Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

A moda em azul: a representação pictórica da azulejaria das "figuras de convite" em exposição no Museu Berardo Estremoz

Fashion in blue: a pictorial representation of the "inviting figures" tiles on display at the Museu Berardo Estremoz

MICHELE DIAS AUGUSTO*

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo
Esta conferência investiga a representação pictórica dos trajes contidos nas figuras pertencentes à coleção de azulejaria de "figuras de convite" em exposição no Museu Berardo Estremoz, de Lisboa. Propõe uma análise de algumas figuras dos painéis de azulejos confeccionados pelos artistas Nicolau de Freitas, Domingos de Almeida e Valentim de Almeida. Realizadas entre os anos de 1730., pretende-se observar os principais aspectos da indumentária de transição entre Barroco tardio, Regência e Rococó nos trajes das figuras e suas modelagens. No intuito de explicitar os elementos constituintes dos trajes e sua relação com o seu tempo e apresentar a codificação contida nas figuras de convite.
Palavras-chave: azulejaria, século XVIII, indumentária, Museu Berardo Estremoz, semiologia.

Abstract
This conference explores the pictorial representation of the costumes contained in the figures belonging to the tile collection of "invitation figures" on display at the Berardo Museum Estremoz, Lisbon. It proposes an analysis of some figures from the tile panels made by the artists Nicolau de Freitas, Domingos de Almeida and Valentim de Almeida. Made in the 1730's, to observe the main aspects of the transitional attire between late Baroque, Regency and Rococo in the costumes of the figures and their pattern. To explain the elements that make up the costumes and their relationship with their time and present the codification contained in the invitation figures.
Keywords: *tilework, 18th century, Costume, Berardo Estremoz Museum, fashion semiology.*

Introdução

Este artigo apresenta a investigação da indumentária e a simbologia dos painéis de figuras de convite, inicia-se pelo estudo da azulejaria barroca setecentista, nomeadamente os painéis figurativos de faiança/majólica em azul cobalto e a inovações técnicas promovidas por estas. Em seguida apresenta os aspectos das figuras de convite, e apresenta a seleção da coleção de azulejaria de "figuras de convite" em exposição no Museu Berardo Estremoz, de Lisboa. Analisar a representação pictórica dos trajes contidos nas figuras selecionadas, observando aspectos do contexto histórico e social da transição entre o final dos seiscentos e início dos setecentos e as regras e normas da indumentária de transição entre barroco tardio, regência e rococó,

para ao fim analisar os principais aspectos simbólicos e visuais, través dos trajes, do corte e do elementos constituintes destes, a sua relação com o seu tempo e com a intencionalidade apresentada nos personagens. Para, ao final deste estudo, apresentar as mensagens explicitadas pelas codificações da indumentária e da teatralidade das figuras e a relação para com os edifícios e os proprietários destes.

Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

1. Os painéis da azulejaria barroca – As "Figuras de Convite"

Destacamos nesta investigação, a azulejaria barroca portuguesa durante o início século XVIII, nomeadamente os painéis de azulejos figurativos feitos com a técnica da faiança (ou majólica) monocromática em azul e a sua importância artística e de estudos da indumentária de seu tempo.

A azulejaria representa uma expressiva área do movimento barroco português, apresentando e explorando as possibilidades pictóricas e expressivas do azul-cobalto impresso nas arquiteturas, a "possibilidade de dissolução e de obtenção de tons esbatidos [...] permitiram o desenvolvimento de uma pintura própria do azulejo português" (Meco, 1986: 64). Tendo recebido influência do azul da porcelana chinesa na produção da faiança europeia. "A utilização do azul na arquitectura teve um papel completamente inovador na decoração global, destacando- se o efeito desmaterializador apropriado ao gosto renovado da época e à necessidade de abandonar esquemas ornamentais ultrapassados" (Meco, 1986: 64).

No início de 1700, na fase inicial da "Grande Produção Joanina", surgiram os grandes painéis figurativos contidos nos edifícios, de caráter mais elaborados e complexos, criando o "magistral o efeito cenográfico de *trompe l' oeil* proporcionado por esta decoração, representando pilastras, terminadas por urnas e balaústres, culminando na teatralidade da 'figura de convite' que aponta o caminho ao visitante, na qual a graciosa pintura azul do conjunto é enriquecida pela utilização do amarelo, sugerindo bordados a ouro" (Meco, 1986: 64). Estes criavam uma atmosfera envolvente aos visitantes inserindo-os num jogo teatral simbólico.

> Destaca-se ainda pelo carácter marcadamente decorativista das criações, com o incremento das componentes ornamentais que, com frequência, subvertem a importância dos centros figurativos dos painéis, através dos remates recortados e da extroversão dos elementos escultóricos, com fortes influências do barroco romano.[...] As decorações tornam-se cada vez mais teatrais, com recurso a elementos cenográficos, nomeadamente às "Figuras de Convite", estrategicamente colocadas nas entradas e escadarias dos edifícios e contribuindo, com a sua presença, para acentuar a fantasia decorativa dos espaço (AAVV, 2020: 345).

A partir de cerca de 1730 podemos observar a utilização da cor amarela a "sugerir efeito de bordados a ouro, em trajos e panejamentos, e de molduras e medalhões de talha dourada, nos enquadramentos, acentuando o fausto e teatralidade desta época" (Meco, 1986: 68). As técnicas propriedades da cor, insolúvel e opaca, permitiram aos artistas criar efeitos de volume e contrastes de tons, com pinceladas muito finas, que intensificam ou alteravam a cor.

Tais recursos intensificavam os aspectos gerados pelos painéis, através da

teatralidade das "figuras de convite", sendo estas grandes formas, quase em tamanho natural que se posicionavam a receber os visitantes das casas e palácios e representavam sinal de prestígio. Normalmente localizados nas entradas ou nos patamares das escadas "principalmente do foro da residência civil e nobre"(Simões, 1979), recebendo e indicando o caminho com gestos e olhares aos visitantes.

