araújo (figs. 1128 a 1152)<sup>511</sup>. Os poemas estão organizados em cinco capítulos: “Anjos de Pijama”, que dá o título ao livro, “Felicidade”, “Aventuras pequeninas”, “Cuidados” e “Criança”. São poemas simples, em geral breves, que falam de meninos tristes, vítimas da solidão ou de discriminação e desigualdade; de animais, designadamente, do cão Leão, de um gato vadio, de uma gaivota, de uma joaninha, uma pulga, um mosquito, um bicho-da-seda, um gafanhoto e uma vespa; mas, também, de árvores e plantas, como o pinheiro manso e o alecrim. Maria Keil desenhou estes elementos isolados, sem fundos, a tinta-da-china e guache, que foram aplicados na obra, tanto na capa como no miolo, combinados de formas diversas e em cores e escalas também variáveis, consoante a edição do livro<sup>512</sup>. O grafismo das edições de 2005 e de 2006 é idêntico (figs. 1128 a 1152), o de 2009 apresenta diferenças (figs. 1153 a 1169). Em ambos os casos, os desenhos do interior da obra dispõem-se a par com a mancha de texto.

Em 2006, Maria Keil ilustrou, ainda, o livro *Madalena e a gatinha Pompom*, de Zita Resende (figs. 1170 a 1180)<sup>513</sup>. Este livro apresenta a particularidade de conjugar a linguagem escrita comum com a escrita em braille, não só no que respeita aos textos mas às ilustrações também que foram picotadas. É um bom exemplo de inclusão, além de um livro de grande qualidade estética e literária.

---

<sup>511</sup> Matilde Rosa Araújo, *Anjos de pijama*, Lisboa, Texto Editores, 2005.

<sup>512</sup> Foram publicadas duas versões desta obra pela Texto Editores com diferenças ao nível da ilustração, uma em 2006, reeditada no ano seguinte, a outra em 2009.

<sup>513</sup> Zita Resende, *Madalena e a gatinha Pompom*, Porto, Fundação Luís Figo, 2006.

Zita narra a história de Madalena que vive “na casa de pedra cercada de vento, branca por fora e azul por dentro” com a mãe Josefa e o pai Barnabé, pintor que “pintava quadros muito coloridos”. Os maigos de Madalena são o Serafim, “o peixinho do rio”, a gata que parecia um pompom pela forma como se enroscava, Romeu, o gato apaixonado por Pompom, e os irmãos Paulo e Pedro. O livro é muito atractivo pela cor amarela da capa, o colorido variado do miolo e pelas ilustrações de Maria Keil, depuradas e expressivas, feitas a tinta-da-china, lápis e guache e impressas sobre folhas de cores variadas, designadamente, amarelas, verdes, azuis e lilases. Os desenhos acompanham a narrativa e mostram-nos as várias personagens da história<sup>514</sup>.

Dirigido ao público pré-adolescente e adolescente, ainda que se adequa também ao público adulto, o livro de João Paulo Cotrim, *A árvore que dava olhos*, foi ilustrado por Maria Keil em 2007<sup>515</sup>. O texto e as ilustrações, plenos de lirismo, apresentam uma harmonia que deixa adivinhar o diálogo e entendimento entre os autores (figs. 1181 a 1197). Uma árvore de um quintal sonha com outros locais, transformar-se noutras árvores ou noutra coisa que não uma árvore.

Uma árvore que não ouve nem vê, não fala nem anda, porque raio há-de poder sentir? Uma árvore tem que ficar a ver o dia passar e depois a noite antes de um novo dia que vem antes de outra noite. E assim sempre. Mesmo as árvores do fundo do quintal não são todas o mesmo. Vive muito em mim, talvez bocas e orelhas, por certo olhos, muitos olhos. Sou uma árvore que dá olhos, pois sou. É isso que eu

---

<sup>514</sup> Um dos desenhos originais desta obra esteve patente na exposição realizada em 1996 em Almada, dedicada a Maria Keil: *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal, 1996.

<sup>515</sup> João Paulo Cotrim, *A árvore que dava olhos*, Vila Nova de Gaia, Calendário, 2007.

sou. Sou apenas uma árvore no fundo do quintal, mas sei que com os olhos se vai longe. Desde que estejam abertos, bem abertos<sup>516</sup>.

Maria Keil desenhou para esta obra muitas árvores, a tinta-da-china e guache, tantas quantas a transformação do real permite, ditada pela voz de uma árvore que, continuamente, se recria: árvores azuis e cinzentas sem folhas, invernais (fig. 1184); outras com rostos (fig. 1185); outras em tons quentes de laranja, rosa e vermelho, lembrando o verão (fig. 1186); verdes e com folhas amarelas a voar ao vento, como no outono (fig. 1187); árvores das quais nascem cadeiras, flores e maçãs (figs. 1188 e 1189); árvores que riscam o céu como lápis de cera numa folha branca (fig. 1190); que são pistas de corridas para lagartos ou cidades de formigas (fig. 1191); farol de gatos ou ninho para pássaros (fig. 1192); árvores que são um navio ou um avião (fig. 1193); árvores com os ramos plantados nas nuvens (fig. 1194); que vêem os dias passar uns atrás dos outros, como balões coloridos (fig. 1195); árvores que dão olhos (fig. 1196); apenas uma árvore no fundo do quintal (fig. 1197).

Maria Keil encerrou o seu ciclo de ilustradora de livros para crianças em 2010 com um trabalho para um livro de Matilde Rosa Araújo editado postumamente, pouco tempo após a morte da escritora, *Florinda e o Pai Natal* (figs. 1198 a 1205)<sup>517</sup>. As duas autoras, amigas e parceiras de livros infantis publicaram doze livros em conjunto, o primeiro em 1967, *O cantar da Tila*, o último em 2010 (fig. 1206). Neste pequeno livro, Matilde conta a história de uma menina de oito anos que um dia encontra o Pai Natal a vender balões num jardim que lhe conta que no Inverno é Pai Natal, no Outono vende castanhas e

---

<sup>516</sup> João Paulo Cotrim, *A árvore que dava olhos*, Vila Nova de Gaia, Calendário, 2007.

<sup>517</sup> Matilde Rosa Araújo, *Florinda e o Pai Natal*, Vila Nova de Gaia, Calendário, 2010.

no Verão gelados. Matilde era a estação que faltava, a Primavera. Os desenhos de Maria Keil, traçados a tinta-da-china e coloridos a guache, destacam-se pelo seu carácter sintético e colorido intenso que ajuda a definir volumes e anima as ilustrações. Dois anos após a edição deste livro, Maria Keil faleceu deixando um legado precioso às crianças do presente e das gerações vindouras que os adultos que também foram crianças conheceram nos seus tempos de meninos.

### **2.3. Ilustração de livros para adultos**

#### **2.3.1. As décadas de 1950 e de 1960: lirismo e expressividade**

Como tivemos oportunidade de constatar atrás, na década de 1940 Maria Keil ilustrou e paginou seis títulos de livros para adultos, uma obra promovida pela Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Executiva dos Centenários, no âmbito das comemorações de 1940; dois roteiros, um de Lisboa e outro do Algarve, publicados pelo SPN/SNI; duas obras de ficção, uma de Irene Lisboa e outra de José Rodrigues Miguéis e um livro de poesia de Afonso Duarte. Estes trabalhos, ainda que apresentem características que os individualizam devido à diversidade da natureza das obras a que se destinavam, em termos gerais, podemos afirmar que são homogéneos, distinguindo-se no conjunto do trabalho da autora pelo seu carácter gráfico, algo rígido. Esta realidade prende-se com o facto de Maria estar na altura a dar os primeiros passos nas artes gráficas e ter começado pela publicidade num contexto em que esta se afastava, em Portugal, do carácter narrativo e pictórico que tinha

assumido nas décadas anteriores, em parte devido à influência de Fred Kradolfer que incutiu nos artistas que se dedicavam a esta área um pragmatismo que em termos plásticos se traduzia na geometrização, estilização e síntese.

Nos anos de 1950, Maria Keil abandonou esta rigidez formal e desenvolveu uma linguagem gráfica mais lírica e com recursos plásticos mais variados. Este processo prende-se com o amadurecimento da artista e o alargamento da sua área de intervenção que a levou a experimentar novas soluções plásticas.

Entre 1955 e 1968 Maria Keil ilustrou catorze obras de literatura para adultos, entre as quais ensaios, romances, colectâneas de poesia e de contos, da autoria ou coordenadas por alguns dos mais notáveis escritores portugueses do século XX como Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Augusto Gil, Carlos de Oliveira, Aquilino Ribeiro, Ilse Losa, José Régio, Alves Redol e Augusto Abelaira. De notar a presença de muitos autores ligados ao neo-realismo e à oposição ao regime, o que se prende com o círculo de relações do casal Keil do Amaral que partilhava este posicionamento anti-regime.

Maria foi responsável pela direcção gráfica e execução da capa de *A paleta e mundo*, de Mário Dionísio (1916-1993), figura fundamental da cultura portuguesa novecentista. Poeta, ensaísta, pintor, romancista, Mário Dionísio foi militante do Partido Comunista Português na década de 1940, esteve associado ao neo-realismo, posicionando-se de forma criativa e polémica, ainda que tolerante, em relação à política e à produção cultural e artística que conseguiu ver com algum distanciamento proporcionado por uma forte consciência

histórica. Colaborou com a *Presença*, *Revista de Portugal*, *Seara Nova* e *Vértice*, entre outras revistas, e fez parte da comissão organizativa da I Exposição Geral de Artes Plásticas<sup>518</sup>. Mário Dionísio pertencia ao círculo de amizades do casal Keil do Amaral, com o qual tinha afinidades ideológicas, culturais e políticas. Mais uma vez, Maria Keil colabora com alguém que lhe está próximo, o que se revela uma constante no seu percurso artístico.

*A Paleta e o mundo* é um ensaio de Estética, em dois volumes, publicado em fascículos entre 1955 e 1962, que pretende fazer uma leitura global do fenómeno artístico no domínio da pintura ocidental<sup>519</sup>. Maria Keil optou por uma solução muito gráfica para ilustrar a capa da publicação, tendo introduzido elementos alusivos à pintura, designadamente um cavalete com uma tela vermelha e uma paleta aberta a branco, sobre um fundo em tons de cinzento, com aplicação de uma malha gráfica quadriculada, mais escura na zona da sombra dos instrumentos da pintura (figs. 1207 e 1208). O título, em caixa alta, aberto a branco, apresenta um tipo de letra rectilíneo, sem patilhas, que vai ao encontro do desenho.

No mesmo ano de 1955, Maria Keil ilustrou dois livros de poesia de uma colecção editada pela Portugália, um dos quais, *Folhas caídas*, de Almeida Garrett (figs. 1209 a 1215)<sup>520</sup>. Trata-se de uma colectânea de poesia, com introdução de José Gomes Ferreira, estruturada em duas partes, que reúne um total de cinquenta e três poemas. Maria Keil ilustrou seis destes poemas. As ilustrações, de página inteira, assinados “MARIA”, foram executadas a tinta-da-

---

<sup>518</sup> José-Augusto França, “Mário Dionísio, por Humanismo”, in “*Não há morte nem princípio*”: a propósito da vida e obra de Mário Dionísio, catálogo da exposição, Lisboa, Câmara Municipal, Biblioteca-Museu da República e Resistência, 1996, pp. 103-105.

<sup>519</sup> Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1955.

<sup>520</sup> Almeida Garrett, *Folhas caídas*, Lisboa, Portugália Editora, 1955.



china sem aplicação de cor. Uma destas ilustrações está à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (fig. 1216)<sup>521</sup>.

Os desenhos, figurativos, de traço dinâmico e expressivo, foram estruturados a partir de linhas rectas e curvas, de dimensão variável, dispostas paralelamente umas às outras, que definem manchas gráficas que, por sua vez, revelam figuras e as envolvem, introduzindo um factor dinâmico na composição. Estas características do desenho só as encontramos na ilustração infantil da autora das décadas de 1960 e 1970, designadamente em *O cantar da Tila* (figs. 597 a 602) ou *História de um rapaz* (fig. 743). De notar que Maria Keil representou as figuras com trajes do século XIX, época da redacção dos textos por Garrett.

Maria Keil ilustrou o segundo poema da primeira parte da obra, “Adeus”, tendo representado uma figura feminina ao longe, de costas, e uma árvore, de ramos angulosos, sem folhas, em primeiro plano (fig. 1210). Linhas oblíquas ascendentes, dinâmicas, ligam a árvore à figura feminina, criando a sugestão de movimento, como se a figura tivesse caminhado, distanciando-se, o que vai ao encontro do texto que fala de um amor condenado, pela voz do amado que apela à amante que o deixe por não ser merecedor do seu amor. A segunda ilustração, do poema “Aquela noite”, mostra seis casais, apenas esboçados, sem rosto, a dançar em círculo, num plano de fundo, e um homem de costas, em primeiro plano, a observar, com as mãos atrás das costas (fig.

---

<sup>521</sup> Originais à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 118. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

1211). Também neste desenho, Maria Keil recorreu a tracejados dinâmicos para sugerir o movimento da dança. As figuras dos bailarinos e do homem estão sobrepostas, como se estivessem em dimensões distintas, o que sugere a ideia de distanciamento entre eles e de isolamento da figura masculina, corroborada pela leitura do texto narrado por um homem que vai a uma festa procurar a mulher amada e só a encontra no final da festa. Entretanto, convive com os presentes, dirigindo-se-lhes com uma falsa simpatia que esconde o sarcasmo dos seus comentários. O desenho desta ilustração encontra-se à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (fig. 1216). “Este inferno de amar” é um poema que fala de uma paixão, do tempo anterior, passado, e do tempo presente e futuro, o do amor. Maria Keil desenhou um homem de costas, num plano de fundo, e o mesmo homem, de frente, em primeiro plano, com aves a saírem-lhe do peito, simbolicamente o amor (fig. 1212). Um conjunto de linhas traça um caminho que une as duas representações da figura masculina, alegoricamente o caminho que separa o passado do presente. Estas linhas diagonais prolongam-se em linhas circulares que envolvem o homem e os pássaros que saem do seu peito, sugerindo um movimento elevatório, como se a figura humana fosse levantar voo, o que corresponde ao seu estado de espírito, de amador. A rosa dá o mote para o poema e para a ilustração seguinte (fig. 1213). Em primeiro plano vê-se um ramo de rosas. Num plano intermédio, uma figura feminina, de costas, segura com as mãos uma  *echarpe*  que lhe envolve os ombros. Ao fundo, vê-se um grupo de mulheres em roda. O texto fala de uma rosa sem espinhos, alegoria de uma mulher sem maldade. “Não te amo” é o título do quinto poema ilustrado por Maria Keil. Um homem confessa

não amar mas apenas desejar uma mulher. Maria desenhou o homem, grande, ocupando a página inteira, de peito enchido, cabeça erguida e punhos cerrados, confiante, e uma figura feminina, numa escala menor que traduz a posição que ocupa num amor desigual (fig. 1214). O último poema ilustrado por Maria Keil foi “Barca bela”, um texto sobre os perigos do amor e as tentações da carne, simbolicamente representados pela sereia que seduz o pescador e se enreda nas suas redes causando a sua perdição (fig. 1215). Maria Keil desenhou um pescador num barco a remos, o mar, peixes e a rede. O homem, com a cabeça reclinada para trás, parece dormir, enlevado pelo canto da sereia. Duas manchas de traços que se cruzam, oblíquos e circulares, criam um movimento centrípeto que sugere que o pescador vai ser engolido pelas águas. Este poema fora ilustrado alguns anos antes por Maria Keil, noutra contexto, tendo em vista a realização de uma tapeçaria que analisaremos mais à frente (fig. 1596). Para a capa do livro, a autora desenhou Almeida Garrett de costas, ao fundo, a segurar uma bengala com as mãos, atrás das costas, e chapéu alto, olhando para o horizonte (fig. 1209). À sua volta vêm-se folhas que voam numa trajectória definida por linhas curvas e rectas, paralelas. O verde foi a cor escolhida por Maria Keil para esta capa, tendo sido aplicado no fundo, em algumas das folhas e nas letras do título, em caixa alta.

Também de 1955 é o trabalho de ilustração realizado por Maria Keil para a obra de poesia de Augusto Gil com o título *Luar de Janeiro* (1873-1929)<sup>522</sup>. A autora ilustrou vinte e um poemas com desenhos de página inteira, assinados “M.” e executados a tinta-da-china, sem aplicação de cor,

---

<sup>522</sup> Augusto Gil, *Luar de Janeiro*, Lisboa, Portugal, 1955.

tecnicamente semelhantes aos que fez para *Folhas caídas* (figs. 1217 a 1236). Encontramos nos textos de *Luar de Janeiro* um tom misógino e de uma piedade cristã que não vão ao encontro do pensamento de Maria Keil enquanto mulher e cidadã o que a mesma procurou contornar omitindo certos dados ou dando-lhes uma leitura diferente, ainda que respeitando a essência dos poemas. O primeiro desenho ilustra “Sextilhas a um Menino Jesus de Évora” e representa uma escultura de um Menino Jesus que parece um menino real pela expressividade do rosto e gestos do corpo, mas que sabemos ser uma imagem de devoção por estar assente sobre uma peanha e ter flores as pés (fig. 1218). “Balada da neve” é um dos poemas mais conhecidos deste autor. Maria Keil fez um desenho muito sintético em que representou apenas três elementos, uma janela envidraçada, aberta, isolada, sem parede ou qualquer outro elemento arquitectónico de suporte, uma cortina, cuja textura construiu com um tracejado denso, e os flocos de neve representados na forma convencional de uma estrela (fig. 1219). Uma jovem mãe com uma criança ao colo, sentada numa cadeira, e um conjunto de estrelas que partem da criança e se dirigem ao céu, traduzem visualmente o poema “Toadas para as mães acalentarem os filhos” (fig. 1220). “O nosso lar”, Maria Keil representou-o sinteticamente através de flores, pão e dois pares de mãos que se unem num gesto de carinho (fig. 1221). Um homem, a meio corpo, sentado a uma mesa a escrever, e um fio de rosas que se estendem do papel para cima, representam “O que o fogo poupou dum poemeto queimado” (fig. 1222). “Melodia confidencial” é um poema de amor que evoca um amor “verdadeiro na carne e nas ideias”. Maria Keil seleccionou três elementos referidos no texto para transmitir a ideia de

intimidade e de amor: a rosa no chão, em cima do tapete, a cama de dossel e a lareira acesa. Os traços expressivos criam uma rede por cima da cama que sugere o dossel mas também a ideia de intimidade (fig. 1223). Na ilustração seguinte surge, mais uma vez, uma imagem do Menino Jesus representado com um menino comum, neste caso acompanhado de Santo António, facilmente identificável pelo hábito e pela tonsura. Este desenho ilustra o poema “ Passeio de Santo António” (fig. 1224). “Um grão de incenso” é um poema que fala de um anjo e de uma igreja. Maria Keil desenhou uma igreja com apenas três colunas esboçadas, alguns arcos e duas chaves. Ao anjo, deu-lhe a forma de cupido (fig. 1225). Na ilustração seguinte, Maria Keil desenhou uma mulher misteriosa, envolta num manto feito de um tracejado denso, com uma máscara na cara que se projecta numa outra, desenhada a uma escala muito maior. Esta ilustração corresponde a “A máscara”, um poema que fala do amor de um homem por uma mulher misteriosa e o desapontamento após o desvelar do rosto (fig. 1226). “In promptu pastoral” é um texto que fala da simplicidade da vida de pastor por contraponto à falsidade da sociedade urbana. Maria Keil, de uma forma simples, limitou-se a representar o pastor, uma ovelha e um borrego (fig. 1227). Um homem sentado à mesa com um livro aberto, numa atitude meditativa, traduz plasticamente “Meditações sobre temas do Eclesiastes” (fig. 1228). “A canção das perdidas” fala de mulheres desonradas que espalham a tristeza à sua volta. Maria Keil fez um desenho muito bonito, de uma mulher jovem, nua, de pé, cercada de estrelas, com espinhos aos pés (fig. 1229). A ilustração do poema seguinte, “Carta a um rapaz sentimental”, representa uma mulher jovem, numa varanda, a olhar para baixo e, em primeiro plano,

destacados, um tinteiro e folhas de papel (fig. 1230). Augusto Gil fala neste texto de um jovem que se apaixonou por uma mulher que viu a uma varanda e que conta este episódio numa carta. “Mãos frias coração quente” é um pequeno poema de amor. Maria Keil desenhou a mesa e a cadeira do poeta, na sua casa fria, aquecida por uma braseira. O poeta não está lá mas apenas a sugestão do poeta através de um pano estendido na cadeira (fig. 1231). “A noiva” é um poema que fala de uma relação amorosa que terminou mas que para o narrador continuará viva para sempre apesar da figura feminina se ir casar com outro homem. Maria Keil representou simbolicamente o trio amoroso através de um alfinete com dois corações e uma chave e uma outra chave maior, em primeiro plano (fig. 1232). Os corações lembram os trabalhos de filigrana pelo tracejado sinuoso. Um homem-marioneta ilustra “De profundis clamavi at te domine”, remetendo para a ideia de um Deus que comanda a vontade humana (fig. 1233). “Joaninha” é um poema que fala de uma jovem costureira em idade de casar, pela voz de um pretendente. Maria Keil representou a jovem a coser e o narrador, à sua volta, com um coração na mão (fig. 1234). Ao fundo vêem-se vários jovens, também eles, potenciais noivos de Joaninha. Um vaso com flores à janela, uma cortina e um bando de andorinhas a voar no céu, ilustram “Quando as andorinhas partiam” (fig. 1235). Para ilustrar “A parábola do púcaro de água”, que pretende demonstra que a simplicidade, a pureza e a união, características da água, são o caminho para a felicidade, Maria Keil desenhou um grupo de pessoas junto à foz de um rio e uma figura masculina que indica o caminho a uma mulher com uma criança ao colo. O rio é sugerido por um tracejado dinâmico, que desenha um trajecto em zig-zag na folha de

papel (fig. 1236). A ilustração do poema que dá o nome à obra, “Luar de Janeiro”, foi usada na capa do livro: um cão uiva voltado para a lua cheia, aberta a branco sobre o fundo azul (fig. 1217). O título do livro surge a preto, em caixa alta, com a primeira letra das palavras “LUAR” e “JANEIRO” destacadas pela aplicação de uma sombra amarela que confere volume.

A técnica de desenho usada por Maria Keil na ilustração de *Folhas caídas* e *Luar de Janeiro* foi também aplicada pela autora em *Quinta Estação*, um livro de Maria da Graça Freire (1918-1993) publicado em 1957 (figs. 1237 a 1245)<sup>523</sup>. Trata-se de uma obra que reúne sete contos em que o real e o fantástico se cruzam com o intuito de suscitar a reflexão em torno de temas como a condição humana, as virtudes e falhas do comportamento individual e em sociedade, o conceito de pecado na tradição judaico-cristã, a relação do homem com a religião, entre outros. Em “A floresta” (fig. 1239), um jovem com face de anjo procura o sentido da vida quando encontra um velho que o aconselha. Já homem, vestido com um rico fato de gala, gibão da cor do céu e chapéu emplumado, o jovem volta a encontrar o velho que o leva por um caminho que o torna prisioneiro de si mesmo. “A barqueira e o bobo” é o título da história de uma barqueira que, desiludida com a vida, queria fazer calar o rio em que navegava quando foi confrontada pelo homem de escarlate e por um bobo (fig. 1240). “Maya” refere-se a uma jovem que, acompanhada do seu pássaro, preso numa gaiola, caminha apressada na direcção de uma cidade muralhada, segundo a Dama Senhora, a velha deitada junto ao rio, a cidade da gente justa e sábia que Maya cedo percebe não o ser (fig. 1241). “Cabra cega”

---

<sup>523</sup> Maria da Graça Freire, *Quinta Estação*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1957.

conta a história protagonizada por um mendigo, um fantasma de um homem em vida poderoso que fora assinado à traição com um punhal, dois jovens que conspiram um homicídio e o grande senhor e a grande senhora que, com o seu séquito, se dirigem à capela no cimo da colina estéril (fig. 1242). Em “Os mortos-vivos”, D. Burguesa estava num jardim quando foi abordada pela voz da morte. Recusando esta última, a personagem decidiu procurar o seu caminho, o que se revelou impossível (fig. 1243). Todos os que passavam por ela eram mortos-vivos, sem rosto e com um grande coração no peito. “A Quinta estação” descreve um mundo apocalíptico em que os homens são controlados por uma teia (fig. 1244). Uma mulher consegue escapar e fazer-lhe frente. “O homem que derrubou os deuses” é outra história de resistência, de um homem que lutou contra os deuses e, internamente, contra o temor que sentia pelos deuses que o aprisionava (fig. 1245).

Cada história é ilustrada por um desenho de página inteira, a tinta-da-china, sem aplicação de cor, disposto na horizontal, característica que não se verifica nas restantes obras da autora, em que a disposição do desenho segue a orientação do livro. A linha é usada pela ilustradora com um grande sentido de espaço, criando sugestões de fundos e de ambientes que não foram desenhados. Evidenciam-se, a este nível, o círculo que une as três figuras de “A floresta”, (fig. 1239); as linhas que sustentam o corpo da barqueira, na ausência da barca, em “A barqueira e o bobo”, (fig. 1240); o enovelado de traços que envolvem, como um casulo, a figura feminina de “Maya” (fig. 1241); a teia densa de linhas perpendiculares entre si que une as figuras do plano de fundo de “A cabra-cega” (fig. 1242); as linhas cruzadas que agregam, em “Os mortos



vivos”, as figuras representadas (fig. 1243); o enovelado de linhas que encontramos em “Maya” transformado, em “Quinta estação”, numa teia de aranha que prende os homens (fig. 1244); e o círculo que envolve a figura masculina que jaz por terra, trespassada por uma espada, em “O Homem que derrubou os deuses” (fig. 1245). Na capa e na folha do rosto, Maria Keil usou um pormenor da ilustração do conto “Maya”, no primeiro caso, sobre um fundo cinzento (fig. 1238). A letra do título surge a preto, em caixa alta. Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se um estudo para “A barqueira e o bobo” que não corresponde à versão impressa, ainda que as duas versões, no que respeita à técnica e ao conceito base a partir do qual a autora construiu a composição, sejam idênticas (figs. 1240 e 1246)<sup>524</sup>. O que varia é a posição das personagens e alguns pormenores do seu aspecto físico. Os desenhos deste livro estão assinados, “MARIA”.

Em 1958, Maria Keil ilustrou e paginou uma obra em dois volumes que reúne contos tradicionais portugueses escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira<sup>525</sup>. São centenas de histórias tradicionais, escritas por vários autores e repartidas por seis temas, três por volume. O primeiro volume integra os capítulos, “Manhas, patranhas e artimanhas”, “Quando os animais falavam” e “Lendas e credices, mistérios e prodígios”; o segundo volume, “Exemplos, sentenças e proveitos”, “O livro das artes

---

<sup>524</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 134. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>525</sup> José Gomes Ferreira (prefácio), *Contos Tradicionais Portugueses. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira*, 2 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

mágicas” e “Glosas curtas dos temas populares”.

Maria fez centenas de desenhos a tinta-da-china, sem aplicação de cor, para ilustrar os dois volumes. Estes trabalhos centram-se nas personagens das histórias, representadas, em geral, sem fundos, por vezes acompanhadas de apontamentos simples de objectos ou estruturas relacionadas com a narrativa. Figuras populares, animais, monges, reis e rainhas, velhas, fadas e bruxas, diabos, mouros e mouras, santos, príncipes e princesas, desfilam pelas páginas dos dois volumes (figs. 1248 a 1448). Os temas abordados nas histórias, ao remeterem para a esfera do maravilhoso e do sobrenatural, propiciaram à ilustradora uma grande liberdade criativa, traduzida no aspecto irreal, por vezes grotesco, das figuras representadas. O desenho, figurativo e estilizado, é marcado por um traço expressivo que define volumes e texturas. Embora as ilustrações tenham sido feitas a preto, foram aplicadas manchas tipográficas de cor, impressas a verde e a vermelho, que se sobrepõem pontualmente ao desenho, destacando elementos, criando profundidade, definindo estruturas e animando as composições. A relação entre imagem e mancha de texto varia dentro dos seguintes esquemas: imagem de página inteira, imagem no cimo da página, imagem na base da página, imagem intercalada por texto e imagem a emoldurar texto. Esta alternância introduz ritmo na obra e quebra a monotonia dos volumes. O primeiro volume integra onze desenhos de página inteira, um dos quais extra-texto, colorido à mão e o único que está assinado, “MARIA” (fig. 1251). Ainda neste volume, trinta desenhos estão no cimo de página, quarenta e sete na zona inferior da folha, dezoito entre texto e dois, o do prefácio, no início da obra, e o do comentário, no final, emolduram o texto. A

estes desenhos crescem pequenos apontamentos, usados como separadores, que se repetem: uma cabeça de um camponês com um barrete, um lagarto, uma cobra, um ramo de árvore com folhas, um sapo e amuletos (figs. 1250, 1258, 1261, 1263, 1306 e 1318). O segundo volume apresenta dez ilustrações de página inteira, uma das quais extra-texto, colorida à mão, a única que está assinado, “MARIA”, tal como no primeiro volume (fig. 1364). Trinta e uma ilustrações figuram no cimo da página, trinta e nove em baixo, duas entre texto e uma emoldura o texto final que encerra a obra. Também neste segundo volume foram usados pequenos desenhos para marcar separações: um diabo com um livro aberto e um livro aberto numa estante (figs. 1375 e 1447). O Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado conserva duas versões originais da ilustração do conto “O toiro azul” (figs. 1449 e 1450) que narra a história de uma princesa e de um touro, das quais, nenhuma corresponde à versão impressa (fig. 1439). Os dois volumes têm encadernação em pele, verde, com dois pequenos desenhos de uma fada e de uma bruxa, gravados a dourado que se repetem na folha de rosto, impressos a vermelho (figs. 1248 e 1363). Esta encadernação está forrada por uma capa de papel, branca, com o desenho de oito figuras populares, retiradas das ilustrações do interior do livro, dispostas em fila, na base da capa e da contracapa que funcionam como um todo (fig. 1247). Um tracejado, alternadamente vermelho e verde, e uma mancha de cor verde na base da capa, animam a composição. O título dispõe-se em cima, em duas linhas, alinhado à esquerda, em letra de imprensa, preta, em caixa alta.

