



Largo das Belas-Artes

03

A Revista Largo das Belas-Artes, Volume 03, número 03 – Arquiteturas Brilhantes, reúne um conjunto de textos que abordam diferentes perspetivas sobre o azulejo, em Portugal. A 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.

Créditos da Capa:

Cláudia Matoos, *Largo das Belas-Artes de Lisboa, 2024*

(Original em tinta da china sobre papel: 20 x 15,5 cm - edição digital da cor)

Fonte: Cortesia da artista

Revista Largo das Belas-Artes

Volume 03, número 03 – Arquiteturas Brillhantes

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

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 Geraldès | 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

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.

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

Ana Cláudia Encarnação de Sousa

Tiles from the 15th and 16th centuries in the Autonomous Region of Madeira

Carina Bento

Aesthetics at eye level - application of modern tiles (1950-1975) in shopfronts and similar

Catarina Geraldès | João Manuel Mimoso

Athos Bulcão: a tile was a tile

Cláudia Matos Pereira | Luís Jorge Gonçalves

La tradición del Zellige en Marruecos

El Hassane Ait Faraji

Cena Campestre and the Tiles by

9-10

12-24

25-37

38-47

48-56

57-70

71-79

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	<i>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</i> Francisco Clode de Sousa	87-97
A Fábrica Roseira no início dos azulejamentos de Fachadas de Lisboa (1840s-1870s) João Manuel Mimoso	<i>The Roseira Ceramics Factory and the early tiling of urban façades in Lisbon (1840s-1870s)</i> João Manuel Mimoso	98-109
O ‘Projeto SOS Azulejo’, ou um novo paradigma na proteção do património azulejar português Leonor Sá	<i>The ‘SOS Azulejo Project’, or a new paradigm in the protection of Portuguese tile heritage</i> Leonor Sá	110-117
Figuras de Convite em azulejo no século XVIII. Uma genealogia italiana? Luísa Arruda	<i>Invitation Figures in 18th-Century tiles: an Italian genealogy?</i> 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	<i>Fashion in blue: a pictorial representation of the “inviting figures” tiles on display at the Museu Berardo Estremoz</i> 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	<i>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</i> Susana Varela Flor	137-164
Azulejaria de Djanira: o painel Santa Bárbara Tônia Matosinhos	<i>Djanira’s Tilework: the Santa Bárbara panel</i> 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 mudejâres 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

Alexandre Nobre Pais

The Tilework of Triana that went to Portugal

Alfonso Pleguezuelo

Fishing House: proposal for digital chromatic reintegration

Ana Guerin

Engraving and tile: copyng as a source of “invention”

Ana Paula Rebelo Correia

The house of Madre Paula, in the Monastery of Odivelas - Rediscovery of tile panels

Anabela Cardeira Arranja

Adversing Tilework: ideas, questions and concerns

Eduardo Duarte

The Tilework of Valencia and its influence in Portugal. Some examples

Jaume Coll Conesa

Mudejar baptismal fonts of Seville: Some Portuguese examples

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

Jorge dos Reis

176

176-177

177

177

178

178-179

179-180

180

180-181

A Azulejaria de Goa José Meco	<i>Tilework of Goa</i> José Meco	181
A conservação de azulejos através de uma abordagem multifacetada Mathilda Larsson Dias Coutinho	<i>The conservation of tiles through a multifaceted approach</i> Mathilda Larsson Dias Coutinho	181-182
Densidade nas Figuras Planas - a pintura azulejar de Martins Correia Pedro Matos Fortuna	<i>Density in Flat Figures - the tile painting of Martins Correia</i> Pedro Matos Fortuna	182
Por detrás de um padrão, outro padrão Rafaela Xavier	<i>Behind one pattern, another pattern</i> Rafaela Xavier	182-183
4. Ficha Técnica Revista Largo das Belas-Artes	<i>4. Datasheet</i> <i>Revista Largo das Belas-Artes</i>	185

1. Editorial

Editorial

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.

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

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.

2. Artigos originais

Original articles

Um Palácio de muros bordados A azulejaria do século XV e início do XVI do Palácio e Quinta da Bacalhôa

A Palace of embroidered walls The 15th and early 16th century tiles of the Palace and Estate of Bacalhôa

ÁLVARO FERNANDO DUARTE DE SOUSA SILVA*

*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

O Palácio e Quinta da Bacalhôa é tido como um dos conjuntos mais coerentes da azulejaria primordial Portuguesa, com exemplares datados do século XV ao século XVI.

Neste artigo, vamos abordar exemplares do primeiro programa decorativo, encomendado por uma ilustre proprietária deste Palácio, a Infanta D. Brites (1430-1506), Duquesa de Viseu e Beja, enquadrado na segunda metade do século XV, inícios do XVI.

Da azulejaria do tempo de D. Brites, restam exemplares reaplicados, bem como imensos em reservas, fruto de achados espontâneos na propriedade, que nos revelam que o Palácio teve um revestimento azulejar luxuoso, concomitante com a sua exuberante arquitetura.

Palavras-chave: azulejaria, século XV, século XVI, Bacalhôa, D. Brites.

Abstract

The Palace and Estate of Bacalhôa is considered one of the most coherent sets of primordial Portuguese tiles, with specimens dating from the 15th to the 16th century.

In this article, we will approach examples of the first decorative program, commissioned in the second half of the 15th - early 16th centuries, by an illustrious owner of this Palace, Infanta D. Brites (1430-1506), Duchess of Viseu and Beja.

From this period, there are still examples reapplied and many more in the reserves of the Palace, the result of spontaneous findings on the property, which reveal that the Palace had a luxurious tile covering, coherent with its exuberant architecture.

Keywords: tiles, 15th century, 16th century, Bacalhôa, D. Brites.

Introdução

O Palácio e Quinta da Bacalhôa conservam um repositório *in situ*, de azulejaria espanhola do século XV e XVI único em Portugal, equiparado aos grandes Monumentos Nacionais, como sejam o Palácio Nacional de Sintra, o Convento da Conceição de Beja ou o Convento de Jesus em Setúbal.

O magnífico revestimento azulejar *in situ* da Bacalhôa, na sua grande maioria do século XVI, ofusca o que poderá ter sido o programa original encomendado pela Infanta D. Brites (1430-1506), Duquesa de Viseu e Beja, para a decoração daquela que é considerada a primeira residência renascentista em Portugal.

No que diz respeito à azulejaria na técnica de majólica, enquadrada na segunda metade do século XVI, estão neste momento a decorrer estudos laboratoriais, coordenados pelo Eng. João Mimoso do LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, que visam a comparação das pastas, vidrados e interfaces da azulejaria da Bacalhôa, com outros conjuntos documentados e assinados em Portugal e Espanha, confirmando ou refutando as hipóteses levantadas pelos historiadores de arte com provas absolutas laboratoriais. No que concerne aos primeiros revestimentos, da segunda metade do século XV – primeira década do século XVI, nas técnicas de corda seca e aresta, estão a decorrer levantamentos e registos de padronagem, comparando estes exemplares com conjuntos coevos do Palácio da Bacalhôa, tanto em território Nacional, como em Espanha. Pela primeira vez, com coordenação científica do Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo, estão a ser organizados os materiais arqueológicos, fruto de achados espontâneos na propriedade, trazendo novas possibilidades sobre a diversidade, quantidade e utilização de revestimentos cerâmicos no Palácio e Quinta da Bacalhôa.

1. Um Palácio de muros bordados. A azulejaria do século XV e início do XVI do Palácio e Quinta da Bacalhôa

Os primeiros exemplares conhecidos de azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa foram fruto da encomenda do período de D. Brites (1430-1506), Infanta de Portugal e Duquesa de Viseu e Beja, responsável pela construção da residência palaciana de gosto Renascentista e da cerca da propriedade com os seus torreões circulares com cúpulas gomadas, solução igualmente adotada nas seis capelas implantadas nos muros da parte baixa.

Ao longo dos séculos, o Palácio e Quinta da Bacalhôa foram alvo de algumas reformas, mas nenhuma foi tão extensa como as empreendidas por Brás [Afonso] de Albuquerque (1500-1580) entre os anos de 1528 e 1554 e cerca de 1565, resultando destas últimas campanhas o conjunto como o conhecemos hoje, não só ao nível arquitetónico, bem como ao nível dos revestimentos cerâmicos.

Brás [Afonso] de Albuquerque realiza uma primeira reforma da arquitetura, entre os anos de 1528 e 1554 (ano de compra da propriedade e de conclusão das obras, como atesta a inscrição sobre o portão Norte da Quinta), e inclui azulejaria de aresta das oficinas de Sevilha, encontrando-se a mesma aplicada na escadaria principal, nos canteiros corridos e nas floreiras altas dos passeios do jardim, assim como na decoração de diversas ombreiras de portas do Palácio. Estamos ainda em crer, que deste programa decorativo provêm os azulejos na técnica de aresta reinstalados em diversas partes da Quinta, fruto da sua remoção aquando da segunda campanha de obras efetuada, que acrescenta ao edificado da Bacalhôa a Casa de Prazer, o Jardim Secreto e o Tanque, bem como as Casas da Índia e das Pombas. Para este novo programa construtivo são encomendados em Espanha, nomeadamente em Talavera, e possivelmente em Sevilha, azulejaria na técnica de majólica, que irão substituir no gosto e na gramática os anteriores azulejos nas técnicas “arcaicas”, moda já implantada na Flandres e em Espanha, de onde provêm as primeiras encomendas e respetivos artistas, que irão

instruir a segunda geração de pintores de majólica da Península Ibérica.

Estas duas campanhas de obras, terão sido as responsáveis pela eliminação dos revestimentos azulejares encomendados por D. Brites, substituídos numa primeira fase, 1528-1554, *ainda por azulejaria de aresta, proveniente das oficinas de Sevilha, e num segundo momento, em torno de 1560-1565, pela azulejaria de majólica, afirmando o novo gosto que irá vigorar nos séculos seguintes.*

Da azulejaria primordial da Bacalhôa, ficaram-nos imensos vestígios, alguns frutos de reaproveitamentos nas obras empreendidas por Brás [Afonso] de Albuquerque no século XVI, e outros fruto de sucessivos achados espontâneos dentro da cêrcea da propriedade, evidência esta que ainda hoje se verifica, aquando da movimentação de terras superficiais nos espaços da quinta.

1.1. Azulejaria de corda seca

Das encomendas efetuadas por D. Brites às oficinas de Sevilha, no último quartel do século XV, restam-nos dois testemunhos ainda aplicados *in situ*, na técnica de corda seca. Um dos modelos, apesar da suspeita que este não teria sido o seu local original, trata-se de um padrão de módulo único, aplicado no murete de resguardo da escadaria interior de acesso da dependência principal para o jardim de buxo, dos quais se conservam mais alguns exemplares no Museu Palácio da Bacalhôa e em reservas (Figura 1A e B). O modelo define um desenho único ao centro, que na junção de quatro azulejos repete na escala o mesmo motivo, mas de cor branca.

Ainda na técnica de corda seca, são os azulejos que representam um esquema mais elaborado de estrelas azuis, verdes e negras, de dois tamanhos, que definem losangos e hexágonos brancos (Figura 2). Este mesmo modelo, pode ser contemplado na Sala das Sereias, do Palácio Nacional de Sintra, fruto da encomenda do Rei D. Manuel I (1469-1521), filho de D. Brites, bem como o modelo abordado anteriormente (Simões, 1990: estampa XI b – c).



Figura 1A. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 29 x 29 cm. Inv.301-72. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

Figura 1B. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 29 x 29 cm. Inv.301-71. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

Figura 2. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 31 x 31 cm (azulejo completo 13 x 13 cm). Inv.301-103. Fonte: Álvaro Silva | Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Encontramos ainda nas reservas os azulejos na técnica de corda seca, que atestam que o programa azulejar coevo da construção do Palácio, seria de um requinte e gosto exuberante, propícios à arquitetura da Bacalhôa, e muito à imagem do que teriam

sido os revestimentos da residência dos Infantes de Beja, demolida em 1895, da qual se conservam exemplares no Museu Regional de Beja – Rainha Dona Leonor, antigo Convento da Conceição.

Os motivos de laçarias, fiéis herdeiros da tradição mudéjar dos alicatados, encontram presença na Bacalhôa num painel composto por três azulejos quase completos, com mais um fragmento, sendo possível igualmente admirar toda a beleza deste padrão de 2x2 azulejos (Figura 3). Este mesmo modelo pode ainda ser admirado no Convento de Jesus em Setúbal, fundado em 1490 por Justa Rodrigues Pereira (c.1441-1514) – ama de D. Manuel I – e concluído em 1496, assim como no Museu Regional de Beja (Figura 4). A coleção Berardo apresenta um painel de azulejos semelhante, em exposição no Museu Berardo Estremoz (Figura 5), que encontra semblante no Palácio Real de Sintra e em conjuntos espanhóis, como no antigo Monasterio de la Cartuja de Santa Maria de las Cuevas, Sevilha, e no Palácio de Los Ribera em Bornos, Cádiz (Pleguezuelo, 2020: 57).



Figura 3. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 27 x 26 cm. Inv.301-113. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 4. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 13 x 13 cm. Inv. MRB-AZU.121a. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

Figura 5. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 26,5 x 26,5 cm. Inv.101-4109. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

O inventário dos azulejos em reservas do Palácio da Bacalhôa, ainda em decurso dada a quantidade de peças, é bastante elucidativo da diversidade de padrões que este monumento comportou, atestando o seu uso não só ao nível do revestimento parietal, bem como ao nível dos pavimentos, evidenciado pelo desgaste de alguns azulejos. A similaridade de modelos encontrados na Bacalhôa, com os que se conservam no Museu Regional de Beja atestam, indiscutivelmente, o gosto dos encomendadores por esta solução decorativa, podendo inclusive partilhar a mesma encomenda na origem.

O azulejo de padrão de módulo único, com um laço simples ao centro tipo “encadenat”, que na junção de mais azulejos repete o mesmo motivo, é um modelo igualmente adotado pelas oficinas de Manises, ainda que nas cores azul e branco. É evidente que a policromia foi um fator de atração, privilegiando-se as encomendas providas de Sevilha. Este modelo, de grande aceitação, foi igualmente executado na técnica de aresta, como testemunham os dois fragmentos encontrados na Bacalhôa (Figura 6), possivelmente mais tardios que o exemplar de Beja (Figura 7). A Coleção Berardo tem este modelo nas técnicas de corda seca (Figura 8), bem como exemplares de Manises, ambos em exposição em Estremoz.



Figura 6. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 13,5 x 23 cm. Inv.301-99. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 7. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 26 x 57 cm. Inv.MRB-AZU.162a. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

Figura 8. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 26,5 x 27 cm. Inv.101-4110. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

De todos os padrões identificados até ao momento na Bacalhôa, provenientes das oficinas de Sevilha e na técnica de corda seca, o mais sumptuoso é o que se inspira nos tecidos aveludados de Veneza. Este padrão, que também se encontra com grande presença no Museu Regional de Beja, tem a particularidade de ter sido executado em azulejos de diversos tamanhos, identificados por Santos Simões em Beja, com as medidas de 13/14cm; 15/16cm e 17/18cm (Simões, 1944: 315) e na cripta do Convento de Jesus em Setúbal (Simões, 1990:68). Sendo uma imitação do universo dos tecidos, surge em variadas cores, inclusive em dourado, numa clara alusão aos tecidos mais luxuosos bordados a fio de ouro, sendo este o modelo mais raro. Pleguezuelo confirma que este tipo de revestimento parietal é o fiel herdeiro do hábito da idade média de se revestir as paredes das igrejas e palácios com tecidos e tapetes luxuosos, colocando em evidência os espaços com maior carga simbólica, como se pode verificar no Mosteiro de Santa Paula em Sevilha (Pleguezuelo,1997: 352; 2020: 58).

Na Bacalhôa encontramos um azulejo com 18x18 cm, com as cores verde, azul e vinoso (Figura 9) exatamente igual ao do Museu Regional de Beja (Figura 10), bem como um fragmento, do qual não podemos alvitrar se respeitaria alguma das outras dimensões identificadas por Santos Simões em Beja, mas que apresenta variação nas tonalidades substituindo o vinoso por um castanho escuro (Figura 11), mais próximo do exemplar em exposição no Museu Berardo Estremoz, ainda que este seja já na técnica seguinte, a aresta (Figura 12).



Figura 9. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 18 x 18 cm. Inv.301-105. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 10. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 54 x 72 cm. Inv.MRB-AZU.231a. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

Figura 11. Fragmento de azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 10 x 9 cm. Inv. 301-107. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 12. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 73 x 58,5 cm. Inv. XIII - Coleção privada: Vera e Verónica Leitão, Lisboa. Fonte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

Ainda na técnica de corda seca, foram identificados nas reservas da Bacalhôa três azulejos completos e um fragmento (Figura 13), bem como aplicados *in situ* no nicho do antigo oratório (Figura 14), localizado ao nível do primeiro piso, torreão Sul, no que

seriam os aposentos principais. Representa esquema de desenho que procura uma simplificação dos modelos de laçarias, surgindo ao centro de cada azulejo de módulo único uma estrela envolta por dois quadrados que, entrelaçados com ângulo de 45 graus, formam uma estrela maior de oito pontas. Este modelo, presente também em Beja (Figura 15), pode ainda ser admirado num outro conjunto português de grande importância, a Igreja de Santa Maria do Castelo de Abrantes.



Figura 13. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 27 x 27,5 cm. Inv.301-102. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 14. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. Fonte: Zaid Abdali. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2002.

Figura 15. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 26 x 57 cm. Inv.MRB-AZU.74a. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

1.2. Azulejaria de aresta

A técnica de aresta é a que vai substituir a de corda seca e imperar no século XVI. Contudo, é consensual entre os historiadores que as mesmas tiveram um período em que coexistiram, partilhando inclusive os mesmos padrões (Simões, 1990:56). Este período em que coexistiram, fixa-se no final do século XV e início do XVI, antes da chegada do novo estilo renascentista a Sevilha, enquadrando desta forma os primeiros padrões produzidos em aresta ainda dentro da gramática mudéjar, cujo reportório refletia a fusão da tradição islâmica e gótica (Pleguezuelo, 2020:82).