As figuras anfitriãs convidavam os visitantes "a subir, encenando o ritual da recepção, momento que a etiqueta rigorosa elegia para a construção de um cenário pleno de pompa"(Ferreira, 2015). Eram feitas em escalas próximas ao natural, para criar um efeito teatral na comunicação com o espectador que entra no recinto. Quando dispostas nos espaços privados, as figuras posicionavam-se no acesso ao andar nobre, e os porteiros ou mordomos revelavam aos visitantes os rituais de entrada, estes tipos tinham função de representar a etiqueta e a guarda da casa. Elas normalmente destacavam-se da composição, projetadas em primeiro plano como um ator em que pertence ao espaço do espectador (Arruda, 1993). Os tipos mais encontrados são os *escudeiros, porteiros, alabardeiros, militares, turcos ou janízaros*, este último é pouco visto, assim como as figuras femininas raramente são representadas nestes cenários. Tem a função de receber os visitantes ou indicar-lhes o caminho a seguir através dos gestos ou de inscrições próximas a boca, como Luiza Arruda (1993) aponta.

Mas os signos presentes nos seus trajes também funcionam como ferramenta de comunicação com o visitante, ao passo que em cada estágio do avanço deste no espaço arquitetônico apresenta-se personagens com diferentes trajes e gestos. Para a observação destes signos separamos nesta comunicação 4 figuras presentes da coleção 800 anos de História do Azulejo em exposição no Museu Berardo Estremoz.

As personagens escolhidas foram atribuídas aos artistas Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida e Domingos de Almeida. O trabalho de Nicolau de Freitas tem por característica a "grande qualidade da sua pintura, tecnicamente muito elaborada e fortemente expressiva pela variedade das tonalidades do azul-cobalto, recorrendo por vezes a efeitos policromos expressivos" (AAVV, 2020: 346). A obra de Valentim de Almeida caracteriza-se pela "fantasia decorativa e pela qualidade da pintura de todos os pormenores, em especial o tratamento dinâmico e livre das figuras". Domingos de Almeida possui um estilo "menos delicado de pintura, com destaque das figuras sobre um fundo de paisagem, delimitada por volumosas pilastras", elementos florais e vasos recortados.

A primeira seleção, o Escudeiro (Figura 2) integra o conjunto de que faziam parte de uma mesma "escadaria monumental" (AAVV, 2020: 348), feita a técnica da majólica por cerca dos anos de 1730-40. Na provável ordem de posicionamento (Figura 1), o *Escudeiro* estaria no patamar mais nobre. O *Janízaro* junto à entrada, de traje exótico empunhando um alfanje, o cunho oriental das vestimentas possivelmente para explicitar o caráter de comerciante ou um viajante, devido às influências do Leste europeu e do Oriente, tanto na forma dos trajes, quanto nas maquiagens e adereços. Mais adentro, num silhar curto, e patamar, há o primeiro *Porteiro* com um "espadim à cinta e invulgares traje e chapéu de camponês" a indicar o caminho, que apesar das vestes pouco engomadas ou num tecido mais flexível e leve que daria uma conotação

mais inclinadas ao trabalho, mas o bigode desenhado com pontas curvadas para cima, o chapéu que aparenta possuir uma pluma e o sapato com laço, ainda que singelo, denunciam aspectos de refinamento e classe. Como se as vestes traduzissem uma cena de chegada de viagem, com capas e vestimentas de proteção sobrepostas ao traje habitual. As meias e o sapato denunciam também o caráter palaciano da figura, e a sua possível chegada de carruagem, visto que a bota seria mais adequada no traje de montaria. Na escadaria que leva ao andar nobre, temos o *Escudeiro* (Figura 2) o mais suntuoso dos três recepcionistas, já trajando o *habit* (conjunto constituído de 3 peças), a cabeleira aprumada, e adornos de uma composição da moda palaciana.

Figura 1. O *Janízaro* o porteiro e o escudeiro, sequência das figuras da "escadaria monumental" obra de Valentim de Almeida. Fonte: AAVV, 2020: 360, 361.

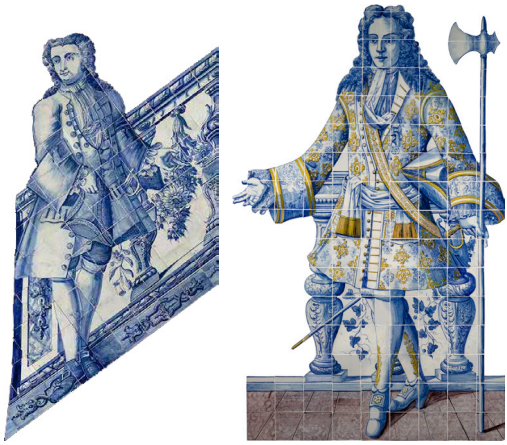

Figura 2. Valentim de Almeida, Silhar da escada com "figura de Convite" *Escudeiro,* Lisboa, c.1730-1740, Majólica, 157cm x 528cm. Fonte: AAVV, 2020: 361.

Figura 3. Nicolau de Freitas (?), "Figura de Convite", *Alabardeiro*, Lisboa, c. 1730-1740, Majólica, 212,5 x 133cm. Fonte: AAVV, 2020: 362.

As duas imagens seguintes (Figura 4 e 5), também de Domingos de Almeida, fazem parte de um painel da antiga coleção Nolasco que se encontrava na Quinta do Pisão de Baixo, sendo um *Porteiro* e um *Escudeiro*, que provavelmente eram dispostos nesta ordem a julgar pelo traje e pelo gestual, visto que o *Porteiro* está com um chapéu nas

mãos como se o tivesse tirado para cumprimentar, e a olhar para a direção a ser seguida pelo visitante , seus adornos e detalhes são mais singelos em comparação à figura do *Escudeiro*, de toucado mais acertado, gravata em laço, babados mais acentuados nos punhos, o olhar e a bengala na mão que indicam sutilmente o caminho, revelando um signo de status e elegância, assim como a cabeça erguida e levemente inclinada no sentido contrário ao olhar, a postura dos braços também denota um ar mais aristocrático em relação à primeira.