Entre 1958 e 1962, a Editorial Estúdios Cor publicou *O livro das mil e uma noites*, uma edição em seis volumes, com introdução de Aquilino Ribeiro e ilustrações de Bernardo Marques, Carlos Botelho, Cipriano Dourado, Fernando Azevedo, Júlio Pomar e Vaz Pereira (volume I); Alice Jorge, Fernando Azevedo, Jorge Matos Chaves, Júlio Pomar, Manuel Lapa e Paulo-Guilherme (volume II); Alice Jorge, Bartolomeu Cid, Infante do Carmo, Júlio Gil, Luís Filipe de Abreu, Manuel Lapa, Maria Keil e Paulo-Guilherme (volume III); Alice Jorge, Cândido da Costa Pinto, Fernando Azevedo, Infante do Carmo, Júlio Pomar, Luís Filipe de Abreu e Maria Keil (volume IV); Alice Jorge, Câmara Leme, Cipriano Dourado, Daciano Costa, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Luís Filipe de Abreu, Manuel Lapa e Sá Nogueira (volume V); António Charrua, Conceição Silveira, Fernanda Garrido, Fernando Conduto, Luís Filipe de Abreu, Jorge Martins, Manuel Lapa, Maria Velês, Paulo-Guilherme e Tomás Borba Vieira (volume VI). As vinhetas e capitulares dos seis volumes são da autoria de Fernando de Azevedo<sup>526</sup>.

Maria Keil participou no terceiro volume da obra com uma ilustração de página inteira, a tinta-da-china e aguada, de “História das seis adolescentes de cores diferentes”, contada pela voz de Xerazade, que fala de Ali El-Yamani, um homem natural do Iémen que foi viver para Bagdad e levou consigo o seu harém composto de seis escravas belas e cultas, todas diferentes: uma branca, uma negra, uma loira, uma morena, uma gorda e uma magra (fig. 1451)<sup>527</sup>. Um dia o homem pediu-lhes que, duas a duas, elogiassem as suas qualidades individuais e rebaixassem os encantos da rival. No final nenhuma das escravas

---

<sup>526</sup> *O Livro das Mil e uma Noites*, 6 vols., Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1958-1962.

<sup>527</sup> “História das seis adolescentes de cores diferentes”, in *O Livro das Mil e uma Noites*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959, pp. 125-143.

ganhou a disputa. Ali El-Yamani amava-as a todas da mesma forma. O califa ao ouvir falar destas seis adolescentes quis comprá-las para o seu harém. Ali El-Yamani não teve coragem de dizer que não ao califa e vendeu-as mas, desgostoso, sentido a falta das seis adolescentes, pediu-as de volta. O califa comovido perante o amor de Ali El-Yamani, consentiu e devolveu-as ao seu dono. Maria Keil representou duas das escravas, sentadas no chão, frente a frente, junto a Ali El-Yamani, num cenário mourisco estilizado. As figuras femininas, esbeltas e sensuais, nuas da cintura para cima, transportam um erotismo delicado que vai ao encontro da narrativa.

O quarto volume também contou com a colaboração de Maria Keil que ilustrou a “História de Abu-Kir e Abu-Sir” com dois desenhos de página inteira, a tinta-da-china, sem aplicação de cor (figs. 1452 e 1453)<sup>528</sup>. Esta história fala de dois homens, Abu-Kir e Abu-Sir, um bom, o outro mau. Os dois partiram juntos à procura de melhor sorte, tendo chegado a um reino onde conseguiram os favores do seu monarca, Abu-Kir por saber tingir tecidos como ninguém, Abu-Sir por fazer massagens e preparar banhos, coisa que não era conhecida naquela terra. Abu-Kir, por inveja, tentou incriminar Abu-Sir. No entanto, este último, protegido pelas suas boas acções, conseguiu provar que era inocente e Abu-Kir acabou por ser condenado. Maria Keil ilustrou o momento em que os dois homens viajavam num navio e, enquanto Abu-Sir, o barbeiro, trabalhava para arranjar comida e dinheiro para os dois, Abu-Kir dormia. A autora desenhou-os, um a dormir no convés do navio, em cima de uns cabos, o outro, em pé, com alimentos na mão. (fig. 1452). A segunda

---

<sup>528</sup> “História de Abu-Kir e Abu-Sir”, in *O Livro das Mil e uma Noites*, Vol. IV, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1961, pp. 11-45.

ilustração desta história mostra o rei, sentado, e Abu-Kir, cuja maldade fora posta a descoberto, a ser perseguido pelos soldados do rei que o mandou deter e matar (fig. 1453). Os desenhos de Maria Keil de *O livro das mil e uma noites* encontram-se assinados: “MARIA”.

Em 1958, Maria Keil ilustrou uma obra de Ilse de Losa (1913-2006) com o título *Retta ou os ciúmes de morte* (fig. 1454)<sup>529</sup>. Esta escritora, de origem judaica, nascida na Alemanha, veio para Portugal em 1934 como refugiada do regime nazi e nacionalizou-se portuguesa em 1935, tendo produzido uma obra literária que constitui uma referência incontornável da literatura nacional. Em *Retta ou os ciúmes de morte*, Ilse de Losa introduz, como em muitas das suas obras, personagens e referências que se associam à sua origem germânica: Franz ou França, como um sapateiro da “Brasileira” o baptizou, é um alemão que vive na cidade do Porto. Um dia, um estranho abordou Franz na rua quando percebeu que ele era alemão e contou-lhe que a sua mulher, também alemã, Retta, se suicidara há pouco e que ele encontrara na sua carteira, após o suicídio, um broche de prata com três estrelas que o levava a pensar que ela tinha um amante. No final da história, os dois separaram-se e Franz é surpreendido quando vê uma mulher de cabelo cor de cobre, olhos verdes e um broche com três estrelas preso ao casaco, que seria Retta, dirigir-se ao estranho. Maria Keil ilustrou o momento em que os dois homens conversam, sentados a uma mesa, a tomar um café. Ao fundo vê-se um rosto de mulher envolto em árvores cujos ramos e raízes se espalham formando uma teia densa, simbolicamente Retta que é devolvida à terra quando morre. Em

---

<sup>529</sup> Ilse Losa, *Retta ou os ciúmes da morte*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

baixo, do lado esquerdo, Maria representou o broche com três estrelas. A técnica usada pela autora na execução deste desenho, feito a tinta-da-china, sem aplicação de cor, é idêntica à que encontramos em *Folhas caídas*, *Luar de Janeiro* ou *Quinta estação*. A desenhadora assinou: “MARIA”.

Já na década de 1960, Maria Keil colaborou numa colecção dedicada à poesia luso-brasileira publicada pela Artis que contou com a coordenação de José Régio, responsável pela selecção dos poemas, e a participação de alguns importantes artistas plásticos portugueses. Em 1960 foi dado à estampa o primeiro título desta colecção, *As mais belas poesias de Tomás António Gonzaga escolhidas por José Régio*. As ilustrações desta obra são de Júlio Pomar, Lima de Freitas, Maria Keil e Rogério Ribeiro.

Maria Keil ilustrou “Lira V”, parte de *Marília de Dirceu*, colectânea de poesia do árcade luso-brasileiro Tomaz António Gonzaga (1744-1810), publicada em três partes, que evoca um amor perdido do escritor. Este poema dirigido pelo poeta à amada, inscreve-se no âmbito da poesia bucólica e pastoril setecentista. O pastor Dirceu chora a perda de Marília e diz não reconhecer os sítios à sua volta: “São estes os sítios? / São estes; mas eu / O mesmo não sou”<sup>530</sup>. Maria Keil fez uma ilustração a tinta-da-china e guache sobre papel, a preto, branco e tons de cinzento, de traçado expressivo, em que as figuras do poeta e de Marília se confundem com os troncos das árvores do plano de fundo (fig. 1455). Os dois corpos, jovens e esbeltos, estão ligeiramente inclinados, como se acompanhassem a curvatura natural dos troncos das árvores, causada pelo vento. Sem rosto, o homem, de braços

---

<sup>530</sup> *As mais belas poesias de Tomás António Gonzaga escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1960.

abertos e tronco desnudo, e a figura feminina, ligeiramente atrás do primeiro, vestida de branco, com as mãos juntas, transmitem, pela expressão corporal, um sentido amoroso, poético. O facto do homem exhibir o peito de braços abertos pode, também, sugerir a fragilidade provocada pelo amor perdido. A densa floresta negra de fundo confere ao desenho um sentido trágico.

Em 1965 foi publicado um outro volume desta colecção da Artis dedicada à poesia luso-brasileira, *As mais belas poesias de Castro Alves escolhidas por José Régio*<sup>531</sup>. As ilustrações desta obra são de Alice Jorge, João Abel Manta, Manuel Lapa e Maria Keil.

Castro Alves (1847-1871), poeta brasileiro, romântico, que se opôs abertamente à escravatura, escreveu, entre outros, o poema “Hora da saudade” que Maria Keil ilustrou. Este poema fala de uma desilusão amorosa causada pela partida da amada. A autora partiu dos dois primeiros versos do poema, que o autor desenvolve de seguida, concretizando, para conceber a ilustração: “Tudo vem me lembrar que tu fugiste, / Tudo que me rodeia de ti fala” (fig. 1456). Maria, que assinou “M.K.”, desenhou uma mesa com um livro aberto, um candeeiro, flores e uma moldura, objectos do quotidiano que trariam à memória do poeta, a amada. Um pássaro que voa por cima da mesa remete para os versos: “No ramo curto o ninho abandonado / Relembra o pipilar do passarinho. / Foi-se a festa de amores e de afagos... / Eras-ave do céu...minh’alma o ninho!”. Maria Keil recorreu nesta obra à técnica e aos materiais que usou na ilustração do poema de Tomaz António Gonzaga, “Lira

---

<sup>531</sup> *As mais belas poesias de Castro Alves escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1965.



V”. O desenho expressivo, de traço seguro, adquire um sentido lírico pelas formas circulares, que se espalham organicamente pela superfície do papel.

Olavo Bilac (1865-1918) foi o terceiro poeta luso-brasileiro escolhido para constar desta colecção promovida pela Artis<sup>532</sup>. Este poeta e jornalista, seguidor do parnasianismo, escreveu um poema intitulado “Música brasileira” dedicado à cultura brasileira que tem “Todo o feitiço do pecado humano”, e é “Flor amorosa das três raças tristes”. Neste texto, que Maria Keil ilustrou, o poeta fala do encontro de diferentes culturas e sensibilidades: africana, portuguesa e índia (fig. 1457). A autora seguiu um caminho abstracto, lírico, pouco usual no seu trabalho plástico. Sobre um mar ondulado vêem-se formas curvas que lembram seres marítimos ou as raízes de uma árvore e remetem para a ideia de fecundidade que deu origem à miscigenação no Brasil. O número “3” surge em alusão às três culturas.

Antero de Quental (1842-1891) foi um dos poetas portugueses escolhidos para integrar a colecção da Artis de poesia luso-brasileira<sup>533</sup>. As ilustrações deste volume são da autoria de Manuel Lapa, Maria Keil, Rogério Ribeiro e Sá Nogueira. “Turbilhão” é o título do soneto anterior ilustrado por Maria Keil, um texto do chamado período pessimista da obra do autor (1874-1880) que trabalha a perplexidade do homem perante o mistério de si mesmo, a incapacidade do sujeito se relacionar consigo próprio e com o mundo e a ideia de morte libertadora<sup>534</sup>. Maria Keil desenvolveu o seu trabalho a partir do verso “No meu sonho desfilam as visões”, tendo representado as visões ou espectros

---

<sup>532</sup> *As mais belas poesias de Olavo Bilac escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1966.

<sup>533</sup> *Os mais belos sonetos de Antero escolhidos por José Régio*, Lisboa, Artis, 1966.

<sup>534</sup> Maria Graciete Besse, “A experiência do olhar desamparado: no «Turbilhão» de Antero”, in *Colóquio Letras*, N.º 123-124, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 131-134.

que povoam o espaço do sonho e revelam um mundo fantasmagórico (fig. 1458). O turbilhão, conotado com a ideia de violência e desordem, envolve cabeças humanas e projecta corpos para o espaço.

A última obra desta colecção que contou com a participação de Maria Keil reúne textos de Bernardim Ribeiro, poeta quinhentista português, autor da bem conhecida novela *Menina e Moça*<sup>535</sup>. O poema ilustrado por Maria Keil fala de Avalor, um jovem cavaleiro que perdeu Arima, a sua amada, “As águas levam seu bem; / Ele leva o seu pesar. / Só vai e sem companhia, / Que os seus fora deixar”. Maria desenhou o jovem cabisbaixo, encolhido, a olhar para trás, sobre um fundo abstracto, de manchas e formas revoltas, em torvelinho, que traduzem o estado de espírito de Avalor (fig. 1459). Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se um desenho original desta ilustração que corresponde à versão impressa (fig. 1460)<sup>536</sup>.

A Portugália editora publicou em 1961 o romance da escritora francesa Elsa Triolet, *Rosas a prestações*, com capa de Maria Keil (fig. 1461)<sup>537</sup>. Este livro de ficção tem uma forte componente de crítica social. Martine uma menina pobre que vende flores na rua, aos turistas, aspira ao asseio e à ordem. Adoptada por uma cabeleireira, vê o seu sonho cumprir-se. Quando chega à idade adulta Martine é uma mulher perfeita, muito pouco real e infeliz. Maria Keil concebeu uma capa em tons de cor-de-rosa e verde que vai ao encontro da feminilidade da personagem principal do romance. Duas faixas horizontais cor-

---

<sup>535</sup> *As mais belas poesias de Bernardim Ribeiro escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1967.

<sup>536</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 136. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>537</sup> Elsa Triolet, *Rosas a Prestações*, Lisboa, Portugália, 1961.

de-rosa sobrepõem-se a uma malha gráfica em tons muito suaves de verde, com folhas e plantas estilizadas. O nome da autora e parte do título da obra surgem abertos nas faixas horizontais, o primeiro em caixa baixa, o segundo em caixa alta. “ROSAS” e o nome da editora, foram inseridos a preto, respectivamente, em caixa alta e caixa baixa.

Ainda na década de 1960, Maria Keil colaborou, na qualidade de ilustradora, numa obra transversal, de literatura, arte e música: *Romanceiro geral do povo português*<sup>538</sup>. Alves Redol organizou e anotou a edição, Fernando Lopes-Graça, mencionado atrás a propósito das obras dirigidas a crianças, *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade* (1979) e *As cançõezinhas da Tila* (1998), foi responsável pela componente musical e Maria Keil pela ilustração.

Alves Redol (1911-1969), escritor neo-realista português, filiado no Partido Comunista Português (PCP) e membro do Movimento de Unidade Democrática (MUD), deixou uma obra literária vasta e diversificada, politicamente engajada, de denúncia das injustiças sociais, do regime político de Salazar, da fome, da pobreza e da exploração do homem pelo homem que Redol encontrava no quotidiano do povo português. Paralelamente à literatura de ficção, romances para adultos e para crianças, contos e textos para teatro, o autor desenvolveu vários estudos sobre cultura popular, em particular da região do Ribatejo, de onde era natural. Um destes estudos incidiu sobre a literatura popular tradicional, tema que lhe era caro pela empatia que sentia pelo povo,

---

<sup>538</sup> Alves Redol (org.), *Romanceiro Geral do Povo Português*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1964.

dando origem à publicação com o título *Romanceiro geral do povo português*. Nesta obra, Redol reuniu histórias que foram transmitidas de boca em boca, ao longo dos séculos, tendo sido passadas para o papel por vários autores, sob a forma de versos. A obra está dividida em dez livros temáticos ou partes: Livro primeiro ou da História, Livro segundo ou dos desastres da guerra, Livro terceiro ou da moirama, Livro quarto ou do mar, Livro quinto ou do amor, Livro sexto ou dos infortúnios, Livro sétimo ou dos caprichos, vícios e malfetorias, Livro oitavo ou das sátiras, Livro nono ou livro Sagrado e Livro Décimo ou livro das maravilhas.

Maria Keil fez um conjunto de pequenos desenhos para esta edição, a tinta-da-china, que usou como separadores dos textos e que cumprem, igualmente, a função de dinamizadores da página que a autora dividiu ao meio, na vertical, introduzindo duas colunas de texto separadas por um filete vermelho. Estes apontamentos desenhados relacionam-se com as narrativas: cavaleiros medievais (figs. 1462 e 1463), navios quinhentistas (figs. 1464 e 1465), espadas, coroas e canhões (figs. 1466 e 1467), figuras populares a tocar instrumentos musicais de cordas (figs. 1468 e 1469), lanceiros (fig. 1470), infantes a lutar protegidos por armaduras e escudos (fig. 1471), mouros e cativas (fig. 1472 e 1473), ramos de flores rodeados de cobras e insectos (fig. 1474), cobras entrelaçadas (fig. 1475), o casal e o amante (fig. 1476), um calvário (fig. 1477) e um cativo (fig. 1478). Alguns motivos são idênticos aos que a autora usou em *Contos tradicionais portugueses*, designadamente, lagartixas, ramos com folhas e amuletos (figs. 1479 a 1481). Pontualmente surgem nas páginas do livro partituras.

Paralelamente, a publicação inclui onze imagens extra-texto, de página inteira, executadas a tinta-da-china e aguarela, a preto, branco e tons de cinzento (figs. 1482 a 1492). Do ponto de vista técnico e formal este trabalho de Maria Keil aproxima-se muito das ilustrações que fez para os volumes publicados pela Artis, dedicados à poesia luso-brasileira (figs. 1455 a 1460). Encontramos o mesmo tipo de traço expressivo e o uso de manchas de tinta diluída que sugerem ambientes. A primeira ilustração extra-texto dispõe-se imediatamente a seguir à folha do rosto e representa um grupo de homens do povo, na rua, a tocar instrumentos musicais, tambores, bombos e instrumentos de cordas. As figuras humanas foram abertas a branco. Em primeiro plano vê-se uma árvore esguia, desenhada a preto e, ao fundo, uma paisagem montanhosa, definida por manchas cinzentas, aguareladas (fig. 1482). A segunda ilustração abre o Livro da História e mostra dois cavaleiros, um mouro e um cristão, montados a cavalo, a lutar (fig. 1483). De notar a forma como Maria Keil sugere os volumes dos corpos e os movimentos dos cavalos e dos homens através do traço espiralado. A terceira ilustração, do Livro dos desastres da guerra, representa um cavaleiro, com armadura, montado a cavalo, a brandir uma espada (fig. 1484). O cavaleiro foi desenhado com traços curtos, rectos e curvos, que se cruzam e conferem leveza à imagem. O cavalo parece mais denso devido à aplicação de manchas de tinta. O Livro da Moirama é ilustrado por um desenho em que se vê um grupo de muçulmanos a deslocar-se em grupo, ao fundo, em cima, e uma árvore sem folhas, com os troncos partidos, em primeiro plano (fig. 1485). Um navio, no mar, com o pano posto e uma gaiivota branca alude ao Livro do mar (fig. 1486). As velas do navio e a

gaivota iluminam a composição, como se fossem dois holofotes. O Livro do amor é antecedido de um desenho em que se vê um casal, desnudado, a caminhar de mãos dadas (fig. 1487). Os infortúnios, sexto livro da obra, Maria Keil representou-os através de uma figura feminina, sentada com as mãos na cabeça, num gesto de sofrimento e de dor (fig. 1488). Os caprichos, vícios e malfetorias, a autora associa-os a uma cobra e a bebidas alcoólicas (fig. 1489). O desenho de um homem a tocar um instrumento de cordas e uma ave gigantesca em voo, introduz o livro das sátiras (fig. 1490). O Livro sagrado, Maria Keil representou-o através de quatro anjos perfilados que tocam trompeta (fig. 1491). O último livro, o das maravilhas, é antecedido de uma imagem de uma mulher com uma criança ao colo, sentada sob um céu iluminado por duas luas, uma cheia, a outra minguante (fig. 1492). Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se um desenho original para a ilustração que abre o Livro da História que não corresponde à versão impressa pois, além dos cavaleiros, mouro e cristão, inclui um homem a tocar alaúde (fig. 1493)<sup>539</sup>.

À semelhança de *Contos tradicionais portugueses*, esta obra apresenta encadernação em pele, com um pequeno motivo gravado a dourado, neste caso, um casal com vestes medievais, sentado, a tocar instrumentos musicais (fig. 1494). A capa que protege a encadernação reproduz este desenho numa escala consideravelmente maior e aberto a branco sobre um fundo

---

<sup>539</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 117. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

vermelho. O título da obra surge a preto, centrado, em caixa alta (fig. 1495).

Em 1968 Maria Keil colaborou com Augusto Abelaira (1926-2003), professor, escritor, jornalista e tradutor, ligado ao neo-realismo e activo opositor ao regime de Salazar. *Ode (quase) marítima* é o título da obra de Abelaira ilustrada por Maria Keil (figs. 1496 a 1499)<sup>540</sup>. Trata-se de um livro “cartão de natal”, destinado exclusivamente aos amigos da Editorial Estúdio Cor. Este pequeno conto, em formato de monólogo, apresenta um título intencionalmente colado a Fernando Pessoa, autor que influenciou muito Abelaira, neste caso através de Álvaro de Campos. Em *Ode (quase) marítima* um homem reflecte sobre vários assuntos, como acontece em muitas obras de Abelaira, marcadas por um olhar crítico sobre as pessoas e as coisas e um questionamento constante da existência e das relações humanas, designadamente das relações amorosas, num discurso irónico e fragmentado, em que há um transitar natural de assunto para assunto. Maria Keil fez três ilustrações, a tinta-da-china, sem aplicação de cor. A técnica usada pela ilustradora neste trabalho é diferente das que temos vindo a observar. Maria Keil construiu as figuras usando um ponteadado cuja densidade varia, dando origem a formas mais ou menos legíveis: num dos desenhos, vêem-se dois homens a conversar separados por um gradeamento e duas figuras esboçadas ao fundo, no céu, pouco perceptíveis (fig. 1497); no segundo desenho, o homem que está junto ao gradeamento, do lado do observador, o narrador, mantém-se e vê-se no céu uma figura feminina nua, sentada (fig. 1498); no último desenho, o homem mudou de posição, voltando-se para o observador, e

---

<sup>540</sup> Augusto Abelaira, *Ode (quase) marítima*, Lisboa, Estúdios Cor, 1968.

no céu vê-se uma figura feminina de pé (fig. 1499). A técnica do ponteadado, Maria voltou a usá-la mais tarde, nos anos de 1978 e 1979, na ilustração de livros infantis, designadamente em *Camões. Poeta, mancebo e pobre* e em *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade* (figs. 820 a 827 e 954 a 963). A capa apresenta um desenho ponteadado de um navio, impresso a azul, com uma moldura branca, disposta sobre um fundo azul (fig. 1496). A contracapa é lisa, azul.

Em 1978, Maria Keil ilustrou a capa de *O corpo*, um dos quatro cadernos que integram a obra com o título *O corpo. Poemas*, de Eusa Rêgo Freire, poetisa brasileira que, além dos textos executou o arranjo gráfico da edição (fig. 1500)<sup>541</sup>. Maria Keil desenhou um nu feminino, sem rosto, esboçado, com os contornos bem definidos, por linhas vigorosas. A mulher, ergue o tronco, suportado pelos braços estendidos. Na zona dos órgãos sexuais, Maria Keil aplicou a cor vermelha, sobre os contornos do interior das coxas.

### 2.3.2. De 1980 aos anos 2000: ilustração e escrita

Em 1986, após um interregno de quase uma década na ilustração de livros para adultos, Maria Keil regressou a esta área como autora do texto e das imagens. *Árvores de domingo*, foi a primeira obra para adultos com textos da sua autoria que a autora publicou<sup>542</sup>. Em 1976, Maria publicara *O pau-de-*

---

<sup>541</sup> Eusa Rêgo Freire, *O corpo. Poemas*, Porto, Edição da autora, 1978; Ana Hatherly, [Recensão crítica a “O corpo” de Eusa Rêgo Freire], in *Revista Colóquio/Letras*, N.º 54, Mar. 1980, p. 93.

<sup>542</sup> Maria Keil, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.



*fileira* e, em 1979, *Os presentes*, duas obras integralmente da sua autoria, textos e imagens, mas dirigidas ao público infantil.

*Árvores de domingo*, reúne um conjunto de textos poéticos de Maria Keil, autobiográficos, em que a autora reflecte sobre si própria e sobre a existência humana, em diálogo com Francisco Keil do Amaral, na altura já falecido (figs. 1501 a 1507). Acompanham estes textos seis desenhos de página inteira, executados a tinta-da-china e guache e assinados “MARIA KEIL 86”. A primeira ilustração é um desenho delicado, de pormenor, de uma glicínia que Maria via da sua casa nova: “Há aqui uma velha glicínia que se finge morta. / Dois velhos troncos de glicínia espreitam-me uma infinidade de olhos / e eu tenho de estar atenta” (fig. 1502)<sup>543</sup>. A segunda ilustração mostra um rosto feminino inserido numa floresta com árvores de copa verde (fig. 1503). O lado direito do rosto é sorridente e luminoso, o lado esquerdo, sombrio e triste:

É a minha face direita que eu dou aos espelhos e a quem me olha. (...) Mas tu estavas do meu lado esquerdo e olhavas a minha face esquerda. (...) E tu olhavas o meu lado aberto e lá dentro os meus campos, as minhas cidades, as minhas florestas, os meus rebanhos, os meus amores<sup>544</sup>.

Um rosto de mulher, metamorfoseado em árvore e encimado por um pequeno veleiro, parcialmente submerso em águas verdes, ilustra um texto que fala do mar, de afectos, do toque, da morte, do lado esquerdo e do lado direito de Maria Keil: “Ocorreu-me que, se caísse de um navio no alto oceano, não seria / bastante pesada para chegar ao fundo do mar. (...) Mãos suaves verdes

---

<sup>543</sup> Maria Keil, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, s.p.

<sup>544</sup> Maria Keil, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, s.p.

afagam-me o coração dentro do mar como se de seda” (fig. 1504)<sup>545</sup>. Da janela da sua casa-esconderijo, Maria Keil vê passar cortejos. As colchas de damasco que coloca à janela saúdam o rei que passa. Maria Keil ri do rei, às escondidas. No desenho vê-se um grande olho, com uma íris que é um rosto, e um cortejo, em baixo, de cavaleiros e peões, envergando armaduras e empunhando espadas e lanças: “Do meu lado direito passava o cortejo do rei. / O vento agitava bandeiras. Tocavam instrumentos de sons cor-de-laranja” (fig. 1505)<sup>546</sup>. Na última ilustração da obra, a autora representou uma árvore e uma figura feminina, que será Maria, em simbiose, fundidos num só ser (fig. 1506). A abrir a obra, uma ilustração mostra uma árvore de tronco forte, raízes salientes e copa frondosa, com uma mota por baixo (fig. 1507). Poderá ser uma alusão a Francisco Keil do Amaral que na sua juventude andava muito de mota, designadamente para se deslocar até à Escola de Belas-Artes onde Maria o conheceu. A capa apresenta um desenho de uma árvore sem folhas, de troncos retorcidos, cinzenta, sobre fundo branco (fig. 1501). O título, do livro, em caixa baixa, opção mais comum na autora, foi inscrito a vermelho, cor que contrasta com o cinzento do desenho e o branco do fundo da capa. Nesta obra Maria Keil mostra a sua face esquerda, aquela que não costuma mostrar, dando a conhecer o seu lado poético e sensível e a sua capacidade de ir constantemente mais longe na exploração das formas e das linguagens.

Já no final dos anos de 1990, Maria Keil ilustrou um livro de contos escritos pelo marido, Francisco Keil do Amaral, editados postumamente:

---

<sup>545</sup> Maria Keil, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, s.p

<sup>546</sup> Maria Keil, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, s.p

*Metade comédia, metade drama*<sup>547</sup>. O livro está dividido em três partes – “Origens”, “Transplantações” e “Esta cidade” – cada uma das quais constituída por vários contos. Maria Keil ilustrou cinco contos da colectânea, com desenhos a tinta-da-china e guache, a preto e branco e tons de cinzento (figs. 1508 a 1518). Como acontece com outros trabalhos da autora do final da década de 1990 e dos anos 2000, nomeadamente, *As cançõezinhas da Tila*, nas ilustrações de *Metade comédia, metade drama* há uma aproximação ao registo da pintura mais evidente do que nos trabalhos anteriores. Os desenhos figurativos e muito sintéticos, seguem de perto a narrativa. Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se uma maqueta com as ilustrações originais deste livro (figs. 1514 a 1518)<sup>548</sup>.

Da primeira parte do livro, “Origens”, Maria ilustrou dois contos que desvelam a rudeza, a irresponsabilidade e a inconsequência que o comportamento humano pode atingir. “Um filho e uma vaca” conta a história de um homem que aparentemente tinha mais afeição pela sua vaca do que pelo próprio filho (figs. 1509 e 1514). Um dia a vaca adoeceu ao dar à luz um vitelo morto. O homem foi enterrar o animal morto na companhia do filho de nove anos de idade que ficou doente porque chovia muito. Cada dia que passava a criança ficava pior e a vaca também. O homem decidiu chamar um veterinário que tratou a vaca. Quando a vaca estava a melhorar, a criança já estava tão mal que a mãe a levou ao médico. Estava com uma pneumonia grave e podia

---

<sup>547</sup> Francisco Keil do Amaral, *Metade comédia, metade drama. Contos*, Lisboa, Gradiva, 1998.