Dos azulejos de aresta ainda passíveis de encomenda de D. Brites, encontramos por entre os materiais em reservas na Bacalhôa, os motivos de estrelas e laçarias, coevos do programa azulejar de Beja, Sintra, Setúbal e Sé Velha de Coimbra, enquadrados nos últimos anos do século XV e os primeiros do século XVI. Apesar da Sala do Capítulo do Convento da Conceição em Beja ostentar azulejaria de aresta, datada por Santos Simões entre 1520-1540 (Simões, 1990:69), existem na coleção do Museu Regional de Beja modelos que integram a cronologia na viragem do século XV para o XVI, fruto das remodelações que o Convento da Conceição sofreu e da demolição da antiga residência dos Infantes.

Por entre os vários exemplares que se encontram nas reservas da Bacalhôa na técnica de aresta inicial, destacam-se os modelos que correspondem aos modelos básicos que se utilizaram nos alicatados. Um destes modelos, de desenho contido num azulejo, forma estrelas concêntricas desenhadas por formas poligonais que provocam um efeito semelhante a um caleidoscópio (Figura 16). Este modelo, que continuará a ser produzido na primeira metade do século XVI, pode ser contemplado em Portugal na Sala do Capítulo em Beja (Figura 17), Sé Velha de Coimbra (Figura 18) e Convento de Jesus em Setúbal, ao passo que em Espanha destaca-se o Convento de Santa Paula em Sevilha (Pleguezuelo, 2020:82). Derivando do mundo mudéjar mas igualmente inspirado nas rosáceas góticas é o azulejo de padrão de módulo único, com as cores verde, azul, negro e mel, que encontra semblante na coleção de Beja (Figuras 19 e 20).



Figura 16. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 27 x 27 cm. Inv.301-112. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 17. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. Sala do Capítulo, Convento da Conceição, Beja. Fonte: Álvaro Silva, 2021.

Figura 18. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. Sé Velha de Coimbra. Fonte: Álvaro Silva, 2021.



Figura 19. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 13,5 x 13,5 cm. Inv.301-110. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 20. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 13,5 x 13,5 cm. Inv. MRB-AZU.133.c. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

Caso mais intrigante, são outros azulejos da Bacalhôa, cuja aplicação inicial se desconhece, mas dos quais podemos encontrar exemplares no Museu de Beja, Setúbal e Coimbra. Estes azulejos, introduzem já o reportório renascentista, que vai prosperar na azulejaria do século XVI em Sevilha.

Después de esta primera etapa en la que vemos combinados motivos góticos e islámicos, se inicia un nuevo período con la llegada a Sevilla desde Italia de un gran pintor ceramista, Niculoso Francisco Pisano (documentado entre 1503 y 1529). Él será el responsable tanto de la primera vez que en España se practica la pintura cerámica a la manera de Italia, como también de un importante cambio estilístico de los tradicionales azulejos de arista. Su conocimiento de los motivos clásicos del arte romano y de las últimas novedades del mundo textil le permitió introducir numerosos diseños nuevos para los azulejos de arista, sumando estas novedades al repertorio mudéjar y gótico preexistente.

Por tanto, los tres estilos se mezclaron y convivieron durante gran parte del siglo XVI (Pleguezuelo, 2020: 87).

Com efeito, é com este grande ceramista que a azulejaria Sevilhana vai conhecer um desenvolvimento ao nível do incremento do reportório de motivos, mas também técnico, sendo Niculoso Francisco Pisano (?-1529) o precursor da pintura a majólica, que nas primeiras décadas do século não tendo alcançado sucesso, se vem a implementar somente na segunda metade, acabando por substituir a técnica de aresta. O extenso reportório de padronagem que vai desenvolver vai ser aplicado não só aos revestimentos parietais, bem como se vai disseminar na aplicação em pavimentos e revestimento de tetos com placas cerâmicas, casos comprovados na Bacalhôa.

Os modelos oriundos da sua oficina podem-se encontrar na Bacalhôa e em Beja sendo neste último monumento fruto de duas encomendas. A primeira datada dos

primeiros anos de 1500 e segunda, entre 1520-1540, patente no extenso programa da Sala do Capítulo.

Santos Simões, alvitra as relações de parentesco entre D. Brites e D. Isabel de Noronha (c.1441- após 1511), viúva de D. João (1430-1484), Marquês de Montemor (um dos implicados na conjura contra o Rei de Portugal), exilado em Sevilha, onde vem a falecer (Simões, 1944). O próprio filho de D. Brites, D. Diogo (1451-1484), também ele implicado na conspiração contra o Rei D. João II (1455-1495), é apunhalado pelo próprio Rei em Palmela a 24 de Agosto de 1484. Unia estas duas senhoras, não só as relações de parentesco, pois D. Isabel era prima de D. Brites por parte do marido, bem como o facto da perda do marido de uma e o filho de outra, na conspiração contra D. João II. Unia-as ainda o gosto pelos revestimentos cerâmicos e poderão ser fruto desta relação as encomendas para a Conceição em Beja e para a Bacalhôa, dos primeiros exemplares de aresta provindos da oficina de Niculoso Pisano no início do século XVI.

São diversos os exemplares atribuídos a Niculoso Pisano, encontrados nas reservas da Bacalhôa e no Museu Regional de Beja. Um dos padrões, de cariz ainda gótico, inspirado em tecidos do século XV (Pleguezuelo, 2020:88), apresenta ao centro uma rosácea, com florão estilizado e nos cantos quatro flores-de-lis estilizadas (Figuras 21, 22 e 24).



Figura 21. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 13 x 26,5 cm. Inv.301-98. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 22. Azulejos de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 13 x 26,5 cm. Inv.MRB-AZU.102.e | MRB-AZU.103.e. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019

Oriundo da oficina de Niculoso Pisano, o padrão de módulo único ostenta no centro uma estrela, definida por sucessivas linhas de cores diferentes, que se vão intercalando até às extremidades retas do azulejo, fazendo de elemento de ligação. Nos cantos surgem pequenos apontamentos vegetalistas, que na junção de quatro azulejos definem um ramalhete (Figuras 23 e 24). Este mesmo modelo encontra-se aplicado em Beja, devendo os azulejos do pavimento ser relacionados com as obras que se efetuaram no Convento em 1506, e o mesmo modelo, aplicado na Sala do Capítulo, do programa posterior, de 1520-1540 (Simões, 1944).



Figura 23. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 21 x 47,5 cm. Inv.301-52. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 24. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Corda seca. 13 x 57 cm. Inv.MRB-AZU.220.a. Fonte: Museu Regional de Beja, 2019.

Um dos modelos de Niculoso Pisano, do qual se conserva um azulejo nas reservas da Bacalhôa, que mesmo incompleto permite admirar a beleza do desenho, é definido por uma estrela de oito pontas formada por folhas lobuladas (Figura 25), sendo um dos precursores dos motivos renascentistas introduzido por Niculoso Pisano, como atesta Alfonso Pleguezuelo.

Es muy posible que, frente a lo que hasta ahora se pensaba, los motivos renacentistas que vemos frecuentemente en los azulejos de arista no fuesen una novedad llegada a Sevilla en un momento avanzado del siglo XVI. Por el contrario, hay suficientes evidencias materiales como para pensar que fue Niculoso Francisco Pisano quien los introdujo en los azulejos de arista hechos en Sevilla. Así quedó en evidencia cuando se hallaron restos de producción de sus hornos entre los que había azulejos de arista aún sin vidriar que mostraban estos motivos inspirados en el arte italiano y así se deduce de algunos conjuntos asociados a obras firmadas por él. (Pleguezuelo, 2020:92-93).

O Museu Berardo Estremoz apresenta na exposição um azulejo completo deste modelo (Figura 26), cujo desenho é reproduzido por Alfonso Pleguezuelo, no artigo que realiza sobre os achados do forno de Niculoso Pisano (Figura 27), fruto das escavações realizadas em 1987.



Figura 25. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 12 x 9,5 cm. Inv.301-116. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 26. Azulejo de padrão. Sevilha, séculos XV-XVI. Aresta. 12,3 x 12 cm. Inv. XXIV- Coleção privada: Vera e Verónica Leitão, Lisboa
Fonte: Diana Silva | Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2020.

Figura 27. Desenho de azulejo de padrão encontrado nas escavações do forno de Niculoso Pisano em 1987. Fonte: Pleguezuelo, 1992: fig. 1, dib. 4.

Salientamos ainda, que por entre os diversos achados espontâneos foram encontrados restos de pavimentos, sendo um dos fragmentos (Figura 28) igual aos azulejos de aresta, de cor exclusiva a verde, aplicados nos pavimentos do coro alto e baixo do Convento de Santa Clara, no Funchal, do qual o Museu Nacional do Azulejo detém um exemplar (Figura 29). Estes azulejos, dos quais só se conhecia a aplicação em Santa Clara no Funchal, foram recentemente por nós identificados num outro monumento Nacional, estando neste momento em fase de estudo e para breve a publicação de um artigo.

Curioso é o facto de surgir este mesmo desenho, com quatro flores-de-lis projetadas do centro para os cantos, mas na técnica de corda seca, reaplicado na Sala do Capítulo do Convento da Conceição em Beja, atestando mais uma vez a utilização dos mesmos modelos no período em transição entre técnicas (Figura 30).



Figura 28. Fragmento de azulejo de pavimento. Sevilha, século XV - XVI. Aresta. 5,5 x 7,5 cm. Inv.301-97. Fonte: Álvaro Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 29. Azulejos de pavimento provenientes do Convento de Santa Clara, Funchal. Sevilha, século XV-XVI. Aresta. Fonte: MNAz, inventário 28 Az, 2021.

Figura 30. Azulejo de padrão. Sevilha, século XV-XVI. Corda seca. Sala do Capítulo, Convento da Conceição, Beja. Fonte: Álvaro Silva, 2021.

1.3. Azulejo de Manises

O Convento da Conceição e a residência dos Infantes, em Beja, receberam azulejaria de Manises, Valência, para aplicação nos pavimentos, fruto da encomenda dos Infantes D. Fernando e de D. Brites. Os vários estudiosos desta matéria, são unânimes em classificar Beja como o local de maior representação deste tipo de revestimento azulejar em Portugal, havendo a salientar as diversas *rajolas* valencianas e *alfardons*, que compunham a decoração deste espaço. Salientamos ainda, que azulejaria de Manises foi já documentada noutros locais do território Nacional, recaindo a suspeita de que exemplares encontrados em escavações arqueológicas passadas possam estar mal classificados e daí não se conhecerem numa maior abrangência outros locais que poderiam ter acolhido este tipo de cerâmica.

Outro monumento bem documentado é o Convento de Jesus em Setúbal, que ostenta azulejaria deste centro de produção no revestimento do lavatório (Figura 31). Fundado em 1490, por Justa Rodrigues Pereira, dama que passou alguns anos no Convento de Santa Clara de Gandía, Valência, onde privou com este tipo de revestimento, que poderia já não lhe ser estranho, pois esta senhora foi a ama de D. Manuel I e certamente terá conhecido os revestimentos do Convento da Conceição e da residência dos Infantes em Beja. Recentemente foram descobertos outros modelos de Manises, durante as obras de reabilitação do monumento para o converter no Museu de Setúbal / Convento de Jesus, nomeadamente no espaço de acesso à antiga horta conventual e na sala da Roda, espaço que servia de entrada para os bens conventuais providos do exterior.

Encontra-se em exposição no Museu Palácio da Bacalhôa um exemplar de *rajola* valenciana, que Santos Simões encontrou na propriedade, e que documentou (Simões, 1969: Estampa VI, b), atestando o gosto que os infantes tinham pelos revestimentos importados do país vizinho. Santos Simões, que participou na recuperação do Palácio e Quinta da Bacalhôa, levada a cabo por Orlena Scoville em 1937, atesta ainda que “estas peças foram encontradas nos restos de um velho pavimento sob o torreão do sul do palácio...” (Simões, 1990:54-55). Apesar de referir “peças”, o único azulejo que se encontra na Bacalhôa é o que apresentamos (Figura 32), desconhecendo-se outros até ao momento. A hipótese de qua ainda possam aparecer, por entre as centenas de exemplares e fragmentos que se encontram nas reservas, é mais um incentivo para o extenso trabalho que ainda falta realizar na organização, classificação e inventário da azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa.



Figura 31. Azulejos de padrão. Manises, século XV. Lavatório do Convento de Jesus, Setúbal. Fonte: Álvaro Silva, 2021.

Figura 32. Fragmento de azulejo de pavimento. Manises, século XV. 12,5 x 10,5 cm. Inv.301-51. onte: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Conclusão

O Palácio e Quinta da Bacalhôa apresentam em Portugal um reportório único de azulejaria, que permite delinear a história desta forma de arte em Portugal nos séculos XV e XVI.

O monumental programa decorativo empreendido por Brás [Afonso] de Albuquerque, em dois momentos no século XVI, deverá ser o principal responsável pelo desaparecimento dos revestimentos originais, encomendados por D. Brites na segunda metade do século XV até 1506, ano da sua morte. Deste programa, maioritariamente na técnica de corda seca, mas também alguns azulejos de aresta, ficaram imensos vestígios arqueológicos, fruto de achados espontâneos dentro dos muros da propriedade, que revelam que a Infanta teria encomendado um programa luxuoso, coerente com a exuberante arquitetura daquela que é considerada a primeira residência renascentista em Portugal.

A organização, estudo e inventário das dezenas de contentores que constituem o espólio azulejar em reservas, tem revelado este programa, que paulatinamente vai progredindo e trazendo novos dados que atestam que o Palácio da Bacalhôa foi exemplo ímpar no uso da azulejaria, revelando a sua utilização não só ao nível dos revestimentos parietais, bem como de pavimentos e tetos. Sobre este último, podemos afirmar que a Bacalhôa é o primeiro monumento português que se conhece, que teve na sua génese revestimentos cerâmicos de teto, tema este em fase de estudo pela arquiteta Ana Cláudia Sousa, aluna de doutoramento e quadro da Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Os inúmeros mistérios que assolam a construção deste palácio, adensados pela falta de documentação, levam-nos ao uso de outras metodologias, como sejam as de foro comparativo com outros monumentos, por vezes mais bem documentados, tentando desta forma balizar o conhecimento que tentamos sintetizar sobre a história do Palácio e Quinta da Bacalhôa, no geral, e a sua azulejaria, concretamente.

Agradecimentos

O autor agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes e ao Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves pela possibilidade de publicação deste artigo. Agradece ainda ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo, Prof. Doutor Fernando António e Prof. Doutor Eduardo Duarte, pela partilha de informações e esclarecimento de

conceitos no decurso desta investigação. Faz ainda um agradecimento especial ao Exmo. Sr. Comendador José Berardo e ao Dr. Renato Berardo, pela possibilidade de investigação, pelo acesso ao fundo documental inédito, ao Museu e Reservas do Palácio e Quinta da Bacalhôa.

Referências bibliográficas

- Gestozo y Perez, José. (1904). *História de los barros vidrados sevillanos*. Sevilla.
- González Martí, Manuel. (1952). *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Tomo I – Loza*. Valência: Editorial Labor, S.A.
- González Martí, Manuel. (1952). *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Tomo II – Azulejos*. Valência: Editorial Labor, S.A.
- González Martí, Manuel. (1952). *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Tomo III – Azulejos, “Socarrats” y retablos*. Valência: Editorial Labor, S.A.
- Meco, José (1985). *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand.
- Meco, José. (1993). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Pereira, João Castel-Branco. (1995). *As coleções do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa; Instituto Português de Museus. Londres: Zwemmer.
- Pleguezuelo, Alfonso. (1991). “Sevilla y la técnica de la cuerda seca: vajilla y azulejos (siglos XV-XVI)”, in AAVV – *Azulejo, Nº1*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- Pleguezuelo, Alfonso. (1992). “Francisco Niculoso Pisano. Datos arqueológicos”, in AAVV – *Bolletino del Museo Internazionale di Cerámica*. Annata LXXVIII Nº 3-4. Faença.
- Pleguezuelo, Alfonso. (1997). “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”. In *SUMMA ARTIS: Historia General Del Arte, Cerámica Española, Vol. XLII*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pleguezuelo, Alfonso. (2015). “Los azulejos sevillanos de cuerda seca (siglos XV-XVI). Balance actual y futuras líneas de investigación”, in AAVV - *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*. Valência: Xativa. (em impressão).
- Pleguezuelo, Alfonso. (2020). in AAVV – *800 Anos de História do Azulejo, 800 Anos de História del Azulejo*. Catálogo da Exposição, Museu Berardo Estremoz, 1ª edição. Lisboa: Associação de Coleções. ISBN 978-989-33-0380-1.
- Rasteiro, Joaquim. (1895). *Quinta e Palácio da Bacalhôa em Azeitão – Monografia Histórico-Artística*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Rasteiro, Joaquim. (1898). *Palácio e Quinta da Bacalhôa. Inícios da Renascença. Desenhos de A. Blanc*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Sabugosa, Conde de. (1903). *O Paço de Cintra: desenhos de sua magestade a rainha a Senhora Dona Amelia*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Santos, Reynaldo dos. (1957). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Lda.
- Santos, Reynaldo dos. (1964-1970). *Oito Séculos de Arte Portuguesa - Vol. II*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, Editorial Notícias.
- Simões, João Miguel dos Santos. (1944). “Azulejos de Beja”. In AAVV – *Arquivo de Beja. Buletim da Câmara Municipal. Vol. I, Fasc. IV*. Beja: Câmara Municipal.

- Simões, João Miguel dos Santos. (1969). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Simões, João Miguel dos Santos. (1990). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, Francisco Clode de. (1990). “Os Azulejos Hispano-Mouriscos do Convento de N.ª S.ª da Piedade em Santa Cruz”, in AAVV – *Isleña*, n.º7. Funchal: Direção Regional dos Assuntos Culturais.