Figura 4. Domingos de Almeida (?) "Figura de Convite", *Escudeiro*, Lisboa, c.1740, Majólica, 195 x 154,5 cm. Fonte: AAVV, 2020: 364.
Figura 5. "Figura de Convite", *Porteiro,* Lisboa, c. 1730-1740, Majólica, 176 x 100 cm. Fonte: AAVV, 2020: 363.

A última figura do conjunto de imagens selecionadas, pode ser atribuída a Nicolau de Freitas. É o *Alabardeiro* (Figura 3), "parcialmente refeito, pertenceu ao bailarino Rudolfo Nureyev. Esta representação típica, simulando uma guarda de honra, bastante comum na entrada de palácios, com a habitual cabeleira barroca e

> a aparatosa casaca e a restante indumentária, como o lenço ao pescoço, com uma das pontas enfiada numa das casas dos botões, a faixa enrolada na cinta e a que segura o espadim a tiracolo, as mangas de renda, as meias bordadas e o tricórnio por baixo do braço esquerdo que segura a alabarda (AAVV, 2020: 348).

O *Alabardeiro* destaca-se pela teatralidade da representação, que diferente das demais já apresenta apontamentos policromos de cor amarela referente aos bordados em ouro. A personagem exibe trajes barrocos requintados: a casaca bordada a fio de ouro de corte mais ajustado e detalhes específicos das altas patentes militares como a fixa usada na diagonal sobre o busto (um tipo de *echarpe*), o cinto drapeado com franjas na cintura, a gravata presa numa das casas do colete (*cravat Steinkirk*).

2. O contexto histórico e a indumentária do início dos setecentos

Os tipos das figuras e suas vestes revelam códigos e comunicações através das indumentárias que podemos observar alguns aspectos da esfera sócio-política do periodo de transição dos séculos.

A construção simbólica do traje e seu tempo continham modelos de bom gosto e bom-tom difundidos a serem seguidos que ressaltavam a importância de "ler" e como

"ser lido" de uma sociedade, na qual os "indícios mínimos revelam as posições sociais e as intenções pessoais" (Calanca, 2008: 68). Era preciso que o indivíduo realizasse as adequadas condições e a correta adoção dos "instrumentos necessários para informar ao outro sobre a sua própria presença".

A história do vestuário interliga-se as perspectivas econômicas, sociais. Devemos observar a distinção da relação do costume e da roupa dentro de uma sociedade, para Barthes a primeira configura-se como um tratado coletivo, uma realidade institucional, social independente do indivíduo particular. Já o vestir-se, relacionado à roupa é um ato individual, e o termo indumentária resulta da combinação do costume e o vestir, que contém uma linguagem social, um conjunto de valores e códigos específicos de uma época.

As mudanças sociais ocorridas ao na transição secular, propiciaram alterações nos códigos vestimentares e incentivaram novos ares da moda. Os seiscentos foram marcados pelo Rei francês Luís XIV (1643-1715), determinava o tom da cultura, economia e política em toda a Europa. No entanto ao fim de seu reinado as regras de etiqueta palacianas, dos rituais teatralizados já consolidados, iniciaram um processo de mudança para atitudes mais despojadas, marcando a era da regência e posteriormente o rococó com atmosfera mais dada aos jogos do prazer palaciano com outros códigos comportamentais.

Entretanto no fim dos seiscentos houve o desenvolvimento mais aprimorado da burguesia, dando luz a "uma nova classe urbana, letrada e mercantil [...] e seu trabalho duro e comércio transformaram as capitais europeias em locais de grande força cultural e econômica" (Cosgrave, 2012). Mudanças sociais intensificaram-se, pois, o desenvolvimento dos valores urbanos e o "crescimento do consumo de corte sugerem a oportunidade de um compromisso [...] mais do que necessário" (Calanca, 2008: 66).

Ao final do século XVII a Inglaterra destacara-se no cenário têxtil pela alargada produção industrial da lã de qualidade mediana e cores vivas, expandindo o mercado da lã, assim como a introdução do algodão em classes mais altas, fazendo deste país um tradicional comerciante têxtil, que vê na anterior tentativa de Carlos II de substituir as "pomposas modas francesas" por uma "espécie de túnica, acompanhada por uma jaqueta de inspiração 'persa'"(Boucher, 2010: 236), a possibilidade de inserir novos parâmetros vestimentares. Haviam tratados de comercio, fabricação têxtil e de tinturaria que regulamentavam o setor, sendo o momento de destaque do algodão e das lãs inglesas, ao lado das rendas de Flandres e das tradicionais fabricações da seda francesa e italiana de qualidade.

A moda da *chinoiserie* e as estampas indianas fomentavam a importação de cetim, sedas pintadas (*pekins* e *bazins*) e bordados do Leste, importações feitas principalmente pela *East India Company*, contribuíram para a estética orientalizada dos setecentos, surgindo técnicas de reprodução dos padrões persas e orientais em tecidos fabricados na Inglaterra, bordados de motivos florais naturais e à chinesa, assim como a técnica do crochê chinês para motivos delicados dos trajes masculinos. A "*chinoiserie* também inspirou fabricantes europeus de tecido a acrescentarem novas cores, como, por exemplo, amarelo dourado e 'verde chinês' à gama do Rococó, que incluía rosa-claro,

cinza médio e azul-claro".

A expansão dos domínios do mercado têxtil e o comércio provocou diferenças de requinte e de estilo do inglês e do francês. Assim como a "emergência da nova classe média acelerou a moda. Mais ricas que nunca, as pessoas começaram a experimentar com as roupas e estilos de roupas começaram a superar barreiras sociais" (Cosgrave, 2012:148) trouxeram novos estilos e adaptações das classes em busca da distinção e destaque da massa.