<sup>548</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 125. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

morrer. Mas a cura da vaca tinha inundado o homem de uma tal ventura que nem foi capaz de verter uma lágrima pelo filho. Maria Keil representou o homem prostrado, a chorar, junto à vaca doente, no estábulo, e a mulher, a assistir em pé, ao fundo. Ainda desta parte do livro, Maria Keil ilustrou o conto “Por vinte melreís”, uma história passada numa pequena localidade onde, após um incêndio que destruiu o armazém e a casa de um habitante local, a população decidiu constituir uma corporação de bombeiros (figs. 1510 e 1515). Para pagar as dívidas da aquisição dos equipamentos resolveram simular um incêndio que iriam apagar na presença da população que pagaria para ver o acontecimento. Montaram uma torre de madeira. Agora era preciso arranjar a “vítima”, uma pessoa para estar no cimo da torre e que seria salva pela corporação. Como ninguém queria assumir esse papel foi escolhido o “Infantaria”, um homem da terra que ficara com problemas mentais no cumprimento do serviço militar, por razões desconhecidas, embora existissem várias teorias sobre o assunto. O homem, em troca de vinte mil reis, aceitou fazer o papel de “vítima”. Quando estava tudo preparado para começar a operação de salvamento simulada, atearam o fogo mas como tinha chovido no dia anterior a madeira não queimou. Decidiram, então, trazer uns cavacos que puseram junto à torre de madeira e que regaram com gasolina, tal como a torre. O fogo rapidamente cresceu. Tocaram os sinos da igreja a alertar para o incêndio, como se fosse uma situação real, e a corporação ocorreu ao local mas quando se dirigiam para o terreiro onde lavrava o incêndio o carro ficou preso numa rua estreita e não conseguiu passar. As chamas estavam cada vez maiores e o “Infantaria” tossia, tapando a boca e o nariz, quase asfixiado. A população

começou a temer o pior. Os bombeiros decidiram abandonar a bomba e ocorreram ao local mas era impossível apagar o fogo. Disseram ao “Infantaria”, já com o fato em chamas que se atirasse. O homem atirou-se. Amorteceram-lhe a queda mas já não havia nada a fazer e o homem morreu. Maria Keil desenhó a torre de madeira a arder, o “Infantaria” no cimo da torre de braços abertos, em pânico, e a população em baixo, a acenar, apreensiva.

Da segunda parte de *Metade comédia, metade drama*, “Transplantações”, Maria Keil ilustrou o conto “A massa de que é feito um homem” (figs. 1511 e 1516). Dois homens conversam à beira do rio, sentados no parapeito da muralha, um deles conta ao outro em tom de desabafo como conheceu uma rapariga de quinze anos, que ela foi viver com ele contra a vontade da mãe que a queria juntar ou casar a outro homem, com dinheiro, e como teve que acabar a relação porque ela não tomava conta da casa por passar o dia com a mãe que dizia estar doente. O narrador assiste à conversa enquanto, ao mesmo tempo, olha para o rio, se imagina gaivota, suspenso nos ares, “com as asas abertas em voo preguiçoso”. Maria Keil representou os dois homens sentado à beira do rio, um cabisbaixo, com os braços cruzados, o outro, a olhar em frente, para o rio. Por cima dos dois homens plana uma gaivota com corpo de mulher.

Da última parte desta colectânea de contos, “Esta cidade”, Maria Keil ilustrou duas histórias que se debruçam sobre a fragilidade humana, a solidão e a incompreensão. Na primeira narrativa, “De porta em porta, exactamente como os mendigos...”, Francisco Keil do Amaral conta a história de uma senhora que prometera viver de esmolas como os mendigos caso se curasse de

uma doença que a atingira (figs. 1512 e 1517). Um dia a senhora bateu à porta de uma casa e foi recebida pela criada que chamou a patroa. A senhora contou à dona da casa a sua história. As criadas, que estavam a ouvir a conversa no piso de cima, desataram a rir. Não percebiam porque não prometera a senhora trabalhar para arranjar o seu sustento em vez de prometer viver de esmolas. Maria Keil desenhou a senhora e a dona da casa, em baixo, e duas criadas, no cimo de uma escada, encostadas ao corrimão, a ouvirem a conversa. “Domingo na praia é a história de um homem que, para ganhar a vida, fazia truques de magia com papéis, cartões, latas, garrafas, entre outros objectos (figs. 1513 e 1518). Num dia de sol, o homem estava na praia a fazer os seus truques para as crianças quando, de repente, veio uma onda enorme que molhou todos os seus haveres. Cansado das dificuldades constantes, o homem, que tinha sido atacado por uns cães mal chegara à praia, perguntou ao mar se também ele lhe queria mal. Começou a reunir as suas coisas para tentar secá-las ao sol. O banheiro, com pena do homem, apanhou as cartas do baralho e entregou-lhas, metendo conversa com ele para o consolar. Maria Keil desenhou a praia, os meninos com as criadas e o homem de braços abertos, numa atitude de desalento a olhar para os seus haveres todos espalhados, aos seus pés.

Estas histórias, em particular as duas primeiras, revelam o hábito que Francisco Keil do Amaral tinha, segundo o seu filho Pitum, quando estava de férias na casa de família em Canas de Senhorim, de escrever contos baseados na vida local e nas pessoas da terra, num estilo próximo do neo-realismo. As personagens e situações denunciam, ainda, a capacidade de observação do arquitecto que tinha um profundo conhecimento das mentalidades e costumes

do povo português, em particular da Beira interior. Maria Keil ilustrou as histórias tal como o marido as contara, escolhendo o ponto alto de cada uma das narrativas.

Em 2002, Maria Keil publicou o segundo livro para adultos inteiramente da sua autoria, com o título *Anjos do mal. Demos – Demónios – Diabos, etc.* (figs. 1519 a 1554)<sup>549</sup>. Este livro nasceu de uns desenhos que Maria Keil fez nas janelas transparentes de envelopes, a caneta de feltro preta, de uma família de diabos:

Uma vez desenhei um diabo no envelope e achei piada. Mais tarde reparei que estava uma caixa cheia: eram trinta e tal. Pensei dar um jeito àquilo e fiz aquela história. Não é carreira que se siga, que se continue. Gostei muito de fazer mas não se pode fazer mais...torna-se pastilha elástica<sup>550</sup>.

Os desenhos originais integram o acervo da Biblioteca Nacional de Portugal<sup>551</sup>. Com estes esboços Maria construiu uma história, protagonizada por uma família de diabos, pai, mãe e três filhos, dois rapazes e uma rapariga (figs. 1520 a 1524). A estes juntam-se o avô e a avó, três primas, uma gorda, outra que está sempre a rir e uma terceira que está convicta que os diabos deviam tirar os cornos e os rabos para ficarem iguais a toda a gente (figs. 1525 a 1528). Alguns diabos cortam o rabo e tiram os cornos, outros não (figs. 1529

---

<sup>549</sup> Maria Keil, *Anjos do mal. Demos – Demónios – Diabos, etc.*, Lisboa, Ler Devagar, 2002.

<sup>550</sup> João Paulo Cotrim, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, p. 18.

<sup>551</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 105. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

a 1536). Os que o fazem, misturam-se com os humanos: uns vão para a escola, outros para a Baixa e para o Rossio passear, um tornou-se poeta, outra anda de descapotável vermelho e telemóvel no ouvido, muito segura de si (figs. 1537 a 1553). Didi, um diabo novinho, sente-se frustrado porque, embora seja um diabo, não consegue fazer frente aos colegas da escola, por mais terríveis que sejam as partidas que prega. Decide, então, mudar de estratégia e portar-se bem, ser o melhor aluno da turma (fig. 1554). Estes diabos que desfilam ao longo do livro correspondem a perfis de pessoas que Maria, observadora atenta captou ao longo da vida e transpôs para esta história. A capa do livro apresenta um dos desenhos do interior (fig. 1531) sobre um fundo cor-de-laranja, liso (fig. 1519). O título, disposto no cimo da capa, alinhado à direita, surge em caixa baixa, com as iniciais em caixa alta, aberto a branco.

O último trabalho de ilustração de livros para adultos feito por Maria Keil integra a obra *Passagens*, do poeta Ramos Rosa, seu companheiro de casa no final da vida, na Residência Faria Mantero da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa<sup>552</sup>. É um desenho a tinta-da-china, de traço muito expressivo e dinâmico, que revela uma figura feminina em movimento (fig. 1555). Neste desenho, Maria Keil atingiu um nível de sintetização revelador da sua enorme capacidade enquanto desenhadora.

#### **2.4. Outros trabalhos de artes gráficas posteriores a 1950**

Na década de 1950 e seguintes, Maria Keil realizou poucos trabalhos de

---

<sup>552</sup> António Ramos Rosa, *Passagens*, Porto, Edições Asa, 2004.



artes gráficas para além da ilustração de livros para crianças e para adultos. De forma esporádica, sem continuidade, a autora concebeu alguns cartazes e selos dos CTT. A actividade na área da publicidade e a colaboração com revistas e outras publicações periódicas, muito intensa nos anos de 1930 e de 1940, tornou-se pontual nas décadas seguintes. Esta alteração ficou-se a dever, por um lado, à diminuição de encomendas estatais, decorrentes das mudanças políticas ocorridas no seio do Estado Novo após a II Guerra Mundial, com o fim ou diminuição das campanhas e comemorações organizadas pelo regime através do SPN/SNI que, em 1949, deixou de ter à testa António Ferro, afastado por incompatibilidade com os desígnios de Salazar. Por outro lado, Maria Keil dedicou muito do seu tempo, a partir da década de 1950, à azulejaria e à ilustração de livros, sobretudo para crianças, áreas que se tornaram claramente dominantes nesta segunda fase da sua carreira artística.

A actividade de Maria Keil como cartazista foi muito restrita nos anos de 1950 e seguintes. Em 1961 fez um *lay-out* que aplicou num cartaz e na capa de um programa da Companhia de Bailado Verde-Gaio (fig. 1556). Trata-se de um projecto muito simples, executado a partir do desenho estilizado de dois bailarinos, assinado “Keil”, aberto a branco, o bailarino em primeiro plano, do lado esquerdo da composição, a bailarina, em plano de fundo, do lado direito, executando o mesmo movimento mas em espelho, um em relação ao outro. O fundo, liso, é vermelho ou verde azulado. Do lado direito da composição, Maria Keil inseriu o *lettering*, em caixa alta, aberto a branco ou impresso a preto: “GRUPO DE BAILADOS PORTUGUESES VERDE-GAIO”. No programa surge, ainda, em baixo, a indicação do local, “TEATRO NACIONAL DE SÃO

CARLOS”. O *lay-out* destes materiais de divulgação foi executado para a temporada de bailado de 1961, tendo sido reutilizado posteriormente como o atestam os programas impressos de espectáculos da companhia.

Alguns anos antes, em 1957, Maria Keil executara um outro projecto para uma capa de um programa de uma companhia de dança, a companhia Estrelas da Ópera de Paris. Maria desenhou dois bailarinos clássicos, num passo dança em que a bailarina rodopia (fig. 1557). Os corpos, esboçados, foram reduzidos a formas geométricas circulares e elípticas que, sobrepostas, conferem movimento à composição. Em baixo, do lado esquerdo, surge o título aberto a branco, em caixa alta e baixa: “TIVOLI ESTRELAS DA ÓPERA DE PARIS Novembro 1957”.

Num âmbito muito diferente, Maria Keil realizou em 1969 um cartaz de propaganda política da Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD), formação eleitoral que disputou as eleições legislativas de 1969, nos círculos de Lisboa, Porto e Braga e que integrava o grupo político liderado por Mário Soares, a Acção Socialista Portuguesa (ASP), personalidades católicas, como Francisco Sousa Tavares e Sophia de Mello Breyner, e monárquicos, entre os quais Gonçalo Ribeiro Telles (fig. 1558). A CEUD tinha como objectivo, além da oposição ao regime, afirmar o Socialismo em Portugal, demarcando-o do Partido Comunista Português (PCP). A campanha, que contou com o cartaz de Maria Keil, foi muito dificultada pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), talvez por isso, os resultados obtidos pela CEUD tenham ficado muito aquém do esperado pelos seus organizadores.

O cartaz que Maria Keil executou para a CEUD transmite de forma

muito eficaz a mensagem da comissão: um grande sol raiado, simbolicamente a esperança, em tons de verde e vermelho, a cor da bandeira nacional, ocupa a quase totalidade da área do cartaz (fig. 1559). Em cima, dispõe-se a mensagem “POR UM PORTUGAL LIVRE E MELHOR”, em caixa alta, impressa a preto. Em baixo, “VOTE CEUD”. As palavras “PORTUGAL” e “CEUD”, destacam-se pelo tamanho da letra, que é ligeiramente maior.

Em 1971, a revista *Seara Nova* convidou dezasseis artistas plásticos portugueses a criarem um cartaz no âmbito das comemorações do seu 50.º Aniversário. Maria Keil foi uma das artistas convidadas, tendo usado um desenho que realizara em 1964 para ilustrar o texto “Romance de um cativo”, integrado no *Romanceiro geral do povo português*, em que se vê um homem de costas, com os braços abertos, a empurrar um gradeamento (figs. 1560 e 1478)<sup>553</sup>. A autora trabalhou este elemento, introduzindo na composição uma imagem estilizada do sol e de nuvens. Os restantes autores de cartazes foram Rogério Ribeiro, Charrua, Espiga Pinto, José Cândido, Lima de Freitas, Cipriano Dourado, Daciano Costa, Eduardo Nery, João Abel Manta, Jorge Vieira, Luís Filipe de Abreu, Querubim Lapa, Henrique Ruivo, Sá Nogueira e Vespeira.

Em 1979, Maria Keil fez o cartaz do Ano Internacional da Criança, efeméride proclamada pelas Nações Unidas para comemorar os vinte anos da adopção da Declaração dos Direitos da Criança (1959) e sensibilizar os governos, as instituições e os cidadãos relativamente aos problemas que continuavam a afectar muitas crianças no mundo inteiro, de carência alimentar,

---

<sup>553</sup> *Seara Nova*, N.º 1508, Julho de 1971, s.p.

de habitação, cuidados de saúde e educação (fig. 1561). Maria escolheu como protagonista do cartaz uma criança que caminha com uma pomba branca, símbolo da paz, nas mãos. A técnica de desenho usada pela autora, o ponteadado, é idêntica à que aplicou em 1968 na obra de Augusto Abelaria com o título *Ode (quase) marítima* (figs. 1496 a 1499) e, já nos anos de 1970, em trabalhos de ilustração de livros infantis, nomeadamente em *Camões, poeta, mancebo e pobre* e *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade* (figs. 820 a 827 e 954 a 963). As formas, fluidas e leves, resultam do desenho de pontos alinhados, a preto sobre um fundo branco. Na zona superior do cartaz, Maria optou por um fundo vermelho que contrasta com o preto e branco do resto da composição, aumentando a sua visibilidade. O texto, a autora colocou-o em extremos opostos, de forma a equilibrar a mancha gráfica: em cima do lado esquerdo, “1979”, em baixo, do lado direito, “ANO INTERNACIONAL DA CRIANÇA”. O cartaz está assinado: “MARIA KEIL”.

Já em 2001, foi utilizado um desenho de Maria Keil no cartaz de divulgação do Colóquio “Agostinho da Silva. O mundo avança na medida em que alguém pergunta” (fig. 1562). É um cartaz muito simples em que se evidencia o retrato do filósofo executado a tinta-da-china por Maria e impresso a azul sobre um fundo alaranjado. O desenho, expressivo, é feito com traços curtos e seguros. Este retrato, de que existem serigrafias, foi usado para a lápide de sinalização da casa onde Agostinho da Silva morou (figs. 1563 e 1564).

Outra área em que Maria Keil colaborou esporadicamente nos anos de

1950 e seguintes, foi a filatelia, tendo realizado três séries de selos entre 1962 e 1975, relacionadas com o tema da criança, da maternidade e da mulher.

Em 1962 a autora desenhou uma série de quatro selos alusivos ao X Congresso Internacional de Pediatria (figs. 1565 a 1572). Maria Keil fez quatro desenhos em que os protagonistas são crianças: um recém-nascido, uma criança pequena a receber cuidados de saúde (vacinação), duas crianças pequenas a brincar com uma bola e duas crianças, um pouco mais velhas, a ler um livro. Os desenhos, a tinta-da-china, muito simples, sem pormenores, foram executados sobre uma zona aberta a branco. Os fundos são lisos, pintados a guache, a verde, lilás, salmão e azul. A Fundação Portuguesa das Comunicações conserva os desenhos originais desta série de selos que foi impressa pela Casa da Moeda sobre papel esmalte, em folhas de 50 selos com denteado 12,5 (figs. 1565 a 1568). Foram emitidos 8 milhões de selos de \$50 a verde, amarelo e preto; 7 milhões de selos de 1\$00 a azul, amarelo e preto; 2 milhões de selos de 2\$80 a salmão, amarelo e preto; e 1 milhão de selos de 3\$50 a lilás, amarelo e preto (figs. 1569 a 1572)<sup>554</sup>.

Uma outra série de selos executada por Maria Keil, em 1968, prende-se também com o tema da infância: a emissão comemorativa do 30.º Aniversário da Obra das Mães pela Educação Nacional (figs. 1573 a 1576). Esta organização criada em 1938 estava na dependência do Ministério da Educação Nacional e tinha como objectivo apoiar a acção educativa da família e assegurar a articulação entre esta e a escola. Em termos práticos, a Obra das Mães dava formação em noções de higiene, puericultura e educação familiar,

---

<sup>554</sup> Carlos Kulberg, *Selos de Portugal – Albúm III (1954-1970)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p.83 [Disponível on-line em: <http://www.filatelicamente.online.pt>].

sensibilizava para a importância do ambiente familiar no desenvolvimento da criança, promovia a frequência do ensino pré-escolar, entre outras acções que visavam elevar o nível de qualidade de vida das crianças e das famílias. Maria Keil optou pela via conceptual, tendo desenhado duas mãos que se tocam, uma de adulto, a outra de criança, simbolicamente, mãe e filho. A linha de contorno das mãos prolonga-se, lateralmente, por duas linhas sinuosas e entrelaçadas, que enquadram o desenho e se juntam no topo onde se lê “30.º”. A palavra “ANIVERSÁRIO”, Maria Keil colocou-a no interior do desenho, junto às duas mãos e “DA OBRA DAS MÃES PELA EDUCAÇÃO NACIONAL” na base do selo. O desenho original, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações, foi feito a tinta-da-china sobre papel colado em cartolina (fig. 1573). O fundo é uma malha gráfica de linhas verticais, paralelas entre si, de espessura variável, que cria um efeito óptico ilusório, de volume. Os selos foram impressos pela Casa da Moeda sobre papel liso, em folhas de 100 selos com denteado 13,5. Foram emitidos 9 milhões de selos de 1\$00 a cinzento, preto e tijolo; 1 milhão de selos de 2\$00 a castanho-rosa, preto e tijolo; e 500 mil selos de 5\$00 a azul-cinzento, preto e tijolo<sup>555</sup>.

Em 1975, por ocasião da comemoração do Ano Internacional da Mulher, promovido pela Nações Unidas com o objectivo de fomentar a igualdade de géneros, Maria Keil fez uma série de quatro selos alusivos a esta temática (figs. 1577 a 1584). A ONU pretendia com estas comemorações chamar a atenção para a discriminação exercida sobre as mulheres no acesso à educação, ao trabalho, à vida política, entre outros. Portugal associou-se a esta

---

<sup>555</sup> Carlos Kulberg, *Selos de Portugal – Albúm III (1954-1970)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 39 [Disponível on-line em: <http://www.filatelicamente.online.pt>].

efeméride através do Movimento Democrático de Mulheres Portuguesas que constituiu uma comissão que ficou responsável pela programação de iniciativas relacionadas com o tema das comemorações. Maria Keil escolheu homenagear as mulheres trabalhadoras nos desenhos que executou para os selos, representando-as no exercício da sua actividade: uma enfermeira num hospital (figs. 1577 e 1581), uma ceifeira com uma foice num campo de trigo (figs. 1578 e 1582), uma administrativa num escritório a escrever à máquina (figs. 1579 e 1783) e uma operária fabril numa fábrica a trabalhar numa máquina (figs. 1580 e 1584). A estratégia compositiva repete-se nos quatro desenhos: em primeiro plano surge uma figura feminina isolada e ao fundo outras mulheres que exercem a mesma função da primeira. A Fundação Portuguesa das Comunicações é proprietária dos originais destes selos, um conjunto de quatro desenhos pintados a guache sobre papel (figs. 1577 a 1580). Os selos foram impressos pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda sobre papel esmalte em folhas de 50 selos com denteado 13,5. Foram emitidos 6 milhões de selos de \$50 em policromia de base lilás, 5 milhões de selos de 2\$00 em policromia de base castanha, 1 milhão de selos de 3\$50 em policromia de base tijolo e 500 mil selos de 8\$00 em policromia de base cinzenta. Sobre estes selos foi impressa uma tarja fosforescente<sup>556</sup>.

Em 1977, Maria Keil apresentou a concurso uma proposta para uma série de três selos alusivos à “Educação permanente”, com o pseudónimo 111, que ficou em terceiro lugar. O projecto escolhido foi o de José Luís Tinoe<sup>557</sup>.

---

<sup>556</sup> Carlos Kulberg, *Selos de Portugal – Albúm IV (1971-1978)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 64 [Disponível on-line em: <http://www.filatelicamente.online.pt>].

<sup>557</sup> Carlos Kulberg, *Selos de Portugal – Albúm IV (1971-1978)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 87 [Disponível on-line em: <http://www.filatelicamente.online.pt>].

As maquetas de Maria Keil para estes selos integram o espólio da Fundação Portuguesa das Comunicações (figs. 1584 a 1588). A autora desenvolveu o projecto a partir daqueles que constituem o alvo preferencial da educação permanente, ou seja, os homens e mulheres que abandonaram o sistema de ensino prematuramente, ou antes de atingirem o nível que desejavam, para trabalhar. Maria Keil desenhou um grupo de trabalhadores da indústria, outro da agricultura, um terceiro da pesca e uma família onde estão representadas várias gerações numa alusão à aprendizagem ao longo da vida. Os desenhos, pintados a guache, são em tons de vermelho claro, verde, azul e castanho.

Ainda no domínio das artes gráficas, Maria Keil criou uma carta de vinhos para o Hotel Algarve, na Praia da Rocha, nos anos de 1960 (figs. 1589 a 1593)<sup>558</sup>. Maria escolheu associar ao vinho a figura de Baco ou Dionísio que representou viril e sensual, erguendo copos, garrafas e jarros, cheios do néctar inebriante. O desenho, a tinta-da-china, é animado pela aplicação de manchas de cor, em laranja e verde, em torno da cabeça do deus, que desenharam raios de sol. Deste modo, Maria Keil associa ao prazer do vinho aquele que constitui um dos grandes atractivos e fontes de prazer do Algarve: o sol. Este desenho apresenta muitas semelhanças com a representação do sol humanizado e sedutor do conto “O chapéuzinho” de *O cantar da Tila. Poemas para a juventude*, livro de Matilde Rosa Araújo publicado em 1967 (fig. 599) e com um outro, publicado no primeiro volume da obra *Contos Tradicionais Portugueses. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira*, de 1958 (fig. 1404).

---

<sup>558</sup> Jorge Silva, “Folhas caídas VI”, in <http://almanaguesilva.wordpress.com/2012/06/24/folhas-caidas-vi>. Uma vez que o hotel inaugurou em 1967, pensamos que a carta de vinhos terá sido executada nessa ocasião.



## **2.5. Artes decorativas**

A grande área de intervenção de Maria Keil no domínio das artes decorativas na década de 1950 e seguintes foi a azulejaria, no entanto, a autora produziu outros trabalhos que importa mencionar, designadamente a produção de cartões que foram transpostos para tapeçarias de Portalegre. Paralelamente, Maria desenvolveu projectos pontuais como a composição do vestíbulo da Biblioteca-Museu da República e Resistência, projectado em 2001 (figs. 1594 e 1595). O verde e o vermelho remetem para as cores da República, representada através de um busto, disposto num plinto. A parede, pintada de verde, é animada por triângulos desenhados a preto que se cruzam, uns voltados para cima outros para baixo, um deles com um olho inscrito, o olho da providência, símbolo maçónico.

### **2.5.1. Tapeçarias de Portalegre**

Embora Portugal seja um país com uma tradição têxtil antiga, até ao século XVIII as tapeçarias que ornamentavam as paredes de palácios e edifícios públicos eram encomendadas a artistas flamengos e franceses. O marquês de Pombal, no seu esforço de dinamizar e desenvolver a incipiente indústria portuguesa, decidiu fundar duas manufacturas de tapeçarias, uma em Lisboa, a outra em Tavira, mas nenhuma vingou.

Portugal teve que esperar até ao século XX para assistir à criação de uma manufactura de tapeçarias bem sucedida. A iniciativa ficou-se a dever a

Guy Fino, Manuel Celestino Peixeiro e ao pai deste último, Manuel do Carmo Peixeiro. Inicialmente, a ideia de Guy e Manuel Celestino era fazer ressurgir a tradição dos tapetes de ponto de nó, em Portalegre. Contudo, o negócio não se revelou rentável e os dois empresários abandonaram a ideia dos tapetes e enveredaram pela tapeçaria mural por sugestão do pai de Manuel Celestino que estudara têxteis em Roubaix, uma pequena cidade francesa nos arredores de Lille que no século XIX se tornou num importante centro industrial têxtil ao qual acorriam trabalhadores de toda a Europa. Manuel do Carmo propôs aos dois amigos que aplicassem na execução das tapeçarias um ponto que ele inventara. O projecto avançou e a primeira tapeçaria ficou concluída em 1947<sup>559</sup>.

A tapeçaria de Portalegre, ainda que parta sempre de um cartão da autoria de um pintor, é uma obra de arte original pelas suas qualidades próprias, matéricas e técnicas. O processo inicia-se com a transposição do desenho base para um papel quadriculado, à escala real da tapeçaria, em que cada quadrícula representa um ponto. O desenho, uma vez transposto, tem que ser corrigido por comparação com o original, nomeadamente, o contorno das formas, a separação de cores e todos os pormenores que terão de ser traduzidos na tecelagem. A escolha das cores é feita por comparação entre o original pintado e a paleta de lãs da manufactura que inclui mais de sete mil cores. O processo de tecelagem permite misturar cores diferentes na mesma trama e, deste modo, potenciar efeitos cromáticos, por esta ser composta por oito cabos.

---

<sup>559</sup> Vera Fino, “Tapeçarias de Portalegre. Uma história que data de 1946”, in *Tapeçarias de Portalegre*, catálogo a exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 2010, pp. 49-57; Fernando de Azevedo e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.), *50 Anos de Tapeçaria em Portugal. Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Uma vez seleccionadas, as cores são indicadas no desenho da tecelagem que constitui o original para as tecedeiras.

As tapeçarias de Portalegre são tecidas manualmente em teares verticais. Os novelos de lã são suspensos do tear e o desenho de tecelagem é suspenso à altura da cabeça das tecedeiras. A tapeçaria começa a ser tecida pela base, do lado do avesso. A operação final consiste na colocação do “bolduc”, pequeno rectângulo de pano onde a tapeçaria é identificada pelo título, com indicação das dimensões e onde é autenticada pelo pintor com a sua assinatura.

Na técnica de Portalegre a trama decorativa envolve completamente os fios da teia o que confere à tapeçaria uma resistência superior à das tapeçarias tecidas segundo a técnica francesa em que se verifica um cruzamento simples entre os fios da teia e da trama. Por outro lado, na técnica de Portalegre a tecelagem progride horizontalmente e depois de cada passagem da trama decorativa introduz-se uma fina trama de ligação que fica invisível, escondida pela espessura da trama decorativa. Na técnica francesa as tecedeiras tecem cada cor individualmente, o que obriga a coser as várias zonas de cor no final para evitar espaços abertos no tecido. A técnica de Portalegre permite, deste modo, definir pormenores e formas com mais precisão.

A primeira tapeçaria produzida na Manufactura de Portalegre, *Diana* (1947), foi feita sob um cartão de João Tavares. A partir da década de 1950, e com mais propriedade nos anos de 1960, muitos artistas plásticos portugueses executaram cartões para tapeçarias de Portalegre, designadamente, Júlio Pomar, Guilherme Camarinha, Almada Negreiros, Renato Torres, Lima de Freitas, Severo Portela Júnior, Lino António, Maria Keil. O reconhecimento da

Tapeçaria de Portalegre ficou-se a dever, em parte, a um grupo de tapeceiros franceses que veio a Portugal em 1952, por ocasião da exposição “A Tapeçaria Francesa desde a Idade Média até aos nossos dias”. Guy Fino aproveitou o acontecimento para divulgar a técnica das tapeçarias de Portalegre, expondo no SNI duas grandes tapeçarias executadas a partir de um cartão de Guilherme Camarinha que tinham sido tecidas para o Governo Regional da Madeira. Os técnicos franceses, convidados a visitar esta exposição, admiraram a técnica e a perfeição conseguida com o ponto de Portalegre. Seguiram-se os contactos com Jean Lurçat, o renovador da tapeçaria francesa. Guy Fino conseguiu convencê-lo a visitar a Manufatura em 1958, onde lhe foram apresentadas duas tapeçarias: uma tecida em França, oferecida por Jean Lurçat à esposa de Guy Fino, e a sua cópia tecida em Portalegre. Confrontado com as duas versões, Jean Lurçat preferiu a tecida em Portalegre. A partir dessa data e até à sua morte, Jean Lurçat fez tecer em Portalegre um grande número das suas tapeçarias, facto que contribuiu para a internacionalização da tapeçaria de Portalegre<sup>560</sup>.