Nota biográfica

Álvaro Silva é Licenciado em Gestão do Património Histórico e Cultural, pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e mestre em Arte e Património no Contemporâneo e Atual, pela Universidade da Madeira. Integra o quadro efetivo da Associação de Coleções | Coleção Berardo, tendo coordenado vários projetos de musealização das inúmeras coleções, com destaque para o Museu Berardo Estremoz e o B-MAD | Berardo Museu de Arte Deco, Lisboa. Foi ainda coordenador do projeto do Museu Palácio da Bacalhôa e tem coordenado o inventário e gestão da coleção de azulejaria da Associação de Coleções | Coleção Berardo, que culminou na exposição “800 Anos de História do Azulejo”, tendo como comissários o Professor José Meco e o Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo. Tem participado na recolha de amostras da azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa, projeto coordenado pelo Eng. João Mimoso do LNEC, com o intuito de se classificar a azulejaria deste monumento, identificando as importações, estabelecendo autorias, espetro cronológico e balizando o início da produção azulejar em Portugal. Frequenta o primeiro ano do Doutoramento em Belas-Artes, na especialidade CAP – Ciências da Arte e do Património, com proposta de investigação sobre a Azulejaria do Palácio e Quinta da Bacalhôa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1921-4514>

E-mail: alvarosilva@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.

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

From the walls to the ceilings, from the ceilings to the walls: 16th century Sevillian patterns in arista technique

ANA CLÁUDIA ENCARNAÇÃO DE SOUSA*

*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

A técnica de aresta, que se tornou prática comum na azulejaria produzida em oficinas sevilhanas no início do século XVI, possibilitou a produção em série de revestimento azulejar para toda a Península Ibérica. Com esta técnica, o revestimento vidrado, quer de parede quer de teto, surgiu representado com desenhos geométricos de estilo mudéjar, aos quais foram acrescentados novos modelos de pendur floral, fruto de influências renascentistas. Com foco de investigação em placas de teto, o presente artigo tem como objetivo confrontar do ponto de vista material, dimensional, estilístico, de aplicação e funcional, o azulejo utilizado no revestimento de parede e a placa no revestimento de teto, assim como a apropriação gráfica de padrões às duas tipologias. Por ainda não ser possível comprovar a aplicação de placas de teto em tetos da arquitetura portuguesa quinhentista, esta comparação surge na tentativa de igualar o esplendor que o azulejo teve e continua a ter nas artes decorativas portuguesas.

Palavras-chave: azulejos do século XVI, placas de teto sevilhanas, técnica de aresta, estilo mudéjar, Renascimento.

Abstract

The arista technique, which became common practice in tiles produced in Sevillian workshops at the beginning of the 16th century, made it possible to produce a series of tile coverings throughout the Iberian Peninsula. With this technique, the glazed covering, whether on the wall or on the ceiling, was represented with geometric designs in the Mudéjar style, to which new models with a floral slant were added, the result of Renaissance influences. Focusing on the investigation of ceiling tiles, this article aims to confront, from the material, dimensional, stylistic, application and functional point of view, the tile used in wall cladding and the plate in ceiling cladding, as well as the graphic appropriation of patterns to both typologies. As it is not yet possible to prove the application of ceiling tiles on ceilings in Portuguese 16th-century architecture, this comparison arises in an attempt to match the splendor that the tile had and continues to have in Portuguese decorative arts.

Keywords: 16th century tiles, Sevillian ceiling tiles, arista technique, Mudéjar style, Renaissance.

Introdução

No seguimento do III Encontro “Arquiteturas brilhantes. Revestimentos cerâmicos do século XV ao XXI” do Ciclo de Conferências “Encontros no Largo das Belas Artes” –

organizado pelo Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património “Francisco de Holanda” do CIEBA (Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) –, o presente artigo tem como objetivo expor o objeto em estudo apresentado na conferência “Das paredes aos tetos, dos tetos às paredes: padrões sevilhanos do século XVI na técnica de aresta”.

Sendo o azulejo e a placa de teto do século XVI na técnica de aresta fabricados com os mesmos componentes materiais, utilizando o mesmo processo de fabrico e os mesmos fornos, recetivos aos mesmos estilos e grafismos, desempenhando igualmente a função decorativa, mesmo que em superfícies arquitetónicas diferentes, é difícil afirmar o porquê de estes dois tipos de revestimentos não terem sido utilizados em Portugal com igual relevância decorativa que em Espanha, mais concretamente em Sevilha.

Na tentativa de quebrar esta desigualdade, o presente estudo mostra a concomitância de alguns padrões ajustados às formas quadrada do azulejo e retangular da placa. Os exemplos abordados, são de origem sevilhana, tendo em conta que Sevilha foi o grande centro produtor e, “praticamente, o único fornecedor do mercado português na primeira metade do século XVI” (Simões, 1990: 56). Apesar da tentativa de concorrência pelos centros cerâmicos de Valência e Toledo – desconhecendo-se destes a produção de placas de teto – é de Sevilha que se recebe as grandes encomendas de azulejos para revestir as primeiras obras desta centúria. A importação “teria começado ainda no século XV, mas é a partir de 1500 que se afirma com mais intensidade, passando a fazer-se sistematicamente até, praticamente, 1550” (Simões, 1990: 57).

Das paredes aos tetos, dos tetos às paredes reflete o percurso dúbio que a padronagem do século XVI percorreu em ambas as superfícies. Através de um primitivo levantamento de modelos e módulos aplicados *in situ* em edifícios ibéricos, pretende-se juntar e confrontar no mesmo estudo o revestimento parietal e de teto, na tentativa de colocar a placa de teto em igual nível de prestígio que o azulejo teve, e continua a ter, nas artes decorativas.

Posto isto, o presente artigo divide-se em duas partes: na primeira, *O azulejo versus a placa de teto*, são apresentadas as características comuns e díspares do ponto de vista material, dimensional, de aplicação, funcional e estilístico; na segunda, *A dualidade de padrões sevilhanos na técnica de aresta*, aplicados em ambas as tipologias azulejares.

1. O azulejo versus a placa de teto

No século XVI, a azulejaria fabricada era “de dos clases, los llamados de ladrillo por tabla, para las techumbres, y las losetas cuadradas para los zócalos, revestimientos de fuentes y estanques, asientos de jardines, etc.” (Gestoso, 1903: 189). Sendo que “llamamos azulejo en general á las dichas losetas cuadradas (...) así como también á los que por su aplicación especial para las techumbres se llaman de ladrillo por tabla [placa de teto], los cuales tienen generalmente el doble tamaño que las referidas losetas” (Gestoso, 1903: 52). Enquanto que o dito azulejo quadrado (Figura 1) varia entre 12 a 14 cm de lado, a placa de teto retangular (Figura 2) oscila entre os 24 a 30,5 cm no lado

de maior dimensão – incluindo as abas – e 12 a 14 cm no lado menor. Em espessura, o azulejo varia entre 1,5 a 2,5 cm e a placa de teto entre 2 a 3,5 cm. Esta última exige uma espessura superior, tendo em conta que necessita suportar o peso e a pressão dos materiais de enchimento que recaem sobre si, uma vez que são utilizadas como peças estruturantes para os pavimentos imediatamente acima do teto que decoram (Pleguezuelo, 2020: 118).



Figura 1. Azulejo *in situ* de padrão de módulo 2x2/1 (12,8 x 12,8cm), Palácio da Bacalhã, Azeitão, Setúbal. Foto: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 2. Frente e verso de placa de teto de módulo 1x2/1 (29 x 12,5 x 3 cm) encontrada na Quinta da Bacalhã. Inv. 301-136. Foto: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 3. Perspetivas de placa de teto de módulo 1x2/1 (29 x 12,5 x 3 cm) encontrada na Quinta da Bacalhã. Inv. 301-136. Foto: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Do ponto de vista material, tanto o azulejo como a placa de teto, utilizam o barro como matéria-prima – de cor mais clara nas oficinas sevilhanas que nas demais (Simões, 1990: 38) – que após ser moldado numa superfície lisa, são aplicadas as técnicas de corda seca e/ou aresta.

A técnica em estudo – aresta ou *cuenca* (termo espanhol) – é processada através de um molde em madeira que deixa saliente no barro ainda húmido o desenho desejado, para que não haja mistura de cores, durante e após a sua aplicação. Retirado o molde, dá-se a primeira cozedura. No barro já cozido – *chacota* (termo português) ou *bizcocho* (termo espanhol) – são aplicadas as cores (negro e roxo extraídos do manganês; castanho e mel do ferro; verde do cobre; azul do cobalto; e branco do estanho) em cada zona limitada, procedendo-se a uma segunda cozedura. Com a pintura já estabelecida é aplicado o vidrado, voltando ao forno uma última vez. Este é um processo pelo qual o azulejo e a placa de teto passam sem desigualdade.

Inerente à cozedura, quer no azulejo quer na placa de teto, ficam marcados os três apoios do trempe – tripé em cerâmica que separa e suporta os azulejos na horizontal dentro do forno, permitindo a otimização de espaço. Este objeto foi novamente adotado na produção industrial azulejar sevilhana no final do século XIX e início do XX, de azulejos retangulares em aresta a serem aplicados nas paredes.

Do ponto de vista da aplicação, tudo leva a crer que ambos são escacilhados – desbastados nas esquinas do tardo, criando arestas irregulares (Figuras 2 e 3) – de modo a facilitar a justaposição e colocação nas superfícies a revestir, garantindo igualmente maior aderência e longevidade na superfície revestida. O restante processo é bem distinto, mas ambos passam por dificuldades na sua finalização.

Já no século XVI (...) o azulejamento parietal propunha problemas no espaço, frequentemente intrincados. É possível que os arquitectos ou os grandes mestres

de obras tivessem interferência na ordenação decorativa mas, finalmente, era o azulejador quem assumia a responsabilidade pela execução e colocação dos azulejos (...) (Simões, 1990: 39).

No caso do azulejo, este era aplicado com auxílio de um material fixante, na parede devidamente preparada para o receber, podendo ser cortado para contornar ou realçar os elementos arquitetónicos existentes no espaço. Para ser colocada a placa no teto, era necessário projetar uma estrutura em madeira, construída segundo três condicionantes: a área do teto, o distanciamento entre vigas e a dimensão das placas de teto. Após a distribuição paralela de vigas no espaço, eram colocadas as placas com as abas não vidradas sobre a madeira; em alguns casos, as abas eram decoradas com motivos geométricos precavendo a não homogeneidade de distâncias entre vigas. Sobre a composição azulejar, era aplicado o material ligante que unia a cerâmica e a madeira – a *alcatifa* (termo espanhol de origem islâmica) – e, caso existisse, o pavimento da planta superior.

Na dupla funcionalidade de teto (piso inferior) e pavimento (piso superior) podiam ser utilizadas: a estrutura simples, com vigas principais paralelas a suportar as fileiras contínuas de placas de teto; e a estrutura mista, com vigas principais a suportar as vigas secundárias, sendo nestas últimas colocadas as fileiras interrompidas de placas. Por questões estrutural e de distribuição de cargas, as vigas principais são sempre paralelas às paredes de menor dimensão, impondo a planta a orientação do revestimento. Quando era exercida a dupla funcionalidade de teto e cobertura, era utilizada a estrutura em “caixotão”, em que as fileiras de placas de teto acompanham os ângulos formados pelas superfícies da cobertura.

À placa de teto acresce a função estrutural, como sucedia com a tábua de madeira e o ladrilho de terracota do século XV que esta placa vidrada veio a substituir (Pleguezuelo, 2020: 115). Talvez por esta razão e pela necessidade de mão de obra especializada em tetos de madeira, este revestimento não tivesse uma maior longevidade nas artes decorativas azulejares, nem na história da arquitetura.

Do ponto de vista funcional, a função decorativa é incutida em ambos, pelo embelezamento de grandes superfícies arquitetónicas e pela hierarquização dos espaços, tornando-os únicos pelo emprego de desenhos e significados inerentes, pelos jogos de claro/escuro, provocados pela luz/sombra e brilhos das arestas salientes e dinâmica das cores vibrantes. Às superfícies vidradas pode-se ainda atribuir uma função higiénica pela facilidade de limpeza, numa época propícia a epidemias e pestes. Nas mesmas fica incutida a durabilidade, pela capacidade que a cerâmica tem de se manter infrangível, não exigindo intervenções de manutenção e restauro tão frequentes, como a madeira ou pintura mural.

O facto de o revestimento parietal ser próximo ao contacto físico e a placa de teto apenas “tocado” visualmente, ocasiona a convivência com artes distintas. O azulejo relaciona-se física e visualmente com vãos, cantarias, degraus ou colunas e com outras artes decorativas, como a pintura e escultura; a placa de teto funciona em sincronia com a arquitetura do edifício e a decoração da madeira do próprio teto.

Do ponto de vista estilístico os elementos decorativos são comuns, podendo ter

leitura total em apenas 1 azulejo/placa (módulo único). Em composições compostas por quatro azulejos (módulo 2x2), pode ser utilizado o mesmo azulejo repetido, rodado ou em espelho (módulo 2x2/1) ou dois azulejos diferentes (módulo 2x2/2). Nas placas de teto, grande parte dos padrões têm leitura total em par, sendo utilizada uma placa (módulo 1x2/1) ou duas placas diferentes (módulo 1x2/2) para o efeito.

Cada dos ladrillos por tabla componen un dibujo completo, como círculos, estrellas de lacerías, octógonos y otras figuras inspiradas en los recuerdos sarracenos, ó en las enseñanzas del renacimiento. Habíalos también con animales, como grullas, y lagartos en actitud de trepar por un tronco; con racimos de uvas, jarras con flores y otros caprichosos motivos; sin que faltasen los que contenían repetidos escudos de particulares ó de corporaciones. (...) En las losetas, empleáronse muchos de los dibujos que vemos en los otros, con excepción de las representaciones de animales, uvas, etc., cuyas formas no se prestaban bien á ser despiezadas en cuatro losetas, con las cuales tenían que completar um dibujo (Gestoso, 1903: 189-190).

Não há como comprovar com precisão quando determinado modelo começou ou deixou de ser produzido, apenas que “se tornaram comuns a partir do princípio do século XVI, reproduzindo-se primeiro os de desenhos geométricos, aos quais se foram acrescentando novos modelos de tendência floral, acabando estes por se impor, já no segundo quartel da centúria.” (Simões, 1990: 68). O certo é que os estudos dos fragmentos encontrados no forno sevilhano do italiano Francisco Niculoso Pisano (14??-1529) – indicado como um dos possíveis responsáveis impulsionadores da técnica de aresta, se não o criador – levaram à sinalização de padrões, quer de azulejos, quer de placas de teto (Pleguezuelo, 1992). O período em que se enquadra a produção dos padrões identificados na antiga oficina como, por exemplo, o azulejo mudéjar de módulo único (Figura 4), a placa de teto de treliça (Figura 5) e o azulejo de módulo 2x2/1 com motivos florais (Figura 6), poderá ser enquadrado entre 1503 e 1529, ano em que Pisano é pela primeira vez documentado em Sevilha e ano em que na mesma cidade faleceu (Pleguezuelo, 2020: 87). Importa referir que os modelos de ambos os azulejos mencionados, foram adaptados a placas de teto.

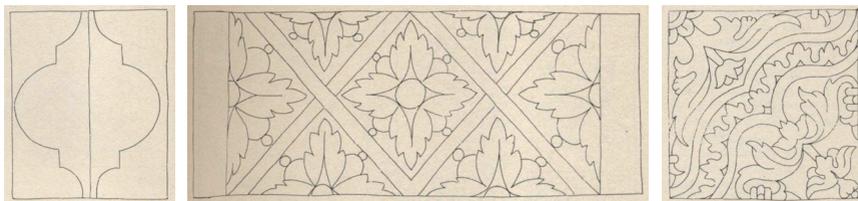


Figura 4. Desenho de azulejo de padrão de módulo único encontrado nas escavações do forno de Niculoso Pisano. Fonte: Pleguezuelo, 1992: 184, Dib. 33.

Figura 5. Desenho de placa de teto de módulo único encontrado nas escavações do forno de Niculoso Pisano. Fonte: Pleguezuelo, 1992: 187, Dib. 23.

Figura 6. Desenho de azulejo de padrão de módulo 2x2/1 encontrado nas escavações do forno de Niculoso. Fonte: Pleguezuelo, 1992: 188, Dib. 9.

3. A dualidade de padrões sevilhanos na técnica de aresta

Nos edifícios renascentistas espanhóis foi comum o revestimento parietal a baixa e meia altura – designado *zócalo* em espanhol –, com composições maioritariamente retílineas de múltiplos padrões e módulos. Com este tipo de configuração podemos

destacar como pioneiros o Real Alcázar de Sevilha, antigo Mosteiro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Mosteiro de Santa Paula, antigo Mosteiro de Santa Clara, Convento de Santa Inês, Casa de Pilatos e Casa de Salinas, todos localizados em Sevilha.

“Fué entonces también frecuente la aplicación de los azulejos de cuenca, llamados de ladrillo por tabla, en las techumbres de las habitaciones y en las de los claustros ó galerías de los patios” (Gestoso, 1903: 326), adaptando o grafismo de alguns modelos parietais. Os tetos podiam apresentar composições organizadas alternadamente em fileiras contínuas transversais ou longitudinais ao teto ou revestindo todas as superfícies com um só padrão, distinguindo-se o teto em caixotão de La Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, em Osuna (Sevilha).

Foi igualmente prática comum as (re)utilizações de placas de tetos – às quais foram retiradas as abas – em paredes. A Casa de Salinas é exemplar da grande quantidade de composições com placas de teto nos vários espaços da habitação, desconhecendo-se se foram produzidas com a finalidade parietal ou se resultaram de reutilizações extraídas dos próprios tetos ou provenientes de edifícios próximos.

Em Portugal, as grandes superfícies revestidas com azulejo encontram similaridade na Igreja e Convento de Jesus em Setúbal, Sé Velha de Coimbra, Palácio Nacional de Sintra, antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja e Quinta da Bacalhôa em Azeitão, no entanto, com diferentes abordagens. Destaca-se a Sé Velha de Coimbra que foi revestida na integra (pilares, naves, vãos e arcosólios) com azulejaria de padronagem comum (Pacheco, 2000: 15), contrapondo o Palácio Nacional de Sintra e a Quinta da Bacalhôa cuja padronagem foi desenhada para os próprios espaços, possuindo ambos um espólio único, sem presença nos demais edifícios ibéricos. A Bacalhôa diferencia-se ainda de outros monumentos ibéricos, pela aplicação da azulejaria a 45 graus (à “maneira portuguesa”) em nítida preferência sobre a de 90 graus (à “maneira sevilhana”). Para além do revestimento a azulejo, pouco nos sobra de placas de teto em Portugal que, até ao momento, não foram encontradas em contexto original.