Outro aspecto relevante para as alterações de costumes e vestimentas, provém da regularização dos uniformes militares durante a segunda metade do século XVII, dentre os aspectos do traje, destacamos o uso das insígnias aparentes na "forma de echarpe com as cores nacionais, usadas em volta da cintura ou sobre o ombro pelos oficiais" (Boucher, 2010:254). A "peça ampla em forma de túnica" chamada *justaucorps*, "vestida por cima de um longo colete com mangas", foi adotada para o traje civil advindo do traje militar. Vale ressaltar que as camadas do uniforme se compunham do *justaucorps*, do casaco (ou colete), da calça, da gravata, das botas e do chapéu de três bicos. Camadas que passou a compor o *habit* dos civis. Os trajes masculinos comportavam 3 elementos principais, uma sobreveste (*justaucorps* ou casaca), outra de baixo (*veste* ou colete), e uma peça para as pernas até o joelho (*culote*) (Boucher, 2010:282). Os *habits* eram usados por todas as classes sociais, este termo posteriormente passa a denominar somente a sobreveste, e a *veste* passa a se chamar colete ou *gilet*. Os novos hábitos e relações sociais provocadas pelas mudanças do período alteraram a forma de vestir e dos costumes sociais.

3. O traje das figuras de convite

O vestuário masculino do século XVIII se tornou predominantemente regido pelo estilo inglês, porem certos países como Portugal ainda seguiam as modas francesas, mas que aos poucos podemos observar as combinações de estilos. As formas de penteados e maquiagem também ditavam as regras da elite da moda, os cabelos eram empoados ou usavam perucas de versões variadas em volumes e alturas tipos de perucas altas e polvilhadas, talcos, babados soltos, bengalas com ponta de ouro, grandes *Cadogans*, *chapeau-bras* (chapéu bicorne), espadas aos dois lados entre outros adornos.

Para analisarmos a indumentária das figuras de convite vamos nos concentrar na formatação das casacas, nos tipos e nas alterações das modelagens, das gravatas e coletes, partes mais significativas nas peças selecionadas. Norah Waugh relata alguns tipos de casacas (*habits*) e vestes masculinas comumente encontradas nos setecentos, dentre as características em comum, a autora relata que todas as casacas do século XVIII possuem aberturas no centro costas, pregas laterais e os bolsos no mesmo nível ao redor do corpo, algumas contem golas (especialmente os sobretudos). Assim como a *basque* evasê (a "saia" da sobreveste) que vai se ampliando e acrescentando feixes de pregas nas laterais, na costura dos quadris. As frentes são retas escalonada por botões e ilhoses, bolsos de lapela reta ou recortada, mangas com punhos largos (*boot cuffs* ou punho de botas).

Os coletes (*vestes* ou *gillet*) integravam o terno de peças junto das calças: o *Veston*

era a moda mais vanguarda de coletes com abas muito curtas e bolsos estreitos. A *Camisole* ou *Gillet* (nomeado a partir de 1762) sendo um tipo de colete com ou sem mangas, com botões bem pequenos e chatos.

As gravatas, lenços de pescoço, (*cravat*)*,* em moda desde 1665, originariamente derivados dos lenços de marinheiros Croatas, consistia numa tira de tecido entorno do pescoço presas em nó ou por finas tiras. Eram decoradas com rendas nas barras e o nó virara uma roseta separada da gravata. Após 1720 a *Cravat* ficou mais curta e mais estreita ao redor do pescoço. Na moda dos ingleses, as rendas e fitas eram consideradas frívolas, por isso, o *jabot* de renda foi substituído por uma gravata de renda negra.

Os estilos de ornatos eram regidos pela região ou país, "*when the people see a well-dressed person in the streets, especially if he is wearing a braided coat, a plume in his hat, or his hair tied in a bow, he will, without a doubt, be called a 'French dog' twenty times perhaps before he reaches his destination*" (Waugh, 1969, 103). Dos excessos à francesa com bordados e fio de ouro, galões e adornos rebuscados, à simplicidade inglesa, com casacas leves, sem pregas de estilo mais enxuto,

> Englishmen are usually very plainly dressed, they scarcely ever wear gold on their clothes; they wear little coats called 'frocks', without facings and without pleats, with a short cape above. Almost all wear small round wigs, plain hats, and carry canes in their hands, but no swords. Their cloth and linen are of the best and finest. You will see rich merchants and gentlemen thus dressed, and sometimes even noblemen of high rank, especially in the morning, […]. (Waugh, 1969: 103).

Henry Fielding em *The Aventures of Joseph Andrews*, relatado por Waugh demonstra com clareza a diferença de trato com o traje até pela confecção das peças, observa o excelência da confecção e o acabamento de um conjunto típico da alfaiataria francesa e a retidão da alfaiataria inglesa para com os sobretudos.

> […] a cut velvet coat of cinnamon colour, lined with pink satten, embroidered all over with gold; his waistcoat, which was the cloth of silver, was embroidered with gold likewise. […] this coat, I assure you, was made at Paris, and I defy the best English Taylor even to imitate it. There is not one of them can cut, madam; they can't cut. If you observe how this coat is turned, and this sleeve: a clumsy English rascal can do nothing like it. Pray, how do you like my liveries?... All French, I assure you, except for the greatcoats; I never trust anything more than a greatcoat to an Englishman. (Henry Fielding em The Aventures of Joseph Andrews, in Waugh, 1969: 104).

As figuras dos *Escudeiros* possuem provavelmente um corte de vanguarda, se compararmos com o padrão apresentado por Norah Waugh (1969:68) para os anos de 1730-40 "*this is the most extravagant cut for an eighteenth-century coat and this one is probably of French origin*". Constituídos por saias (*basques)* mais amplas, coletes mais curtos. Ambas as figuras feitas em azul suave, sugerem tecidos claros, fato que configura signo de distinção e nobreza. Sapatos levemente arredondados e escuros de fivelas retangulares e saltos medianos.