As encomendas de tapeçarias intensificaram-se, tanto da parte de privados, muitos dos quais estrangeiros, como do Estado português que inclui tapeçarias nos projectos decorativos desenvolvidos no âmbito da renovação estética de edifícios públicos, levada a cabo nos anos de 1950 e 1960, designadamente em tribunais, bibliotecas e universidades. A este propósito, do aumento da procura de tapeçarias, cito a galerista Ana Isabel que recorda num

---

<sup>560</sup> Vera Fino, “Tapeçarias de Portalegre. Uma história que data de 1946”, in *Tapeçarias de Portalegre*, catálogo a exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 2010, pp. 49-57; Fernando de Azevedo e Maria do Carmo Marques da Silva (coord.), *50 Anos de Tapeçaria em Portugal. Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

catálogo de uma exposição organizada em 1997 pela Câmara Municipal de Almada, a propósito da Interior – Centro Português de Tapeçarias, fundada em 1964 por Conceição Silva e Manuel Rodrigues:

Conceição Silva teve um papel importante na divulgação da obra de pintores que não conseguiam vender ao estado porque eram de esquerda ao colocar as suas obras em edifícios que projectou, nomeadamente, no Hotel do Mar em Sesimbra e no Hotel da Balaia no Algarve. Estes dois hotéis eram verdadeiras galerias de arte onde também se podiam ver tapeçarias. Pensou então em comercializá-las num espaço próprio, criando a Interior. Conseguiram o apoio de Guy Fino. A Interior abriu no dia 14 de dezembro de 1964 com uma exposição de tapeçarias de pintores portugueses, um cartão de cada pintor. A proximidade do Hotel Ritz facilitou a venda a americanos. Contudo, dada a morosidade do trabalho de tapeçaria, as vendas eram muito limitadas e os clientes (americanos) queriam muitas tapeçarias de uma só vez, desejo ao qual era impossível dar resposta<sup>561</sup>.

Desde o final dos anos de 1940 até aos anos 2000, mais de duas centenas de pintores, nacionais e estrangeiros, viram trabalhos seus passados a tapeçaria na Manufatura de Portalegre. Em Portugal podemos ver tapeçarias de Portalegre, para além de inúmeras casas particulares, em empresas, museus, fundações, bancos, companhias de seguros, hotéis, universidades, hospitais, igrejas, tribunais, câmaras municipais, na Assembleia da República, Presidência da República e Presidência do Conselho de Ministros, entre outros departamentos estatais<sup>562</sup>.

---

<sup>561</sup> Ana Isabel expõe Menez..., Galeria Municipal de Arte de Almada, 1997.

<sup>562</sup> Vera Fino, “A lã e a arte”, in *Tapeçaria e Desenho. Cruzeiro Seixas*, catálogo da exposição, Lisboa, Universidade de Lisboa, Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, 2010, s.p.

Maria Keil executou vários cartões para tapeçarias que foram produzidas na Manufatura de Portalegre. A referência mais antiga que encontramos a uma tapeçaria executada a partir de um cartão desta autora, foi no catálogo da Quarta Exposição Geral de Artes Plásticas, realizada em 1949 na SNBA. *Pescador* é o título da obra que, em 1975, foi vendida pela manufatura a Richard Donald Dewis<sup>563</sup>. A Manufatura de Tapeçarias de Portalegre conserva o cartão de Maria Keil, um desenho a guache sobre papel (fig. 1596). Quase quadrada, esta tapeçaria, com 184x201 cm, ilustra o poema de Almeida Garrett, “Barca Bela”, que Maria Keil voltou a ilustrar mais tarde, noutro contexto, numa edição de *Folhas caídas* publicada em 1955 (fig. 1215). A autora optou por fazer um desenho figurativo, de um pescador no mar, numa noite estrelada de lua decrescente. O navio tem o pano recolhido e o pescador, que parece ter os pulsos atados, largou os remos. Junto ao navio, uma sereia seduz com os seus encantos mágicos o pescador. A composição é envolvida por uma moldura lisa com dois trechos do poema, separados por um pequeno peixe amarelo, disposto no canto inferior esquerdo da moldura: “Deita o lanço com cautela, /Que a sereia canta bela...” e “Não se enrede a rede nela, /Que perdido é remo e vela.” Maria Keil escolheu uma paleta suave, em tons pastel de amarelo, azul, verde, salmão e castanho.

Na Sétima Exposição Geral de Artes Plásticas, realizada em 1953, Maria Keil apresentou uma tapeçaria que não conseguimos detectar, nem imagens que a reproduzam: “312 - Ribeira do Tejo – tapeçaria – execução em

---

<sup>563</sup> Informação que nos foi concedida pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.

tear manual de Maria José Taxinha – 18.000\$00”<sup>564</sup>.

Já na década de 1960 intensificou-se o pedido de cartões para tapeçarias dirigidos a Maria Keil. Em 1964, a autora realizou um cartão para uma tapeçaria que se destinava ao salão de banquetes do, já demolido, Hotel Estoril-Sol, propriedade da Sociedade Estoril-Sol, SARL, constituída por Teodoro dos Santos em 1958 com o intuito de obter a concessão dos jogos do casino<sup>565</sup>.

Este grandioso empreendimento turístico, projectado no final da década de 1950 e construído no Estoril, frente à orla marítima, nos primeiros anos da década seguinte, enquadrava-se na política de desenvolvimento turístico promovida pelo Estado português, de forma mais evidente a partir dos anos de 1960. Quando se colocou a questão da concessão do jogo do Casino do Estoril, em 1958, o Estado colocou como condição a construção de um hotel na zona. Foi um projecto multidisciplinar, coordenado pelos arquitectos Raúl Tojal e Manuel C. de Carvalho, que contou com a colaboração de Aurélio da Silva e Jorge Araújo (projecto de estruturas), Cláudio Spies (arquitectura paisagista), José Espinho (projecto de decoração) e diversos artistas plásticos, designadamente, Maria Manuela Madureira, Fred Kradolfer, Manuel Vaz, Óscar Pinto Lobo, Cecília Sousa, Lino António, Manuel Lapa, Euclides Vaz e Maria Keil<sup>566</sup>. O projecto decorativo incluía o mobiliário, vitrais, painéis de cerâmica policromada, pintura mural e um conjunto escultórico, além da imponente tapeçaria, com 447 x 918 cm, tecida na Manufatura de Portalegre a

---

<sup>564</sup> *Sétima Exposição Geral de Artes Plásticas*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, Maio 1953.

<sup>565</sup> Maria Teresa Cardoso Santos, *Hotel Estoril-Sol. Memórias de um lugar*, dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual, ramo de especialização em Teoria da Cultura Visual, Lisboa, IADE, 2008 [policopiado].

<sup>566</sup> Raúl Tojal, Manuel C. de Carvalho, “Projecto do Estoril-Sol no morro da Castelhana, em Cascais”, in *Binário. Arquitectura. Construção. Equipamentos*, N.º 75, Dezembro de 1964, pp. 332-339.

partir de um cartão de Maria Keil (fig. 1597). Neste projecto foi aplicado um princípio que se generalizou na época, em equipamentos públicos e privados, de integração das artes na arquitectura com o intuito de elevar a qualidade dos espaços construídos e que proporcionou um momento único de encomendas artísticas<sup>567</sup>.

Tratando-se de um hotel junto à costa, Maria Keil optou por representar uma paisagem marítima, estilizada, em que se vêem ondas do mar, peixes e vegetação marítima, abaixo da linha de costa, e o sol e um bando de aves brancas, acima do horizonte (fig. 1598). O predomínio de tons de azul, cortados por brancos, verdes e salmão, confere à obra uma vibração excepcional, reforçada pelo contraste entre os azuis e o cor-de-laranja do sol.

Em 1968, Maria Keil fez um segundo projecto de tapeçaria para a Sociedade Estoril-Sol, para o casino, no qual desenvolveu uma linguagem plástica onírica, marcada por um lirismo que aflora a abstracção, também presente na tapeçaria do Hotel Estoril-Sol e que voltaremos a encontrar nos projectos que concebeu para a TAP nos anos seguintes (fig. 1599). Esta grande tapeçaria, com 246 x 800 cm e com o título *Árvore das patacas*, destaca-se pelo colorido forte, em tons de amarelo, vermelho e verde, e pelas formas orgânicas, circulares e encadeadas, que sugerem movimento.

Entre 1967 e 1969, Maria Keil executou três cartões de tapeçarias para a TAP. Em 1967, pintou o cartão *Passagem no espaço*, destinado a servir de base para a execução de uma tapeçaria para a delegação da TAP em Nova Iorque, em que um céu, em tons de vermelho, laranja e amarelo, é cortado por

---

<sup>567</sup> José Espinho, “A decoração interior do Hotel Estoril-Sol”, in *Binário. Arquitectura. Construção. Equipamentos*, N.º 75, Dezembro de 1964, pp. 361-366.



um avião de formas desfragmentadas que voa acima de um sol verde (figs. 1600 e 1601). Esta tapeçaria, com 351 x 460 cm, integra o acervo do Museu da TAP. Em 1968, a autora fez um outro cartão para uma tapeçaria destinada à delegação da TAP em Copenhaga (figs. 1602 a 1604). Com o título *Voo*, esta tapeçaria, com 275 x 613 cm, encontra-se actualmente disposta na sede da TAP, no refeitório da administração. Em tons suaves de amarelo, verde, rosa e azul, esta peça representa um avião em voo, visto de frente. O sol, três grandes borboletas e os cambiantes tonais da atmosfera, preenchem o espaço pictórico. Um conjunto de círculos raiados, por trás do avião, sugere o movimento das hélices. A terceira encomenda dirigida pela TAP a Maria Keil, em 1969, destinava-se à delegação da companhia aérea em Madrid (figs. 1605 e 1606). Esta peça, com 230 x 400 cm, inspira-se nos planisférios antigos que a autora trabalhou com grande liberdade criativa. Sobre um fundo amarelo, dispõem-se os continentes, distorcidos, pintados a verde. Do lado esquerdo da composição, em cima, Maria colocou uma rosa-dos-ventos que replicou em cima dos continentes. Uma linha vertical corta o planisfério em duas zonas, alusão ao Tratado de Tordesilhas, celebrado entre Portugal e Espanha em 1494. Uma cercadura em tons de azul e verde rodeia a composição, lisa lateralmente e em baixo, com um sol e pequenas nuvens onduladas e coloridas, na zona superior.

De uma fase muito posterior, de 1997, é uma pequena tapeçaria, com 140x125 cm, feita a partir de um cartão de Maria Keil que pertence a uma colecção privada (fig. 1607). Num céu azul, abre-se um sol facetado, cujos raios de luz se espalham pela atmosfera, misturando-se com as nuvens.

### 2.5.2. Mobiliário

Tivemos oportunidade de apurar que na década de 1940, Maria Keil projectou, em parceria com o marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, e individualmente, peças de mobiliário para restaurantes, lojas, uma pousada, casas particulares e estabelecimentos comerciais, designadamente para o restaurante Tito, na Rua dos Fanqueiros, em Lisboa, para a Pousada de São Lourenço, na Serra da Estrela, o restaurante Alvalade, no Campo Grande e a casa de férias da família Keil do Amaral, no Rodísio. Estas peças, muito marcadas pelo contexto da época, assumem um carácter rústico, de inspiração nacional.

Na década de 1950, Maria Keil ensaiou outras linguagens e formas na concepção de mobiliário. Em 1955, a autora teve a oportunidade de expor na Galeria Pórtico, em Lisboa, um conjunto de móveis que desenhou, com elementos entalhados por Manuel de Magalhães<sup>568</sup>. O catálogo da exposição não tem imagens mas inclui uma relação das peças de mobiliário e o respectivo valor de venda: *Mesa dos Frutos*, *Mesa dos cavalos* (2.000\$00), *Armário dos camponeses* (12.500\$00), *Papeleira dos pescadores* (9.500\$00), *Papeleira dos meninos e da água* (6.600\$00), *Bar dos cavalos* (7.300\$00), *Móvel da Fonte* (10.600\$00). Algumas destas peças encontram-se reproduzidas em catálogos e revistas, designadamente o *Bar dos cavalos*, um pormenor da *Papeleira dos pescadores* e a *Mesa dos frutos* (figs. 1608 a 1610)<sup>569</sup>. Um conjunto de

---

<sup>568</sup> *Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955.

<sup>569</sup> Mariac Dimbla, “Maria Keil. Arte Moderna dentro do tradicionalismo”, in *Modas e Bordados. Vida feminina*, N.º 2264, 29 de Junho de 1955, p. 7; João Castel-Branco Pereira

fotografias do interior de uma casa no Restelo, permite-nos visualizar outros móveis desta série (figs. 1611 e 1612)<sup>570</sup>.

Maria escreveu um pequeno texto para o catálogo onde fundamenta as opções que tomou na concepção destas peças de mobiliário, marcadas por linhas puras, modernistas, formas e pormenores funcionais, designadamente os sistemas de abertura de portas, decoração com elementos entalhados, sintéticos, e azulejos, combinando a autora, deste modo, modernidade e tradição. Maria Keil explica que começou por questionar o valor das imitações de móveis antigos face à possibilidade de se produzirem móveis de linhas contemporâneas com qualidade:

Quanto à feição que pretendi imprimir-lhes, estes móveis constituem uma tentativa de resposta às seguintes perguntas que a mim mesma vinha fazendo com crescente frequência: - Será que estamos realmente condenados, em Portugal, a recorrer às imitações pomposas de móveis antigos sempre que pretendemos arranjar uma casa nova com certa distinção, ou riqueza? - Não haverá outro, ou outros caminhos? Não será possível fazer móveis de hoje, simples, mas enobrecidos e enriquecidos pela intervenção de artistas plásticos? É certo que a feição característica do mobiliário contemporâneo é acentuadamente utilitária, com uma grande sobriedade de linhas e de volumes. É certo ainda que as vantagens resultantes do emprego de novas técnicas de produção em série devem colocar ao alcance do homem comum móveis de preço acessível, mas com modelos estudados por especialistas de elevada categoria. Contudo, creio bem que a par desses móveis (raríssimos ainda entre nós infelizmente) há lugar para esse outro tipo de mobiliário cuja falta sinto – sóbrio e funcional mas valorizado pelo poder criador e pelo trabalho de artistas e de artífices. Os motivos de talha, de embutidos e de metais são porventura os mais constantes na tradição do mobiliário. E foi nessa tradição

---

(coord.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989, pp. 23 e 65.

<sup>570</sup> Rui Afonso Santos, “A cadeira contemporânea em Portugal”, in *Cadeiras portuguesas contemporâneas*, Porto, Edições Asa, 2003, p. 42.

que lancei raízes. Variando mais uma vez o estilo do conjunto e dos motivos ornamentais, como era natural, mas procurando beneficiar dos ensinamentos da Tradição e respeitá-la no que ela tem de vivo e respeitável. As peças expostas, estudei-as e desenhei-as com a atenção que se dedica a uma esperança. Isso, porém não seria bastante. Porque os móveis de arte têm que ser executados por quem os compreenda e sinta. De nada serviria ter concebido e desenhado as figurinhas para fazer em talha se não encontrasse quem as realizasse convenientemente. Neste ponto, porém, a sorte acompanhou-me: o Senhor Manuel Magalhães é um mestre entalhador de grandes recursos técnicos e de apurada sensibilidade. Com um carinho, uma perícia e uma compreensão invulgares soube transformar os meus desenhos a duas dimensões em pequenas esculturas. A ele se deve, portanto, muito do que possam valer as peças expostas<sup>571</sup>.

Encontramos na origem da concepção destas peças de mobiliário o mesmo desejo que detectámos na azulejaria, na ilustração, nos cartazes e outros trabalhos de artes gráficas, de inovação, de modernidade, de afirmação da contemporaneidade face ao passado. Por outro lado, verifica-se ao mesmo tempo uma vontade de conciliar o antigo com o novo mas dentro de uma linguagem que é a do presente e que recusa revivalismos e imitações. Estas peças vêm, ainda, confirmar o carácter racional e funcional do pensamento de Maria Keil que lhe permitiu conceber, além destes móveis, painéis de azulejo de grande dimensão, o que, em parte, pode ter resultado do convívio e trabalho conjunto com o marido que era arquitecto. Os azulejos e os pormenores entalhados permitiram a Maria compensar esta racionalidade formal e estética e introduzir um elemento visual que valoriza as peças.

---

<sup>571</sup> *Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955.

## 2.6. Pintura e desenho: criação livre

A pintura não se evidencia no contexto da produção artística de Maria Keil posterior a 1950, muito direccionada para a azulejaria e para a ilustração. A partir do final dos anos de 1940, o lugar da pintura foi para Maria Keil essencialmente o da intimidade, da sua casa, dos seus amigos e do seu eu interior, o lado esquerdo da artista: “Do lado esquerdo onde estavas eu não podia evitar que visses o que do meu lado aberto se podia ver dentro de mim. Do teu lugar podias ver-me puxando os cordéis que seguravam os cantos da minha boca e que eu, encoberta para quem estivesse do meu lado direito, ia manobrando para eles”<sup>572</sup>. Nas décadas de 1930 e 1940, Maria Keil pintou sobretudo retratos e naturezas-mortas, tendo chegado a ser distinguida pelo SPN com o prémio revelação Amadeo de Souza-Cardoso, em 1941, como constatámos atrás. No decorrer deste período, tiveram lugar duas das três exposições individuais da autora que também participou nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, patentes na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e nas Exposições de Arte Moderna do SPN, entre outras. Os anos de 1950 parecem ter constituído uma inflexão no percurso da pintora que, a partir dos anos de 1960, preteriu em definitivo a pintura a favor do desenho e da azulejaria que elegeu como as suas artes favoritas.

Questionada acerca da sua obra de pintura em 1985, a autora respondeu:

Exponho, em paralelo, um pequeno número de pinturas dos anos quarenta e cinquenta e outras recentes que não têm nada a ver com

---

<sup>572</sup> Maria Keil, *Árvores de domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, s.p.

aquelas e devem-se sobretudo ao facto de eu ter agora um pequeno ateliê separado da casa (...). Agora acontece que ainda não me habituei ao ateliê e as pinturas que apresento, acabadas de fazer, não têm rosto. Inconscientemente saíram assim porque não tenho modelo. Estou lá sozinha e tudo saiu sem rosto (...) A minha pintura anterior foi sempre feita de pessoas que iam posar. Fazia também naturezas-mortas, que agora tal não se faz porque perante um cacho de uvas dá vontade é de as comer. Para mim é fundamental o modelo ou qualquer outro objecto para me poder guiar. Nunca pretendi reproduzir o modelo tal e qual, mas há questões de forma e de luz que não se inventam. E as pessoas têm um rosto, uns olhos, uma expressão própria<sup>573</sup>.

É possível que a autora, embora nunca o tenha admitido, tenha ficado decepcionada com o quadro da pintura contemporânea portuguesa, com os circuitos da arte os públicos, galeristas e críticos e que isso, juntamente com o aparecimento de outras formas de expressão plástica no seu caminho, a tenham levado a afastar-se da pintura. Em 2005, questionada numa entrevista se ainda pintava e qual a última obra que pintara, Maria Keil respondeu: “O último foi aqui há meia dúzia de anos, uma coisa pessoal. Eu não sou uma pintora...”<sup>574</sup>. Na mesma entrevista, mais à frente, Maria Keil acrescenta, a propósito das suas exposições: “Duas ou três [exposições] individuais. Expus os retratos e sempre foram bem aceites. Mas tenho pinturas que fiz e nunca hei-de expor, são coisas pessoais”<sup>575</sup>.

Em particular a partir da década de 1980, a pintura de Maria Keil assumiu uma feição em que real e irreal, consciente e inconsciente se

---

<sup>573</sup> António Rodrigues, Maria Helena de Freitas, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, p. 10.

<sup>574</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 12.

<sup>575</sup> “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 13.

combinam, dando origem a obras plenas de simbolismo, reveladoras do pensamento da autora relativamente a certas questões como o estatuto da Mulher, o casamento, a religião, entre outros. Estas obras, que chegam a ser desconcertantes, terão sido criadas, em parte, com o fim de exteriorizar sentimentos e afectos, e correspondem ao período de viuvez de Maria Keil, cujo marido, Francisco Keil do Amaral, morreu em 1975.

Se a pintura não se destaca no cômputo geral da produção artística de Maria Keil, o mesmo não acontece com o desenho que assume um carácter transversal na obra da autora. O desenho está presente na azulejaria, na ilustração, na publicidade e até na pintura. A própria Maria Keil, afirmava ser desenhadora e não pintora.

A partir da década de 1950 o desenho de Maria Keil perde o carácter duro, gráfico, que tinha nos anos de 1930 e 1940, mercê da aprendizagem da autora nas áreas da publicidade, e avança para uma caminho mais livre. Os trabalhos de desenho da autora dos anos de 1950 e seguintes destacam-se pelo lirismo e expressividade da linha, aliados a uma diversidade técnica e formal resultante de experiências gráficas levada a cabo ao longo de décadas.

### **2.6.1. Pintura**

Os trabalhos de pintura de Maria Keil das décadas de 1950 e seguintes integram colecções particulares ou a colecção da autora. Deste modo, foi em revistas e catálogos de exposições temporárias que tivemos oportunidade de aceder a reproduções das obras que analisamos de seguida e que constituem

uma amostra significativa do trabalho da pintora, ainda que não exaustiva.

A pintura de Maria Keil da década de 1950 é essencialmente de retrato, género que a autora frequentemente referia como sendo o seu preferido. Em 1955, Maria pintou *A Suzu*, uma jovem representada a três quartos, com a cabeça ligeiramente voltada para trás e um pendente nas mãos, que exhibe (fig. 1613)<sup>576</sup>. Os cabelos escuros, são curtos e os olhos grandes, tristes. O fundo vermelho de uma parede rasgada por uma janela, contrasta com o tom da pele, do cabelo e da roupa da retratada. No parapeito da janela, dispõe-se um jarro com uma planta. Esta pintura a óleo aproxima-se da produção anterior de Maria Keil, da década de 1940, pela aplicação de tinta em pinceladas bem definidas e em camadas sucessivas e pela simplificação da figura representada que não deixa de ser expressiva, em particular devido ao olhar intenso e lábios carnudos. Também com predomínio de vermelhos e castanhos, *Os Caeiros* é um trabalho da autora realizado em 1959, em que se vê uma mulher com um menino ao colo (fig. 1614). As duas personagens abraçam-se, num gesto de carinho. A sua expressão é triste, o que nos faz pensar que terá acontecido algo. A pintura tem uma legenda: “Para os Caeiros. Maria Keil. Natal 1959”<sup>577</sup>. Ainda da década de 1950 é um retrato do arquitecto Cândido Palma de Melo, autor do projecto do refeitório do grupo escolar da célula 6, em Alvalade, para o qual Maria Keil concebeu um revestimento azulejar em 1956. Desta obra localizámos apenas uma reprodução a preto e branco, o que não nos permite proceder a uma análise do seu cromatismo, no entanto, destacam-se as pinceladas densas, a depuração da imagem, isenta de qualquer elemento supérfluo ou

---

<sup>576</sup> *Colecção do Professor Doutor Juvenal Esteves*, Lisboa, Silva's Leiloeiro, 1997, cat. n.º 190.

<sup>577</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, Projecção visual, DI 623.



acessório, e o destaque conferido pela retratista aos olhos e à boca do retratado, como é costume na sua obra (fig. 1615)<sup>578</sup>.

Nos anos de 1960 assiste-se uma profunda mudança na linguagem pictórica da autora. *Sonho*, uma pintura a guache sobre papel, mostra uma jovem sentada em frente a uma mesa, a dormir, com a cabeça apoiada nos braços. Os cabelos revoltos da figura misturam-se com os traços do desenho do caule de uma flor cor-de-rosa, como se esta saísse da sua cabeça (fig. 1616)<sup>579</sup>.

Da década de 1970, são dois trabalhos, um com aproximações ao simbolismo, *Adolescência*, ou outro, ao expressionismo, *Atletas*. *Adolescência* é uma pintura a óleo de grande dimensão que mostra uma jovem, aparentemente a dormir, sentada, com a cabeça assente sobre as pernas flectidas (fig. 1617)<sup>580</sup>. A posição da figura e o facto de ter os olhos fechados sugerem o afastamento do mundo que muitos adolescentes promovem numa atitude de defesa ou de rebeldia. A roupa branca da jovem simbolicamente representa a sua pureza. O fundo, pouco definido, é constituído por manchas e linhas de cor, em tons de castanho, amarelo e azul, que conferem um tom irreal à pintura, onírico. *Atletas* é uma pintura de pequena dimensão, com um colorido intenso resultante do fundo amarelo vibrante, sobre o qual se dispõem duas figuras masculinas nuas, recortadas, muito estilizadas, a fazer exercícios físicos (fig. 1618)<sup>581</sup>. De 1984 é a pintura *Anjo afogado*, um trabalho a pastel, de um anjo, com corpo de adolescente e uma longa cabeleira negra que não

---

<sup>578</sup> Roberto Nobre, “A pintora Maria Keil”, in *Lusitana. Revista Ilustrada de Cultura*, Volume 3, N.º 10, Outubro 1957, pp. 122.

<sup>579</sup> *Maria Keil. Registos 40 – 80*, catálogo da exposição, Galeria de Colares, 1989, cat.2.

<sup>580</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>581</sup> *Maria Keil. Registos 40 – 80*, catálogo da exposição, Galeria de Colares, 1989, cat.3.

deixa ver o rosto, voltado para baixo (fig. 1619)<sup>582</sup>. Sobre um fundo em tons de azul e verde, o anjo parece estar em queda.

Na década de 1990, a pintura de Maria Keil assumiu uma faceta surrealista. *Alegoria*, uma obra executada em 1991, representa um casamento (fig. 1620)<sup>583</sup>. Sobre um fundo quente, em tons de amarelo, os noivos levitam, seguindo um cupido. Uma criança segura o véu da noiva. A fundo, os convidados, sem rosto, enchem um edifício iluminado por um sol e uma lua. Em baixo, quebrando este cenário idílico, quatro ratazanas roem o véu da noiva. Maria Keil questionada sobre esta obra respondeu: “ O casamento com as ratazanas? Então, é assim, a vida é assim. Há um brilho muito grande mas depois há sempre o perigo”<sup>584</sup>. Do mesmo ano a obra *O Dilúvio*, é uma metáfora do fim das artes (fig. 1621). Uma estátua clássica, uma pintura emoldurada e uma vela flutuam sobre águas tumultuosas e frias, o que nos é sugerido pelo tom acinzentado da água. Três gaivotas pairam sobre estas imagens. Maria Keil definiu esta obra como sendo: “Muito simbólico. É o resto da civilização, uma vela acesa e uma cabeça de bronze capaz de flutuar”<sup>585</sup>. *O ovo* é uma outra pintura a óleo que se enquadra neste conjunto de trabalhos da autora, de cariz simbólico (fig. 1622). Maria Keil representou um pássaro com cabeça de ovo e busto de mulher, rodeado de outros pássaros que voam à sua volta, imagem que remete para a questão da origem da vida, da fecundação e da maternidade. Num estudo para esta pintura, o ovo foi substituído por uma

---

<sup>582</sup> *Maria Keil. Registos 40 – 80*, catálogo da exposição, Galeria de Colares, 1989, cat.4.

<sup>583</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>584</sup> Cláudia Moura, “Maria Keil. A senhora sem importância”, in *Notícias Magazine*, suplemento de «Diário de Notícias», 27 de Novembro de 2005, p.60.

<sup>585</sup> Helena Santos (guião e realização), *Memórias de Autores Portugueses. Maria Keil*, documentário, co-produção SPA/RTP, 2008.

cabeça feminina, imagem que a autora adaptou e usou num azulejo comemorativo do Dia Internacional da Mulher, encomendado pela Câmara Municipal de Almada em 1996 (figs. 1623 e 1624). Muito anterior, é um desenho que Maria Keil fez para a obra *Contos tradicionais portugueses*, publicada em 1958, em que se vê uma figura idêntica a este pássaro com cabeça de humano (fig. 1406)<sup>586</sup>. Um retrato, de 1995, mostra uma figura feminina com um ramo de flores na mão e um vestido azul, sobre um fundo amarelo, cujo rosto foi coberto por um desenho de um rosto feminino (fig. 1625)<sup>587</sup>. Com esta obra, Maria Keil chama a atenção pra a ambiguidade, o rosto e a máscara, o que se é e o que se aparenta ser. Do mesmo ano deste retrato é uma outra pintura que evoca uma paisagem cézanneana, de tons fortes, contrastantes, predominantemente verdes e amarelos (fig. 1626)<sup>588</sup>. Esta obra é uma exceção no corpo artístico de Maria Keil, que considerava que representar uma paisagem era diminuí-la, pois perdiam-se, na passagem para a linguagem pictórica, elementos sensoriais fundamentais, designadamente os aromas. A Mulher foi um tema que sempre interessou a Maria Keil, acérrima defensora da igualdade de géneros e da nobilitação da figura da Mulher. *Eva* é uma pintura a óleo que mostra uma mulher, sem cabeça, metamorfoseada em garrafa, uma cobra enrolada à cintura e outras duas a pairar sobre a sua cabeça (fig. 1627)<sup>589</sup>. Ao fundo vê-se uma mesa posta, com uma toalha branca, como

---

<sup>586</sup> Ferreira, José Gomes (prefácio), *Contos Tradicionais Portugueses*. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, Vol. II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

<sup>587</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>588</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>589</sup> *Ana Isabel expõe Menez...*, catálogo da exposição, Almada, Galeria Municipal de Arte, 1997.

um altar, e uma maçã vermelha em cima. Com esta pintura, Maria Keil pretende denunciar a visão da mulher enquanto Eva, tentadora e culpada do pecado, ou seja, dos males da humanidade. Maria descreveu esta obra nos seguintes moldes: “uma vez há muitos anos estávamos numa discussão de amigos sobre quem é que teve a culpa daquele drama. Alguém chegou à conclusão que era a maçã por ter uma cor tão bonita, ela é que tinha tentado a cobra com o seu brilho. Depois eu pus-me a pintar aquilo. Então se a Eva é que engoliu aquilo, foi o primeiro receptáculo para a vida, e então saiu-me uma garrafa”<sup>590</sup>.