Fora do cariz arquitetónico para o qual eram concebidas, encontram-se placas de teto (re)aplicadas em muro, fonte e altar de capela na Quinta da Bacalhôa, propriedade onde se encontra a decorrer um inventário de fragmentos cerâmicos, fruto de achados arqueológicos espontâneos, devido a movimentação casual de terras. Achados esses, onde se incluem placas de teto, têm vindo a revelar novos dados sobre o que seria a azulejaria *in situ*, levada a cabo por D. Brites (1430-1506) no último quartel do século XV e início do XVI e Brás de Albuquerque (1500-1580) entre 1528-1554 e 1565. As recentes descobertas poderão vir a colocar este Monumento Nacional como um possível palácio renascentista recetor de tetos com revestimento azulejar em Portugal, tendo em conta que a estrutura arquitetónica permitia essa possibilidade. Contudo, este tema carece de um estudo futuro mais aprofundado.

A produção em série da padronagem sevilhana para os monumentos ibéricos, foi alcançada pela implementação da célere e eficaz técnica de aresta. Desconhecendo-se onde e em que data precisa teve início o seu uso, é eloquente afirmar que “las primeras muestras de esta técnica correspondan a obras cuyo repertorio ornamental refleja las tradiciones islámica y gótica, los dos estilos artísticos vigentes en Sevilla (...)”

fundidos em lo que conocemos como arte mudéjar.“ (Pleguezuelo, 2020: 82).

É o caso do padrão de módulo único com motivo mudéjar mistilíneo a azul e branco, produzido em azulejo no forno de Niculoso Pisano (Figuras 7). É bastante comum e, talvez pela sua simplicidade, foi muitas vezes utilizado em frisos baixos, como no claustro térreo do atual Espaço de Santa Clara (Figura 8) e no Gabinete da Casa de Pilatos; no topo de bancos na Sala do Capítulo do atual Museu Regional de Beja (Figura 9); ou centralizado em composições mais elaboradas como no Convento de Santa Inês (Pleguezuelo, 2020: 118). O mesmo modelo existe aplicado em placas de teto dispersas em vários museus, como o Museu de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Museu Nacional do Azulejo em Lisboa e Victoria & Albert Museum em Londres, desconhecendo-se as proveniências originais. Outra variante, a verde e branco, está exposta no Museu Palácio da Bacalhôa e Museu Berardo Estremoz, considerada uma raridade.



Figura 7a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo único (12 x 12 x 2 cm), inv. 101-556; Placa de teto de módulo único (28,5 x 12,5 x 3,5 cm), inv. 101-4021. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 7b. Azulejos de padrão de módulo único (120 x 133 x 2 cm), inv. 101-556. Foto: Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 7c. Placas de teto de módulo único (29 x 25,5 x 3,5 cm), inv. 101-4021. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

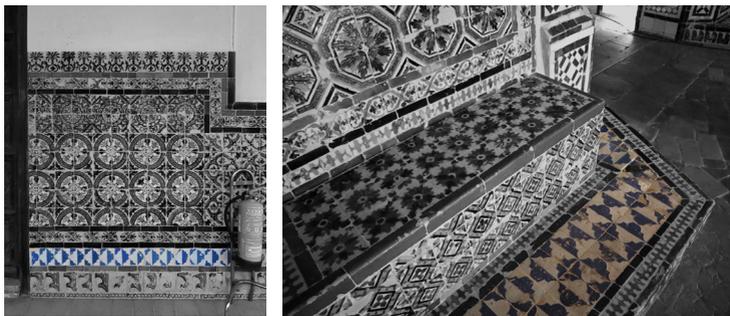


Figura 8. Claustro do piso térreo, Espaço Santa Clara, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

Figura 9. Sala do Capítulo, Museu Regional de Beja - Rainha Dona Leonor. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

Menos simples, reflexo da junção da geometria e do motivo floral, o padrão com treliça fixa flores no traçado regular (Figuras 10). Em azulejo de módulo $2 \times 2/2$, a treliça gera quadrados enlaçados e alternância de cores. Adaptado em placa de teto este modelo foi produzido no forno de Niculoso Pisano. Existe em módulo $1 \times 2/1$ mantendo a mesma alternância de cores e em módulo único de cor constante. Encontra-se aplicado no teto do claustro térreo do Espaço Santa Clara (Figura 11) e subsiste como objeto museológico no Museu de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, desconhecendo-se a origem.



Figura 10a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo $2 \times 2/2$ ($13 \times 11,5$ cm), inv. 101-538; Placa de teto de módulo único ($30 \times 12,5 \times 3$ cm), inv. 101-4047. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 10b: Azulejos de padrão de módulo $2 \times 2/2$ ($39,5 \times 35,5$ cm), inv. 101-538. Foto: Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 10c: Placas de teto de módulo único ($30 \times 62,5 \times 3$ cm), inv. 101-4047. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

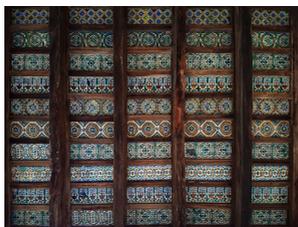


Figura 11. Teto de claustro do piso térreo, Espacio Santa Clara, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020 .

Unicamente floral é o padrão com flor geometrizada ao centro e flores menores nos cantos de ligação (Figuras 12). Este modelo foi utilizado para rematar um arco em ogiva na Sala dos Árabes do Palácio Nacional de Sintra; no cobertor de degrau na Sala do Capítulo do Museu Regional de Beja (Figura 13) e em destaque numa composição central no claustro térreo do Espacio Santa Clara (Figura 14). Em placa de teto, o desenho é duplicado, desconhecendo-se para já a sua aplicação no contexto original.



Figura 12a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo único ($13 \times 13 \times 2$ cm), inv. 101-4116; Placa de teto de módulo único ($30,5 \times 12,5 \times 3$), inv. 101-4058. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 12b. Azulejos de padrão de módulo único ($26,3 \times 26,3 \times 2$ cm), inv. 101-4116. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 12c. Placas de teto de módulo único ($30,5 \times 38,2 \times 3$ cm), inv. 101-4058. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.



Figura 13. Sala do Capítulo, Museu Regional de Beja - Rainha Dona Leonor. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.



Figura 14. Claustro do piso térreo, Espacio Santa Clara, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

Reflexo do início do uso de motivos renascentistas, o padrão com medalhão circular decorado com elementos ondulantes, flor ao centro e motivos vegetalistas nos cantos (Figuras 15), surge aplicado em azulejos de módulo 2x2/1 numa destacada composição na Sala do Capítulo do Museu Regional de Beja (Figura 16) e em paredes e arcosólios da Sé Velha de Coimbra (Figura 17). Este desenho adaptado a placa de teto de módulo 1x2/1 encontra-se colocado no teto do Espaço Santa Clara (Figura 18).



Figura 15a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo 2x2/1 (13,2x13,2x2 cm), inv. 101-545; Placa de teto de módulo 1x2/1 (28,5 x 14 x 3,5 cm), inv. 101-4026. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 15b. Azulejos de padrão módulo 2x2/1 (53 x 53 x 2 cm), inv. 101-545. Foto: Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 15c. Placas de teto de módulo 1x2/1 (29 x 28 x 3,5 cm), inv. 101-4026. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.



Figura 16. Sala do Capítulo, Museu Regional de Beja - Rainha Dona Leonor. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

Figura 17: Sé Velha de Coimbra. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

Figura 18. Teto de claustro do piso térreo, Espaço Santa Clara, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

Renascentista, mas com resquícios mudéjares pelo uso do medalhão mistilíneo inscrito no limite do desenho, quatro pares de flores no interior e nos cantos de ligação (Figuras 19), pode ser considerado um dos padrões mais comuns. Surge destacado em azulejo de módulo 2x2/1 no Museu Regional de Beja e num simples apontamento na Sé Velha de Coimbra (Figura 20). Não é de estranhar a parca presença no templo conimbricense, tendo em conta que o revestimento foi removido na sua generalidade na segunda metade do século XIX, “na perseguição da utopia da reconversão ao românico e à suposta atmosfera lumínica deste período” (Pacheco, 2000: 55). Na Quinta da Bacalhã, este motivo surge intercalado com outros em muros e canteiros, colocado à “maneira portuguesa”. À “maneira sevilhana”, fazem-se representar numa capela da mesma propriedade (Figura 21), rodeando curiosamente uma placa de teto do mesmo modelo. Em placa de teto de módulo 1x2/1 pode ainda ser vista no teto do antigo Mosteiro de Santa María de las Cuevas (Figura 22) e no teto do claustro da Casa de Salinas.



Figura 19a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo 2 x 2/1 (13 x 13 x 2 cm), inv. 101-178; Placa de teto de módulo 1 x 2/1 (29,5 x 12,2 x 3 cm), inv. 101-4018. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 19b. Azulejos de padrão módulo 2 x 2 (76,5 x 53 x 2 cm), inv. 101-178. Foto: Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 19c. Placas de teto de módulo 1 x 2/1 (29,5 x 24,5 x 3 cm), inv. 101-4018. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.



Figura 20. Sé Velha de Coimbra. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

Figura 21. Capela, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Setúbal. Fonte: Ana Cláudia Sousa, junho 2021.

Figura 22. Teto do claustro do piso térreo, antigo Mosteiro de Santa María de las Cuevas, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

O modelo composto por quatro arcos de ogiva, frequente na tradição gótica tardia (Figuras 23) (Pleguezuelo, 2020: 88), é também um dos mais comuns, na azulejaria portuguesa e espanhola. Fabricado no forno de Niculoso Pisano, o azulejo de módulo 2x2/1 tem presença em fonte, muros e canteiros na Quinta da Bacalhôa (Figura 24), na Sala do Capítulo do Museu Regional de Beja (Figura 25) e na Sé Velha de Coimbra (Figura 26) aplicado em parede, interior de arco e chão. Numa adaptação semelhante em placa de teto de módulo 1x2/1 marca presença no teto do Espacio Santa Clara.



Figura 23a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo de módulo 2x2/1 (13,5x13,5x2,5 cm), inv. 101-3985; Placa de teto de módulo 1 x 2/1 (30 x 13 x 3 cm), inv. 101-4062. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 23b. Azulejos de padrão módulo 2 x 2/1 (27 x 27 x 2,5 cm), inv. 101-3985. Foto: Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 23c. Placas de teto de módulo 1 x 2/1 (30 x 53,2 x 3 cm), inv. 101-4062. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.



Figura 24. Fonte, Quinta da Bacalhôa, Azeitão, Setúbal. Foto: Ana Cláudia Sousa, junho 2021. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Figura 25. Sala do Capítulo, Museu Regional de Beja - Rainha Dona Leonor. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

Figura 26. Chão, Sé Velha de Coimbra. Fonte: Ana Cláudia Sousa, maio 2021.

O padrão com quadrifólio (Figuras 27), também de tradição gótica tardia, apresenta-se em azulejo num módulo de $2 \times 2/1$ e em placa de teto de $1 \times 2/1$. O desenho de ambos é praticamente o mesmo, contudo é comum a alternância de cores nos vários elementos do padrão, proporcionando uma infinidade de resultados finais. Em azulejo é identificado com grande presença num pano de parede da escadaria principal do Palácio da Bacalhôa (Figura 28), aplicado à “maneira portuguesa”. À “à maneira sevilhana” surge no claustro térreo do Espacio Santa Clara (Figura 29). Um par de placas de teto do mesmo padrão encontra-se aplicado num muro na Bacalhôa e, em maior quantidade, no claustro térreo do antigo Mosteiro de Santa María de las Cuevas (Figura 30). Dada a variedade de cores disponíveis para este desenho é habitual encontrar módulos com assimetria de cor. Pode-se considerar, ainda que sem certeza, que este padrão se faz representar em maior quantidade em placas de teto que em azulejos.



Figura 27a. Ilustração de padrão comum a azulejos e placas de teto. Azulejo *in situ* de módulo $2 \times 2/1$ (12,8 x 12,8 cm), escadaria principal do Palácio da Bacalhôa, Azeitão, Setúbal; Placa de teto de módulo $1 \times 2/1$ (29 x 12,5 x 2,5 cm), inv. 101-4017. Fonte: Ana Cláudia Sousa. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.

Figura 27b. Azulejo *in situ* de módulo $2 \times 2/1$ (12,8 x 12,8 cm), escadaria principal do Palácio da Bacalhôa, Azeitão, Setúbal. Foto: Ana Cláudia Sousa, junho 2021. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Figura 27c. Placas de teto de módulo $1 \times 2/1$ (29 x 24,5 x 2,5 cm), inv. 101-4017. Foto: Diana Silva. Associação de Coleções | Coleção Berardo, 2021.



Figura 28. Escadaria principal, Palácio da Bacalhôa, Azeitão, Setúbal. Foto: Ana Cláudia Sousa, junho 2021. Associação de Coleções | Coleção Berardo.

Figura 29. Claustro do piso térreo do Espacio Santa Clara, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

Figura 30. Teto do claustro do piso térreo, antigo Mosteiro de Santa María de las Cuevas, Sevilha. Fonte: Ana Cláudia Sousa, setembro 2020.

Apesar destes padrões não serem cem por cento iguais em desenho e dimensões, devido à reutilização dos moldes de madeira ao fim de um determinado número de utilizações e de as cores não serem uniformes por irregularidades no processo de aplicação ou cozadura, é unânime o uso da simetria e de eixos, mesmos nos elementos florais, característicos da padronagem em série.

Conclusão

Apesar de ainda não ser possível comprovar a aplicação de placas de teto em tetos na arquitetura portuguesa renascentista, é de suma importância referi-las pois são encontradas em inúmeras coleções nacionais, bem como surgem (re)utilizadas em paredes renascentistas em Portugal.

Com os exemplos apresentados pode afirmar-se que as placas de teto, em contexto museológico, no panorama português e *in situ* em território espanhol, partilharam o mesmo contexto azulejar, cruzaram o mesmo processo e centros de fabrico, dividiram o mesmo cariz decorativo e compartilharam a mesma relação gráfica e estilística que o azulejo amplamente utilizado na Península Ibérica.

Ainda que, em fase de estudo, podemos sugerir que o Palácio da Bacalhôa teve condições arquitetónicas para receber tetos em madeira e para revesti-los com placas de tetos, tal como sucedeu com a aplicação massiva do azulejo nas várias superfícies parietais da Quinta, algumas embelezadas com padrões únicos, no decorrer das várias campanhas levadas a cabo pelos proprietários da época. Esta hipótese é colocada, não só pela existência do revestimento de teto aplicado em fonte, altar e muro na Quinta como também pelo surgimento de fragmentos, fruto de achados arqueológicos espontâneos, derivados da movimentação casual de terras. Podemos com isto dizer – ainda que sem certezas – que este monumento poderá ter sido um pioneiro no revestimento de tetos em Portugal.

Sendo o tema das placas de teto sevilhanas do século XVI na técnica de aresta pouco estudado, o presente trabalho é o início de uma investigação mais ampla, com o objetivo de reunir e compreender, nas suas múltiplas vertentes, esta expressão artística única no panorama das Belas-Artes mundial.

Agradecimentos

A autora agradece ao Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves pela possibilidade de realização do presente artigo e ao CIEBA - Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes pela publicação do mesmo. Agradece a todos os responsáveis por museus e monumentos que amavelmente disponibilizaram e permitiram a partilha de informação. Agradece ainda ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo, Prof. Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte e Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira pela disponibilidade de acompanhar esta investigação. Faz ainda um agradecimento especial ao Exmo. Sr. Comendador José Berardo e Dr. Renato Berardo, pela possibilidade de investigação e pelo acesso aos Museus, reservas e fundo documental inédito.

Referências

- Gestoso y Pérez, J. (1903). *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días* [PDF]. Sevilha, Espanha: Tipografía La Andalucía Moderna. Disponível em <https://archive.org/details/AGuichot0473>
- Pacheco, A. (2000). *Azulejos Hispano-Árabes em Coimbra*. Portugal, Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro e Direção Geral do Património Cultural.
- Pleguezuelo, A. (1992). Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos. Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche. In *Faenza*, III-IV, 171-191. Sevilha: Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas.
- Pleguezuelo, A. (2020). Un patrimonio compartido: azulejos españoles en la Colección Berardo. In *800 Anos de História do Azulejo, 800 Años de Historia del Azulejo* (pp. 21-220). Maia, Portugal: Associação de Coleções.

Simões, J. M. dos S. (1990). *A azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI. Introdução geral*, 2ª edição. Portugal, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Notas biográficas

Ana Cláudia Encarnação de Sousa é Mestra Arquiteta formada na Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa com a Dissertação de Mestrado “As quintas de recreio do século XVI em Portugal: a relação entre arquitetura, espaços verdes e recursos hídricos”, publicada em outubro de 2015. Após o término académico, e até ao presente, exerce funções profissionais na Associação de Coleções | Coleção Berardo nas áreas de investigação, inventariação, coordenação e gestão de coleções, realização de desenho expositivo e coordenação de montagem de exposições. Neste domínio salienta-se a realização das exposições “800 Anos de História do Azulejo, 800 Años de Historia del Azulejo” (julho, 2020) no Museu Berardo Estremoz e a de Arte Deco no Berardo - Museu Arte Deco (abril, 2021) em Lisboa. Atualmente, encontra-se inscrita no 1.º ano de Doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa na área científica de Ciências da Arte e do Património, com foco de investigação no tema da Azulejaria.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0958-3965>

E-mail: acesousa@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.

Azulejaria dos Séculos XV e XVI na Região Autónoma da Madeira

Tiles from the 15th and 16th centuries in the Autonomous Region of Madeira

CARINA BENTO*

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

Resumo

À semelhança do resto do país, a Região Autónoma da Madeira possui um conjunto de azulejaria importada de Espanha, dos séculos XV e XVI, que enobreceu edifícios religiosos e civis.