A Figura 6 veste um *cravat* mais estreito e sem rendas, cobrindo o *jabot* da

Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

chemise, mangas em babados grandes, espada e chapéu tricorne (possivelmente signo de cumprimento ao visitante), penteado em estilo rococó arrumados em volumes laterais arredondado, ainda soltos. A altura do colete permite ver as calças em tons mais escuros, casaca sem gola e com ampla *basque*, com decoração de largos botões e casas amplas bordadas, abas recortadas com 4 botões, tecido opaco e sem estampas e bordados.

A Figura 7 apresenta a gravata de laço (*Stock*) preta, a casaca apresenta características de 1730, menos ajustada e pregas laterais mais estreitas e direcionadas para as costas, dando um aspecto mais solto do corpo, o colete aparenta seguir a casaca e conter pregas laterais, o bolso deste posiciona-se na área do quadril, seguindo o padrão de adornos e tecidos da figura anterior, punhos de babados com renda, meias bordadas e sapatos de lapelas grandes e fivelas quadradas, calças do tom do colete e bengala na mão que direciona o visitante, cabelos divididos em volumes laterais e preso nas costas.

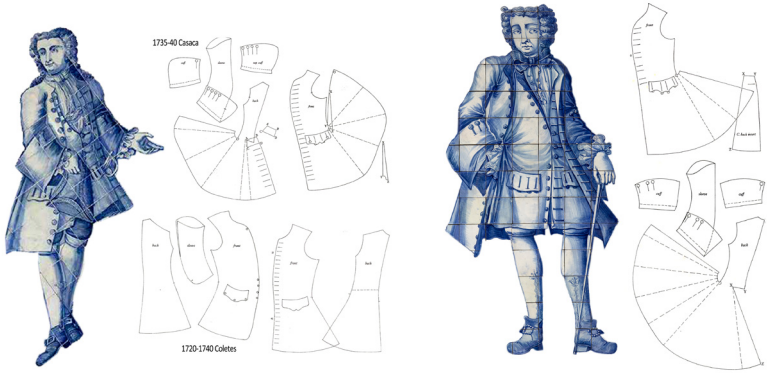

Figura 6. Escudeiro e a modelagem do traje entre 1735-40, tipo de corte da casaca e tipos de coletes.
Figura 7. Escudeiro e a modelagem do traje de 1730, tipo de corte da casaca.

O *Porteiro* (Figura 8) possui aspectos do periodo anterior (c. 1700–20), ombros mais estreitos, cintura mais acentuada, bolsos na linha da cintura punhos de bota maiores, possivelmente vestido com colete de mangas, mais de 4 botões nas abas recortadas, cabelo com volumes mais baixos e mais solto envolvendo os ombros, sapatos mais bicudos de tons claros, meias bordadas e chapéu bicorne, *jabot* da blusa aparente, sem *cravat*, babados da blusa menores, botões elegantes, mantendo o requinte do traje de corte.

O *Alabardeiro* (Figura 9) de aspectos do traje de cavalaria "mais exuberantes e variados" (Boucher, 2010: 254), casaca estruturada tipo túnica, *justaucorps* brocada ou bordada a ouro, bolso com abas recortadas a altura dos quadril, menos pregas alterais ou ausência destas, mangas estreitas e punhas largos, *cravat Steinkirk* com nó frouxo na garganta e presa na casa da lapela, sapato de salto alto fivelas grandes e pontas finas, espada, chapéu tricorne e alabarde, penteado de longas madeixas soltas do estilo francês, finalizado com as faixas na cintura e transpassada no corpo.

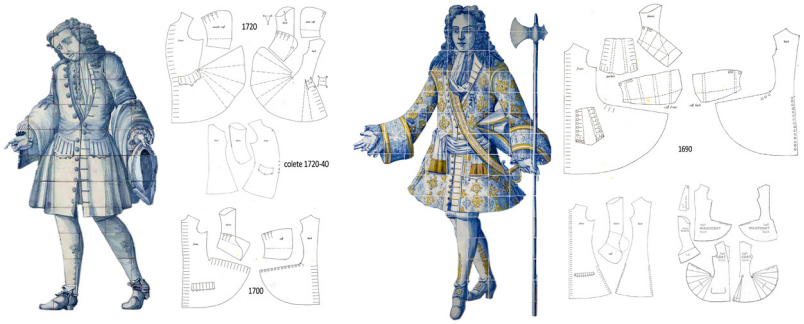

Figura 8. Porteiro e a modelagem da regência e barroco tardio.

Figura 9. O *Alabardeiro* e a modelagem do barroco tardio, túnica *justaucorps* de origem militar.

Conclusão

Através da representação figurativa dos painéis de azulejos dos setecentos, são apresentados signos de distinção da classe através do traje e da postura das figuras de convite para com os visitantes, além de configurarem elementos decorativos à arquitetura, estas demonstram a condição social do proprietário do edifício, através dos elementos simbólicos dos costumes revelados na indumentária.

Podemos observar as vestes dos *porteiros* e *escudeiros* com a simplicidade na escolha da textura, sem adornos dourados ou bordados, demarcados pelos botões trabalhados, provavelmente de prata e bolsos com caseados bordados nas abas a provável influência da elegância do corte francês e a simplicidade inglesa nas decorações, e na escolha dos tecidos.

No *Alabardeiro* expõe a opulência da recepção teatralizada, com casaca brocada e bordada com fio de ouro, recurso de luxo e requinte, vestido de casaca estruturada militar francesa . As meias com bordados de motivos florais, de lã ou seda sobre as calças presas por fitas. Quase todos usam perucas redondas, chapéus 2 tricornes e uma bicorne, o escudeiro mais pomposo substituiu-se o chapéu pela bengala, características comuns em ricos mercadores e cavalheiros ingleses, e por vezes em nobres de alta posição.