*Roupa a secar no Bairro Alto* foi uma experiência que Maria Keil levou a cabo em 1989, em que cruzou fotografia e pintura<sup>591</sup>. A autora, quando um dia estava em casa a olhar pela janela apercebeu-se das formas singulares que as peças de roupa que secavam nos estendais dos vizinhos desenhavam quando agitadas pelo vento. Decidiu, então, fixar essas formas em fotografia e transpô-las para o registo do desenho e da pintura, dando origem a um processo de desnaturalização das formas iniciais (figs. 1628 a 1665). As formas pintadas e desenhadas, apesar de serem iguais às captadas pela máquina fotográfica, perderam o contexto, tal como as próprias formas fotografadas já eram apenas uma parte da realidade, escolhida pela autora pelo seu carácter irreal. Ou seja, estamos perante formas que só existem na dimensão da obra de arte e que

---

<sup>590</sup> Cláudia Moura, “Maria Keil. A senhora sem importância”, in *Notícias Magazine*, suplemento de «Diário de Notícias», 27 de Novembro de 2005, p.60.

<sup>591</sup> Madalena Braz Teixeira (coord.), *Roupa a secar no Bairro Alto. Maria Keil*, catálogo da exposição, Lisboa, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1997.

partiram de outras, encontradas na realidade quotidiana<sup>592</sup>.

### 2.6.2. Desenho

O percurso artístico da autora alicerça-se no desenho que constitui o elemento base, estruturante, dos seus trabalhos, tanto na área das artes gráficas, como das artes decorativas, entre as quais a azulejaria. Ao longo de mais de sete décadas, Maria Keil desenhou, recorrendo a diferentes materiais e técnicas, consoante o destino do desenho ou a época de produção. Os anos de 1930 e de 1940, muito marcados pelas artes gráficas e pela publicidade, condicionaram o traço da autora que adquiriu uma certa rigidez que tinha por base a necessidade de síntese e de objectividade. A partir dos anos de 1950, o traço de Maria tornou-se mais solto e a autora entrou numa fase de experimentação. No campo da criação livre, Maria Keil usou o desenho como uma ferramenta de comunicação pessoal, para transmitir pensamentos, angústias e dúvidas que a assaltavam, acerca de si própria e do mundo à sua volta.

A Mulher, as suas diferentes idades e a maternidade foram temas que interessaram a Maria Keil que os representou sob várias formas. A mulher jovem, a mulher grávida, vendo-se ou não o feto, a mulher mãe, de gémeos ou de um só filho, a mulher de meia-idade, a mulher velha e a própria autora, mulher. A infância foi outro tema representado por Maria Keil. Nos desenhos

---

<sup>592</sup> Bernardo Pinto de Almeida, “Maria Keil e a “Escola de Lisboa”, in Madalena Braz Teixeira (coord.), *Roupa a secar no Bairro Alto. Maria Keil*, catálogo da exposição, Lisboa, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1997, p. 14.

da autora, as crianças surgem retratadas no seu quotidiano, muitas vezes a brincar.

Na década de 1950 Maria executou um conjunto de desenhos a tinta-da-china, de traço muito expressivo, entre os quais a representação de uma mulher grávida de gémeos, vendo-se os fetos (fig. 1666)<sup>593</sup>. Os olhos da mulher, duas manchas negras, a sua figura esquelética, a forma como os braços pendem ao longo do corpo, as costas curvadas e os traços curtos espalhados pela figura sugerindo alfinetes espetados no seu corpo, transmitem uma ideia de dor e de uma profunda tristeza que será a da condição da mulher em muitos casos.

Dois composições da década seguinte mostram uma mãe a amamentar dois gémeos e uma mulher grávida (figs. 1667 e 1668)<sup>594</sup>. Estas duas imagens não transportam o peso da representação anterior. A mãe que amamenta e a grávida são mulheres de aspecto saudável e de expressão serena.

A mulher jovem é representada por Maria Keil em dois desenhos a tinta-da-china que publicou em 1952 na revista *Vértice*, juntamente com sete poemas da sua autoria que abordam as relações humanas, em sociedade e em privado, a vida e a morte, o amor: “Música de Bach”, “Renúncia”, “Pesadelo”, “Algarve”, “Horas mortas”, “Apontamento” e “A visita” (figs. 1669 a 1771)<sup>595</sup>.

O primeiro desenho, cujo original integra o acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, mostra uma jovem mulher, nua, em pé, de corpo firme e cabelos compridos, soltos, que esvoaçam cobrindo-lhe parcialmente o rosto, do

---

<sup>593</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>594</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

<sup>595</sup> Maria Keil, “Sete poemas e dois desenhos”, in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. XII, n.º 106, 1952, pp. 265-274.

qual se vê um grande olho amendoado (figs. 1669 e 1670)<sup>596</sup>. Nas mãos, a mulher segura uma planta com raízes que remete para a ideia de fecundidade. Este desenho relaciona-se com um outro, realizado para um painel de azulejo de 1954, com o título *Mulher*, pelo tipo de traço e figura feminina (fig. 262).

No segundo desenho, Maria Keil representou um grupo de jovens mulheres na praia, à beira do mar, a brincar com as ondas que se desfazem a seus pés e com um barco de papel (fig. 1671). Os seus corpos musculados vêem-se por baixo dos tecidos leves das vestes esvoaçantes. Os cabelos longos, agitados pelo vento, contribuem para introduzir dinamismo na composição. Em cima, à direita, o sol brilha. Este desenho voltou a ser publicado em 1960 no jornal conimbricense, *A Briososa*<sup>597</sup>. Estes dois desenhos, assinados “M”, revelam uma imagem idílica da mulher, jovem, alegre, a despontar para a vida.

Um esboço a carvão, executado na década de 1950, exhibe uma figura feminina, jovem, sentada (fig. 1672). Trata-se de um estudo preparatório para um desenho com o título *Coquette*, em que Maria Keil traçou a estrutura do corpo, ou seja, os ossos principais e suas ligações, como é prática habitual no desenho de corpo humano. Este estudo está assinado em baixo, do lado direito, “Maria Keil”<sup>598</sup>.

Uma litografia assinada “MK”, que será dos anos de 1960, representa uma mulher jovem, a meio corpo, estilizada, vista de frente com um semblante

---

<sup>596</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 116. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>597</sup> *A Briososa*, N.º 47, Coimbra, 19 de Março de 1960, p.6.

<sup>598</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Câmara Municipal, Galeria Municipal de Arte, 1996.

sério e calmo (fig. 1673). Um outro retrato de mulher, provavelmente do final da década de 1960, ou já da década seguinte, pelo recurso à técnica do ponteadado, remete para o universo da mulher pecadora, a Eva, simbolicamente representado através da cobra enrolada em cima da cabeça da figura (fig. 1674).

Com um sentido muito diferente dos desenhos anteriores, um trabalho de Maria Keil dos anos de 1950, mostra uma mulher madura, de formas roliças, sentada num cadeirão vermelho, nua, com a cabeça apoiada no braço direito (fig. 1675). Este desenho, do ponto de vista técnico inscreve-se na mesma linha de um outro que analisámos atrás, de uma mulher grávida, vendo-se o interior do útero (fig. 1666)<sup>599</sup>. Encontramos nos dois casos o recurso a um tracejado curto, sobreposto, que sugere volumes, texturas e movimento.

A mulher na velhice também foi desenhada por Maria Keil. Na década de 1950 fez um desenho com o título *A velha ao vento*, em que se vê uma mulher de idade sentada, com a cabeça apoiada nos braços e os cabelos longos em desalinho (fig. 1676)<sup>600</sup>. Já nos anos de 1990, Maria desenhou duas velhas sentadas, uma com os braços cruzados, a outra com as mãos juntas, sobre o colo, e um xaile azul na cabeça (figs. 1677 e 1678). Ambas as imagens transmitem, pela expressão de rosto e postura do corpo da figura, a ideia de sofrimento, solidão, tristeza e conformidade.

Um conjunto de quatro desenhos a grafite sobre papel de rostos femininos, prende-se com esta temática das diferentes idades da mulher,

---

<sup>599</sup> Maria Keil. *Exposição de desenho*, catálogo da exposição, Barreiro, Câmara Municipal, 2002.

<sup>600</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada, Março de 1996; Maria Keil. *Exposição de desenho*, catálogo da exposição, Barreiro, Câmara Municipal, 2002.



retratando, cada um deles, uma fase da vida, desde a infância até à velhice (fig. 1679).

A mulher surge ainda nos trabalhos de Maria Keil interagindo, designadamente, com outras mulheres. *Inveja* é um exemplo do que acabámos de afirmar (fig. 1680). Nesta obra, realizada na década de 1970, um grupo de mulheres olha de lado para uma outra, sozinha, com um ar triste. Numa outra representação da mesma época é a mulher que olha de soslaio para uma outra figura feminina com uma criança (fig. 1681).

Na criação livre de Maria Keil, a mulher aparece por vezes enquanto retrato sócio-laboral ou cultural, representando um grupo. *Peixeira*, um desenho que foi passado a gravura, é um destes casos (figs. 1682 e 1683). Três grandes peixes dispostos na cabeça da mulher denunciam a sua actividade. Já uma velha beata, desenhada nos anos de 1950, com uma cruz e um livro aberto, representa um grupo muito caricaturado, com um estereótipo bem definido (fig. 1684).

A criança foi representada com muita frequência por Maria Keil, designadamente nos seus trabalhos de ilustração de livros infantis mas, também, no âmbito da criação livre. Um grupo de meninos a brincar com papagaios de papel (fig. 1685), um outro que brinca às corridas de arco (fig. 1686) e um terceiro em que as crianças jogam à bola (fig. 1687) ou dois desenhos de crianças acompanhadas da mãe (figs. 1688 e 1689), constituem exemplos de trabalhos dentro do tema da infância.

As relações humanas e as convenções e práticas que lhes estão associadas encontram-se muito presentes no trabalho livre de Maria Keil. Dois

desenhos da autora, um da década de 1960, o outro dos anos de 1970, ilustram um casamento convencional, vendo-se os noivos acompanhados dos pais e com os convidados (figs. 1690 e 1691). Num outro desenho, publicado na revista *Colóquio-Letras*, Maria Keil desenhou dois homens sentados a conversar, um com as pernas cruzadas e os ombros erguidos, sem rosto nem formas de corpo, reduzido a um contorno, a uma aparência de homem (fig. 1692)<sup>601</sup>. O contorno deste corpo reproduz-se, num processo de multiplicação, como se ecoasse até ao infinito, mostrando o espaço que o homem, que é só exterior e confiança, ocupa. O outro homem está sentado, curvado, com as mãos apoiadas nos joelhos. O seu corpo é uma mancha negra que deixa ver os órgãos interiores. Este trabalho remete para ideia da dualidade que existe no ser humano, o homem e a sua máscara, o ser o parecer, que Maria abordou noutros trabalhos designadamente num retrato pintado de mulher que abordámos atrás (fig. 1625).

Maria Keil foi uma retratista exímia ao longo de toda a sua actividade artística. Quando completou oitenta anos, em 1994, fez dois auto-retratos, esboçados a tinta-da-china sobre papel (figs. 1693 e 1694). Nestes desenhos, a autora representou-se sentada numa cadeira, num deles numa postura contraída e com uma expressão de rosto comprometida, no outro, bem disposta e descontraída. O primeiro desenho é acompanhado da legenda: “Faço 80 sim, mas não fiz de propósito. 9/08/1994 Maria”. No outro lê-se: “Faço 80 sim, e é de propósito. Maria 9/08/1994”<sup>602</sup>.

Em 2000, Maria Keil fez o retrato de Aquilino Ribeiro para uma edição

---

<sup>601</sup> *Colóquio. Letras*, N.º 5, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1972, p. 44.

<sup>602</sup> *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada, Março de 1996.

promovido pela Câmara Municipal de Paredes de Coura<sup>603</sup>. O desenho, a lápis, encontra-se conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (figs. 1695 e 1696)<sup>604</sup>. Como Aquilino já tinha falecido, Maria optou por desenhar uma árvore, um castanheiro, alto e com raízes profundas, e introduzir um vulto masculino, Aquilino, no tronco da árvore. A escolha do castanheiro prende-se com a imagem que Maria Keil tinha de Aquilino Ribeiro e traduz o respeito que a desenhadora nutria pelo escritor. Nas palavras da autora, o castanheiro representa: “seriedade, respeitabilidade”<sup>605</sup>.

Entre os animais, o gato foi o que Maria desenhou com mais frequência, chegando mesmo a construir uma história em que ele é protagonista, *O pau-de-fileira* (figs. 752 a 791)). São muitos os desenhos de gatos feitos por Maria, uns mais realistas (fig. 1697), outros mais estilizados (fig. 1698). Os insectos e as borboletas estão também muito presentes na obra de Maria Keil, em ilustrações de livros infantis, bem como em trabalhos de criação livre (figs. 1699 e 1700).

Pouco presente mas também representado na obra pictórica de Maria Keil, o barco serviu de motivo para uma gravura que a autora realizou em 1963. Maria representou neste trabalho uma embarcação pequena, de pesca, com as redes e os troncos do casco bem definidos por traços vigorosos (fig. 1701).

---

<sup>603</sup> *Retratos para Aquilino*, Paredes de Coura, Câmara Municipal, 2000.

<sup>604</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Col. MK, cat. 141. Quando consultámos esta colecção em 2009, estava em curso o processo de transição do espólio para a Biblioteca Nacional, na sequência da oferta pela autora, pelo que a mesma ainda não estava referenciada, sendo as peças identificadas pelo número de catálogo da mostra bibliográfica sobre Maria Keil organizada em 2004. *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

<sup>605</sup> Fernanda Cachão, “Atiraram os meus azulejos para o lixo”, in *Primeira escolha*, suplemento de «Sábado», 28 de Janeiro de 2005, p.3.

## 2.7. Anos 1950 e depois. Exposições individuais e colectivas

Na década de 1950 e seguintes, a obra de Maria Keil foi exposta em diversas ocasiões, individualmente e em exposições colectivas. A partir dos anos de 1980 destacam-se algumas exposições retrospectivas do trabalho de Maria Keil que revelam a consagração da autora nos diversos domínios artísticos em que desenvolveu actividade.

No que respeita a exposições individuais no âmbito da azulejaria e outras artes decorativas, destaca-se uma exposição realizada na Galeria Pórtico, em Lisboa, em 1955, que exibia azulejos e móveis da autoria de Maria Keil, executados em colaboração com o entalhador Manuel Magalhães<sup>606</sup>. Ainda no âmbito da azulejaria, três outras exposições individuais divulgaram o trabalho da autora, uma realizada no Museu Nacional do Azulejo, em 1989, outra no Seixal, no Moinho de maré de Corroios, em 1990, e a terceira em Silves, na Associação de Defesa do Património Histórico-Cultural, em 1991<sup>607</sup>.

No âmbito da pintura e do desenho realizaram-se sete exposições individuais de Maria Keil, uma na Galeria Ana Isabel, em Lisboa, em 1983; uma segunda exposição teve lugar na Galeria de Colares, em 1989; em 1996, decorreu uma exposição de pintura e desenho de Maria Keil organizada pela Câmara Municipal de Almada; no Museu Nacional do Traje, em 1997, esteve patente uma exposição desenvolvida a partir do projecto *Roupa a secar no Bairro Alto*; em 2002 foi organizada uma exposição de desenho da autora, na

---

<sup>606</sup> *Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955.

<sup>607</sup> João Castel-Branco Pereira (org.), *Maria Keil. Azulejos*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1989.

Galeria Municipal do Barreiro; em 2004 a Biblioteca Nacional de Portugal apresentou publicamente uma exposição dedicada ao trabalho de Maria na área das artes gráficas, com o título *Maria Keil. Mostra bibliográfica* e, em 2007, decorreu no Auditório Augusto Cabrita uma exposição da responsabilidade da Câmara Municipal do Barreiro<sup>608</sup>.

A participação de Maria Keil em exposições colectivas na década de 1950 e seguintes foi contínua. Nos anos de 1950 a artista, além de manter a sua presença nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, realizadas na SNBA, esteve representada na exposição *20 pintores portugueses contemporâneos*, patente na Galeria de Março em 1952; na exposição organizada pelo Instituto de Angola e pelo Grupo Desportivo da Cuca, em Luanda, em 1955; e numa exposição histórica, bibliográfica e artística sobre Silves, realizada na Biblioteca Nacional, em 1959<sup>609</sup>.

Na década de 1960, a autora esteve representada em seis exposições de gravura, uma realizada na Galeria Divulgação, no Porto, em 1960; outra na Fundação José Nunes Martins, em Oliveira do Conde, no âmbito das Comemorações Henriquinas, também em 1960; no Mobil Club, em Lisboa, em 1961; em Nápoles, em 1961, na Galeria Guida, numa exposição com o título *La Nuova Grafica Portoghese*; em 1962, numa exposição organizada pela

---

<sup>608</sup> *A Flor*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1983; *Maria Keil. Registos 40 – 80*, catálogo da exposição, Galeria de Colares, 1989; *Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada, Março de 1996; Madalena Braz Teixeira (coord.), *Roupa a secar no Bairro Alto. Maria Keil*, catálogo da exposição, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1997; *Maria Keil. Exposição de desenho*, catálogo da exposição, Barreiro, Câmara Municipal, 2002; *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, catálogo da exposição, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004; *A arte de Maria Keil*, catálogo da exposição, 2 vols., Barreiro, Câmara Municipal, 2007.

<sup>609</sup> *20 Pintores portugueses contemporâneos*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria de Março, 1952; *Catálogo da Exposição de Pintura Moderna em Luanda promovida pelo Instituto de Angola e Grupo Desportivo da Cuca*, Luanda, 1955.

Câmara Municipal de Almada, no Convento dos Capuchos; e em Lisboa, em 1963, na SNBA<sup>610</sup>.

Ainda neste período, dos anos de 1960, o trabalho de Maria Keil esteve patente, em 1960 e em 1966, em duas exposições organizadas pelo SNI, dedicadas aos artistas premiados por este organismo estatal, e numa exposição realizada na SNBA, em 1965, com o título *Presença da Arte no Trabalho*<sup>611</sup>.

As décadas de 1970 e de 1980, marcadas pelo fim do autoritarismo e do totalitarismo em Portugal e pelo início do processo de democratização da sociedade, foram muito intensas do ponto de vista cultural, o que se repercutiu na quantidade e diversidade de exposições temporárias realizadas.

Entre 1970 e 1986, Maria Keil esteve representada em catorze exposições colectivas de pintura e desenho. Em 1970 a sua obra integrou uma exposição de artistas plásticos a favor do Centro Infantil Helen Keller, na Galeria Dinastia, em Lisboa; em 1973, uma exposição na Galeria Prisma, em Lisboa; em 1977 a exposição *Artistas portuguesas*, na SNBA; em 1979, a exposição *A criança e os pintores*, organizada pela Associação de Santo António, em Lisboa; também em 1979, uma exposição bibliográfica e de artes plásticas, realizada na Biblioteca Nacional; a 2.<sup>a</sup> Bienal de Artes Plásticas da

---

<sup>610</sup> *Gravura Portuguesa Contemporânea*, catálogo da exposição, Porto, Galeria Divulgação, 1960; *Comemorações Henriquinas*, programa das comemorações, Oliveira do Conde, Fundação José Nunes Martins, 1960; *Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, catálogo da exposição, Lisboa, Mobil Club, 1961; *La nuova grafica portoghese*, catálogo da exposição, Nápoles, Galeria Guida, 1961; *Exposição de Gravura Contemporânea*, catálogo da exposição, Almada, Câmara Municipal, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura, 1962; *Gravura portuguesa contemporânea*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, 1963.

<sup>611</sup> *15 Artistas premiados pelo SNI com o Prémio Souza Cardoso*, catálogo da exposição, Lisboa, Amarante e Vila Real, SNI, Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso e Câmara Municipal de Vila Real, 1960; *Exposição dos Prémios do SNI*, catálogo da exposição, Lisboa, SNI, 1966.

Festa do Avante, 1979; em 1981, a exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, *Le Dessin au Portugal (1900-1940)*; no ano seguinte uma exposição organizada pela mesma fundação, em Lisboa, com o título *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*; em 1983, a exposição *O neo-realismo e as suas margens*, organizada pela Câmara Municipal da Figueira da Foz, no Museu Municipal Santos Rocha; no mesmo ano, em Estremoz, a exposição inaugural da Galeria de Desenho, e no Estoril, a exposição promovida pelo casino, com o título *25 anos ao serviço da arte da cultura*; em 1984, a exposição colectiva comemorativa dos 10 anos da Revolução de Abril, *25 de Abril – 10 anos de liberdade*, realizada na SNBA; em 1985, a exposição *O Mar*, apresentada ao público pela Galeria Ana Isabel, em Lisboa; e, em 1986, uma exposição organizada pelo Movimento Democrático das Mulheres (MDM), do qual Maria Keil fez parte, no Instituto Franco-Português, em Lisboa e uma outra, em Silves, organizada pela Associação 25 de Abril<sup>612</sup>.

Em 1976, a obra de gravura de Maria Keil foi exibida na exposição *20 Anos de Gravura*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa<sup>613</sup>.

O trabalho de azulejaria da autora foi divulgado através de várias

---

<sup>612</sup> *Exposição de Artistas plásticos a favor do Centro Infantil Helen Keller*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Dinastia, 1970; *Exposição Colectiva I*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Prisma, 1973; *Artistas portuguesas*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, 1977; *A criança e os pintores*, catálogo da exposição, Lisboa, Associação de Santo António, 1979; *Exposição bibliográfica e de artes plásticas*, catálogo da exposição, Lisboa, BN, 1979; *Le dessin au Portugal (1900-1940)*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; *Os anos 40 na arte portuguesa*, 6 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; *O Neo-realismo e as suas margens. Descoberta e afirmação*, catálogo da exposição, Figueira da Foz, Câmara Municipal, Museu Municipal Santos Rocha, 1983; *Inauguração da Galeria de Desenho*, Estremoz, Câmara Municipal, Museu e Galeria, 1983, p. 22; *25 anos ao serviço da arte da cultura*, catálogo da exposição, Estoril, edições Estoril-Sol, 1983; *25 de Abril – 10 anos de liberdade*, catálogo da exposição, Lisboa, SNBA, 1984; *O Mar*, catálogo da exposição, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1985.

<sup>613</sup> *20 Anos de Gravura*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

exposições, nacionais e internacionais, nos anos de 1970 e de 1980. Em 1970 esteve patente na exposição *Maioliche Portoghesi*, realizada em Florença; em 1971, numa exposição de cerâmica decorativa Moderna Portuguesa, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, integrada no *I Simpósio Internacional sobre azulejaria*; entre 1978 e 1986, numa exposição Itinerante com o título *Cinco séculos de Azulejo em Portugal*, organizada pelo Museu Nacional do Azulejo e apresentada no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Caracas (1978); Florença, Siena, Nápoles, Roma (1978-1979); Tórum e Varsóvia (1979-1980); Paris e Madrid (1980); Figueira da Foz, Caldas da Rainha, Évora, Setúbal e Porto (1981); Copenhaga, Bona, Viena de Áustria e Osnabruck (1982); Bruxelas, Luxemburgo e Londres (1983); Macau (1984); Hong Kong (1985) e Forum Picoas, em Lisboa (1986). Em 1984, teve lugar a exposição *Azulejos de Lisboa*, promovida pela Câmara Municipal de Lisboa, na Estufa Fria – Parque Eduardo VII, com trabalhos de Maria Keil e, entre 1987 e 1988, a exposição *Azulejos do século XVII ao século XX*, organizada pelo Museu da Cidade de Lisboa, Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo<sup>614</sup>.

Nos anos de 1990 e 2000, o trabalho de Maria Keil esteve patente ao público em diversas exposições colectivas, entre as quais a CRIARTE, realizada em 1993 no Centro Cultural de Belém, uma exposição de solidariedade com o Instituto de Apoio à Criança, em que vários artistas doaram obras, entre os quais Maria Keil; na exposição *O Rosto da Máscara*, organizada pelo Centro Cultural de Belém, em 1994; em 1997 na exposição *Ana Isabel expõe Menez.....*, realizada na Galeria Municipal de Arte de Almada;

---

<sup>614</sup> *Cerâmica decorativa Moderna Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971; *Azulejos de Lisboa*, catálogo da exposição, Lisboa, Câmara Municipal, 1984.



em 1999, na exposição comemorativa do 50º aniversário da Declaração Universal dos Direitos do Homem; em 2000, na exposição *Retratos para Aquilino*, organizada pela Câmara Municipal de Paredes de Coura; em 2002, em Almada, na exposição *Desenho Contemporâneo. Coleção da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*<sup>615</sup>.

---

<sup>615</sup> CRIARTE. *Exposição de arte*, catálogo da exposição, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993; António Rodrigues (coord. científica), Alexandra Araújo e Isabel Penha Garcia (coord. editorial), *O Rosto da Máscara*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém, 1994; Ana Isabel expõe Menez..., catálogo da exposição, Almada, Galeria Municipal de Arte, 1997; Manuel de Abreu e Lima (coord.), *Retratos para Aquilino*, catálogo da exposição, Câmara Municipal de Paredes de Coura, 2000; *Desenho Contemporâneo. Coleção da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 2002.



## **CONCLUSÕES**

### **1. A obra de Maria Keil entendida como parte integrante do corpo de trabalho de uma artista com um percurso próprio e único**

A obra artística de Maria Keil resultou em parte das experiências que foi vivenciando a título pessoal que lhe abriram caminhos e fecharam portas, ditando um trajecto único e íntegro.

Consideramos terem existido três momentos de charneira na vida pessoal de Maria Keil e no contexto político envolvente que condicionaram a sua obra artística. O primeiro ocorreu em 1929, a ida para Lisboa e o ingresso na Escola de Belas-Artes, local onde a autora conheceu Francisco Keil do Amaral com quem casou em 1933. Este casamento propiciou a aproximação de Maria a algumas das figuras mais destacadas da cultura portuguesa do século XX da área das artes plásticas, arquitectura, literatura, filosofia, entre outras, bem como uma aproximação ao modernismo, às artes gráficas e à publicidade. Um segundo momento, no final dos anos de 1940, que se prende com o desfecho da II Guerra Mundial e as mudanças operadas nos planos político e cultural em Portugal na época, de acentuada diminuição de encomendas estatais e de diversificação das áreas artísticas trabalhadas pela autora, que

começou a dedicar-se à ilustração infantil e à azulejaria. Esta alteração global marcou a sua produção artística da década de 1950 e seguintes. O terceiro momento, ocorreu nos anos de 1970, marcados, no plano político pela vitória da democracia em Portugal, e no plano pessoal pela morte de Francisco Keil do Amaral.

Os pontos de inflexão identificados evidenciam, também, as diferentes idades de Maria Keil: a passagem da adolescência para a idade adulta, a maturidade da autora e o seu envelhecimento. Esta realidade tem o seu equivalente na linguagem plástica desenvolvida pela autora: nos anos de 1930 e 1940 distingue-se pelo seu carácter sintético, muito gráfico, de traço bem definido, isento de pormenores ou elementos anedóticos, um pouco duro. A partir dos anos de 1950, o amadurecimento da autora, enquanto mulher e artista, e as novas experiências artísticas que a década lhe trouxe, resultaram numa suavização do traço, graciosamente estilizado, que adquiriu uma expressividade pessoal, um lirismo e uma intemporalidade que torna difícil datar os seus trabalhos. Podemos subdividir esta última fase em dois períodos, um primeiro que termina nos anos de 1980, e um segundo que se estende dos anos de 1980 até 2012, de plena consagração da autora, cujo mérito foi reconhecido através da atribuição de prémios e da organização de exposições retrospectivas. Estes anos foram, também, de gradual decréscimo da produção artística de Maria Keil, em particular a partir da década de 1990.

O percurso artístico de Maria Keil começou na Escola Industrial de Silves, onde foi aluna de Samora Barros, professor que aconselhou o seu pai, Francisco da Silva Pires, proprietário de uma pequena fábrica de cortiça, a

enviá-la para Lisboa, para estudar na Escola de Belas-Artes.

Chegada a Lisboa com quinze anos de idade, Maria frequentou os três anos do curso geral da referida instituição de ensino. O objectivo passava por facultar formação que permitisse à jovem dar aulas e, assim, garantir o seu futuro.

Concluída a formação geral em 1932, Maria Keil inscreveu-se no curso de pintura, na turma de Veloso Salgado. A outra classe de pintura era dirigida por Carlos Reis. Os dois grupos de alunos distinguiam-se pela proveniência social e capacidade económica: a turma de Veloso Salgado era a dos alunos com menos posses, a de Carlos Reis, dos mais favorecidos. Nessa altura Maria conheceu e começou a namorar com Francisco Keil do Amaral, na época aluno de Arquitectura. No ano seguinte, em 1933, casaram: Maria tinha dezanove anos de idade. Dois anos mais tarde, nasceu o único filho do casal.

O convívio com Francisco Keil do Amaral proporcionou a Maria o contacto com uma realidade muito diferente daquela a que estava habituada: criada em Silves no seio de uma família da pequena burguesia local e vivendo, depois, em Lisboa com um tio muito conservador que era militar e residia no interior do Castelo de São Jorge.

A família de Francisco Keil do Amaral, tanto do lado da mãe como do pai, possuía uma longa tradição cultural e artística. Do lado do pai, Francisco herdou também o gosto pela política e os ideais republicanos.

Pelo casamento, Maria foi confrontada com um mundo completamente novo e diferente. Influenciada por Francisco, abandonou o curso de pintura que nunca concluiu e foi aprender “lá fora”, onde estavam os consagrados, como

Almada, os que viviam no seu próprio tempo e conheciam as vanguardas artísticas internacionais. Integravam o círculo de amizades do casal Keil do Amaral, Bento Jesus Caraça, Manuel Mendes, José Gomes Ferreira, João dos Santos, Lopes-Graça, Abel Manta, José Rocha, Rogério Ribeiro, Pedro Monjardino, Ofélia e Bernardo Marques, Mário Soares, entre muitos outros.