A presença desta azulejaria pode-se ainda observar em diversos espaços, aplicada *in situ*, desde a sua origem. Neste artigo, abordaremos os diferentes monumentos onde se encontra presente, bem como as coleções regionais, públicas e privadas, que preservam estas obras coevas da expansão marítima, sendo o seu fiel testemunho.

Palavras-chave: azulejaria, séculos XV e XVI, Madeira.

Abstract

Like the rest of the country, the Autonomous Region of Madeira has a set of tiles imported from Spain, from the 15th and 16th centuries, which ennobled religious and civil buildings.

The presence of these tiles can still be seen in several spaces, applied in situ, since its origin. In this article, we will address the different monuments where it is present, as well as the regional collections, public and private, that preserve these contemporary works of maritime expansion, being their truthful testimony.

Keywords: *tiles, 15th and 16th centuries, Madeira.*

1. Introdução

A azulejaria do século XV e XVI existente na ilha da Madeira é, ainda, uma matéria pouco estudada. Com exceção feita a alguns artigos soltos, que citaremos no decorrer do texto, restam-nos as obras de referência de Santos Simões (Simões, 1963) e Rafael Salinas Calado (Calado, 1999).

A chegada da cultura sacarina à ilha da Madeira cunha o acesso da produção açucareira do Mediterrâneo para o Atlântico. A produção açucareira vai moldar a estrutura socio-económica da ilha, pois tal como nos lembra Orlando Ribeiro, “O açúcar, de origem mediterrânea, foi transformado pelos portugueses numa grande cultura tropical e a ele se deve a prosperidade da Madeira, a colonização de Cabo Verde, de S. Tomé, do Nordeste do Brasil.” (Ribeiro, 1962: 29).

A Madeira tornara-se, de certa forma, “um centro de negócios e, dadas as especificidades da cultura açucareira, uma quase primeira experiência do capitalismo

internacional da Época Moderna” (Carita, 2015: 13).

A evolução da economia em torno do ouro branco irá proporcionar não só o enriquecimento de algumas famílias locais, bem como atrair muitos forasteiros, na mira de comércios proveitosos. Este engrandecimento vai imprimir, no campo artístico, uma enorme riqueza, pela qualidade e quantidade de construções levadas a cabo, no final do século XV e a primeira metade do século XVI e pela importação de obras de arte de distintas origens.

“Recordemos a importação de obras de arte da Flandres desde o fim do século XV, as encomendas de azulejos hispano-mouriscos a Sevilha ou, por exemplo, a construção dos tectos de alvenaria de alfarge, que vão contribuir para a definição local do mudejarismo, que tão bem servia essa arte multiforme, que acabou por ser o Manuelino.” (Sousa, 1990: 103).

É também no Funchal, nos finais do século XV e inícios do século XVI, que se concretiza uma série de edificações, mais ou menos monumentais para a época e para o local, do qual é exemplo o Convento de Santa Clara.

O azulejo tem sido, de um modo geral, uma das mais expressivas manifestações das artes decorativas portuguesas e a ilha da Madeira não é exceção. Aqui encontram-se alguns testemunhos individualizados e significativos, que nos permitem conjeturar o que poderá ter sido a importância da presença azulejar na arquitetura madeirense.

Com base nas várias encomendas feitas para a ilha da Madeira, iremos abordar os conjuntos azulejares *in situ*, património integrado de imóveis de maior valor artístico, dos séculos XV e XVI, bem como os bens patrimoniais retirados do seu contexto original e hoje incorporados em coleções públicas e privadas.

2. Conjuntos azulejares *in situ*

Lançando um olhar sobre o património azulejar *in situ*, dos séculos XV e XVI, da Região Autónoma da Madeira destacam-se os coros do Convento de Santa Clara. Talvez únicos no nosso país, os pavimentos hispano-mouriscos monocromáticos verdes, com laçarias, são de grande importância para a história desta forma de arte. Também designado por Convento de Nossa Senhora da Conceição era feminino e pertencia à Ordem dos Frades Menores.

O Convento compreende um significativo programa azulejar, no entanto, prosseguindo o nosso objetivo de elencar a azulejaria dos séculos XV e XVI na Região Autónoma da Madeira, vamos agora nos deter em três dos espaços conventuais, nomeadamente o Coro Baixo, o Coro Alto e a Capela de São Gonçalo.

O Coro Baixo mantém o chão original, decorado com azulejos hispano-mouriscos (mudéjares) dos finais do século XV, inícios do século de XVI, das oficinas de Sevilha. Trata-se de um dos mais importantes núcleos de azulejos do período de transição para o século XVI existentes na Madeira e até mesmo a nível nacional, sendo alguns dos padrões únicos em Portugal. Salienta-se também, que no centro do pavimento existe uma área revestida com tijoleira vermelha, intercalada com pequenas losetas, na sua maioria recortadas a partir de azulejos ou restos de azulejos hispano-mouriscos (Figura 1).



Figura 1. Reserva em tijoleira com losetas quadradas e friso com vidrados coloridos. Coro Baixo, Convento de Santa Clara, Funchal, Portugal. Fonte: Direção de Serviços de Património Cultural DRC/DSPC (Direção Regional da Cultura / Direção de Serviços de Património Cultural).

Segundo Santos Simões, a peça mais surpreendente deste conjunto de Santa Clara é o coro alto (Figura 2), que ainda mantém o “sabor freirático do passado” (Simões, 1963: 168). Efetivamente, o coro alto tem um extraordinário pavimento revestido de azulejos hispano-mouriscos, dos finais do século XV, inícios do século XVI, provenientes de Sevilha. O tapete é constituído por diferentes motivos em aresta, decorados, na sua grande maioria, só com vidrado verde de óxido de cobre (Figura 3). Ao centro, um quadrado de 10 x 10 azulejos em aresta, polícromos, com prolongamento linear nos vértices que estabelecem ligação com um módulo de 4 x 4, também colorido e quase desaparecido pelo desgaste. Junto à entrada, sete azulejos lisos da mesma época de produção, com seis de cor amarela (óxido de ferro) e um com esmalte vinoso (óxido de manganês), muito próximos dos que revestem o coruchéu da Sé Catedral do Funchal. Do mesmo modo que acontece no Coro Baixo, a preceder este conjunto, um tapete de tijoleira e placas quadradas em chacota, parcialmente escondidas por uma camada de argamassa.



Figura 2. Panorâmica geral do Coro Alto. Coro Alto, Convento de Santa Clara, Funchal, Portugal. Fonte: Direção de Serviços de Património Cultural DRC/DSPC (Direção Regional da Cultura / Direção de Serviços de Património Cultural).

Figura 3. Pormenor do pavimento do Coro Alto, azulejos verdes com diferentes motivos de aresta. Coro Alto, Convento de Santa Clara, Funchal, Portugal. Fonte: Direção de Serviços de Património Cultural DRC/DSPC (Direção Regional da Cultura / Direção de Serviços de Património Cultural).

Digno de destaque é, também, o pavimento da Capela de São Gonçalo (Figura 4), datado dos finais do século XVI, é do tipo majólica e executado nas oficinas de Lisboa. O tapete é constituído por azulejos de padrão 2x2/1 com ornamentação centrada com florões interligados por elementos curvos. Os 14 x 17 azulejos (2,34m x 1,94m) acusam na decoração e na técnica da pintura, as influências flamengas que haveriam de produzir na Península a viragem dos modelos mudéjares para os “pisanos” (Simões, 1963: 170).



Figura 4. Pormenor do pavimento da capela de São Gonçalo, azulejos policromos em majólica. Capela de São Gonçalo, Convento de Santa Clara, Funchal, Portugal. Fonte: própria.

Localizada no centro da cidade do Funchal, a Sé Catedral foi mandada construir por ordem do Rei D. Manuel (1469-1521), tornando-se a obra mais emblemática do período manuelino edificada na ilha da Madeira. Iniciada em 1493, deve-se ao talento do arquiteto Pêro Anes, mestre das obras reais.

Relativamente à azulejaria, este magnífico templo quinhentista, é quantitativamente pobre, mas como nos lembra Santos Simões “os poucos azulejos que conserva são, no entanto, da maior importância para o estudo da azulejaria portuguesa” (Simões, 1963: 177).

Para o presente estudo, interessa-nos sobretudo a decoração do simbólico coruchéu (Figura 5), que remata superiormente a torre sineira, marco inconfundível do Funchal desde os princípios do século XVI. Cobrindo a pirâmide quadrangular até quase ao vértice (mais tardio), estes azulejos destacam-se não só pelo peculiar efeito de irradiação luminosa como, principalmente, porque estão assinalados por testemunho documental que os fazem, até ao presente, dos mais antigos que há notícia em Portugal (Simões, 1963: 178). A curiosa carta de D. Manuel datada de 1514, na qual o rei recomenda ao cabido da Sé do Funchal que se cubra o coruchéu com azulejos, foi transcrita das Ilhas de Zargo pelo Eng. Santos Simões (Simões, 1963: 178).



Figura 5. Perspetiva do coruchéu da Sé Catedral. Sé Catedral, Funchal, Portugal. Fonte: Filipe Matos, Direção Regional da Cultura.

A elegante pirâmide de base quadrangular tem as quatro faces exteriores revestidas, numa altura de 73 azulejos de cores lisas, vidrados em cinco esmaltes diferentes e organizados de acordo com um simples padrão enxaquetado. “Através

dele formam-se linhas diagonais em meia esquadria que, da direita para a esquerda, vão subindo a partir da base em torno da pirâmide reforçando a sua altura. Estas riscas definem, no seu conjunto, um subtil ritmo espiralado de expressão manuelina cujo magnífico efeito de cintilância metálica lhe é conferido através da refração da luz solar” (Calado, 2003: 69).

Estes exemplares azulejares, de origem certamente sevilhana, são executados em chacota grosseira, muito espessa e, encontram-se vidrados com esmaltes caraterísticos da cerâmica de revestimento hispano-mourisca. As cores empregues, conseguidas com óxidos metálicos, são o branco, o verde, o azul, o mel e o castanho (Figura 6).



Figura 6. Pormenor dos azulejos policromos enxaquetados do coruchéu da Sé Catedral. Sé Catedral, Funchal, Portugal. Fonte: Filipe Matos, Direção Regional da Cultura.

A Igreja Matriz de Santa Cruz do Salvador, imóvel classificado como Monumento de Interesse Público, foi mandada levantar por D. Manuel, com o auxílio do fidalgo João de Freitas, fundador do município de Santa Cruz.

Erguida em princípios do século XVI, ostenta azulejos hispano-mouriscos colocados num vão da janela, na sacristia. Provavelmente provenientes do extinto Convento Franciscano de Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz, formam cinco padrões completos, compostos por quatro azulejos cada, na técnica de aresta e são de origem sevilhana. De ornamentação circular e renascentista são, segundo Santos Simões, um valioso mostruário de azulejaria do segundo quartel do século XVI (Simões, 1963: 195).

Provenientes do mesmo Convento, mandado erguer por disposição testamentária de Urbano Lomelino, de 9 de Julho de 1518, são os azulejos que se encontram num pavimento de uma arrecadação junto ao altar das almas. Na sua grande maioria, são padrões hispano-mouriscos que se aproximam de uma linguagem decorativa de raiz vegetalista, altamente característica da azulejaria sevilhana da primeira metade do século XVI. A extrema variedade de padrões encontrados e a relativa escassez de exemplares de cada um dos padrões, prova também a complexidade do conjunto desaparecido (SousaA, 1990: 104).

Datáveis da primeira metade do século XVI, e em técnica de aresta, este conjunto corresponde a um mestre que já conhece o repertório renovado por Niculoso. Alguns dos azulejos aqui reaplicados, dão a impressão de que a sua instalação primitiva poderá ter sido um *zócalo*, se atendermos ao fato da presença de azulejos de padrão usados em Sevilha para o remate superior dos *zócalos*, embora saibamos que em Portugal os padrões foram utilizados com critérios menos rígidos do que na Andaluzia.

Recorde-se que os azulejos do antigo Convento haviam chamado a atenção do Eng. Santos Simões (Simões, 1963: 195), que chegou a visitar o local das ruínas, no fim da década de cinquenta início de sessenta, sem ter no entanto, a possibilidade de observar a variedade de amostras, entretanto recolhidas, hoje à guarda do Museu Quinta das Cruzes.

A Capela de Nossa Senhora do Faial está integrada na Quinta do Faial, pertença da família Aragão de Freitas. Originariamente designada de Quinta da Boa vista, é igualmente conhecida por Quinta Acciaioli, fazendo menção ao seu fundador, Zenóbio Acciaioli.

Relativamente a esta capela, interessa-nos agora o excelente pavimento interior (Figura 7) “constituído por tijoleiras e azulejos pavimentares já muito gastos, do século XVI, empresta o maior carácter à austera singeleza desta jóia arquitectónica.” (Calado, 1999: 42). Composto por azulejos monocromáticos, em que o branco alterna com o verde e o azul, é com toda a certeza de oficina nacional, visto que os congéneres sevilhanos eram de barro muito mais claro, de tom rosado, ou até mesmo esbranquiçado e tinham marcas de trempe.



Figura 7. Vista geral da Capela de Nossa Senhora do Faial. Capela de Nossa Senhora do Faial, Quinta do Faial, Funchal, Portugal. Fonte: própria.

É curioso que, simultaneamente com a requintada cerâmica nacional da segunda metade do século XVI, coexistiram estes azulejos mais rústicos, vidrados de uma só cor, que já se possuíam em Portugal talvez desde o início do século XVI. Estas placas quadrangulares espessas (14cm x 14cm x 2,2cm), em barro avermelhado, cobertas por esmalte branco, azul e verde, eram utilizadas em composições geométricas conhecidas por “caxilhos ou enxaquetados” (Figura 8).



Figura 8. Pormenor do pavimento da Capela de Nossa Senhora do Faial, azulejos policromos enxaquetados. Capela de Nossa Senhora do Faial, Quinta do Faial, Funchal, Portugal. Fonte: própria.

Segundo Rafael Salinas Calado, este pavimento constitui um dos mais raros exemplares de azulejaria quinhentista ainda conservados na Madeira (Calado, 1999: 42).

3. Coleções públicas e privadas

Não só de conjuntos azulejares *in situ* se caracteriza o inventário da azulejaria dos séculos XV e XVI da Região Autónoma da Madeira. Neste contexto, assumem particular interesse os espólios depositados nos museus madeirenses, bem como o colecionismo privado.

Classificada por Santos Simões como a mais completa e eclética existente em Portugal (Simões, 1963: 158), a coleção de azulejaria da Casa-Museu Frederico de Freitas compreende exemplares que vão do século XII ao século XX, sendo particularmente importantes os núcleos do Médio Oriente, hispano-mouriscos e Holandeses.

Um dos exemplares mais curiosos foi encontrado em agosto de 1987, durante a demolição do muro que fazia a separação entre o Convento e a Casa-Museu. Trata-se de um fragmento de azulejo de Manises, datado de 1480-1490, com o motivo apelidado de “tíbia” (Figuras 9 e 10), pela sua semelhança ao osso humano. Idêntico ao existente no Museu Nacional do Azulejo e aos da Coleção Berardo (inv. 101-3671), este exemplar é o único testemunho da azulejaria de Manises na Região Autónoma da Madeira, levantando a dúvida se na Região existiria um conjunto maior, que estará ainda por descobrir. Menos provável, mas no campo das hipóteses, poderíamos ainda alvitrar que o mesmo poderia ter sido trazido por alguma freira, visto que as primeiras a ocupar o Convento de Santa Clara provinham do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, onde encontramos azulejaria valenciana.

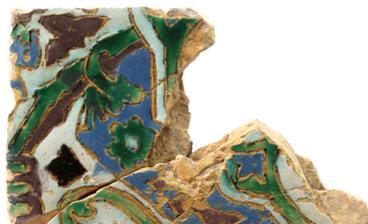


Figura 9. Fragmento de azulejo de Manises com motivo “tíbia”. Coleção Casa-Museu Frederico de Freitas, Funchal, Portugal. Fonte: Casa-Museu Frederico de Freitas, Casa-Museu Frederico de Freitas.



Figura 10. Pormenor do local onde foi encontrado o fragmento de azulejo de Manises com motivo “tíbia”. Muro de separação entre o Convento e a Casa-Museu Frederico de Freitas, Funchal, Portugal. Fonte: Casa-Museu Frederico de Freitas, Casa-Museu Frederico de Freitas.

É no reinado de D. Manuel que se verifica a importação intensa de azulejos mudéjares, de produção sevillhana, para integrar as inúmeras obras manuelinas que o rei agenciou e promoveu em grande quantidade, sendo que a Madeira foi, evidentemente, beneficiada com estes elementos ornamentais (Calado, 1999: 175). Como foi referido, exemplos desta azulejaria encontram-se na Sé do Funchal, na Igreja Matriz de Santa Cruz (herdeira do desaparecido Convento da Nossa Senhora da Piedade) e no Convento de Santa Clara.

A Casa-Museu conta com uma imensa variedade de exemplares mudéjares, sobretudo sevillhanos, conservando ainda alguns fragmentos e exemplares de produção

valenciana e toledana que complementam o núcleo.

Dignos de especial destaque são as singulares amostras de placas de teto, muito raras em Portugal e segundo Rafael Salinas Calado, possivelmente provenientes de tetos de antigos edifícios madeirenses desaparecidos (Calado, 1999: 175).

Um outro Museu com interesse para o nosso estudo, é o Museu A Cidade do Açúcar, equipamento museológico municipal, dedicado à história da indústria açucareira insular, entre os séculos XV e XIX. Embora, sejam poucos os exemplares de cerâmica de revestimento conservados neste espaço, são dignos de relato e contribuem para o nosso propósito de elencar toda a azulejaria quatrocentista e quinhentista existente na Região Autónoma da Madeira.

Contam-se nove exemplares provenientes de escavações arqueológicas no Solar D. Mécia, casa nobre manuelina; um exemplar oriundo do Palácio dos Cônsules e dois azulejos inteiros procedentes do já citado Convento de Santa Clara, sendo que um deles tem a particularidade de ter um desenho de um pássaro no tardoz.

Já o núcleo de azulejaria hispano-mourisca do Museu Quinta das Cruzes é todo quinhentista e proveniente de dois locais, o Convento de Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz, e o Convento de Santa Clara, no Funchal.