Ao analisarmos as características de modelagem e codificações dos períodos entre 1690 (Barroco Tardio), 1700-1720 (Regência) e 1730-1750 Rococó. Pode ser observado nas figuras de convite elementos mesclados, os *Escudeiros* são mais concentrados na última moda. O *Porteiro* parece vestir trajes anteriores a 1725 e o Alabardeiro veste uma tunica militar, *justaucorps* do Barroco Tardio, de inflência francesa e excesso de ornatos e riqueza de materiais e detalhamento da pintura, destacando-se dentre as demais, pela permanência da elegância da tradição e preservação das regras e códigos teatralizados. Portanto podemos concluir que todas parecem estar de acordo com o máximo de requinte da alfaiataria setecentista, ainda que algumas estejam utilizando elementos anteriores ao periodo em que foi confeccionado. Tal fato demonstra ao fim da análise, o cuidado da construção da aparência das figuras com relação ao proprietário dos edifícios em que se encontravam, representando os costumes e signos de distinção de condição social.

Agradecimentos

A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do

Património - "Francisco de Holanda'' – CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este artigo foi possível por apoio da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Agradece também aos colegas de doutoramento e ao professor Luis Jorge Gonçalves me auxiliaram nos estudos da azulejaria.

Referências

AAVV – *800 Anos de História do Azulejo, 800 Años de História del Azulejo*. (2020). Catálogo da Exposição, Museu Berardo Estremoz, 1ª edição. Lisboa: Associação de Colecções. ISBN 978-989-33-0380-1.

Arruda, L. de O. C., Pavão, L., & Ineichen, P. (1993). *Azulejaria barroca portuguesa: Figuras de convite*. Inapa.

Barthes, R. (2005). *Inéditos, vol. 3: Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Roland Barthes. Sociedade, imaginação e publicidade.

Barthes, R. (2009). *O sistema da moda*. São Paulo:WMF Martins Fontes.

Boucher, F. (2010). *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify.

Calanca, D. (2008). *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Cosgrave, B. (2012). *História da indumentária e da moda: da antiguidade aos dias atuais*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DIGITILE: Biblioteca de Azulejaria e Cerâmica Online. (n.d.). https://digitile.gulbenkian.pt/customizations/global/pages/projeto/index.html

FCG - Biblioteca de Arte. (n.d.). https://www.biblartepac.gulbenkian.pt

Ferreira, I. (2015, janeiro 11). Tempo e Historias: Figuras de convite. *Tempo e Historias*. http://tempohistorias.blogspot.com/2015/01/figuras-de-convite.html

MatrizNet. (n.d.). http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx

Meco, José. (1986). *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa.

Museu Nacional do Traje—Exposição Permanente. (n.d.). http://www.museudotraje.gov.pt/pt-PT/expo/ContentList.aspx

Simões, S. (1979). *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Waugh, N. (1969). *The Cut of Men's Clothes, 1600 - 1900*, London: Faber and Faber.

Notas biográficas

Michele Dias Augusto é doutoranda em Belas Artes - Universidade de Lisboa, Mestre em Artes Visuais - UFRJ, Graduação em Figurino (Artes Cênicas - Indumentária) - UFRJ. Artista visual e designer de moda e figurino, professora e pesquisadora de patrimônio e memória associados a processos criativos artísticos de moda, artes cênicas, criação de figurinos, sustentabilidade e upcycling têxtil. Docente do curso técnico de Produção de Moda da FAETEC - Brasil (2009 - atual), atuou como docente na Escola de Belas Artes UFRJ - Brasil (2009-2010 - 2016-2018), para os cursos de artes cênicas, Colaboradora do projeto Studio Criativo. Atualmente realiza pesquisas relativas à investigação de patrimônio e memória com inspiração na prática artística de moda e figurino.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8857-7258

E-mail: micheleaugusto@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Revista Largo das Belas-Artes
Volume 03, número 03 – Arquiteturas Brilhantes
Dezembro 2024
ISSN 2184-9056

Este arquivo é parte integrante da Revista Largo das Belas-Artes, volume 3 (3), disponível em: https://sites.google.com/edu.ulisboa.pt/encontros-largo-belas-artes/revista-largo-das-belas-artes

REVISTA LARGO DAS BELAS-ARTES
Volume 03, número 03 – Arquiteturas Brilhantes
Dezembro 2024
ISSN 2184-9056

Revista internacional com comisão científica

Direção
Luís Jorge Gonçalves

Ilustração da Capa
Cláudia Matoos

Projeto gráfico, paginação e *design*
Elaine Karla de Almeida

Edição
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL | Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA | Vicarte - Vidro e Cerâmica para as Artes.

Comissão Editorial/Científica
Álvaro Silva
Ana Cláudia Sousa
Ana Guerin
Carina Bento
Ilídio Salteiro
Luís Jorge Gonçalves

Logotipo
Elaine Karla de Almeida | Michele Dias Augusto

Contacto
largobelasartes@gmail.com

Lisboa, dezembro 2024.