Inserida no meio artístico modernista, Maria Keil dedicou-se a uma área que proporcionava trabalho a muitos artistas plásticos e escritores na época, entre os quais o seu marido Francisco: a publicidade. Uns desenhavam, os outros criavam *slogans* e guiões, muitas vezes sob pseudónimos uma vez que esta área era considerada pouco meritória.

A colaboração com o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), fundado por José Rocha, pô-la em contacto com Fred Kradofer, suíço radicado em Portugal, ligado à Bauhaus, com uma experiência na área das artes gráficas e da publicidade única no país. Esta foi uma nova fase de aprendizagem para Maria e o arranque da sua carreira profissional. No ETP a artista reaprendeu a desenhar, percebeu o que era a publicidade moderna, assimilou os conceitos de síntese e de eficácia da imagem, desenvolveu um traço claro, conciso, isento de pormenores, quiçá, um pouco duro. Maria Keil ouviu várias vezes críticas acerca da actividade que exercia na área da publicidade, vindas da boca de artistas mais conservadores que consideravam que um artista plástico não se devia dedicar a este tipo de trabalho.

Na área das artes gráficas, além de desenvolver trabalhos publicitários, Maria fez ilustrações de textos, paginou livros, concebeu cartazes, selos dos CTT e bilhetes-postais.

Através do ETP e da rede de conhecimento de Francisco Keil do Amaral, ele próprio arquitecto, Maria teve a oportunidade, ainda na década de 1930, de trabalhar na área das artes decorativas. Como grande parte dos artistas plásticos da sua geração, Maria Keil esteve envolvida nos programas decorativos dos pavilhões portugueses de exposições internacionais, como Paris (1937), Nova Iorque (1939) e São Francisco (1939) e na Exposição do Mundo Português (1940).

Estas encomendas, Maria recebeu-as do Estado português através do SPN/SNI, organismo chefiado por António Ferro, com o qual a artista colaborou, à semelhança da maioria dos seus colegas da sua época. Também para o SPN/SNI desenvolveu campanhas publicitárias ligadas à agricultura, foi responsável pelo projecto de decoração de interiores e mobiliário da Pousada de São Lourenço na Serra da Estrela, desenhou figurinos e cenários para a Companhia de Bailado Verde-Gaio e criou vários projectos decorativos no âmbito da “Campanha do Bom Gosto” para estabelecimentos comerciais e casa particulares.

A par do trabalho desenvolvido nas áreas das artes gráficas e das artes decorativas, Maria Keil pintou e desenhou, essencialmente retratos, mas também naturezas-mortas. O auto-retrato que pintou em 1941, valeu-lhe o prémio revelação Amadeo Souza-Cardoso, do SPN/SNI.

O desfecho da II Guerra Mundial, com a derrota do eixo e a vitória da democracia, criou falsas expectativas aos opositores do Estado Novo relativamente a uma possível queda do regime. Entre estes encontrava-se o casal Keil do Amaral que, inclusivamente, se juntou ao Movimento de Unidade

Democrática (MUD). Salazar cerrou fileiras, intensificou a perseguição aos opositores, alterou a política interna e externa. António Ferro foi afastado do cargo que ocupava, pondo-se termo à sua “política do espírito”. As grandes comemorações do regime, cujo expoente máximo foram as do duplo centenário da Formação e Independência da Nação, em 1940, entraram numa fase de retracção.

Inaugurada a década de 1950, Maria Keil passou a receber menos encomendas do Estado. Outras vias se abriram então à autora, por influência do marido e de amigos e conhecidos do casal Keil do Amaral: a azulejaria e a ilustração infantil. Com a década de 1950, fechou-se uma fase da vida e obra da autora e deu-se início a uma outra.

Os anos de 1950 e seguintes foram marcados pela diversificação do trabalho de Maria Keil que se dedicou à azulejaria, ilustração infantil, tapeçaria, entre outros. Os clientes passavam, essencialmente, por empresas particulares e por privados. O traço de Maria Keil mudou nesta época, no sentido de uma maior liberdade criativa. A autora experimentou novas técnicas, desenvolveu uma linguagem plástica plena de sensibilidade e autenticidade, facilmente identificável e dificilmente datável.

O casamento com Francisco Keil do Amaral está na origem de uma das obras que a notabilizou: o revestimento azulejar das paredes das estações do Metropolitano de Lisboa. Esta obra, em que Maria decidiu usar o azulejo de 14x14 cm, traçando composições de cariz geométrico e abstracto, construídas a partir de módulos combinados de formas variadas, de modo a impedir repetições, valeu-lhe duras críticas na época, da boca de artistas plásticos que



consideravam este material pouco digno de ser trabalhado. A ilustração infantil, outra área em que Maria Keil se tornou uma referência incontornável a partir da década de 1950, associou-a, em particular a Matilde Rosa Araújo, ainda que tenha colaborado com muitos outros autores.

Na década de 1950 e seguintes, Maria Keil continuou a pintar, ainda que a título pessoal. O desenho assumiu um papel destacado na obra da autora. Também executou, sobretudo nas décadas de 1950 e de 1960, gravuras.

Os anos de 1970 foram outro ponto de viragem na vida e obra de Maria Keil, devido ao fim do Estado Novo e ao início da democratização da sociedade portuguesa, em 1974, bem como à morte do marido em 1975. Maria isolou-se cada vez mais, em particular a partir dos anos de 1990, assistindo-se a uma gradual diminuição da sua produção artística, consequência também do natural processo de envelhecimento da autora. Em 2004, na sequência de um problema de saúde, Maria foi viver para a Residência Faria Mantero, um lar da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa no Restelo, para personalidades que se distinguiram na área da cultura. Em 2012, dois anos após a publicação do seu último trabalho de ilustração, o livro infantil *Florinda e o Pai Natal*, de Matilde Rosa Araújo, Maria Keil, faleceu.

## **2. A obra de Maria Keil analisada no contexto da produção artística nacional e internacional: influências, inovação e tradição, linhas de continuidade e rupturas**

Maria Keil fez um pouco de tudo, característica geracional que a levou

a descrever-se como uma “operária das artes”. No entanto, é possível identificar elementos de unidade na sua obra, com destaque para o desenho, linguagem em que a autora se expressou de forma mais genuína e que assumiu um papel agregador do seu trabalho, ao ser transversal a toda ele. Analisando comparativamente obras de Maria Keil de um mesmo período, executadas no âmbito de disciplinas artísticas distintas, percebemos que a linha e o traço são os elementos identitários, que permitem facilmente reconhecer a autoria e que unificam o trabalho da autora, independentemente dos materiais e técnicas usados. Nesta perspectiva, o trabalho de Maria Keil vai ao encontro da tese há muito lançada por vários especialistas em arte portuguesa do século XX, com destaque para José-Augusto França, Rui-Mário Gonçalves e Raquel Henriques da Silva, que destaca o desenho enquanto o meio que mais terá contribuído para estabelecer um corte com o passado e lançar as bases da modernidade em Portugal.

O corpo de trabalho de Maria Keil produzido nos anos de 1930 e de 1940 situa-se essencialmente nos domínios das artes gráficas e decorativas, da pintura e do desenho, englobando, ainda, cenografia e figurinos. Em qualquer uma destas áreas, Maria assumiu claramente uma linguagem orientada pelos valores modernistas, um modernismo temperado, muito longe da ousadia das vanguardas artísticas internacionais, mas claramente distanciado do passadismo oitocentista que ainda assolava a arte portuguesa. Neste aspecto, a autora aproxima-se dos seus congéneres modernistas que, de um modo geral, não foram excessivamente arrojados ou provocatórios, mantendo um certo compromisso com a acinesia do meio cultural português.

Relativamente à influência dos movimentos artísticos internacionais de vanguarda sobre a obra de Maria Keil, a maioria fez-se sentir indirectamente, através de edições estrangeiras que reproduziam obras de arte e o testemunho dos poucos artistas plásticos portugueses que viajavam ou se estabeleciam no estrangeiro. De destacar as viagens efectuadas por Maria Keil nas décadas de 1930 e de 1940 na companhia do marido que se deslocou, em estudo e trabalho, designadamente a Paris, à Holanda e aos Estados Unidos da América. Estas viagens propiciaram a Maria Keil a oportunidade de ver pessoalmente algumas das obras de arte paradigmáticas da ruptura introduzida nas artes plásticas no final do século XIX e na primeira metade do século XX, muito diferentes daquilo que se produzia em Portugal. A título de exemplo, cite-se o facto de Maria Keil ter tido oportunidade de ver a *Guernica* de Picasso em Paris, na exposição de 1937, cujo pavilhão de Portugal foi traçado por Francisco Keil do Amaral.

No contexto nacional, Maria Keil foi influenciada pelos artistas que a rodeavam, designadamente o marido. Francisco Keil do Amaral transmitiu-lhe uma visão arquitectónica do espaço que Maria soube aplicar na sua obra artística, especialmente no domínio das artes decorativas mas também das artes gráficas, mais concretamente na ilustração. Abel Manta, José Rocha, Bernardo Marques, Jorge Barradas, são alguns nomes de autores portugueses que influenciaram Maria Keil. O acesso a estes autores e outros tinha lugar na própria casa da autora e em certos locais de sociabilidade, frequentados por artistas e intelectuais portugueses, como a Brasileira do Chiado. Não obstante, a autora manteve sempre uma forte autonomia relativamente a estes artistas,

incluindo o marido, desenvolvendo uma linguagem plástica própria, sem seguidismos ou vínculos óbvios. Almada Negreiros e Sarah Affonso são dois nomes que Maria citava com frequência, percebendo-se que admirava o trabalho e a postura deste casal.

No campo das artes gráficas, o trabalho de Maria Keil das décadas de 1930 e de 1940 acusa a forte influência de Fred Kradolfer e, indirectamente, do purismo formal e rigor geométrico da Bauhaus, escola alemã de design fundada por Walter Gropius em 1919, bem como das influências francesas de Cassandre e Carlú.

Os trabalhos de Maria de publicidade e ilustração, deste período, apresentam uma linguagem sintética, estilizada, que visa a eficácia visual, e um traço seguro e expressivo. A sobrearticulação de planos recortados de várias redes e manchas gráficas que contrastam entre si, definindo volumes, espaços e fundos, foi um recurso muito usado pela autora nestas décadas iniciais da sua actividade artística.

Os trabalhos gráficos produzidos por Maria Keil nos anos de 1930 e de 1940 foram publicados em revistas de cariz variado, como a *Revista de Portugal*, a *Seara Nova*, a *Panorama*, a *Eva*, a *Variante*, a *Litoral*, a *Ver e Crer* e a *Aqui e Além*. Estas publicações, numa altura em que existiam muito poucas galerias de arte em Portugal ou outros locais para expor, constituíam um importante meio de difusão do trabalho dos artistas portugueses.

No campo das artes decorativas, grande parte da obra da autora das décadas de 1930 e de 1940 situa-se na esfera do imaginário propagado pelo regime, através das campanhas do SPN/SNI, designadamente a “Campanha do

bom gosto” que divulgava um modernismo temperado, com elementos de inspiração nacional, acicatado por António Ferro. Os motivos decorativos que elaborou para exposições internacionais, designadamente o conjunto escultórico da fachada do Pavilhão de Portugal na Exposição de Nova Iorque em 1939 e o mobiliário que desenhou para a Pousada de São Lourenço na Serra da Estrela constituem, entre outros, exemplos desta tentativa de conciliar inovação e tradição. Da fusão de conceitos, aparentemente antagónicos, resultou uma certa ambiguidade, patente no trabalho da autora e na produção artística da época na área das artes decorativas em geral.

Igualmente ambígua era a relação de Maria Keil com o regime, o que, de resto, aconteceu com muitos artistas plásticos do seu tempo. Envolvida directamente na oposição ao regime, Maria aceitou encomendas do Estado. Por outro lado, o regime encomendava trabalhos a artistas que sabia serem da oposição. No fundo havia um acordo tácito de silêncio entre as duas partes que resultava de necessidades, de um lado de dinheiro para pagar as contas diárias, do outro, de artistas que executassem trabalhos no âmbito das grandes comemorações do regime ou da decoração de edifícios estatais que exibam obras de arte apologéticas dos valores estado-novistas.

A obra de pintura de Maria Keil das décadas de 1930, 1940 foi elogiada pelos críticos de arte que vislumbravam um forte potencial na jovem pintora, galardoada com o Prémio revelação Amadeo Souza-Cardoso em 1941. Não obstante, a crítica chamava atenção para a influência das artes gráficas, considerada nefasta, e para o uso excessivo da espátula. A influência cézanneana nestas obras é nítida. A linguagem plástica sintética, a recusa da

perspectiva linear e a utilização da cor em detrimento de complexos jogos de luz e sombra resultam numa pintura que se assume enquanto tal, afastando-se do ilusionismo do naturalismo e de outras correntes estéticas anteriores. Embora tenha várias vezes recusado publicamente a associação do seu trabalho dos anos de 1940 à estética neo-realista, alguns desenhos da sua autoria dessa época vão ao encontro do imaginário desenvolvido e difundido por esse movimento cultural e artístico.

O final da II Guerra Mundial, com a vitória das forças democráticas, criou expectativas na oposição ao regime que acabaram por ser defraudadas. O Estado Novo manteve-se firme, fazendo uso da repressão, da censura e de novas estratégias no plano político internacional. O casal Keil do Amaral, abertamente da oposição, viu diminuir o número de encomendas estatais que, de resto, caíram em geral. O afastamento de António Ferro do SPN/SNI alterou profundamente a relação deste organismo com os artistas plásticos. Em contrapartida, as encomendas de trabalhos da parte de empresas privadas e particulares aumentou nas décadas de 1950. Francisco Keil do Amaral recebeu uma destas encomendas, tendo sido incumbido de traçar o projecto da estação tipo do Metropolitano de Lisboa. Sem verba para decorar as estações mas convicto que era necessário acrescentar algo às paredes de cimento, o arquitecto contou com a colaboração graciosa de Maria Keil que projectou, no final dos anos de 1950, o revestimento das paredes dos átrios e escadas das dez estações inaugurais com azulejo de padrão, um material barato e durável. Mais tarde, entre 1963 e 1972, Maria Keil projectou o revestimento das nove estações resultantes da ampliação da rede de Metro. No total a autora decorou

dezanove estações.

A autora concebeu painéis de azulejo de forte impacto visual que se enquadram de forma harmoniosa na arquitectura, partindo da observação do que fora feito no passado, designadamente as fachadas revestidas com azulejo de padrão, bem como do estudo das várias técnicas azulejares na Fábrica da Viúva Lamego, tradicionais e modernas, e da percepção da relação de dependência e cumplicidade que existe entre a azulejaria e a arquitectura para a qual ela é projectada.

Nas suas pesquisas plásticas, Maria Keil partiu do material, ou seja, a placa cerâmica quadrada com 14 x 14 cm, que entendeu constituir a primeira condicionante na criação de um painel de azulejos. Para a autora o suporte do revestimento azulejar, o edifício, era outro elemento determinante no processo de concepção da obra, pelo que importava analisar a sua estrutura e funcionalidade numa lógica ambivalente, ao mesmo tempo de respeito e de aproveitamento, por exemplo, o azulejo permitia reforçar percursos definidos pelo arquitecto mas também era possível tirar partido de elementos estruturais para destacar o azulejo. Maria Keil insistiu várias vezes na ideia de que o azulejo não devia ser encarado como um suporte de pintura, à semelhança de uma tela, parede ou tábua. A peça cerâmica, quadrada, constituía por si um elemento com uma identidade própria que ia além da mera função de suporte da pintura.

Em termos plásticos, o trabalho de azulejaria de Maria Keil, embora parta do padrão, não é azulejo de padrão pela diversidade de formas, dimensões e cores que a autora explora a partir de um módulo inicial, criando

composições complexas, plenas de ritmo, vibração e criatividade. Quando conjuga padrão e figuração, fá-lo segundo uma lógica de autonomia e de equilíbrio das duas partes em que o padrão não deve ser visto enquanto fundo da composição. A figuração surge frequentemente inserida em zonas abertas a branco ou de cor lisa, sugerindo a ideia de recorte, com o fim de separar claramente a figuração do padrão.

As estações do Metro de Lisboa não foram, contudo, as primeiras experiências de Maria Keil na azulejaria. Ainda antes, a autora executara painéis para a Aerogare de Luanda, para a delegação da TAP em Paris, para a União Eléctrica Portuguesa (UEP), para o refeitório da escola primária da célula VI de Alvalade, para os blocos habitacionais da Avenida Infante Santo e dos Olivais Norte, bem como alguns pequenos painéis resultantes de encomendas particulares.

O trabalho desenvolvido pela autora na área da azulejaria insere-se no âmbito do processo de integração das artes na arquitectura levado a cabo por alguns arquitectos portugueses, entre os quais Keil do Amaral, por influência da arquitectura moderna brasileira, divulgada em Portugal através de duas exposições organizadas em 1949 e em 1953 que mostravam alguns projectos arquitectónicos de vanguarda.

Maria Keil e outros jovens artistas plásticos da época usufruíram deste contexto que lhes proporcionou várias oportunidades de trabalho, passando a integrar equipas que operavam directamente com os projectistas. Este caminho promovia a colaboração entre arquitectos e artistas plásticos e a ideia da obra de arte total. No domínio da azulejaria assistiu-se a uma renovação e



modernização desta disciplina artística que decaíra nas últimas décadas. Maria Keil protagonizou esta mudança.

A ilustração infantil foi uma área em que Maria Keil se destacou a partir dos anos de 1950. Para a autora o mais importante era não infantilizar as crianças, tratá-las com respeito. Também considerava que não se devia dar tudo num desenho, ou seja, devia-se deixar espaço para a criança sonhar, imaginar.

A componente didáctica no trabalho de ilustração infantil de Maria Keil está patente, em particular, nos livros em que a autora foi responsável em simultâneo pelos conteúdos e pela ilustração. Destacam-se, *Os presentes* (1979) e *As três maçãs* (1988), obras em que a autora recorreu à técnica da colagem, combinando figuras formadas por peças soltas – cabeças, braços, pernas, roupas –, definidas por contornos a preto, com fotografias recortadas de revistas. No final do livro, Maria Keil desafiava as crianças a construírem, usando a mesma técnica, as suas próprias personagens e histórias. Estes livros encerram uma componente moralizante, de condenação do consumo e de defesa dos valores da amizade, partilha e generosidade, que espelham o posicionamento da autora perante estas questões.

Embora a técnica de desenho de Maria Keil tenha variando ao longo do tempo, detectam-se com alguma facilidade elementos de continuidade na sua obra de ilustração infantil, designadamente, a aproximação entre texto e imagem, a simplicidade dos motivos, a estilização das figuras, a ausência de claro-escuro e outros subterfúgios plásticos, bem como, o recurso a fundos neutros que evidenciam as figuras.

De referir, ainda, que os trabalhos de ilustração infantil de Maria Keil revelam as suas preocupações humanistas e sociais, patentes na forma como trata assuntos como a pobreza, a discriminação, a generosidade, a partilha, a amizade, a diferença, entre outros.

Na área das artes decorativas, nos anos de 1950, Maria Keil desenvolveu um projecto de desenho de mobiliário, que expôs em 1955 na Galeria Pórtico, em que combinava modernidade e tradição, recorrendo à talha e ao azulejo para decorar as superfícies dos móveis, de linhas simples, depuradas. Nas décadas seguintes produziu vários cartões para tapeçarias fabricadas em Portalegre, ainda que o seu primeiro trabalho deste tipo date de 1949. Nestes cartões que se aproximam da pintura, Maria trabalhou a estilização das formas ao ponto de quase atingir a abstracção.

As obras de pintura e de desenho livre realizados por Maria Keil nos anos de 1950 e seguintes têm um carácter intimista, por vezes perturbador, que revela algumas das preocupações de Maria Keil, designadamente a condição feminina, o envelhecimento, as relações humanas.

É difícil associar a obra de Maria Keil a um movimento artístico. A própria recusava a visão da arte que arruma artistas e obras de acordo com categorias estéticas simplificadas e pré-estabelecidas. No entanto, em certas obras da década de 1990 encontramos uma aproximação ao surrealismo em pinturas com uma carga simbólica complexa que remetem para o subconsciente.

### **3. O contributo de Maria Keil para o desenvolvimento da arte contemporânea portuguesa**

Maria Keil participou no processo de mudança operada na arte portuguesa no século XX a vários níveis, o que se prende com a diversidade e extensão no tempo da sua obra.

Destaca-se, numa primeira abordagem, a contestação pacífica do sistema hierárquico do universo das artes e o contributo para a nobilitação dos “parentes pobres” ou “artes menores”. Maria Keil foi frequentemente acusada por críticos e artistas plásticos de se dedicar à publicidade e às artes gráficas, de trabalhar o azulejo de 14x14 cm, de padrão, contestações que soube contornar com inteligência, aplicando-se nestes trabalhos tidos por menores com a mesma convicção com que trabalhava a pintura e outras áreas consideradas nobres. Deste modo, Maria Keil contribuiu para nobilitar as artes gráficas e decorativas e para alargar o universo da arte que ao longo do século XX passou paulatinamente a incluir objectos do quotidiano que se encontram nas ruas, casas e quaisquer ambientes vividos pelas pessoas. Ao mesmo tempo, a autora contribuiu para tornar o objecto artístico acessível a mais gente. A qualificação das artes gráficas e decorativas e o desenvolvimento do design, permitiram que a população que não frequenta museus, centros de arte ou galerias, tenha acesso à produção artística.

Maria Keil correspondia no seu tempo a um novo paradigma de artista que se dedicava a várias áreas artísticas em simultâneo, indo ao encontro das necessidades de clientes, públicos e privados. Esta realidade levou a que Maria

se auto denominasse uma “operária das artes”.

Outro aspecto do percurso artístico de Maria Keil que se destaca, é o empenho que colocou no processo de integração das artes, defendido por vários arquitectos portugueses, entre os quais Francisco Keil do Amaral, no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, em 1948. Associam-se a esta visão da produção artística os princípios da multidisciplinaridade e da transversalidade. Neste âmbito, Maria Keil contribuiu com o seu trabalho de azulejaria.

A azulejaria foi uma área em que a autora se destacou, tendo desempenhado um papel fundamental na recuperação desta arte, imprimindo-lhe uma feição moderna, coetânea com a arquitectura a que se destinava, projectada por arquitectos como Keil do Amaral, Cândido Palma de Melo, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, entre outros. A autora foi também, em parte, responsável pela revitalização da Fábrica Viúva Lamego e pelo reconhecimento do ofício de operário azulejador, figura determinante no resultado final da obra por ser aquele que assenta os azulejos. A própria Maria Keil considerava que a azulejaria era o seu melhor contributo para a arte portuguesa do século XX.

A publicidade é uma outra disciplina que beneficiou da acção de Maria Keil que contribuiu, juntamente com outros artistas plásticos, para imprimir qualidade aos trabalhos produzidos. Em 1939 a revista americana *Arts and Industry* destacava, num artigo com o título “Pioneers for publicity”, o trabalho desenvolvido neste campo por um grupo de portugueses, entre os quais se destacava Maria Keil. Após este primeiro momento, gradualmente, a

publicidade foi entrando no domínio da arte.

Uma outra esfera em que se evidencia o contributo de Maria Keil é a da ilustração infantil. Maria concorreu para a dignificação dos livros destinados às crianças, introduzindo-lhes uma linguagem modernista. A autora, que ilustrou mais de quarenta títulos para crianças, tornou-se num paradigma para as gerações mais novas que se dedicam a esta área, tendo chegado a orientar, na década de 1980, um curso de ilustração infantil, no âmbito de uma bolsa que lhe foi concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

#### **4. Maria Keil: uma artista no feminino**

Maria Keil quando começou a trabalhar, na década de 1930, encontrou um meio artístico dominado por homens. As mulheres artistas em Portugal eram poucas, pelo menos as que seguiam as artes enquanto via profissional, mal vistas nos estratos sociais mais conservadores e retrógrados, em parte por o ambiente das artes estar muito associado a um estilo de vida boémio. Grande parte das mulheres que estudavam artes com o fim de seguir uma carreira profissional, enveredava pela via do ensino, profissão que merecia a chancela da sociedade.

No que respeita aos colegas do sexo masculino e aos críticos de arte da época, a obra das mulheres artistas era frequentemente analisada com um sentido paternalista e uma visão estereotipada que reduzia as autoras a esposas, mães e cuidadoras de lares, defendendo uma pretensa predisposição feminina para desenhar ilustrações infantis, representar crianças e temas mundanos,

desprovidos de sentidos e leituras mais profundos. É também corrente, em textos de crítica, a adjectivação pouco dignificante do trabalho das autoras, com recurso a termos como “gracioso”, “singelo”, “decorativo”, “encantador”, “delicado”, características que corresponderiam ao estereótipo do carácter e comportamento femininos.

O preconceito fez-se sentir de forma mais evidente nas primeiras décadas do século XX. Maria Keil nasceu num tempo menos penalizador para as mulheres artistas ainda que longe da igualdade de géneros. As mulheres estudavam artes e trabalhavam na área, mas tinham menos oportunidade do que os seus congéneres masculinos e eram muito condicionadas na escolha dos temas a abordar e na forma de o fazer. A segunda metade do século XX alterou profundamente esta situação, ainda que dificilmente se possa falar de paridade no campo das artes entre géneros em termos absolutos.

Importa ressaltar que a negação de uma pretensa arte feminina não significa que as mulheres não assumam a sua condição na obra que produzem, designadamente através da exploração de temas que lhes são particularmente caros. Esses temas não são, contudo, um exclusivo das mulheres. A obra de cada artista tem características próprias que se prendem com o seu percurso pessoal e profissional mais do que com questões de género.

## **FONTES E BIBLIOGRAFIA**

A organização da lista de fontes e bibliografia que se segue obedece a critérios que visam garantir que o leitor encontre com facilidade referências específicas sobre Maria Keil e a sua obra. Deste modo, dividimos as fontes em três grupos distintos: um constituído por documentos de arquivo manuscritos, dactilografados e fotográficos; um outro que abarca um conjunto de entrevistas concedidas por Maria Keil ao longo dos anos, testemunhos da autora na primeira pessoa que nos foneceram pistas determinantes; e, finalmente, seguindo a metodologia aplicada, designadamente, por Regina Anacleto e Vítor Serrão, um terceiro grupo, que reúne as fontes icononímicas, categoria que atribuímos aos títulos de obras ilustradas por Maria Keil, entendidas estas enquanto suportes da obra de arte, neste caso a obra gráfica da autora. No que respeita à bibliografia, optámos por dividi-las em textos de crítica à obra de Maria Keil, redigidos desde a sua primeira exposição individual, em 1939; catálogos de exposições temporárias, individuais e colectivas, em que foram exibidos trabalhos da autora; obras que abordam especificamente Maria Keil e o seu trabalho artístico e, finalmente, obras de contextualização histórica e artística.

## **FONTES**

### **1. Manuscritas, dactilografadas e fotográficas**

#### **Arquivo Municipal de Lisboa**

Arquivos da Administração local/Câmara Municipal de Lisboa/Administração geral/Notariado/Notas para escrituras diversas, contrato para a decoração dos refeitórios do agrupamento escolar da célula 6 de Alvalade, por Maria Keil do Amaral, 21/12/1956, PT/AMLSB/AL/CMLSB/ADMG-N/02/00416.

Arquivos da Administração local/Câmara Municipal de Lisboa/Administração geral/Notariado/Notas para escrituras diversas, Contrato para a execução de um painel decorativo de azulejo policromado com a área de 114m<sup>2</sup>, para fundo

de escada pública do lote 2 da Avenida Infante Santo, por Maria Keil do Amaral, 20/08/1956, PT/AMLSB/AL/CMLSB/ADMG-N/02/00449.

#### **Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa**

PT/AMLSB/AF/MAD/S00153

PT/AMLSB/AF/MAD/S00154

PT/AMLSB/AF/MAD/S00155

#### **Biblioteca Nacional de Portugal**

Iconografia, Colecção Maria Keil.

KEIL, Maria, *Ano internacional da criança* [Visual gráfico], Lisboa, Comissão Nacional para o Ano Internacional da Criança, 1979.

#### **Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte**

Projecção visual, DI 623.

Estúdio Mário Novais, CFT003.64883-64932 e CFT003.200-218.

#### **Fundação Mário Soares**

AMS - Arquivo Mário Soares, Fotografias Exposição Permanente, 06278.03196.

Fundo DMM – Documentos Manuel Mendes, Fotografias.

#### **Torre do Tombo**

Instituições contemporâneas, Ministério da Agricultura, Campanha da Produção Agrícola, PT/TT/MA-CPA.

PIDE, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 108, registo n.º 21420, PT/TT/PIDE/E/010/108/21420.

## **2. Impressas (entrevistas concedidas por Maria Keil)**

ABRANTES, José Carlos e Santos, Dora, “Maria Keil”, in *Noesis*, N.º 54, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Abril – Junho de 2000.

CACHÃO, Fernanda, “Atiraram os meus azulejos para o lixo”, in *Primeira escolha*, suplemento de «Sábado», 28 de Janeiro de 2005, pp. 1-3.

COTRIM, João Paulo, “Maria Keil. A linha e o traço”, in *Actual*, suplemento de «Expresso», 28 de Agosto de 2004, pp. 18-19.

CRUZ, Valdemar, “Maria Keil. Gostava de ter tido uma vida normal. O mundo é deslumbrante mas não é bonito”, in *Revista*, suplemento de «Expresso», 9 de Novembro de 2002, pp. 68-69.



*Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro do Suplemento “Cultura e Arte” do “Comércio do Porto”, Vol. 2, Porto Editora, 1960, pp. 229-230.*

FRAGOSO, Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, dissertação de doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2008, pp. 537-544 [policopiado].