Curioso neste espólio é o fato de atribuírem, ainda que por suposição, duas placas de teto ao Convento de Santa Clara. Teria tido este convento tetos azulejares? No decorrer da nossa investigação não nos foi possível averiguar a sua existência, pelo que esperamos em pesquisas futuras deslindar o mistério. Pois, tal como vimos, segundo Rafael Salinas Calado, há possibilidade de terem existido tetos congêneres em antigos edifícios madeirenses entretanto desaparecidos (Calado, 1999: 175).

Quanto a coleções privadas na ilha da Madeira relacionadas com o nosso objeto de estudo, encontramos apenas uma, a Coleção Francisco Clode. Começada há mais de quarenta anos, detém 27 exemplares datáveis dos séculos XV e XVI, sendo o mais antigo um azulejo apelidado “pé de galo”, em aresta inicial, sevilhano e identificável como da segunda metade de quatrocentos.

Adquirida na sua maioria no mercado antiquário, esta coleção tem, também, um azulejo proveniente do Convento de Nossa Senhora da Piedade e quatro do Convento de Santa Clara. No seu conjunto conseguimos identificar Manises, Toledo, Sevilha e Lisboa como locais de produção.

Importa referir que este espólio, assim como a Coleção A Cidade do Açúcar constituem um acréscimo ao Inventário de Santos Simões, contribuindo, deste modo, para o enriquecimento do *corpus* do património azulejar português.

Conclusão

O inventário da azulejaria dos séculos XV e XVI na Região Autónoma da Madeira, possibilitou-nos mapear os conjuntos azulejares *in situ*, bem como as coleções públicas e privadas existentes no território insular madeirense, comprovando a existência de um gosto azulejar ilhéu. A variedade do património azulejar quatrocentista e quinhentista existente na Região, faz evidenciar a rede de contatos comerciais com o território continental e a propagação das tendências e gostos pela intensidade e pelo exotismo

que estavam em moda.

Por explicar, fica a existência de um fragmento de Manises datado de 1480-1490, com o motivo “tíbia”. Sendo o único testemunho da azulejaria dessa região encontrado na ilha, levantam-se sérias dúvidas se existira um conjunto maior, que estará ainda por desvendar. Uma outra questão que fica também por esclarecer, é a possível existência de tetos azulejares nos edifícios madeirenses.

Verificou-se que, na Madeira, são de grande interesse os azulejos hispanomouriscos, talvez únicos no nosso país, que se apresentam no pavimento dos coros do Convento de Santa Clara. Extraordinários, estes pavimentos revelam os cuidados que merecia a construção e ornamentação do convento, recorrendo-se aos materiais que pareciam mais adequados, independentemente do seu custo (Simões, 1963: 168).

Com esta investigação foi, ainda, possível atualizar nalguns aspetos o notável trabalho desenvolvido pelo Eng. Santos Simões e, posteriormente, por Rafael Salinas Calado, bem como deixar o caminho aberto para que se continue com novos estudos e investigações, capazes de melhorar e complementar a informação agora apresentada.

Agradecimentos

A autora agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes e ao Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves o apoio para este trabalho de investigação. Agradece ainda ao Professor Doutor Alfonso Pleguezuelo pela troca de ideias e partilha de informações, bem como a todos aqueles que nos facultaram as visitas aos espaços acima enumerados.

Referências

- Calado, Rafael Salinas. (1999). *Azulejaria na Madeira e na Coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas*. Funchal: DRAC.
- Calado, Rafael Salinas. (2003). *A Azulejaria*, in Revista Monumentos, nº19, Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Lisboa, pp. 68-71.
- Carita, Rui. (2015). *A Sé do Funchal 1514-2014*. Funchal: DRAC.
- Freitas, Paulo de. (1989). *Azulejaria na Madeira*, in Revista Ilzenha, nº 4. Funchal: DRAC, pp. 25-34.
- Fruituoso, Gaspar. (2007). *Livro Segundo das Saudades da Terra*. Funchal: Funchal 500 Anos.
- Gonçalves, Lígia. (2017). *Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas*, in catálogo de exposição Quotidiano do Açúcar, Território da Antiga Capitania de Machico, Solar do Ribeirinho, Núcleo Museológico de Machico. Machico: Câmara Municipal de Machico, pp. 26-53.
- Gonçalves, Lígia. (2017). *A Propósito de um Azulejo Proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal*, in Revista Ilzenha, n.º61. Funchal: DRAC, pp. 53-62.
- Gestoso y Pérez, José. (1903). *Historia De Los Barros Vidriados Sevillanos Desde Sus Orígenes Hasta nuestros días*. Sevilla: Tipografía Andalucía Moderna.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. (1991). *Sevilla y Técnica de Cuerda Seca: Vajilla y*

Azulejos (XV – XVI), in Revista Azulejo, nº1. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, pp. 11-21.

Ribeiro, Orlando. (1962). *Aspectos e problemas da expansão portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Sousa, Francisco Clode de. (1990). *Os Azulejos Hispano-Mouriscos do Convento de N.ª S.ª da Piedade em Santa Cruz*, in Revista Islenha, n.º7. Funchal: DRAC, pp. 100-107.

Simões, J. M. dos Santos. (1963). *Azulejaria nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Simões, J. M. dos Santos. (1969). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Notas biográficas

Carina Bento é licenciada em Gestão do Património Cultural pelo Instituto Politécnico do Porto (2003) e Mestre em Museologia e Museografia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2009). Em 2003, colaborou como investigadora no Arquivo Histórico do Porto – Casa do Infante e, no mesmo ano, integrou os quadros da Associação de Colecções | Coleção Berardo, tendo assumido o cargo de Diretora do Museu Monte Palace Madeira. Na Coleção Berardo (Coleção de Arte Moderna e Contemporânea) exerceu funções de courier; apoio na pré-produção, produção, montagem e desmontagem de exposições; assessoria ao comissariado; gestão e avaliação de projetos realizados em parceria com instituições públicas e privadas. Em 2015, assume o cargo de Diretora Regional da Cultura da Região Autónoma da Madeira. Atualmente, integra a equipa da Associação de Colecções | Coleção Berardo onde exerce a função de museóloga. Desenvolve uma linha de estudos na área do património cultural e, principalmente, na área da azulejaria e das Arte Decorativas, no âmbito das suas funções.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8630-8828>

E-mail: carinabento@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.

Estética ao nível dos olhos - aplicação de azulejos modernos (1950-1975) em frentes de lojas e similares

Aesthetics at eye level - application of modern tiles (1950-1975) in shopfronts and similar

CATARINA GERALDES*
JOÃO MANUEL MIMOSO**

*Departamento de Conservação e Restauro, e Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade NOVA de Lisboa, Campus de Caparica, 2829-516 Caparica, Portugal

**Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), Av do Brasil 101, 1700-066 Lisboa, Portugal.

Resumo

Existem vários livros sobre os azulejos modernos em Portugal, muitas vezes centrados em casos bem conhecidos por artistas de renome ou aplicações consideradas mais “espetaculares”. Esta comunicação apresenta diversos exemplos de revestimentos azulejares ao nível do piso térreo dos edifícios modernos, quer em frentes de lojas, quer na decoração de entradas de edifícios, sem continuidade nos pisos superiores. Referem-se ainda as soluções decorativas com as pequenas cerâmicas Tijomel, fabricadas pela técnica dos azulejos, cujas muitas aplicações decorativas em frentes de lojas têm passado despercebidas e irão sem dúvida ser vítimas da modernização dos espaços comerciais. A utilização de cerâmica vidrada ao nível de rua é particularmente importante esteticamente, porque é facilmente perceptível, mesmo em ruas estreitas, onde os pisos superiores passarão despercebidos.

Palavras-chave: azulejos modernos, frentes de loja, azulejos portugueses.

Abstract

There are several books [1-4] about the modern tiles (azulejos) in Portugal, often centering in well-known cases by renowned artists or more “spectacular” applications. This communication presents several examples of the lining at the ground floor of modern buildings, both in shopfront and decoration of building entrances, without continuity on the upper floors. The decorative solutions with small Tijomel tiles are also mentioned, manufactured using the tile technique, whose many decorative applications on the shopfront have gone unnoticed and will undoubtedly be victims of commercial spaces modernization. The use of glazed ceramics at ground level is particularly important aesthetically speaking because it is easily perceived, even in narrow streets, where the upper levels will go unnoticed.

Keywords: modern azulejos, shopfronts, Portuguese azulejos.

Introdução

O azulejo pode ser analisado segundo vários aspetos e a diferentes níveis, nomeadamente histórico, técnico e estético. Juntamente com o Brasil, o uso do azulejo na arquitetura moderna é algo único. No contexto europeu, a sua utilização em Portugal é singularmente interessante porque surgiu, não só como herança de um

passado cultural, mas também como uma marca de individualidade para os padrões da arquitetura da época, que dispensava a decoração.

Os livros e obras sobre azulejos modernos em Portugal centram-se, muitas vezes, em casos bem conhecidos por artistas de renome ou aplicações mais “espetaculares” (Saporiti, 1992, 1998; Burlamaqui, 1996; Calado, 1998; Henriques, 2004; Nery, 2007). A estreita colaboração entre arquitetos e artistas modernos portugueses resultou em benefícios apreciáveis para os azulejos da época moderna e contribuiu para o ressurgimento de uma indústria artística em declínio antes da segunda Guerra Mundial.

Um caso particular de integração de azulejos inclui aqueles em que o revestimento do piso térreo é o único ou significativamente diferente do resto do edifício. Esteticamente falando, são revestimentos importantes devido à facilidade com que são percebidos e também, com frequência, são criações que projetam ou refletem a intenção de um artista ou designer em transmitir emoção apreciativa sem ser necessário observar todo o conjunto arquitetónico.

O uso dos azulejos modernos nas fachadas de lojas em Portugal é singular no sentido em que o seu design reflete o estilo da época em que a loja abriu ou foi alterada, e não a do próprio edifício, que pode ser muito mais antigo. Em Portugal, existe um importante património de lojas com aplicações exteriores de painéis cerâmicos ou de azulejos com padrões modernos que são frequentemente esquecidos e, por isso, perdem-se silenciosamente à medida que as lojas são transferidas para novos proprietários ou diferentes ramos de negócio.

Refere-se ainda as soluções decorativas com as pequenas cerâmicas Tijomel, um novo tipo de revestimento cerâmico vidrado identificado e que pode ser classificado como azulejo, sendo que a única diferença em relação ao conceito comum de “azulejo” resulta das dimensões (cerca de 18 x 38 mm). Os azulejos Tijomel foram utilizados com grande criatividade, criando resultados impressionantes na arquitetura moderna em Portugal.

Assim, parece-nos importante trazer à luz a riqueza destas fachadas modernas, sobreviventes de uma era perdida e, agora mais do que nunca dado o frenesim de renovações, em perigo de perda permanente.

1. Aplicação de azulejos modernos nas frentes de lojas e similares

Os exemplares identificados, quer de autoria artística quer simplesmente resultantes da aplicação de azulejos de padrão, são considerados na perspetiva de um “caminhante de rua”, encontrados em diferentes cidades do país, nomeadamente Lisboa, Torres Vedras, Porto, Beja e outras.

A Figura 1 mostra um exemplo em Lisboa onde o tipo de azulejo utilizado é da autoria da conhecida artista Maria Keil (1914-2012) (Fábrica Viúva Lamego, no date), que identificou pessoalmente azulejos do mesmo padrão nas coleções do Museu Nacional do Azulejo como seus. No entanto, até onde se sabe, esta aplicação particular nunca foi mencionada na literatura publicada.



Figura 1. Esquerda: R. das Portas de Santo Antão Nº 77; direita: Pormenor. Lisboa 2018. Fonte: própria.

A Figura 2 ilustra o caso de um painel de azulejos artísticos que ornamenta a fachada de uma loja em Torres Vedras, cujo design final resulta da integração do painel com a própria arquitetura. Assinado "Daciano" e datado de "1959" (Figura 2, direita), é um dos poucos exemplos da arte em azulejos de Daciano da Costa (1930-2005), artista português e designer notável Daciano da Costa (1930-2005) (*Atelier Daciano da Costa Arquitectura e Design, Lda*, no date). A loja identificada é provavelmente uma das suas primeiras obras e o painel assinado um dos raros exemplares da sua arte em azulejos, sendo que em 1972 Daciano desenhou os interiores do Centro de Congressos do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (Freire, 2017) incluindo toda a decoração, mobiliário e iluminação.

Ao integrar-se no design completo da loja, o painel não está isolado e o seu valor estético pode ser considerado na seguinte base, se fosse removido e exibido num museu parte do seu valor permaneceria, porém, a parte oferecida pela integração num todo seria certamente perdida. Atualmente a loja está fechada, sendo que o Museu Nacional do Azulejo contactou a Câmara Municipal para prestar informações sobre o valor patrimonial da fachada da mesma.



Figura 2. Esquerda: Frente de loja "Casa Primavera" na R. Miguel Bombarda Nº 4, Torres Vedras 2017; direita: Pormenor da assinatura e data. Fonte: própria.

As imagens seguintes ilustram alguns exemplos interessantes de fachadas de lojas e similares com azulejos modernos integrados. Os painéis encontrados apresentam frequentemente composições artísticas e a beleza da sua integração pode resultar apenas dos azulejos, principalmente da integração, ou do conjunto, quando estes se harmonizam com a loja ou edifício.

No primeiro exemplo (Figura 3, esquerda), um café na cidade de Lisboa destaca-se pela bonita fachada com um painel de azulejos artísticos a decorar a zona exterior destinada aos clientes. O segundo exemplo situa-se numa loja na cidade do Porto (Figura 3, centro), onde o painel apresenta uma composição de azulejos com desenho aparentemente abstrato, mas a sua particularidade reside no desenho que só é compreendido à distância, onde a representação de uma parte da cidade do Porto se torna perceptível. Da harmonia da sua integração na fachada resulta um acrescido valor estético.

O terceiro exemplo (Figura 3, direita) é a frente de um bar moderno na cidade do Porto e, ainda que este seja recente, os azulejos que decoram a fachada são do período que interessa a este trabalho e testemunham uma estética notável. A composição dos painéis é feita através de conjuntos de azulejos diferentes, alguns com desenhos idênticos aos de Ferreira da Silva para a SECLA (Cerâmica modernista em Portugal, 2011) com áreas de vidro fundido, e azulejos da Fábrica Constância de Lisboa (ambos ca. 1960) em tons de laranja e branco com um desenho de Teresa Raposo. E através da utilização conjunta de vários azulejos com diferentes padrões, conseguiu-se um efeito interessante na fachada.

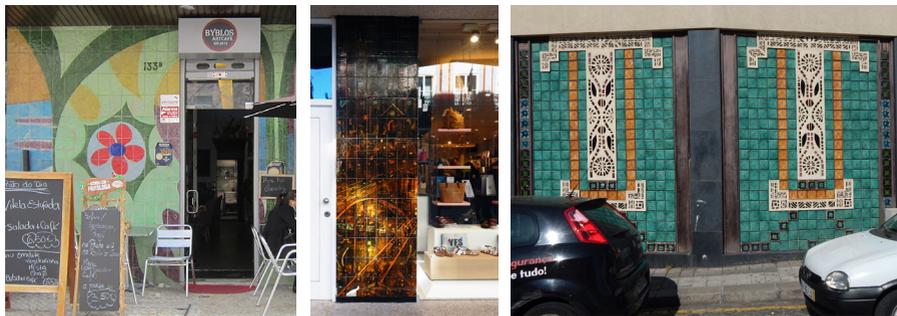


Figura 3. Esquerda: café na Avenida Miguel Bombarda Nº 133, Lisboa 2017; centro: Loja “Seaside” na R. de Santa Catarina, Porto 2017; direita: Bar moderno na R. das Águas Férreas Nº 9, Porto 2017. Fonte: própria.

O revestimento decorativo ao nível da rua está geralmente relacionado com um propósito comercial, e é particularmente relevante uma vez que é facilmente percebido (azulejos ao nível dos olhos), mesmo em ruas estreitas onde os níveis superiores acabam por passar despercebidos. A Figura 4 ilustra três painéis de azulejos com padrão decorativo aplicados nas diferentes entradas de um conjunto de edifícios habitacionais em Lisboa.

Mesmo não cobrindo toda a fachada do edifício, os azulejos adquirem um importante valor estético, uma vez que se presencia a clara intenção de decorar a superfície de forma “atraente”, permitindo a apreciação de quem passa, assim como estabelece a imagem dada para o exterior ao gosto do arquiteto.



Figura 4. Painéis de azulejos decorativos integrados na entrada de um conjunto de edifícios na R. do Sol ao Rato Nº 104, 106 e 108, Lisboa 2017. Fonte: própria.

Um caso ligeiramente diferente e muitas vezes negligenciado, é o dos revestimentos de cerâmica vidrada com relevo. Um exemplo interessante é o de uma loja situada na Baixa de Lisboa (Figura 5), a sapataria “Presidente”, onde o painel é composto por um conjunto de placas de cerâmica de diferentes tamanhos com temáticas sobre sapatos, plantas e pássaros, tratando-se de uma alegoria divertida para a “planta do pé” e “bico do sapato”, e que por si só torna a frente de loja bastante interessante.



Figura 5. Esquerda: Sapataria Presidente na Praça do Rossio, Lisboa 2017; direita: Detalhe do painel de azulejos. Fonte: própria.

2. Novo tipo de revestimento

Os objetos cerâmicos para revestimentos arquitetónicos estabelecem uma ligação com a superfície onde estão integrados, proporcionando uma experiência estética. Discutir sobre o que é considerado azulejo é difícil, pois não deve ser uma questão de limites dimensionais rígidos (Silva e Carvalho, 2018).

O azulejo é uma arte tradicional em Portugal, muito mais que um objeto, abrangendo assim uma riqueza de formas e dimensões, e desta forma é importante mencionar um novo tipo de revestimento cerâmico vidrado que pode ser classificado como azulejo, designado pelos autores por azulejos Tijomel.