Índice

1. Editorial

Arquiteturas Brilhantes
Luís Jorge Gonçalves

2. Artigos originais

Um Palácio de muros bordados. A azulejaria do século XV e início do século XVI do Palácio e Quinta da Bacalhôa.
Álvaro Fernando Duarte de Sousa Silva

Das paredes aos tetos, dos tetos às paredes: padrões sevilhanos do século XVI na técnica de aresta
Ana Cláudia Encarnação de Sousa

Azulejaria dos Séculos XV e XVI na Região Autónoma da Madeira
Carina Bento

Estética ao nível dos olhos - aplicação de azulejos modernos (1950-1975) em frentes de lojas e similares
Catarina Geraldes | João Manuel Mimoso

Athos Bulcão: um azulejo era um azulejo
Cláudia Matos Pereira | Luís Jorge Gonçalves

A Tradição Zellige em Marrocos
El Hassane Ait Faraji

Cena Campestre e a Azulejaria de

Index

1. Editorial

Brilliant Architectures **9-10**
Luís Jorge Gonçalves

2. Original articles

A Palace of embroidered walls. The 15th and early 16th century tiles of the Palace and Estate of Bacalhôa. **12-24**
Álvaro Fernando Duarte de Sousa Silva

From de walls to the ceilings, from the ceilings to the walls: 16th century Sevillian patterns in arista technique **25-37**
Ana Cláudia Encarnação de Sousa

Tiles from the 15th and 16th centuries in the Autonomous Region of Madeira **38-47**
Carina Bento

Aesthetics at eye level - application of modern tiles (1950-1975) in shopfronts and similar **48-56**
Catarina Geraldes | João Manuel Mimoso

Athos Bulcão: a tile was a tile **57-70**
Cláudia Matos Pereira | Luís Jorge Gonçalves

La tradición del Zellige en Marruecos **71-79**
El Hassane Ait Faraji

Cena Campestre and the Tiles by **80-86**

Jorge Colaço Elaine Karla de Almeida	***Jorge Colaço*** Elaine Karla de Almeida	
A azulejaria no Convento de Santa Clara do Funchal: Integração no projeto de conservação, restauro e abertura ao público enquanto monumento visitável Francisco Clode de Sousa	***The Tilework in the Convent of Santa Clara in Funchal: Integration in the conservation, restoration and opening to the public project as a visitable monument*** Francisco Clode de Sousa	**87-97**
A Fábrica Roseira no início dos azulejamentos de Fachadas de Lisboa (1840s-1870s) João Manuel Mimoso	***The Roseira Ceramics Factory and the early tiling of urban façades in Lisbon (1840s-1870s)*** João Manuel Mimoso	**98-109**
O 'Projeto SOS Azulejo', ou um novo paradigma na proteção do património azulejar português Leonor Sá	***The 'SOS Azulejo Project', or a new paradigm in the protection of Portuguese tile heritage*** Leonor Sá	**110-117**
Figuras de Convite em azulejo no século XVIII. Uma genealogia italiana? Luísa Arruda	***Invitation Figures in 18th-Century tiles: an Italian genealogy?*** Luísa Arruda	**118-125**
A moda em azul: a representação pictórica da azulejaria das "figuras de convite" em exposição no Museu Berardo Estremoz Michele Dias Augusto	***Fashion in blue: a pictoral representation of the "inviting figures" tiles on display at the Museu Berardo Estremoz*** Michele Dias Augusto	**126-136**
A Azulejaria da Quinta de Santo António da Cadriceira e a reabilitação da família Henriques de Miranda no reinado de D. Afonso VI Susana Varela Flor	***The Tilework of Quinta de Santo António da Cadriceira and the rehabilitation of the Henriques de Miranda family during the reign of King Afonso VI*** Susana Varela Flor	**137-164**
Azulejaria de Djanira: o painel Santa Bárbara Tônia Matosinhos	***Djanira's Tilework: the Santa Bárbara panel*** Tônia Matosinhos	**165-174**

3. Resumos

A Ordem no Caos. A construção de padrões no azulejo português do século XVII
Alexandre Nobre Pais

A azulejaria de Triana que se foi a Portugal
Alfonso Pleguezuelo

Casa de Pesca: proposta de reintegração cromática digital
Ana Guerin

Gravura e azulejo - a cópia como fonte de "invenção"
Ana Paula Rebelo Correia

A casa da Madre Paula, no Mosteiro de Odivelas - Redescoberta de painéis azulejares
Anabela Cardeira Arranja

Azulejaria Publicitária: ideias, questões e inquietações
Eduardo Duarte

La azulejería de Valencia y su repercusión en Portugal. Algunos ejemplos
Jaume Coll Conesa

Pilas bautismales mudejáres de Sevilla: Algunos ejemplos portugueses
Jesús Marín García

Os azulejos padronizados de Fred Kradolfer para o edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa - sua referência e aplicação num projeto de design gráficos
Jorge dos Reis

3. Abstracts

Order in Chaos: The construction of patterns in 17th-Century Portuguese tiles **176**
Alexandre Nobre Pais

The Tilework of Triana that went to Portugal **176-177**
Alfonso Pleguezuelo

Fishing House: proposal for digital chromatic reintegration **177**
Ana Guerin

Engraving and tile: copyng as a source of "invention" **177**
Ana Paula Rebelo Correia

The house of Madre Paula, in the Monastery of Odivelas - Rediscovery of tile panels **178**
Anabela Cardeira Arranja

Adversing Tilework: ideas, questions and concerns **178-179**
Eduardo Duarte

The Tilework of Valencia and its influense in Portugal. Some examples **179-180**
Jaume Coll Conesa

Mudejar baptismal fonts of Seville: Some Portuguese examples **180**
Jesús Marín García

The patterned tiles of Fred Kradolfer for the rectorate building of the University of Lisbon - their reference and application in a graphic design project **180-181**
Jorge dos Reis

A Azulejaria de Goa
José Meco

Tilework of Goa
José Meco
181

A conservação de azulejos através de uma abordagem multifacetada
Mathilda Larsson Dias Coutinho

The conservation of tiles through a multifaceted approach
Mathilda Larsson Dias Coutinho
181-182

Densidade nas Figuras Planas - a pintura azulejar de Martins Correia
Pedro Matos Fortuna

Density in Flat Figures - the tile painting of Martins Correia
Pedro Matos Fortuna
182

Por detrás de um padrão, outro padrão
Rafaela Xavier

Behind one pattern, another pattern
Rafaela Xavier
182-183

4. Ficha Técnica
Revista Largo das Belas-Artes

4. Datasheet
Revista Largo das Belas-Artes
185

Arquiteturas Brilhantes

Brilliant Architectures

LUÍS JORGE GONÇALVES*

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Vidro e Cerâmica para as Artes - VICARTE, Largo da Academia de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

Em "Arquiteturas Brilhantes" reúne-se um conjunto de textos que abordam diferentes perspetivas sobre o azulejo, em Portugal. Esta obra surgiu da iniciativa de um conjunto de alunos de doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que organizaram um encontro com o título referido. Cabe aqui uma menção a Álvaro Silva, Ana Cláudia Sousa, Ana Guerin e Carina Bento, que conceberam e organizaram este evento, com a colaboração de Elaine Karla de Almeida e de Michele Dias Augusto.