LEITÃO, Pedro, “Maria Keil conversa com Pedro Leitão: fui uma operária das artes”, in *Bdjornal*, N.º 4, Julho-Agosto de 2005, pp. 11-13.

MANTAS, Helena Alexandra, [entrevista a Maria Keil], Lisboa, Residência Faria Mantero, 13 de Agosto de 2009.

MONTEIRO, José Charters, “Maria Keil”, in *Arquitectura e vida*, N.º 97, Outubro de 2008, pp. 14-21.

MOURA, Cláudia, “Maria Keil. A senhora sem importância”, in *Notícias Magazine*, suplemento de «Diário de Notícias», 27 de Novembro de 2005, pp. 56-64.

NUNES, Elisabeth Évora e LEANDRO, Sandra “Maria Keil”, in *Faces de Eva*, N.º 13, Universidade Nova de Lisboa/Edições Colibri, 2005, pp. 135-144.

PIMENTA, Rita, “Maria Keil. Artista ou operária”, in *Pública*, revista do jornal «Público», 15 de Julho de 2007, pp. 60-67.

RODRIGUES, António, Freitas, Maria Helena de, “Maria Keil: «Que sei eu viver?»”, in *Jornal de Letras*, N.º 143, 2 a 8 de Abril, 1985, pp. 9-10.

SILVA, Ana Miriam Duarte Reis da, *Um livro vivo. Transposição para a Web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos*, dissertação de mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2010, pp. 160-187 [policopiado].

SOARES, Manuela Goucha, “A casa dos prodígios”, in *Única*, suplemento de «Expresso», 20 de Agosto de 2005, pp. 50-57.

### **3. Fontes icononímicas**

#### **3.1. Literatura infantil ilustrada por Maria Keil**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *A noite de Natal*, Lisboa, Ática, 1959.

ANJO, Maria Isabel César, *A Primavera é tempo a crescer*, 2.ª edição, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1981.

ANJO, Maria Isabel César, *O Inverno é o tempo já velho*, 2.ª edição, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1981.

- ANJO, Maria Isabel César, *O Outono é o tempo a envelhecer*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1981.
- ANJO, Maria Isabel César, *O Verão é o tempo grande*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1981.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Anjos de pijama*, Lisboa, Texto Editores, 2005.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Anjos de pijama*, Lisboa, Texto Editores, 2009.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *As botas do meu pai*, Livros Horizonte, Lisboa, 1977.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *As cançõeszinhas da Tila*, Lisboa, Civilização Editora, 1998.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Camões. Poeta mancebo e pobre*, Lisboa, Prelo, 1978.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Florinda e o Pai Natal*, Vila Nova de Gaia, Calendário, 2010.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *História de um rapaz*, 2.<sup>a</sup> edição, Sá da Bandeira, Imbondeiro, 1963.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *História de um rapaz*, 4.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Atlântida, 1977.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Joana Ana*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, Martins, José Baptista, Sampaio, José Salvado e Baptista, Orlando Pinto, *Ler. Leituras para o ciclo preparatório do ensino secundário. 1.º Ano*, Porto Editora, 1968.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, Martins, José Baptista, Sampaio, José Salvado e Baptista, Orlando Pinto, *Ler. Leituras para o ciclo preparatório do ensino secundário. 2.º Ano*, Porto Editora, 1969.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *O Cantar da Tila. Poemas para a juventude*, Atlântida Editora, Coimbra, 1967.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *O cavaleiro sem espada*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *O gato dourado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *O livro da Tila*, Lisboa, Editorial Os Nossos Filhos, 1957.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *O palhaço verde. Novela infantil*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Atlântida, 1973.
- ARAÚJO, Matilde Rosa, *Segredos e Brinquedos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.
- BALTÉ, Teresa, *A abelha Zulmira*, 2.<sup>a</sup> edição, Porto, Edições Asa, 1987.
- CORREIA, Maria Cecília, *Histórias da minha rua*, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Avis Rara edições, 2001.

- CORREIA, Maria Cecília, *Histórias de pretos e de brancos*, Lisboa, Ática, 1960.
- CORREIA, Maria Cecília, *Histórias da minha casa*, Lisboa, Edição da autora, 1976.
- FIGUEIREDO, Campos de, *O mocho sábio: fábulas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1955.
- HONRADO, Alexandre, “A banhoca da baleia”, in Araújo, Matilde Rosa, Neves, Leonel, Losa, Ilse e Honrado, Alexandre, *Histórias e canções em quatro estações. Primavera*, Lisboa Editora, 2005, pp. 51-62.
- HONRADO, Alexandre, *O lago dos cisnes azuis*, Porto, Edições Asa, 1987.
- KEIL, Maria, *As três maçãs*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- KEIL, Maria, *O pau-de-fileira*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976.
- KEIL, Maria, *Os presentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979.
- LEMOS, Esther de, *A Rainha da Babilónia*, Lisboa, Edições Ática, 1962.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Presente de Natal para as crianças: canções a 2 e 3 vozes sobre textos tradicionais da Natividade*, Edição do autor, 1979.
- MAGALHÃES, Álvaro de, “O brincador”, in Remelhe, Emílio e Mendonça, Luís (coord.), *A casa dos sonhos*, Coimbra, Fundação Bissaya Barreto, 2003, pp. 42-43.
- NAMORADO, Maria Lúcia, *A história do pintainho amarelo*, Coimbra, Atlântida, 1966.
- PIRES, Maria Luísa Torres, BATISTA, Francisca Laura Glória e MORAIS, N. Gusmão, *Livro de leitura da primeira classe: ensino primário elementar*, 1.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Figueirinhas, 1967.
- RESENDE, Zita, *Madalena e a gatinha Pompom*, Porto, Fundação Luís Figo, 2006.
- RIBEIRO, Aquilino, *O livro da Marianinha*, Lisboa, Bertrand, 1967.
- VIEIRA, Alice, *Lote 12 2.º frente*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980.
- VIEIRA, Judite, Patrício, Manuel Ferreira e Graça, Silva, *Livro de leitura da segunda classe: ensino primário elementar*, 1.<sup>a</sup> edição, Figueirinhas, Porto, 1968.
- VILHENA, Graça, *Do lado de cá das fadas*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d.

### **3.2. Literatura para adultos ilustrada por Maria Keil**

- ABELAIRA, Augusto, *Ode (quase) marítima*, Lisboa, Estúdios Cor, 1968.
- ARAÚJO, Norberto, de *Lisboa*, Lisboa, SPN, s.d. [1941].

- As mais belas poesias de Bernardim Ribeiro escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1967.
- As mais belas poesias de Castro Alves escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1965.
- As mais belas poesias de Olavo Bilac escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1966.
- As mais belas poesias de Tomás António Gonzaga escolhidas por José Régio*, Lisboa, Artis, 1960.
- COTRIM, João Paulo, *A árvore que dava olhos*, Vila Nova de Gaia, Calendário, 2007.
- DIONÍSIO, Mário, *A Paleta e o Mundo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1955.
- DUARTE, Afonso, *Ossadas*, Lisboa, Seara Nova, 1947.
- FALCO, João, *Começa uma vida*, Seara Nova, Lisboa, 1940.
- FERREIRA, José Gomes (prefácio), *Contos Tradicionais Portugueses. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira*, 2 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.
- FERREIRA, José Gomes, *Poesia*, Vol. I, Coimbra, Edição do autor, 1948.
- FREIRE, Eusa Rêgo, *O corpo. Poemas*, Porto, Edição da autora, 1978.
- FREIRE, Maria da Graça, *Quinta Estação*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1957.
- GARRETT, Almeida, *Folhas caídas*, Lisboa, Portugália Editora, 1955.
- GIL, Augusto, *Luar de Janeiro*, Lisboa, Portugália, 1955.
- “História das seis adolescentes de cores diferentes”, in *O Livro das Mil e uma Noites*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959, pp. 125-143.
- “História de Abu-Kir e Abu-Sir”, in *O Livro das Mil e uma Noites*, Vol. IV, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1961, pp. 11-45.
- KEIL DO AMARAL, Francisco, *Metade comédia, metade drama. Contos*, Lisboa, Gradiva, 1998.
- KEIL, Maria, *Anjos do mal. Demos – Demónios – Diabos, etc.*, Lisboa, Ler Devagar, 2002.
- KEIL, Maria, *Árvores de Domingo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- LOSA, Ilse, *Retta ou os ciúmes da morte*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.
- MIGUÉIS, José Rodrigues, *Páscoa Feliz*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.
- O Livro das Mil e uma Noites*, Vols. III e IV, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959 e 1961.

*Os mais belos sonetos de Antero escolhidos por José Régio*, Lisboa, Artis, 1966.

*Portugal. Huit siècles d’Histoire. 1140-1940*, Lisboa, SPN, Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

REDOL, Alves (org.), *Romanceiro Geral do Povo Português*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1964.

RODRIGUES, Armindo, *A esperança desesperada*, Coimbra, s.n., 1948.

ROSA, António Ramos, *Passagens*, Porto, Edições Asa, 2004.

STUART, A.H., *Algarve*, Lisboa, SNI, s.d. [1941].

TRIOLET, Elsa, *Rosas a Prestações*, Lisboa, Portugália Editora, 1961.

### 3.3. Publicações periódicas com ilustrações de Maria Keil

*Agricultor!*, Lisboa, Ministério da Economia, Direcção Geral dos Serviços Agrícolas, Serviço Editorial da Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, 1946.

CHAVES, Luís, “Viseu”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.<sup>os</sup> 5/6, Ano 1, 1941, p.56.

*Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 18.<sup>o</sup>, N.<sup>o</sup> 851, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro 1942 [capa].

KEIL, Maria, " [Sem título, desenho] ", in *Colóquio/Letras*, N.<sup>o</sup> 5, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1972, p. 44.

KEIL, Maria, [calendário], *Ver e Crer*, N.<sup>o</sup> 32, Dezembro de 1947, s.p.

KEIL, Maria, [capa], *Ver e Crer*, N.<sup>o</sup> 21, Janeiro de 1947

KEIL, Maria, [capa], *Ver e Crer*, N.<sup>o</sup> 6, Outubro de 1945.

KEIL, Maria, [cartaz], *Seara Nova*, N.<sup>o</sup> 1508, Julho de 1971, s.p.

KEIL, Maria, [vinhetas], *Seara Nova*, N.<sup>o</sup> 619, 24 de Junho de 1939, p. 16; N.<sup>o</sup> 621, 8 de Julho de 1939, p. 51; A.19, N.<sup>o</sup> 707, 1 de Março de 1941, p. 174; A.19, N.<sup>o</sup> 708, 8 de Março de 1941, p. 200; A.19, N.<sup>o</sup> 709, 15 de Março de 1941, p. 219; A. 19, N.<sup>o</sup> 710, 22 de Março de 1941, p. 234; A.22, N.<sup>o</sup>818, 17 de Abril de 1943, p. 26.

KEIL, Maria, “ [Auto-retrato] ”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 17.<sup>o</sup>, N.<sup>o</sup> 839, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro 1941, p. 27.

KEIL, Maria, “ [Sem título, desenho] ”, in *A Briosa*, N.<sup>o</sup> 47, Coimbra, 19 de Março de 1960, p.6.

- KEIL, Maria, “ [Sem título, desenho] ”, in Nemésio, Vitorino (dir.), *Revista de Portugal*, Vol. II, n.º 8, Coimbra, Julho de 1939, p. 517.
- KEIL, Maria, “A couve e a borboleta”, in *Boletim Cultural*, Série VII, N.º 5, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas, Dezembro de 1991, pp. 42-43.
- KEIL, Maria, “Sete poemas e dois desenhos”, in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. XII, n.º 106, 1952, pp. 265-274.
- LEMOS, Merícia de, “Reportagem lírica de um Outono na Beira”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 17, Ano 3, Outubro 1943, s.p.
- NASCIMENTO, João Cabral do “A Festa. Evocação de João Cabral do Nascimento”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 22º, N.º 911, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1947, pp. 10-11.
- RÉGIO, José “Os namorados de Amância”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 24.º, N.º 935, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1949, pp. 18-19.
- TEIXEIRA, Luiz, “Sonho de valsa. Diálogo da noite de Natal”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Ano 17.º, N.º 839, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1941, pp. 34-35.

## OBRAS DE CONSULTA

### 1. Textos de crítica à obra artística de Maria Keil

- CORREIA, Alberto, “Rascunhos sobre Arte”, in *Aqui e Além*, N.º 1, Março-Abril de 1945, pp. 61-69.
- DIMBLA, Mariac, “Maria Keil. Arte Moderna dentro do tradicionalismo”, in *Modas e Bordados. Vida feminina*, N.º 2264, 29 de Junho de 1955, p. 7.
- GUSMÃO, Adriano de, “Das Belas Artes. Impressões críticas. O Salão da Primavera. A 2.ª Exposição Geral das Artes Plásticas”, in *Artes & Coleções*, Volume 1, N.º 1, Junho 1947, pp. 22-23.
- MACEDO, Diogo de “Exposição de Maria Keil do Amaral”, in *Ocidente*, Vol. V, N.º 13, Maio de 1939, pp. 416-417.
- MENDES, Manuel, “A Exposição de Maria Keil”, in *Seara Nova*, Ano XI, N.º 608, 8 de Abril de 1939, p. 154.
- MENDES, Manuel, *Considerações sobre as artes plásticas*, Lisboa, Seara Nova, 1944.

NOBRE, Roberto, “A pintora Maria Keil”, in *Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura*, Volume 3.º, N.º 10, Outubro 1957, pp. 117-126.

QUEIRÓS, Carlos, “A 36.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Pintura e Desenho de Maria Pires Keil Amaral – Galeria de Arte «Larbom, Lda.» - Lisboa”, in *Revista de Portugal*, N.º 7, Abril de 1939, pp. 407.

QUEIRÓS, Carlos, “Da arte moderna em Portugal”, in *Variante*, número da Primavera, 1942, pp. 9-24.

QUEIRÓS, Carlos, “Maria Keil do Amaral”, in *Litoral*, N. 4, Lisboa, Outubro-Novembro 1944, pp. 418-427.

TRINDADE, Ciriaco, “Maria Keil do Amaral”, in *Voz do Sul. Semanário regionalista republicano*, N.º 1243, Ano XXX, 7 de Abril de 1945, s.p.

## 2. Catálogos de exposições com obras de Maria Keil

1.ª *Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos*, Porto, SPN, 1942.

4.ª *Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN*, Lisboa, SPN, 1939.

5.ª *Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN*, Lisboa, SPN, 1940.

6.ª *Exposição de Arte Moderna no Estúdio do SPN*, Lisboa, SPN, 1941.

7.ª *Exposição de Arte Moderna*, Lisboa, SPN, 1942.

15 *Artistas premiados pelo SNI com o Prémio Souza Cardoso*, Lisboa, Amarante e Vila Real, SNI, Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão, Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso e Câmara Municipal de Vila Real, 1960.

20 *Anos de Gravura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

20 *Pintores portugueses contemporâneos*, Lisboa, Galeria de Março, 1952.

25 *anos ao serviço da arte da cultura*, Estoril, edições Estoril-Sol, 1983.

25 *de Abril – 10 anos de liberdade*, Lisboa, SNBA, 1984.

*A criança e os pintores*, Lisboa, Associação de Santo António, 1979.

*A criança nas colecções do Museu*, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa, 1979.

*A Flor*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1983.

*Ana Isabel expõe Menez...*, Almada, Galeria Municipal de Arte, 1997.

*Arte Moderna Portuguesa através dos Prémios artísticos do S.N.I. 1935 – 1948*, Lisboa, Edições SNI, 1948.

*Artistas portuguesas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977.

*CRIARTE. Exposição de arte*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993.

*Desenho Contemporâneo. Coleção da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 2002.

*Exposição bibliográfica e de artes plásticas*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1979.

*Exposição Colectiva I*, Lisboa, Galeria Prisma, 1973.

*Exposição de Artes Gráficas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1942.

*Exposição de Artistas plásticos a favor do Centro Infantil Helen Keller*, Lisboa, Galeria Dinastia, 1970.

*Exposição de Gravura Contemporânea*, Almada, Câmara Municipal, Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura, 1962.

*Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Mobil Club, 1961.

*Exposição de Livros Escritos por Mulheres*, Lisboa, Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, SNBA, 1947.

*Exposição de Pintura e Desenho de Maria Keil do Amaral*, Lisboa, Galeria Fausto de Albuquerque, 1945.

*Exposição de Pintura Moderna em Luanda*, Luanda, Instituto de Angola e Grupo Desportivo da Cuca, 1955.

*Exposição dos artistas premiados pelo SNI*, Lisboa, SNI, 1949.

*Exposição dos Prémios do SNI*, Lisboa, SNI, 1966.

*Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Julho, 1946.

*Exposição. Maria Keil. Pintura. Desenho*, Almada, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal, Março de 1996.

*Gravura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1963.

*Gravura Portuguesa Contemporânea*, Porto, Galeria Divulgação, 1960.

*Inauguração da Galeria de Desenho*, Estremoz, Câmara Municipal, Museu e Galeria, 1983.

*La nuova grafica portoghese*, Nápoles, Galeria Guida, 1961.



*Le dessin au Portugal (1900-1940)*, Lisboa, Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

LIMA, Manuel de Abreu e (coord.), *Retratos para Aquilino*, Paredes de Coura, Câmara Municipal, 2000.

*Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004.

*Maria Keil. Exposição de desenho*, Barreiro, Câmara Municipal, 2002.

*Maria Keil. Registos 40 – 80*, Galeria de Colares, 1989.

MECO, José (coord.), *Azulejos de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal, 1984.

*Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães – Azulejos*, Lisboa, Galeria Pórtico, 1955.

*O Bicho*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, s.d.

*O Mar*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1985.

*O Neo-realismo e as suas margens. Descoberta e afirmação*, Figueira da Foz, Câmara Municipal, Museu Municipal Santos Rocha, 1983.

SIMÕES, Santos, *Cerâmica decorativa Moderna Portuguesa*, integrada no 1.º Simpósio Internacional sobre Azulejaria, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

TEIXEIRA, Madalena Braz (coord.), *Roupa a secar no Bairro Alto. Maria Keil*, Lisboa, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, 1997.

*II Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1947.

*VII Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1953.

*X Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1956.

*XI Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1957.

### **3. Obras específicas. Sobre o trabalho de Maria Keil**

*A Arte no Metro*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1991.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Maria Keil e a Escola de Lisboa”, in Madalena Braz Teixeira (coord.), *Roupa a secar no Bairro Alto. Maria Keil*, Lisboa, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje, 1997.

- ARAÚJO, Matilde Rosa, “Maria Keil”, in *Maria Keil. Mostra bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 13-14.
- AZEVEDO, Fernando, “Inconfundível Maria Keil”, in *Histórias para gente de palmo e meio. Literatura portuguesa para crianças e jovens*, Lisboa, Câmara Municipal, 2001, pp. 169-190.
- BALTÉ, Teresa, “Um colar de recordações para a Maria”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2004, pp. 19-20.
- BARRETO, António Garcia, “Keil, Maria”, in *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 279-280.
- CALADO, Rafael Salinas, *A azulejaria em auto-estradas do Atlântico*, Lisboa, Edição Auto-Estradas do Atlântico – Gabinete de Comunicação e Imagem, 2003.
- CASTELO, Raquel Rêgo, *Maria Keil. Ilustração e publicidade*, dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual, Lisboa, IADE, 2007 [policopiado].
- CORDEIRO, Cristina, “Uma janela sobre o mundo: Maria Keil”, in *Cubo*, N.º 2, Lisboa, 30 de Junho de 2007, pp. 46-53.
- COTRIM, João Paulo, “A praça é uma sala com árvores”, in *A Arte de Maria Keil*, Vol. 1, Barreiro, Câmara Municipal, 2007, pp. 8-17.
- DUARTE, Carlos S., “Arquitectura. Arquitectura em Portugal no século XX. Do Modernismo ao tempo presente”, in Pernes, Fernando (coord.), *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação Serralves, Campo das Letras, 1999, pp. 357 – 421.
- ELISEU, José, “Maria Keil: integrar a azulejaria na arquitectura”, in *Medicina & Saúde*, Ano 2, N.º 18, Lisboa, Abril de 1999, p. 70.
- FERREIRA, Emília, “Da deliciosa fragilidade feminina”, in *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 148-150.
- FERREIRA, Raúl Hestnes, “Maria Keil (como escrever sobre alguém que sempre fez parte da nossa vida e tanto nos marcou?)”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra Bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 15-18.
- GODINHO, Ju e FILIPE, Eduardo (coord.), *A arte de Maria Keil*, 2 vols., Barreiro, Câmara Municipal, 2007.
- HENRIQUES, Paulo, “1933-1949. Ausência e nobilitação do azulejo. A Política do Espírito”, in *O azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa, Edições INAPA, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp. 58-67.
- HENRIQUES, Paulo, “1949-1974. A construção das modernidades”, In *O azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa, Edições INAPA, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp. 69-155.

- HENRIQUES, Paulo, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *A Arte de Maria Keil*, Vol. 2, Barreiro, Câmara Municipal, 2007, p. 3-27.
- HENRIQUES, Paulo, “Desenhar o espaço: os azulejos de Maria Keil”, in *Cubo*, N.º2, Lisboa, 30 de Junho de 2007, pp. 54-58.
- LAPA, Pedro, “Maria Keil”, in Rodrigues, António (coord. científica), Araújo, Alexandra e Garcia, Isabel Penha (coord. editorial), *O Rosto da Máscara*, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994, pp. 332-333.
- LOBO, Maria Theresa Figueiredo Beco de, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal. Publicidade, Moda e Mobiliário (1920 – 1940)*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, 2 vols., Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998 [policopiado].
- Maria Keil ilustradora. Mostra bibliográfica*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2004.
- MECO, José, “Azulejos do Metropolitano de Lisboa”, in *Artes Plásticas*, Ano 1, N.º 10, Lisboa, Maio de 1991, pp. 25-28.
- MORAIS, Joana e MORAIS, Sara, *Desvio/padrão*, Lisboa, mamamana design industrial Lda., 2008, [inclui DVD].
- PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Vol. III, 2.ª edição (actualizada), Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1988.
- PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Maria Keil. Azulejos*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989.
- PEREIRA, João Castel-Branco, *Arte Pública no Metro de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 2000.
- PEREIRA, João Castel-Branco, *Arte. Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1995.
- RODRIGUES, António (coord. científica), Araújo, Alexandra e Garcia, Isabel Penha (coord. editorial), *O Rosto da Máscara*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994.
- RODRIGUES, António, “As construções de Maria Keil”, in Pereira, João Castel-Branco (org.), *Maria Keil. Azulejos*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 11-36.
- SANTOS, Helena (guião e realização), *Memórias de Autores Portugueses. Maria Keil*, documentário, co-produção SPA/RTP, 2008.
- SANTOS, Maria Teresa Cardoso, *Hotel Estoril-Sol. Memórias de um lugar*, dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual, ramo de especialização em Teoria da Cultura Visual, Lisboa, IADE, 2008 [policopiado].

- SANTOS, Rui Afonso, “Maria Keil. Um grafismo de afectos”, in *Maria Keil ilustradora. Mostra Bibliográfica*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2004, pp. 7-11.
- SERRA, Vanda Maria Fernandes Santos, *Ilustração Infantil*, dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual, Lisboa, IADE, 2007 [policopiado].
- SILVA, Ana Miriam Duarte Reis da, *Um livro vivo. Transposição para Web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos*, dissertação de mestrado em Design, Universidade de Aveiro, 2010 [policopiado].
- SILVA, Raquel Henriques da, “Azulejos de Maria Keil. Os jogos com a eternidade”, in João Castel-Branco Pereira (org.), *Maria Keil. Azulejos*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo, 1989, pp. 37-46.
- SILVA, Sara Reis da, e Reis, Miriam, “A escrita de Maria Isabel César Anjo e a ilustração de Maria Keil: um hino à natureza e à infância”, in *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, N.º 18, Lisboa, 2009, pp. 50-53.
- SILVA, Susana Maria Sousa Lopes, “A ilustração de Maria Keil: análise gráfica e composição de página”, in *Actas do 6.º Encontro nacional (e 4.º internacional) de investigação em leitura, literatura infantil e ilustração*, Braga, Universidade do Minho, 2006, s.p. [CD-ROM].
- SILVA, Susana Maria Sousa Lopes, *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*, dissertação de doutoramento em Estudos da criança, especialidade de Comunicação visual e expressão plástica, Universidade do Minho, 2011 [policopiado].

#### 4. Obras de contextualização histórica e artística

- “14 Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 34, Lisboa, SNI, 1948, s.p.
- “A 6.ª exposição de Arte Moderna”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, N.º 7, Lisboa, SPN, Ano 1942, pp. 16-17.
- “A inauguração do pavilhão de Portugal na exposição Internacional de Nova York”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Maio de 1939, pp. 1 e 3.
- “A IV Exposição Geral de Artes Plásticas”, in *Arquitectura*, Ano XXII, 2.ª Série, N.º 30, Lisboa, Abril e Maio de 1949, pp. 18-20.
- “A Pompadour”, in Pinto, Cândido Costa, “Consciência da Publicidade”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 7, Lisboa, SPN, Outubro de 1941, p. 20.
- “A Pompadour”, in *Variante*, número da Primavera, Lisboa, 1942, p. 75

- “Ainda o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 91-94.
- “Álbum inédito duma grande pintora. Ofélia Marques e os seus amigos quando jovens.”, in *Eva. Jornal da mulher e do lar*, Número de Natal, Lisboa, Editorial Organizações, Limitada, Dezembro de 1967, pp. 37-41.
- “Atrair não basta. É preciso prender. Campanha do Bom Gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 1.º, N.º 1, Lisboa, SPN, Ano 1941, pp. 10-11.
- “Campanha do Bom gosto”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.º, N.º 7, Lisboa, SPN, Ano 1942, pp. 8-9.
- “Do discurso do Director Geral do Secretariado da Propaganda Nacional, em 27 de Março de 1943, na sede do SPN”, in *Pousadas do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*, Lisboa, Edições SNI, 1948.
- “Exposição de Nova Iorque 1939”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 9, Lisboa, Abril/Junho de 1939, pp. 259-269.
- “Lisboa. Modelo e musa de artistas e de escritores”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 32 e 33, Lisboa, SNI, Ano 1947, s.p.
- “Maria Keil do Amaral: paisaje”, in *La Estafeta Literaria*, Madrid, 10 de Maio de 1945, p. 1.
- “O Pavilhão dos Descobrimentos inaugura-se hoje”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 de Junho de 1940, p. 2.
- “Olivais-Norte: extractos da memória descritiva do estudo base de Olivais elaborado em 1955”, in *Arquitectura*, N.º 81, Lisboa, Março de 1964, pp. 5-8 e 18-28.
- “Os artistas ilustradores modernos no SPN”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 9, Lisboa, SPN, Junho de 1942, pp. 16-17.
- “Pioneers for Publicity”, in *Art and Industry*, Vol. 26, London, January-June, 1939, pp. 127-134.
- “Portugal na Exposição de Paris”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Junho de 1937, p. 6.
- “Quatro lojas de uma companhia de aviação”, in *Binário. Arquitectura, Construção. Equipamento*, N.º 136, Lisboa, Janeiro de 1970, pp. 13-18.
- “Registo das artes”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, III Série, N.º 3, Lisboa, SNI, Setembro de 1956, s.p.
- “Segunda Exposição Nacional de Floricultura”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Artes e Turismo*, Ano 1, N.º 2, Lisboa, SPN, Julho de 1941, s.p.

“Um bom restaurante no Campo Grande. Alvalade”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, N.º 35, Lisboa, SNI, Ano 1948, s.p.

*A Aviação em Portugal: subsídios para a sua história*, Lisboa, TAP, 1981.

*A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa. Discurso proferido pelo Director do S.P.N., em 23 de Março de 1935, no banquete comemorativo da I exposição da Arte Moderna Realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes*, Lisboa, Edições SPN, s.d.

*A urbanização do sítio de Alvalade*, Lisboa, Câmara Municipal, 1948.

ABREU, Marques, *O ensino das Artes Gráficas*, Porto, Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, 1935.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. “Restauração” e “Celebração”*, dissertação de doutoramento em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1991 [policopiado].

AGAREZ, Ricardo, *O moderno revisitado. Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa, Câmara Municipal 2009.

ALMADA NEGREIROS, Maria José, *Conversas com Sarah Affonso*, 2.ª edição, Lisboa, O Jornal, 1985.

ALMADA NEGREIROS, Maria José, *Sarah Affonso*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

ALMEIDA, Leopoldo de, “Olivias-Norte. Nota crítica”, in *Arquitectura*, N.º 81, Lisboa, Março de 1964, pp. 12-14.

ALVAREZ, Elvira Maria Serra Dominguez *Os valores plásticos na dança portuguesa nos primeiros 45 anos do século XX. Das festas artísticas ao Secretariado de Propaganda nacional: um mecenato camuflado*, dissertação de mestrado em Performance Artística – Dança, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 1999 [policopiado].

ALVES, Vera Marques, “A poesia dos simples: arte popular e nação no Estado Novo”, in *Etnográfica*, N.º 11, Lisboa, Maio de 2007, pp. 63-89.

ANDRADE, Luís Miguel Oliveira, *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às comemorações centenárias de 1940*, Coimbra, Minerva, 2001.