São unidades de cerâmica vidrada com 18 x 38 mm produzidas em diversas cores

e padrões abstratos (Figura 6), e fabricados entre 1960s-80s pela extinta fábrica portuguesa Tijomel (Gameiro, 2015). Foram amplamente utilizados na arquitetura moderna portuguesa, no entanto, para além de uma ligeira referência no site da Cerâmica modernista em Portugal (Cerâmica Modernista em Portugal, 2018), ao que se sabe não existem estudos sobre estes azulejos nem referências conhecidas na bibliografia publicada. A importância de trazer à luz a sua integração está relacionada com a vontade de criar potencial interesse pela sua preservação como património cultural digno de cuidado.

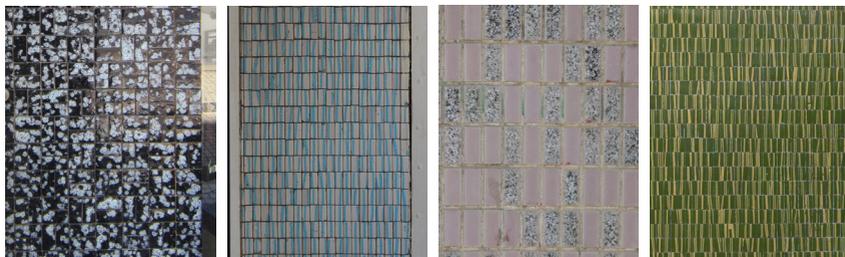


Figura 6. Da esquerda para a direita: R. da Prata Nº 269, Lisboa 2017; R. de Fernandes Tomás Nº 493, Porto 2017; R. Capitão João F. Sousa Nº12, Beja 2017; R. de Mértola Nº 65º, Beja 2017. Fonte: própria.

Os azulejos Tijomel são frequentemente encontrados apenas ao nível térreo, em particular nas fachadas de lojas ou decorando áreas junto às portas de acesso aos edifícios. Curiosamente, os arquitetos portugueses optaram frequentemente por soluções idênticas nas várias cidades do país, e felizmente a grande maioria está em boas condições.

Um dos exemplos situa-se na Avenida de Roma (Figura 7, esquerda) onde o revestimento faz parte do desenho de uma loja, transmitindo, no entanto, uma sensação de modernidade em contraste com o resto do edifício, que é bastante simples e desprovido de decoração. O segundo caso, também uma loja, encontra-se na cidade da Amadora (Figura 7, direita) e apenas a entrada está revestida com os azulejos Tijomel, que apresentam um vidro preto sobreposto por linhas de diferentes cores.



Figura 7. Esquerda: Av. de Roma Nº 19, Lisboa 2017; direita: Rua Capitão João F. Sousa Nº12, Beja 2017. Fonte: própria.

Ao contrário dos azulejos habitualmente utilizados na arquitetura portuguesa, que cobrem geralmente fachadas inteiras, nos exemplares encontrados existe muitas vezes

a intenção de apelo estético apenas através de pequenos detalhes. É surpreendente, dado o elevado número de casos encontrados, que a sua utilização particular na arquitetura moderna em Portugal nunca tenha sido valorizada. As próximas imagens ilustram mais dois exemplos de aplicação dos azulejos Tijomel em diferentes cidades no país, nomeadamente Coimbra e Almada, sendo que no primeiro exemplo os azulejos foram integrados como detalhe decorativo numa zona da frente de loja (Figura 8), e no segundo foram aplicados somente na porta de entrada do edifício habitacional (Figura 9).



Figura 8. Esquerda: Loja com azulejos Tijomel integrados na R. Visconde da Luz Nº 14, Coimbra 2019; direita: detalhe dos azulejos Tijomel. Fonte: própria.



Figura 9. Esquerda: Rua Luís Teotónio Pereira Nº 6, Almada 2018; direita: detalhe dos azulejos Tijomel. Fonte: própria.

O azulejo em si é muito simples, com uma cor de fundo (azul, branco, preto, etc.), por vezes sobreposta com áreas de uma outra cor. A riqueza da aplicação destes revestimentos reside no facto de se obter um efeito estético, quer através de um jogo de cores, quer alternando a disposição dos mesmos, vertical e horizontalmente, em soluções que seriam impossíveis no caso de pastilhas quadradas ou lambrilha, criando padrões interessantes em áreas de fachada que sem elas seriam inconspícuas. As diversas aplicações decorativas com os azulejos Tijomel têm passado despercebidas e poderão ser vítimas da modernização dos espaços, especialmente dos espaços comerciais.

Conclusão

O importante património de frentes de lojas e similares com azulejos modernos integrados em Portugal é muitas vezes negligenciado e, embora as fachadas de azulejos estejam agora protegidas, as fachadas das lojas muitas vezes são esquecidas pois pertencem apenas a uma pequena parte da fachada. Porém, essa parte é de facto a mais facilmente visível pelos espectadores, correndo atualmente grande risco, não só devido à crescente expansão urbana, mas sobretudo devido aos novos proprietários que ao renovar as fachadas muitas vezes negligenciam os revestimentos existentes.

Através do processo de identificação e levantamento dos azulejos modernos em Portugal, foi encontrado um novo tipo de revestimento cerâmico vidrado classificável como azulejo, os azulejos Tijomel. Foram produzidos em várias cores e padrões abstratos e integrados no exterior da arquitetura moderna portuguesa de forma inovadora. O uso destes azulejos, diferentes em dimensões ou valor decorativo dos azulejos portugueses comuns, transmite uma noção única de modernidade.

A conservação dos revestimentos ao nível de rua, em frentes de lojas e similares, é particularmente relevante, uma vez que os exemplos são muitas vezes únicos e o seu reconhecimento está relacionado com uma apreciação estética. Neste sentido, quando apresentam evidências de degradação a sua perceção pode ser perdida ou, possivelmente, tornar-se numa avaliação negativa do descuido subjacente. Se sua preservação não for especificamente garantida, as frentes de lojas e similares com azulejos modernos integrados serão em breve, uma memória apagada do passado.

O presente trabalho espera contribuir para o entendimento da sua singularidade no contexto europeu da arquitetura moderna e chamar a atenção para a sua existência e relevância como bem patrimonial.

Agradecimentos

Os autores agradecem à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) pelo financiamento da Bolsa de Doutoramento PD / BD / 114408/2016 (Catarina Gerales) e do Projeto FCT-AzuRe - Estudos no Azulejo Português para Candidatura a Património da Humanidade (PTDC / EPH-PAT / 5096/2014) por apoiar esta pesquisa.

Referências

- Atelier Daciano Da Costa Architectura e Design, Lda. (n.d.). <https://dacianodacosta.pt/>
Burlamaqui, Suraya. (1996). *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, Placas e Relevos*. Edited by Quetzal. ISBN: 972-564-270-8
- Calado, Rafael Salinas. (1998). *O Revestimento Cerâmico Na Arquitectura Em Portugal*. Edited by Estar Lda. ISBN: 972-8095-45-7
- Cerâmica modernista em Portugal. (2011). *“Placas Cerâmicas - Ferreira Da Silva - SECLA.”* Publicada Por CMP*. <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2011/11/placas-ceramicas-secla-ferreira-da.html>
- Fábrica Viúva Lamego. (n.d). *Maria Keil*. <https://www.viuvalamego.com/pt/handmade/autor/maria-keil/>
- Freire, Paula. (2017). *E-book – working paper* [documento disponibilizado a 19-01-2017]. Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa.

- Ferrão, Rita Gomes. (2018). *Casa de Igrejas Caeiro | "Teatro" de Maria Keil*. Cerâmica Modernista Em Portugal. <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/search?q=Tijomel>
- Gameiro, Claudia. (2015). Ourém: um último fôlego para a "Tijomel" de Júlio Redol (c/vídeo). Mediatejo.Net. <http://www.mediatejo.net/ourem-um-ultimo-folego-para-a-tijomel-de-julio-redol-cvideo/>
- Henriques, Paulo. (2004). *O Azulejo Em Portugal No Século XX*. Edição Inapa. ISBN: 972.787.009.0
- Nery, Eduardo. (2007). *Apreciação Estética Do Azulejo*". Edição Inapa. ISBN: 978-972-797-150-3
- Saporiti, Teresa. (1992). *Azulejos de Lisboa Do Século XX*. Edição Porto: Afrontamento. ISBN: 972-36-0199-0
- Saporiti, Teresa. (1998). *Azulejos Portugueses: Padrões Do Século XX*. ISBN: 972-97653-1-6
- Silva, Libório Manuel, Rosário Salema Carvalho. (2018). *Azulejo, o Que É*. Editado por Libório Manuel Silva and Rosário Salema Carvalho, Edições Ce. ISBN: 9789896152222

Notas biográficas

Catarina Geraldes é doutoranda na FCT-UNL com bolsa em Conservação e Restauro pelo programa Doutoral CORES (PD / BD / 114408/2016), numa colaboração entre a FCT-UNL, o LNEC e o Museu Nacional do Azulejo (MNAz). O projeto de doutoramento está integrado no Projeto FCT-AzuRe - Estudos no Azulejo Português para Candidatura a Património da Humanidade (PTDC / EPH-PAT / 5096/2014), e centra-se na conservação e restauro dos azulejos modernos portugueses (produzidos entre 1950-1975), no estudo da sua composição, técnicas de produção, formas de degradação e métodos de restauro adequados a utilizar em futuras intervenções. Realizou o Mestrado em Conservação e Restauro, na Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade NOVA de Lisboa (FCT-UNL), com a Dissertação intitulada "Geopolymers as repairing material for conservation of azulejos". ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1648-3620>

E-mail: c.geraldes@campus.fct.unl.pt

Morada: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Conservação e Restauro, e Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, Universidade NOVA de Lisboa, Campus de Caparica, 2829-516 Caparica, Portugal

João Manuel Mimoso é Licenciado em engenharia pelo Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa. Desde 2009 trabalha no âmbito da conservação do património cultural, com um interesse pessoal no estudo multidisciplinar da azulejaria portuguesa. É investigador-coordenador do Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

ORCID: 0000-0003-4562-0898

E-mail: jmimoso@lnec.pt

Morada: Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), Av. do Brasil 101, 1700-066 Lisboa, Portugal

Athos Bulcão: um azulejo era um azulejo

Athos Bulcão: a tile was a tile

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

LUÍS JORGE GONÇALVES**

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

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

Resumo

Athos Bulcão (1918-2008) teve um percurso artístico e cívico no contexto do seu tempo que deixou profundas marcas nas paisagens urbanas de numerosas cidades. Trabalhou com figurino, design gráfico e de interiores, no ensino das artes, mas foi no azulejo que deixou a sua marca. O seu processo criativo foi-se transformando criando uma matriz marcada pela multiplicação das formas. Era um artista minimalista, fazendo sentido a expressão de que para Athos Bulcão “um azulejo era um azulejo”. A partir de um azulejo decorado, ele ocupava grandes superfícies, transmitindo-nos a noção de um bailado livre.

Palavras-chave: azulejo, dança, cor, superfícies, liberdade.

Abstract

Athos Bulcão (1918-2008) had an artistic and civic path in the context of his time which left deep marks on the urban landscapes of numerous cities. He worked with costume design, graphic and interior design, teaching arts, but it was in tile that he left his mark. His creative process was transformed, creating a matrix marked by the multiplication of forms. He was a minimalist artist, making sense the expression that for Athos Bulcão “a tile was a tile”. From a decorated tile, he occupied large surfaces, conveying us the notion of a free ballet.

Keywords: tile, dance, color, surfaces, freedom.

Introdução

*Eu tenho influência de pintores que gosto muito,
como Paul Klee, Matisse, influência na cor.
Mas as influências são muito amplas.
Estes meus últimos desenhos têm
influência também no Carnaval[...]*

Athos Bulcão

Athos Bulcão nasceu no tradicional bairro do Catete, no Rio de Janeiro, a 2 de julho de 1918. Foi o filho mais novo, de um contexto familiar abastado. Sua mãe faleceu quando ele tinha cinco anos. Na sua educação as suas irmãs tiveram um papel relevante, frequentando exposições de pintura, teatros, óperas, concertos e outros contextos culturais que lhe proporcionaram uma sólida formação artística. Em 1936,

começou a cursar medicina na Universidade Fluminense, mas em 1939, abandonou o curso.

Iniciou uma nova fase da sua vida decidido a estabelecer um percurso artístico. Podemos dividir esta nova fase nos seguintes períodos: Formação (1939-1952); Funcionário do Ministério da Cultura (1952-1958); Projetos de Brasília (1958-2008).

O período da formação passou pela educação no âmbito das artes, por uma ampla rede de contatos com numerosos artistas e, ainda, pela atribuição de uma bolsa em França. O início desta sua fase coincidiu com os maus negócios de seu pai, que trouxeram dificuldades económicas à família. Athos Bulcão dedicou-se a desenhar retratos, para ajudar no orçamento familiar, enquanto frequentava os meios artísticos do Rio de Janeiro.

Nesse contexto, conheceu o poeta Murilo Mendes, em 1940. Um ano depois, foi selecionado em desenho e pintura, para a Seção Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. Estes eventos abriram-lhe ainda mais conhecimentos no meio artístico que despontava no Rio de Janeiro, durante os anos da Segunda Guerra Mundial. Começou a frequentar o *atelier* de Burle Marx que, por sua vez, o levou a conhecer outros artistas. Em 1942, através de Murilo Mendes, conheceu o casal de pintores Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, que haviam chegado de Paris e de Lisboa, refugiados da Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Oliveira Salazar, em Portugal, com passaporte da Sociedade das Nações. Athos Bulcão foi um frequentador assíduo do atelier do casal e a pintura de Maria Helena Vieira da Silva marcou a sua estética artística. São os casos das pinturas “Le Jeu de Cartes”, de 1937, e “Les Héros”, de 1939.

Por outro lado, o convívio com Burle Marx levou-o a conhecer, em 1943, Oscar Niemeyer, que gostou dos seus desenhos. Endereçou-lhe, nesse ano, um convite para participar no projeto de execução dos azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que não foi terminada.

Em 1945, Cândido Portinari proporcionou-lhe a participação como assistente em seu projeto dos painéis de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Foi um momento de experiência que partilhou com Paulo Rossi Osir (1890-1959), Mário Zanini (1907-1971) e E. L. Germek, no Atelier Osiarte de São Paulo. Foi um período enriquecedor, complementado com um estágio no seu atelier de Portinari, no Rio de Janeiro. Athos Bulcão teve ainda, uma convivência com o artista Di Cavalcanti.

Entre 1948 e 1950, obteve uma bolsa de estudos em França, que lhe permitiu estudar em diversas escolas de artes e se beneficiar de novas experiências artísticas, bem como, do convívio com artistas.

Regressou ao Brasil mais integrado no contexto artístico brasileiro, sendo convidado para o júri do Salão Nacional de Belas-Artes e visitou a I Bienal de São Paulo.

Em 1952, foi admitido como funcionário do Ministério da Cultura, no Serviço de Documentação. Durante esse período, teve um trabalho marcado pelo design gráfico de livros, revistas e capas de discos, destacando-se desenho da revista Módulo de Arquitetura, até 1958, pela arquitetura de interiores, pelos figurinos de teatro, na peça Tio Vânia, de Anton Tchekhov, em 1955. Realizou ainda, inúmeras fotomontagens. Como refere:

Eu fiz uma série grande de fotomontagens, de 1952 até 1955. Depois comecei a fazer fotomontagem aplicando em arquitetura. Fazia montagens grandes [...] Eu tinha voltado da Europa, onde fui bolsista, e vi que não podia viver de pintura. Estava fazendo decoração de interiores e não gostava muito. Aí me deu vontade de fazer uma coisa que não fosse nem fotografia, nem teatro, nem cinema. Comecei a recortar figuras e colocar uma ao lado da outra. É um exercício de enquadramento. Aquilo é uma coisa que talvez esteja ligada a cinema na minha cabeça, ao movimento. Eu imaginava filmezinhos em torno daquilo (Bulcão *apud*, Ribeiro & Perpétuo, 2018: 54).

Em 1955, voltou a trabalhar com Oscar Niemeyer, quando foram realizados os azulejos externos do Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro. Neste projeto, a arquitetura foi de Oscar Niemeyer e o projeto paisagístico, de Roberto Burle Marx. Neste seu primeiro grande projeto, utilizou nos azulejos uma variação cromática de azul e branco, de positivo e de negativo, talvez inspirado na forma orgânica do café, para revestir as superfícies.

O sucesso da sua intervenção levou a que Oscar Niemeyer solicitasse a sua requisição, em 1957, ao Ministério da Cultura para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). Em 1958 Athos Bulcão chegou a Brasília e iniciou uma nova etapa em sua vida.

1. A elaboração de uma linguagem artística na construção de Brasília

Artista eu era. Pioneiro eu fiz-me. Devo a Brasília esse sofrido privilégio. Realmente um privilégio: ser pioneiro. Dureza que gera espírito. Um prêmio moral.

Athos Bulcão

Brasília foi uma cidade criada no planalto do interior do Brasil, na paisagem do cerrado. Houve uma superestrutura política que determinou a sua construção. Athos Bulcão criou uma narrativa imagética, de um Brasil voltado para o futuro. O Modernismo como linguagem artística respondia a essa narrativa: em particular, ao urbanismo e arquitetura de Lúcio Costa e à arquitetura de Oscar Niemeyer. No entanto, entre os muitos nomes de artistas que se destacaram, devem incluir-se Marianne Peretti, no vitral, Burle Marx, na arquitetura paisagística, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti e Franz Weissmann, na escultura, Di Cavalcanti, na pintura e Athos Bulcão no azulejo, entre outros artistas.

Athos Bulcão encontrou as circunstâncias que lhe permitiram desenvolver uma transformação do seu trabalho plástico. O seu processo passou por diferentes fases, podendo-se considerar que houve um caminho de experimentação artística. A sua relação com Oscar Niemeyer, foi muito importante, pois lhe proporcionou o enquadramento no espaço arquitetónico. Athos Bulcão detinha essa dimensão muito presente no ato criativo. As superfícies surgem ocupadas com naturalidade. Também captou de Burle Marx a ondulação da sua arquitetura paisagística dos jardins. Sendo

um artista do Modernismo seguia bem o princípio: “Não tenho medo de errar. Erro a gente pode corrigir. Tenho medo é da formula.”