A arte do azulejo, cuja origem mais remota nos leva ao complexo da Pirâmide de Djoser, por volta de 2650 a.C., quando nas paredes das estruturas do subsolo, da câmara funerário, se colocaram cerâmicas vidradas, que marcaram o início de um percurso que ainda hoje continua sendo inovador. A tradição da decoração de paredes com cerâmica vidrada esteve ainda presente na civilização babilónica e persa. Mas foi a partir do século IX, no atual Iraque, no contexto do Califado Abássida, que emergiu com força a cerâmica vidrada e o revestimento com azulejos.

No decorrer dos séculos, em diferentes entidades políticas islâmicas, despontaram linguagens plásticas que influenciaram a arte em territórios do Oriente, na China, e do Ocidente, nos reinos cristãos. Em distintas geografias e culturas o azulejo ganhou importância artística, caso da arte otomana, com as "quatro flores", a tradição persa, com as "sete cores", os italianos, com inovações no desenho, os holandeses, com a "figura avulsa", os marroquinos, com o "zellige", as diferentes regiões de Espanha, como Sevilha, Talavera e Valência, o Brasil e o México, entre outras regiões do mundo. O azulejo é, por isso, uma arte que alberga inúmeras confluências culturais. O seu suporte, o barro, é uma matéria-prima acessível. As suas cores são obtidas através de óxidos metálicos, abundantes na natureza (atualmente os óxidos metálicos também são produzidos pela indústria química, o que permite uma maior variedade de cores). Depois vem a cultura de cada época e geografia, a inspiração do artista e, essencialmente, uma química, que se processa nos fornos a diferentes temperaturas, transformando os óxidos em cores. Este processo químico cria brilho, pigmentações e transporta variadas confluências culturais, através das imagens.

A arte é, na sua essência, a expressão narrativa da espiritualidade, que é um resultado da consciência. Todos podemos ser potencialmente artistas, expressando a sensibilidade do Eu. Mas a arte está ainda no olhar de cada Eu, ou seja, na narrativa que cada um possui sobre as obras. A arte é a visão e conceção de mundo de quem a

Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

produz e de quem a observa. Cada objeto artístico que observamos, ouvimos e lemos transporta muitas narrativas. O desafio dos nossos dias é de identificar as muitas histórias e mentalidades que escondem. Friedrich Schiller, em 1795, escreveu que o artista é filho da sua época. Aby Warburg considerava a arte como resultado nossa vida mental.

Cada azulejo é uma arte que expressa as narrativas da nossa espiritualidade e é filho da época do artista que o produziu. Transporta o imenso universo mental, do período em que foi elaborado. O azulejo é ainda o nosso olhar e o modo como cada espetador, de cada tempo, o observou.

A arte do azulejo chegou ao Reino de Portugal no século XV, trazendo uma longa tradição, em diferentes culturas. Inicialmente veio através das importações. Posteriormente os artistas portugueses utilizaram os recursos materiais e mentais, para elaboraram no azulejo linguagens originais, criando padrões e narrando histórias. Os azulejos entraram em todos os momentos do nosso quotidiano.

A investigação científica sobre o azulejo é um caminho que está a avançar. Cabe aqui mencionar João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), que no decorrer dos anos cinquenta, sessenta e primórdios dos setenta, século XX, realizou inventários do azulejo português. Dos anos oitenta aos nossos tempos, foi José Meco que marcou a investigação nesta área do conhecimento. Em Espanha, Alfonso Pleguezuelo Hernández tem realizado estudos sistemáticos sobre o azulejo de Sevilha. No Brasil, cabe uma referência a Dora Alcântara pelo pioneirismo dos seus estudos naquele país. Na atualidade novas gerações de investigadores, nestes países, procuram decifrar as linguagens plásticas, a tecnologia e o contributo dos azulejos para o brilho da arquitetura e das cidades.

Os azulejos também se tornaram objetos de coleções. Estão presentes em numerosos acervos e têm museus que lhe são inteiramente dedicados, quer de propriedade pública ou privada. No domínio da produção artística contemporânea têm surgido proposta inovadores, nas formas, desenhos, cores, temas e tecnologia. A relação das inovações dos artistas com a indústria do azulejo tem permitido a estas a introdução no mercado de novas cores, desenhos, formas plásticas e utilizações do azulejo na arquitetura e nas diferentes paisagens. Por outro lado, existem grandes projetos de obras públicas que utilizam os azulejos como elemento artístico fundamental e que têm estimulado a inovações constante no azulejo e são um desafio para os artistas. No domínio académico, o azulejo começa a ganhar autonomia, com unidades de crédito (disciplinas), que lhe são dedicadas, cursos de pós-graduação e inúmeras dissertações de mestrado e teses de doutoramento, nos domínios da produção artística, da análise na história da arte e da conservação e restauro.

Em algumas cidades do mundo há um brilho especial, nas fachadas e nos interiores. Esse brilho é dos azulejos que durante séculos têm resistido às muitas intempéries, a atos de vandalismo e às passagens de modas. O azulejo afirma-se como arte sempre em transformação que nos proporciona um encantamento especial, a partir de argila, pigmentos, fogo e imaginação.

Revista Largo das Belas-Artes. ISSN 2184-9056. Vol. 03, nº 03, dez 2024

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.