*Arquitectura Popular em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

- ARRUDA, Luisa, “Azulejaria nos séculos XIX e XX”, in Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 407-437.
- Artes & Coleções*, Número 2, Volume 1, Lisboa, Julho 1947, p. 27.
- AZEVEDO, Fernando de e Silva, Maria do Carmo Marques da (coord.), *50 Anos de Tapeçaria em Portugal. Manufactura de Tapeçarias de Portalegre*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- AZEVEDO, Fernando de, “O Neo-realismo na 2.<sup>a</sup> Exposição Geral de Artes Plásticas”, in *Horizonte. Jornal das Artes*, Lisboa, Ano 1, Primeira Quinzena de Junho de 1947, p. 12.
- AZEVEDO, Fernando de, “O Neo-realismo na 2.<sup>a</sup> Exposição Geral de Artes Plásticas (1947)”, in *Colóquio/Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.<sup>o</sup> Ano, 2.<sup>a</sup> S., N.<sup>o</sup> 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1981, pp. 20-27.
- B.C., “As crianças e as Artistas Portuguesas”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 2.<sup>o</sup>, Número 12, Lisboa, SPN, Ano 1942, pp. 11-12.
- Bailados Portugueses Verde-Gaio*, Realización y Dirección del Secretariado de la Propaganda Nacional, Lisboa, SPN, 1943.
- BAPTISTA, Fernando Oliveira, “Agricultura”, in Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, p. 26.
- Bernardo Marques. 1898-1998. Obra gráfica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998.
- BESSE, Maria Graciete, “A experiência do olhar desamparado: no «Turbilhão» de Antero”, in *Colóquio/Letras*, N.<sup>o</sup> 123-124, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 131-134.
- Boletim da Associação Industrial de Angola*, N.<sup>o</sup> 20, Luanda, Abril-Junho de 1954, pp. 41-44.
- BORDALLO PINHEIRO, Diniz, *Primeiro Congresso da União Nacional. Alguns pontos de vista sobre artes gráficas*, Lisboa, 1934.
- CARDAL, Nuno, Almeida, Rita Fragoso de, *Grupo McCann Portugal. 65 anos de publicidade*, Lisboa, Texto Editora, 1994.
- CARVALHO, Rómulo de, *História do ensino em Portugal desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*, 5.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- CASTRO, Augusto de, “Exposição do Mundo Português. 1940”, in *Colóquio/Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.<sup>o</sup> Ano, 2.<sup>a</sup> S., N.<sup>o</sup> 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1981, pp. 10-13.

CASTRO, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa, Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

*Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948.

CHAVES, Luís, “O novo Museu de Arte Popular em Belém”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Número 35, Lisboa, SNI, Ano 1948, s.p.

*Colecção do Professor Doutor Juvenal Esteves*, Lisboa, Silva's Leiloeiro, 1997, cat. N.º 190.

*Comemorações Centenárias. Programa oficial. 1940*, Lisboa, SPN, Secção de Propaganda e Recepção, Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

*Comemorações Henriquinas*, Oliveira do Conde, Fundação José Nunes Martins, 1960.

CORDEIRO, Carlos (coord.), *Autoritarismos, Totalitarismo e Respostas Democráticas*, actas do seminário internacional, Ponta Delgada e Coimbra, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores e Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 2011.

COSTA, João Pedro, *Bairro de Alvalade. Um paradigma do urbanismo português*, 3.ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.

COSTA, Maria da Conceição, “Um olhar sobre a obra de Matilde Rosa Araújo: a descoberta do narrador”, in *Actas do 6.º Encontro nacional (e 4.º internacional) de investigação em leitura, literatura infantil e ilustração*, Braga, Universidade do Minho, 2006, s.p. [CD-ROM].

COSTA, Marques (coord.), *The official Book of the Portuguese representation in the international exhibition of New York 1939*, Lisboa, SPN, 1939.

COSTA, Sónia Teresa Simões da, *O Teatro do povo: um projecto estético-político. As lições de Salazar*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2005 [policopiado].

DACOSTA, Luisa, “O Livro da Marianinha de Aquilino Ribeiro. Leitura e notas à margem e um post scriptum para Maria Keil”, in *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, N.º 2, Porto, Campo das Letras, Abril de 2000, pp. 14-19.

*Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Junho de 1940, p. 4.

DIAS, Jaime Lopes, *Segunda Exposição Nacional de Floricultura*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1941.

DUARTE, Maria João Raminhos, *Oposição à ditadura militar e ao estado Novo no Algarve (1926-1958): o caso do Concelho de Silves*, dissertação de doutoramento em História Contemporânea, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2007 [policopiado].



- DUARTE, Maria João Raminhos, *Silves e o Algarve uma história de oposição à ditadura*, Lisboa, Edições Colibri, 2010.
- ELIAS, Helena “A emergência de um espaço de representação: Arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém”, in *On the w@terfront*, N. 6, Setembro de 2004, pp. 47-135.
- ESPINHO, José, “A decoração interior do Hotel Estoril-Sol”, in *Binário. Arquitectura. Construção. Equipamentos*, N.º 75, Dezembro de 1964, pp. 361-366.
- ESQUÍVEL, Patrícia, “Mulheres artistas na idade da razão. Arte e crítica na década de 1960 em Portugal”, in *Ex Aequo*, N.º 21, Lisboa, 2010, pp. 143-160.
- ESTEVES, João, “Gamiero Ottolini, Raquel Roque”, in António Nóvoa (dir.), *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto, Edições Asa, 2003, pp. 617-618.
- ESTRELA, Rui, *A Publicidade no Estado Novo (1932-1959)*, Vol. I, Lisboa, Simplesmente Comunicando, 2004.
- Exposição. Paul Colin. Cartazes e maquetes de cenários*, Lisboa, SPN, 1934.
- FERNANDES, José Manuel, *Português Suave. Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003.
- FERREIRA, José Gomes, *A Memória das palavras ou O Gosto de falar de mim*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.
- FERREIRA, José Gomes, *A Memória das palavras. Relatório de sombras*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.
- FERREIRA, Raúl Hestnes, *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- FERREIRA, Raúl Hestnes, *José Gomes Ferreira: fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2001.
- FERREIRA, Vítor Matias, “A Lisboa do Império e o Portugal dos Pequeninos: estrutura fundiária e política urbana de Lisboa, anos de 1930-40”, in *Análise Social*, Vol. XIX, 3.º, 4.º e 5.º, N.ºs 77, 78 e 79, Lisboa, 1983, pp. 693-735.
- FERRO, António “Falta um realizador”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 de Maio de 1932, p.1.
- FERRO, António, *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Edições SPN, 1935.
- FERRO, António, *Bailados Portugueses: “Verde-Gaio” (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950.
- FERRO, António, *Bandarra*, N.º Ante-primeiro, Lisboa, 30 de Junho de 1934, pp. 1-4.

- FERRO, António, *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FINO, Vera, “A lã e a arte”, in *Tapeçaria e Desenho. Cruzeiro Seixas*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, 2010.
- FINO, Vera, “Tapeçarias de Portalegre. Uma história que data de 1946”, in *Tapeçarias de Portalegre*, Lisboa, Câmara Municipal, 2010.
- FITAS, Manuel Joaquim Rodrigues, *Seara Nova – Tempos de mudança e... de perseverança. (1940-1958)*, dissertação de mestrado em História Contemporânea, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010 [policopiado].
- FONTES, Maria Idaleta Isidro, *Turismo e desenvolvimento: o modelo organizativo das pousadas de Portugal e o desenvolvimento regional e local*, dissertação de mestrado em Sistemas Sócio Organizacionais da Actividade Económica, Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Economia e Gestão, 1997 [policopiado].
- FRAGOSO, Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa, *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal. Contributos para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Design, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2008 [policopiado].
- FRANÇA, José-Augusto, “Artes Gráficas e Decorativas”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 146-150.
- FRANÇA, José-Augusto, “Exposições Gerais de Artes Plásticas”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 83-85.
- FRANÇA, José-Augusto, “Itinerário dos anos 40”, in *Colóquio/Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.º Ano, 2.ª S., N.º 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1981, pp. 5-9.
- FRANÇA, José-Augusto, “Mário Dionísio, por Humanismo”, in “*Não há morte nem princípio*”: a propósito da vida e obra de Mário Dionísio, Lisboa, Câmara Municipal, Biblioteca-Museu da República e Resistência, 1996, pp. 103-105.
- FRANÇA, José-Augusto, “Na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Encruzilhada surrealista”, in *Horizonte*, Ano 1, N.ºs 11 e 12, Lisboa, primeira quinzena de Junho de 1947. p. 5.
- FRANÇA, José-Augusto, “O primeiro Congresso Nacional de Arquitectura”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 132-133.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, 3.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1991.

- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 3.<sup>a</sup> edição, Venda Nova, Bertrand, 1991.
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal - O Modernismo*, Lisboa, Presença, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o ano 2000*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- FREITAS, Lima de “V Exposição Geral de Artes Plásticas”, in *Arquitectura*, Ano XXII, 2.<sup>a</sup> Série, N.º 35, Lisboa, Agosto de 1950, pp. 18-22.
- GOMES, J. A. (dir.), “António Torrado e Maria Keil Candidatos portugueses aos Prémios Andersen”, in *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, N.º 1, Porto, Campo das Letras, 1999, p.36.
- GOMES, José António, “O canto da Tila: um universo poético a descobrir”, in *Colóquio/Letras*, N.º 140/141, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril-Setembro de 1996, pp. 250-253.
- GOMES, Tânia Vanessa Araújo, *Uma revista feminina em tempo de Guerra: o caso da “Eva” (1939-1945)*, dissertação de mestrado em História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2011 [policopiado].
- GONÇALVES, Rui Mário, “Artes Plásticas. Nova criatividade, novo espírito crítico”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Vol. VI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 43 – 53.
- GONÇALVES, Rui Mário, *100 pintores portugueses do século XX*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*, 2.<sup>a</sup> edição, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- GONÇALVES, Rui Mário, *Vontade de mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Grupo de Bailados Verde-Gaio (primeira temporada)*, Realização do Secretariado de Propaganda Nacional por delegação da Comissão Executiva dos Centenários, Lisboa, SPN, 1940.
- GUERRA, Cidalisa Maria Ludovino, *Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído. António Ferro (1895-1956) ou o retrato de uma personalidade em luta*, dissertação de mestrado em Estudos Portugueses, Cultura Portuguesa Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2002 [policopiado].

- GUIOMAR, Hugo, “Sugestões. Livros”, in *O Quercus. Jornal da Associação dos Estudantes do Instituto Superior de Agronomia*, Nº 56, Ano XIII, Lisboa, Março-Abril-Maio, 2009/2010, p. 22.
- GUSMÃO, Adriano de, “A Arte na Exposição de Belém”, in *O Diabo*, Lisboa, 9 de Novembro de 1940, pp. 1 e 5.
- HATHERLY, Ana, “[Recensão crítica a “O corpo” de Eusa Rêgo Freire]”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 54, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1980, p. 93.
- HENRIQUES, Ana Rita Luís, *Fred Kradolfer (1903-1968): designer gráfico influenciador e influenciado em Portugal*, dissertação de mestrado em Design de Comunicação, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2011 [policopiado].
- HENRIQUES, Paulo (coord.), *Arte Moderna Portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910 – 1940*, Portugal – Frankfurt 97, SA, 1997.
- HENRIQUES, Susana, *Keil do Amaral. Urbanista. Tradição e modernidade na sua obra*, dissertação de mestrado em Desenho Urbano, Lisboa, ISCTE, 2000, pp. 129-140 [policopiado].
- III Congresso da União Internacional dos Arquitectos, Relatórios e Comunicações*, Lisboa, UIA, 1953.
- JACOBETTY, Miguel, “estudo de casa de rendas económicas”, in *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008, pp. 268-269.
- JESUS, Maria Saraiva de, “O Neo-Realismo e a visão de pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis”, in *Máthesis*, Universidade de Aveiro, 2002, pp. 217-239.
- José Rodrigues Miguéis. 1901-1980. Catálogo da exposição comemorativa do Centenário do Nascimento*, Lisboa, Câmara Municipal, 2001.
- Keil do Amaral – Humor do arquitecto*, Lisboa, Argumentum, 2010.
- Keil do Amaral no centenário do seu nascimento. Ensaios de Ana Tostões e Raúl Hestnes Ferreira e o fac-simile de «A Moderna Arquitectura Holandesa»*, Lisboa, Argumentum e Ordem dos Arquitectos, 2010.
- KEIL DO AMARAL, [Francisco], “O pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 1, Lisboa, Fevereiro de 1938, pp. 21-27.
- KULBERG, Carlos *Selos de Portugal – Álbum IV (1971-1978)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 64 [Disponível on-line em <http://www.filatelicamente>].
- KULBERG, Carlos, *Selos de Portugal – Álbum II (1910-1953)*, 2.ª edição, Braga, Edições Humos, Lda., 2006, p. 68 [Disponível on-line em <http://www.filatelicamente>].

- KULBERG, Carlos, *Selos de Portugal – Álbum III (1954-1970)*, 2.<sup>a</sup> edição, Braga, Edições Humos, Lda, 2006, p.83 [Disponível on-line em <http://www.filatelicamente>].
- LEÇA, C. Pontes, “Os Anos 40 no Bailado”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 178-179.
- LIMA, J. da Costa, “A beleza das exposições Comemorativas”, in *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura. Número Comemorativo dos Centenários. 1140-1640-1940*, Vol. XXXI, Fascículo 6, Lisboa, Dezembro MCMLX, pp. 626-647.
- LINO, Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa, *As Artes decorativas na obra de Raul Lino*, 5 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Universidade Lusíada, 1999 [policopiado].
- LOBO, Maria Theresa Beco de, *O cartaz de propaganda do Estado Novo*, 2 vols., projecto de tese doutoral, Sevilha, 2004 [policopiado].
- LOBO, Susana, “1942-2000: 60 anos de Pousadas”, in Tostões, Ana (coord.), *Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004.
- LOBO, Susana, “A colonização da linha de costa: da marginal ao «resort»”, in *Jornal de Arquitectos*, N.º 227, Lisboa, Abril-Junho de 2007, pp 18-25.
- LOBO, Susana, *Pousadas de Portugal. Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- MACEDO, Diogo de, “Exposição de Maria Keil do Amaral”, in *Ocidente*, Vol. V, N.º 13, Lisboa, Maio de 1939, pp. 416-417.
- MACHADO, Aquilino, *Os espaços públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo '98*, Lisboa, Parque Expo'98. SA, 2006.
- MANTA, Isabel Ribeiro, *A obra de Clementina Carneiro de Moura*, 5 vols., dissertação de mestrado em História da Arte, Lisboa, Universidade Lusíada, 1999 [policopiado].
- Mário Novais. *Exposição do Mundo Português. 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998.
- MARQUES, A.H. de Oliveira, *História de Portugal. Das Revoluções Liberais aos nossos dias*, Vol. III, 13.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Editorial Presença, 1998.
- MARQUES, A.H. de Oliveira, *História do selo postal português. Os selos da república (1910-1943)*, Vol. II, T. I, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Planeta, 1996.
- MARTINS, Abel, “Pousada de São Lourenço na Serra da Estrela”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 6.º, Números 35, Lisboa, SNI, Ano 1948, s.p.

- MARTINS, Rui Cardoso, *Exposições Universais. Nova Iorque 1939*, Lisboa, Expo 98, 1996.
- MATIAS, Maria Margarida Marques e Soares, Mário, *Manuel Mendes. Coleção*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 2000.
- MATOS, Ana Sofia, *Zeitgeist. O Espírito do Tempo. António Garcia – Design e arquitectura das décadas de 50-70 do século XX*, dissertação de mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2006 [policopiado].
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal. O Estado Novo (1926-1974)*, Vol. VII, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MECO, José, *Azulejaria portuguesa*, Venda Nova, Bertrand, 1985.
- MEDINA, João (dir.), *História de Portugal dos Tempos pré-históricos aos nossos dias. O Estado Novo I. O ditador e a ditadura*, Vol. XII, Amadora, Clube Internacional do Livro, 1993.
- MEDINA, João (dir.), *História de Portugal dos Tempos pré-históricos aos nossos dias. O Estado Novo II. Opressão e resistência*, Vol. XIII, Amadora, Clube Internacional do Livro, 1993.
- MEDINA, João, *História Contemporânea de Portugal. Ditadura: o “Estado Novo”. Do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães*, T. I e II, Lisboa, Amigos do Livro, 1985.
- MELLO, Thomaz de, Azevedo, Fernando de, Palla, Victor, Freitas, Lima de, Clérigo, Octávio e Rodrigues, Sebastião, *Falando do Ofício*, Lisboa, Sociedade Tipográfica Editora, 1986.
- MELO, Daniel de, “Turismo”, in Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. II, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 984-986.
- MENDONÇA, Adolpho de, *Ligeiras observações acerca da Arte e das indústrias Gráficas em Portugal*, Lisboa, Junho de 1934.
- MILHEIRO, Ana Vaz, *Habitar em colectivo. Arquitectura portuguesa antes do SAAL*, Lisboa, ISCTE, 2008.
- MODESTO, António, “Maria Keil”, in Gomes, J. A. (dir.), *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Nº 2, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 9-12.
- MOITA, Irisalva (coord. científica), *Keil do Amaral. O arquitecto e o humanista*, Lisboa, Câmara Municipal, 1999.
- MOITA, Luiz, *A Escola Profissional de Tipografia de Bruxelas e o ensino técnico dos gráficos em Portugal*, Lisboa, 1938.

- MOITA, Luiz, *O problema das artes gráficas (subsídios para a sua evolução)*, separata da Revista «Indústria Portuguesa», N.ºs 85, 86 e 87, Lisboa, Associação Industrial Portuguesa, 1935.
- Mundo português. Imagens de uma exposição histórica. 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1957.
- Museu Municipal de Arte Moderna Abel Manta*, Gouveia, Câmara Municipal, 1985.
- NOGUEIRA, Américo, “Rodísio. Bairro dos Arquitectos”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 3.º, Números 15 e 16, Lisboa, SPN, Ano 1943, pp. 49-53.
- NÓVOA, António “Ensino primário”, in Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 303-305.
- O cinquentenário da Exposição do Mundo Português*, suplemento especial ao N.º 23 264 de «Diário de Lisboa», Lisboa, 20 de Junho de 1990, pp. 1-8.
- O Mundo Português. Imagens de uma exposição histórica. 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1957.
- Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a Política do Espírito*, Lisboa, Estampa, 1999.
- Ocidente*, Vol. IV, N.º 11, Lisboa, Março de 1939, s.p.
- OLIVEIRA, Rosa Neves de, *Exposições Universais. Paris 1937*, Lisboa, Lisboa, Expo’98, 1996.
- Os anos 40 na arte portuguesa*, 6 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PAÇO, António Simões do (coord.), *Os anos de Salazar. O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo. 1940-1942. A grande exposição do Mundo Português*, Vol. 5, Lisboa, Centro Editor PDA, 2008.
- PAES, Sellés, “A gravura contemporânea em Portugal”, in *Revista de Artes e Letras*, N.º 3, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1959, pp. 19-25.
- PAMPLONA, Fernando, “Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português”, in *Ocidente*, Vol. XI, N.º 31, Lisboa, Novembro 1940, pp. 164-180.
- Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, N.º 1, Ano 1, Lisboa, SPN, Junho de 1941, p. 1.
- PAULO, Heloísa de Jesus, “Salazar: a elaboração de uma imagem”, in *Revista de História e Teoria das Ideias. História. Memória. Nação*, N.º 18, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, pp.245-275.
- PAULO, Heloísa, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva, 1994.

- PEDRO, António, *Variante*, número da Primavera, Lisboa, 1942, p.8.
- PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
- PERNES, Fernando (coord.), *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação Serralves, Campo das Letras, 1999.
- PESSOA, Ana Maria Pires, *A Educação das Mães e das Crianças no Estado Novo: a proposta de Maria Lúcia Vassallo Namorado*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Ciências da Educação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2005 [policopiado].
- PIMENTA, Rita “os livros de Matilde”, in *Pública*, Revista do jornal «Público», Lisboa, 25 de Julho de 2010.
- PINTO, Cândido Costa, “Consciência da Publicidade”, in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 7, Lisboa, SPN, Outubro de 1941, pp. 19-20.
- PINTO, Teresa de Jesus da Costa, *A Exposição do Mundo Português – 1940 – e as suas arquiteturas*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Lusíada, 1999 [policopiado].
- PIRES, Daniel, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX, (1900-1940)*, Volume 1 (A-Z), Lisboa, Grifo, 1996, pp. 590-591.
- PIRES, Ema Cláudia, *O baile do turismo. Turismo e propaganda no Estado Novo*, Casal Cambra, Caleidoscópio, 2003.
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e artes plásticas*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- Pousadas do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*, Lisboa, Edições SNI, 1948.
- Recordação da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Edição da Parceria António Maria Pereira, 1940.
- REDOL, António Mota (coord.), *Centenário do nascimento de Armindo Rodrigues: voz arremessada ao caminho*, Vila Franca de Xira, Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2004.
- REIS, António, “A «Seara Nova» e a Revolução de Abril”, in *Camões*, N.º 5, Lisboa, Instituto Camões, 1999, pp. 22-25.
- REIS, António, “Seara Nova”, in Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Volume II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 890-893.
- Revista dos Centenários*, Ano I, N.ºs 2 e 3, Lisboa, SPN, Comissão Nacional dos Centenários, Fevereiro/Março de 1939, pp. 34-35.



- Revista dos Centenários*, Ano II, N.ºs 19 e 20, Lisboa, SPN, Comissão Nacional dos Centenários, Julho/Agosto de 1940.
- RIBAS, Tomaz, “A dança e o ballet em Portugal nos anos 40”, in *Os anos 40 na arte portuguesa*, Vol. VI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 77-84.
- ROCHA, Natércia, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 79-80.
- RODRIGUES, Ana Maria (coord.), *Os azulejos em Portugal no século XX*, Lisboa, Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, INAPA, 2000.
- ROLO, Maria Fernanda, *Um Metro e uma cidade. História do Metropolitano de Lisboa*, 3 vols., Lisboa, Metropolitano de Lisboa, 1999-2001.
- ROSA, PEDRO Miguel Aparício Alves, *O cartaz de propaganda do Estado Novo*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2000 [policopiado].
- ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols., Vendas Novas, Bertrand Editora, 1996.
- ROUBAUD, Maria Luisa da Silva Galvez, *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral. Análise dos bailados portugueses Verde-Gaio (1940-1950)*, dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas (Época Contemporânea), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1991 [policopiado].
- SANTOS, Adriano Vieira “Os azulejos portugueses na arquitectura moderna”, in *Portugal Ilustrado*, N.º 18, Lisboa, 1 de Novembro de 1954, pp. 29 e 34-35.
- SANTOS, David (coord.), *Batalha pelo conteúdo. Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal e Museu do Neo-realismo, 2007.
- SANTOS, David (coord.), *Desenho e modernismo nas colecções do Museu do Chiado. 1900-1940*, Lisboa, Instituto Português de Museus / Museu Francisco Tavares Proença Júnior, 2001.
- SANTOS, David (coord.), *Figuração e abstracção nas colecções do Museu do Chiado. 1900-1940*, Lisboa, Instituto Português de Museus / Museu Francisco Tavares Proença Júnior, 2002.
- SANTOS, David (coord.), *Ilustração e Literatura Neo-Realista*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal e Museu do Neo-realismo, 2008.
- SANTOS, David (coord.), *Modernismo e vanguarda nas colecções do Museu do Chiado. 1900-1940*, Lisboa, Instituto Português de Museus / Museu Francisco Tavares Proença Júnior, 2001.

- SANTOS, Graça dos, “Política do espírito: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade”, in *Media e Jornalismo*, revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo, N.º 12, Coimbra, Minerva, 2008, pp. 59-72.
- SANTOS, Rui Afonso, “A exposição do Mundo Português. Celebração magna do Estado-Novo salazarista”, in *Mário Novais. Exposição do Mundo Português. 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998, p. 63.
- SANTOS, Rui Afonso, “Exposições Internacionais”, in Rosas, Fernando e Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Vol. I, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pp. 336-337.
- SANTOS, Rui Afonso, “O design e a decoração em Portugal, 1900-1994”, in Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 437-505.
- SANTOS, Rui Afonso, *Cadeiras Contemporâneas Portuguesas*, Porto, Edições ASA, 2003.
- SANTOS, Rui Afonso, *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras. Os anos vinte e trinta*, 2 vols., dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998 [policopiado].
- SANTOS, Vítor Pavão dos, *Verde-Gaio. Uma Companhia Portuguesa de bailado (1940 – 1950)*, Lisboa, Instituto Português de Museus / Museu Nacional do Teatro, 1999.
- São Domingos Leilões, *Catálogo Leilão 66, 2.ª sessão*, Lisboa, 14 de Junho de 2012, N.º catálogo 456.
- SASPORTES, José, *Trajectória da dança teatral em Portugal*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultural Portuguesa, 1979.
- Secretariado Nacional da Informação. “Um instrumento de governo”. 25 anos de acção. 1933-1958*, Lisboa, SNI, 1958.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol.8, Lisboa, Editorial Verbo, 1977.
- SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.), Rosas, Fernando (coord.), *Nova História de Portugal. Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Vol. XII, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols., Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1992.
- SERRÃO, Joel, *Cronologia Geral da História de Portugal*, 5.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- SEERÃO, Vítor, *A trans-memória das imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007.

- SILVA, Ana Paula Lopes da, *Portugal das exposições internacionais coloniais e universais (1929-1939): a retórica científica e tecnológica*, dissertação de mestrado em História e Filosofia das Ciências, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2000 [policopiado].
- SILVA, Maria Manuela Pereira da, *A construção do romance em José Rodrigues Miguéis. A pluralidade dos mecanismos processuais da escrita*, dissertação de doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010 [policopiado].
- SOUSA, Osvaldo de, “Fred Kradolfer, a inovação gráfica no modernismo”, in *Artes Plásticas*, Ano 1, N.º 3, Lisboa, Setembro de 1990, pp. 40-43.
- SOUTA, Luisa, “Foram os meus alunos que me deram sangue para viver – diz Matilde Rosa Araújo”, in *A página da educação*, N.º 114, Ano 11, Lisboa, Junho 2002, p. 40.
- TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes, *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, 2 vols., dissertação de doutoramento em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta, 2008 [policopiado].
- TELMO, Cottinelli e SEGURADO, Jorge, “Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco”, in *Revista Oficial do Sindicato dos Arquitectos*, N.º 11, Lisboa, Outubro/Dezembro de 1939, pp. 299-330.
- TELMO, Cottinelli, “Trinta anos de desenho, de agitação de ideias e problemas artísticos, de mocidade e de espírito (1941)”, in *Colóquio/Artes. Revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, 23.º Ano, 2.ª S., N.º 48, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1981, pp. 14-19.
- TELMO, Cottinelli, “Um grande homem de acção”, in *Panorama. Revista de Portuguesa de Arte e Turismo*, Volume 4.º, Números 19, Ano 1944, s.p.
- Textos de Crítica e de Intervenção. Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1980.
- TOJAL, Raúl e CARVALHO, Manuel C. de, “Projecto do Estoril-Sol no morro da Castelhana, em Cascais”, in *Binário. Arquitectura. Construção. Equipamentos*, N.º 75, Lisboa, Dezembro de 1964, pp. 332-339.
- TOPA, Francisco, “Em torno da obra infantil de Aquilino Ribeiro”, in *Cadernos Aquilianos*, n.º 11, Viseu, Centro de Estudos Aquilianos, 2000, pp. 25-50.
- TORGAL, Luís Reis, “Literatura oficial no Estado Novo: os prémios literários do SPN/SNI”, in *Revista de História e Teoria das Ideias*, Vol. 20, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 1999, pp. 401-420.
- TORGAL, Luís Reis, “O Modernismo português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo”, in *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2004, pp. 1085-1102.

- TORGAL, Luís Reis, *Estados Novos Estado Novo*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *Arquitectura e cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira*, Lisboa, Quimera Editores, 2004.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, 2.ª edição, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.
- TOSTÕES, Ana, “20 subestações da UEP”, in *Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, pp. 216-219.
- TOSTÕES, Ana, “Estilo Internacional, turismo e transformação do território ou as «nuvens negras» profetizadas por Keil do Amaral”, in *Arquitectura Moderna y Turismo: 1925-1965*, Actas do IV Congresso DOCOMOMO Ibérico, Valência, DOCOMOMO Ibérico, 2004, pp. 205-210.
- TOSTÕES, Ana, “Modernismo e arquitectura de regime”, “A ruptura moderna” e “O final de 50 e o anúncio dos anos 60, tendência e obra de autor”, in Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 517-528, 528-542 e 542-547.
- TOSTÕES, Ana, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande. Keil do Amaral arquitecto dos Espaços verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992.
- VENDA, Cátia Filipa de Sousa, *Reabilitação e reconversão de usos: o caso das pousadas como património*, dissertação de mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, 2008 [policopiado].
- VICTORINO, José Guilherme, *Um instrumento de consenso: Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo (1941-1945)*, dissertação de doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, Faculdade de Ciências da Informação, Departamento de Periodismo III (Teoria Geral da Informação), Madrid, 2007 [policopiado].
- Vida e expansão da TAP Air Portugal*, Lisboa, TAP, 1982.
- Waves of Influence. Cinco Séculos do azulejo português*, New York, Olivia Georgia and The Snug Harbor Cultural Center, 1995.
- WEBER, Cristina, “As artes plásticas e a arquitectura em Portugal no Estado Novo”, in *Comunicar na República*, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações, 2010, pp. 97-106.

## WEBGRAFIA

BARATA, José Pedro Martins, “Mamia Roque Gameiro”, <http://jcabral.info/RG> [Junho de 2012].

FONSECA, João Pedro, e TOSTÕES, Ana, “Integração das artes e força do moderno brasileiro”, <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/114.pdf> [Junho de 2012].

MILHEIRO, Ana Vaz e FERREIRA, José Figueira, “A joyous architecture. As exposições de arquitectura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano”, in *8º Seminário Docomomo Brasil, Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*, Rio de Janeiro, Setembro de 2009, [<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/018.pdf>] [Junho de 2012].

RIBEIRO, António Lopes *A exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPN, 1940, [filme documental], <http://www.youtube.com/watch?v=04Z5FdGiJro> [Maio de 2012].

TAVARES, Maria, “Intervenção de artes plásticas numa obra de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas”, in *Infohabitar*, Ano V, N.º 265, 2009, <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> [Junho de 2012].

“Variante”, <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?article=181&visual=1> [Junho de 2012].