(Burle Marx, *Instituto Burle Marx*). Os pintores Maria Helena Vieira da Silva e Candido Portinari não deixaram de o influenciar neste seu desafio criador. O próprio Athos Bulcão escreveu:

Tenho alguns trabalhos que são muito musicais, parecem ter ritmo. Eu gosto de pintar deixando uma cor por trás da outra, criando uma coisa meio misteriosa. O Portinari ensinava muito, me ajudou a entender os quadros, a analisar como os quadros eram feitos. A arte europeia é toda muito pensada [...] Eu, antes de fazer um quadro, escolho as cores que vou usar, raramente ponho mais uma. A coisa é toda previamente pintada (Bulcão *apud*, Ribeiro & Perpétuo, 2018: 76).

Observando a sua transformação, verifica-se que, nos projetos até 1962, Athos Bulcão possui a sua obra marcada por padrões bem ritmados, no que se refere à cor e aos temas. Usa o azul e o branco (exceto o preto em um caso) e temas figurativos ou composições geométricas.

Desde logo começou, em Brasília, na Igreja de Nossa Senhora de Fátima, um projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, datado de 1957. Trata-se de um painel localizado nas paredes exteriores com superfícies planas e ligeiramente curvas. Corresponde a azulejos de 15 x 15 cm, revelando dois padrões com cores: azul, branco e preto (Figura 1). O tema é a Pomba do Espírito Santo e a Estrela da Natividade. Athos Bulcão, partindo de dois desenhos e das variações de cores, construiu uma composição que preenche a superfície envolvendo o edifício em ambos os lados.

No projeto de azulejos seguinte, no Palácio da Alvorada em 1958, (Figura 2) com arquitetura de Oscar Niemeyer, Athos Bulcão manteve a variação cromática azul e branco, com um único padrão, negativo e positivo, compondo formas alusivas aos trapézios e ovais. Cada azulejo possui a dimensão de 11 x 11 cm e forma um longo painel de 3474 x 318 cm, jogando com o contraste vertical de positivo e negativo.



Figura 1. *Natividade*, 1957. Athos Bulcão. Azulejos de 15 X 15 cm, com dois padrões na cor azul (cor nº 52 na escala cromática de Athos), estampada em fundo branco e preto, estampada em fundo azul. Fotos: Ricardo Padue. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.16.

Figura 2. Sem título, 1958. Athos Bulcão. Azulejos esmaltados de 11 cm X 11 cm, nas cores azul (cor nº 52 na escala cromática do Athos) e branco. Foto: Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.18.

O seu projeto seguinte, em 1960, em azulejo, foi em contexto privado, em uma residência no Lago Norte, com projeto arquitetônico de Sabino Barroso, em uma área

externa do jardim. Neste conjunto Athos Bulcão partiu do azul e do branco. Em uma parede criou um painel com um padrão de círculo que ocupava três azulejos azuis, cortado em $\frac{1}{4}$, por um azulejo de fundo branco. Na outra parede inverteu as cores (Figura 3).

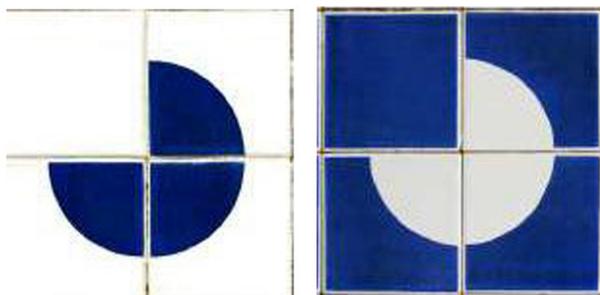


Figura 3. Sem título. Azulejos esmaltados compostos por dois padrões de peça, de 11 x 11 cm. À esquerda, nas cores azul (cor nº 52 na escala cromática do Athos) e branco. À direita, nas cores branca, estampadas sobre fundo azul (cor nº 52 na escala cromática do Athos). Fotos de Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, pp.26 e 27.

Em 1961 e 1962, elaborou dois projetos, onde ainda trabalhou padrões com o ritmo repetido. O primeiro projeto foi realizado no residencial do Lago Sul, do arquiteto Gauss Estelita, no vestíbulo de entrada, da parede posterior. Criou azulejos de 15 x 15 cm com triângulos azuis, descentrados, sobre fundo branco, que quando juntos por um dos catetos, formam um losango. Criou uma composição com ritmo e contraste de azul e branco (Figura 4).

Em 1962, no segundo projeto, para o Edifício Petrobras, situado na quadra 01 bloco D, do arquiteto Hélio Uchôa, os azulejos ficaram na parede posterior do *hall* de entrada. Para este espaço, Athos Bulcão continuou a utilizar o azul e o branco. Criou uma composição geométrica mais complexa tendo por base o retângulo. Colocou os azulejos de forma ritmada, criando uma grelha e antevendo uma plástica de decoração dos anos setenta (Figura 5).

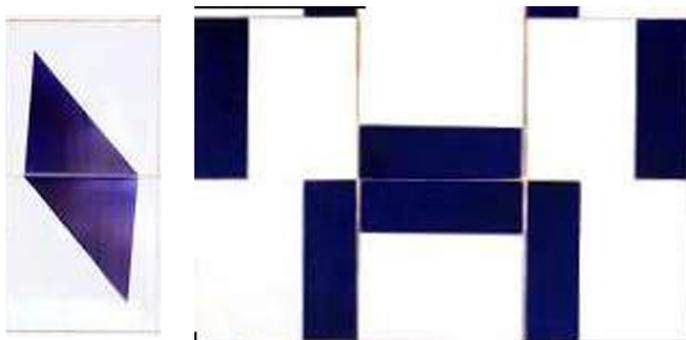


Figura 4. Sem título. Azulejos esmaltados compostos por um único padrão de peças, de 15 x 15 cm, na cor azul (cor nº 52 na escala cromática do Athos), estampada em azulejo branco liso. Foto de Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.30.

Figura 5. Sem título, 1962. Athos Bulcão. Azulejos esmaltados de 15 x 15 cm, na cor azul, estampada sobre fundo branco. Foto de Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.31.

Observa-se na Figura 6 esta dinâmica de liberdade proposta por Athos Bulcão na aplicação e no manejo dos azulejos pelos operários, de forma aleatória e criativa.



Figura 6. Athos Bulcão orientando funcionários na colocação os azulejos da obra do Hospital Sarah em Brasília. Foto: Arquivo Fundação Athos Bulcão. Fonte: <https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=46>

No projeto da residência no Lago Sul do arquiteto Carlos Leão, na parede posterior do jardim de inverno, os azulejos de 15 x 15 cm, estão estampados com as cores verde e azul, sobre fundo branco. O artista criou um padrão de um arco em $\frac{1}{4}$ de círculo, com uma estreita linha de cor. Criou-se uma disposição livre, com uma composição de azulejos onde domina a colocação do padrão azul, cerca de $\frac{2}{3}$. Com esta obra Athos Bulcão inaugurou um novo caminho que explorou em grande escala, não abandonando completamente o padrão anterior.

Observa-se na Figura 7, esta dinâmica de liberdade proposta por Athos Bulcão na aplicação e no manejo dos azulejos pelos operários, de forma aleatória e criativa.



Figura 7. Sem título, 1962. Athos Bulcão. À esquerda, azulejos esmaltados composto por um único padrão de peças, de 15 x 15 cm, estampados nas cores azul ou verde (respectivamente cores 52 e 64 na escala cromática de Athos). Foto de Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.32.

Athos Bulcão criava imagens abstratas. Em uns casos, com dois ou três temas em um azulejo, conjugava-os com azulejos brancos. Noutros, bastava um azulejo para criar grandes superfícies. Jogava com as cores, embora a sua preferência fosse pelo contraste entre o azul e o branco.

2. Novo paradigma na criação de imagens no azulejo

Em Athos Bulcão sentimos que a arte do azulejo atingiu um novo estado de maturidade. Frederico Moraes refere que, em 1941, o escritor Rubem Braga “antevia para o futuro da arte do azulejo ‘mais simplificado, harmonias mais singelas. Purificação” (Moraes, 1988: 114). Athos Bulcão partiu de formas geométricas e soube combiná-las, criando ritmos. Trabalhou livremente cada azulejo. Observamos que, a partir da paleta clássica de cores azul e branco, sustentada na tradição portuguesa, que havia seguido o caminho do Revivalismo (de Jorge Colaço), do Neocolonial (de Wash Rodrigues, António Paim e Paulo Rossi Osir), e do primeiro Modernismo (de Cândido Portinari), nomeadamente no projeto da Igreja de S. Francisco de Assis da Pampulha e no Edifício Gustavo Capanema, verificamos que estas obras ainda estavam vinculadas ao azul e branco. Athos Bulcão revela em suas primeiras grandes obras, a continuidade desta tradição que posteriormente foram sendo transcendidas. Outras cores nos azulejos surgiram, timidamente, em 1962, no projeto da residência da Lago Sul do arquiteto Carlos Leão, em Brasília.

Athos Bulcão não trabalhou somente em azulejo e a sua obra foi mais extensa, predominantemente com enfoque da criação vinculada à arquitetura. O seu trabalho com Oscar Niemeyer levou-o a ter uma particular sensibilidade para os espaços arquitetónicos. Executou diferentes projetos em espaços com tipologias variadas, em interiores e exteriores. Demonstrou experiência em trabalhar o alumínio com vitral, a madeira, com a folha de ouro, a pintura a fresco, a aplicação de mármore e granito ou a madeira e a chapa de ferro.

Foi no azulejo que manifestou, com maior evidência, a sua autonomia criativa, rompendo com tradições e buscando novos caminhos. Soube impor ritmos inovadores de *padrões sem padrões*. Devemos ter em conta que o conceito de padrão significa o que se repete de maneira previsível, portanto, rompeu com essa tradição, no azulejo não figurativo. Os seus $\frac{1}{4}$ de círculo, os polígonos regulares e irregulares, os losangos, os triângulos e as formas irregulares, entre outras, eram aplicados de forma aleatória em superfícies, permitindo vislumbrar uma imagem de liberdade.

Athos Bulcão era um defensor da livre expressão. Em 1965 participou do movimento de protesto de professores Universidade de Brasília, onde havia sido admitido em 1963, no Instituto de Artes, contra a Ditadura Militar. Como resultado, foi demitido juntamente com cerca de duzentos professores, por parte dos que tinham imposto ao Brasil, o fim das liberdades cívicas. Essa liberdade que defendeu na vida política expressava-se no seu processo criativo. Criou uma “não fórmula” na aplicação dos azulejos, considerando que *cada azulejo era um azulejo*. Em paredes de grande ou de pequena escala, encontrou a metodologia do jogo matemático, associada ao design de comunicação que levam o espetador a procurar sentidos e associações, retendo-se imenso tempo a observar ligações entre os diversos azulejos. São imagens que rompem, muitas vezes, com os ritmos geométricos da arquitetura. Não atuam como um preenchimento de espaços, mas implicam em uma exploração visual dos espaços, ou seja, uma busca constante, tornando-se um jogo para espectador.

Em uma parte da sua obra, ao dar ao azulejo individualmente protagonismo, Athos Bulcão está a exprimir a palavra *Liberdade*.

3. A Dança nas imagens de Athos Bulcão

Revelo brevemente, como coautora deste artigo e artista plástica, que a dança esteve presente por longos anos em minha vida, assim como o desenho e a pintura. A partir destas experiências, foi possível perceber a intimidade das conexões entre estas expressões artísticas e desvelar um caminho plástico no processo artístico de Athos Bulcão. Pode-se afirmar que há um fio condutor de coerência no caminho criativo deste artista, desde os seus desenhos (Figura 8), fotomontagens (Figura 9), pinturas (Figuras 10, 11, 12 e 13), até o percurso visual do azulejo.

É relevante compreender essa trajetória de sentimento, pensamento visual e raciocínio. Para o filósofo Friedrich Schiller, “o artista é filho de sua época” (Pereira, 2007) e, portanto, Athos Bulcão expressava os contextos e sua visão de mundo, em consonância com a realidade. Aos poucos, em seu processo de trabalho, o movimento do corpo foi sempre surgindo, como tônica fundamental, desde os primeiros desenhos até os mais recentes (Figura 8), em que se vê: Dança—Ritmo—Forma—Cor.



Figura 8. Sem título, 1998. Athos Bulcão. Caneta hidrográfica sobre papel, 20 x 39 cm. Acervo particular Guilherme Pessina. Fonte: 100 anos de Athos Bulcão. p.44.

Figura 9. Fotomontagem: Na letra A, *Um americano em Paris*, 1953. Athos Bulcão, colagem 25 x 24 cm. Acervo particular Déborah Pinheiro e Bolívar Moura. Fonte: 100 Anos de Athos Bulcão, p.58. Ao lado desta imagem está a alteração em Photoshop com linhas esquemáticas para fins didáticos, feita pela autora do artigo. Na letra B, *Estudo para painel em azulejos do Sambódromo*, Rio de Janeiro - RJ, 1983. Módulos serigrafados sobre papel cartão, 45 x 64 cm. Acervo Fundação Athos Bulcão. Fonte: 100 Anos de Athos Bulcão, p.139. Na letra C, Fotomontagem: *O sonho do prisioneiro*, 1953. Athos Bulcão, colagem 31 x 22 cm. Acervo particular Déborah Pinheiro e Bolívar Moura. Fonte: 100 Anos de Athos Bulcão, p. 59. Ao lado desta imagem está a alteração em Photoshop com linhas esquemáticas para fins didáticos, feita pela autora do artigo. Na letra D, “detalhe” do *Painel em azulejos da Residência Frederico Gomes*, Rio de Janeiro - RJ (variação do padrão de azulejos do Mercado das Flores), 1983, Azulejo, dimensão total de 65 x 155 cm. Acervo Fundação Athos Bulcão. Fonte: 100 Anos de Athos Bulcão, p.141.

O ritmo que faz um corpo girar e voar no espaço, nas curvas em cor, pela atmosfera brilhante do branco dos azulejos, encontra uma proximidade com os trechos do poema *A Dança*, de Schiller (1796):

Vê como em passo flutuante em impulso ondedado os pares [...]
 Salta o pé sabedor na onda melodiosa do compasso [...]
 Vejo sombras fugazes, libertas do peso do corpo? [...]
 (Schiller *apud* Farguell, 2001: 115).

Na Figura 9, nas letras A e C, pode-se verificar o movimento dos corpos no ar, nas fotomontagens que Athos Bulcão criou em 1953. Ao lado de ambos trabalhos, estão duas imagens respectivamente alteradas para fins didáticos. Observa-se algumas linhas indicativas e simplificadas dos corpos em movimento. Esta fluidez dos traços no espaço é perceptível mediante os saltos, formas circulares e curvas. O imaginário do artista se desenvolve e o seu processo criativo, trinta anos após, fiel ao seu mais íntimo pensamento visual, reverbera em 1983, em ambas as criações dos azulejos

(Figura 9, letras B e D). Portanto, o *Estudo para painel em azulejos do Sambódromo* (B) e o ‘detalhe’ do *Painel em azulejos da Residência Frederico Gomes* (D) apresentam as curvas livres e inefáveis destes sintéticos corpos que dançam e flutuam no espaço em uma coreografia aleatória.

Ainda sobre a Figura 9 (B), vale ressaltar que o Sambódromo é um projeto de 1983, inaugurado em 1984. Athos Bulcão criou dois temas para um painel de azulejos deste conjunto arquitetônico, tendo por base $\frac{1}{4}$ de círculo. Em um azulejo construiu o $\frac{1}{4}$ de círculo com linhas paralelas. Em outro azulejo, a linha paralela se torna única a meio. Assim, construiu uma composição livre revelando o sentido da dança. O próprio artista afirmou: “Eu tenho influência de pintores [...] Mas as influências são muito amplas. Estes meus últimos desenhos têm influência também no Carnaval.” (Athos Bulcão *apud* Severo & Panitz, 2018: 34).

Sobre o Carnaval, em 1948, o artista realizou alguns trabalhos, dentre eles, uma aquarela com nanquim sobre papel, conforme a Figura 10 (A). Além das figuras em movimento, as máscaras e adereços carnavalescos mesclam-se aos elementos geométricos do fundo. Há uma dança: uma atmosfera luminosa de formas que se conectam às indumentárias, num contraste simultâneo entre os azuis, amarelos e tons de laranja. Vê-se, neste espaço, os ritmos, a fluidez sugestiva dos quadrados, retângulos e tons de branco repletos de luz. Nesta análise, pode-se observar um prenúncio dos azulejos criados por Athos Bulcão, que trinta e dois anos após a realização desta *Série Carnaval* em aquarelas, criou em 1980 o *painel de azulejos da Escola Britânica em Brasília* (Figura 10, letras B e C).

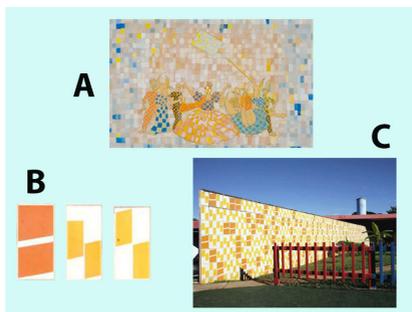


Figura 10. Na letra A, *Sem Título, Série Carnaval, 1948*. Athos Bulcão. Aquarela e tinta da china sobre papel, 30 x 49 cm. Acervo particular Luis Antonio Borges Filho. Fonte: *100 anos de Athos Bulcão*, p. 41. Nas letras B e C, azulejos esmaltados de Athos Bulcão, de 1980, composto por três padrões de peças, de 15 x 31 cm, nas cores laranja e amarelo (respectivamente nº 15 e nº 14 na escala cromática de Athos), estampadas sobre fundo branco. Este painel situa-se na Escola Britânica EQS 708/907 lote C, (projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer), dimensões em cm: 1742 x 212 / 1592 x 277. Fotos de Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p.120.

Os azulejos da Figura 10 (B) diferem-se de outras obras do artista, pois possuem um formato retangular, de 15 cm X 31 cm. São três padrões sobre fundo branco: o primeiro possui dois paralelogramos em cor laranja, ocupando quase toda a peça. O segundo compõe-se de dois paralelogramos na cor amarela, orientados verticalmente, próximos à metade da área do azulejo. O terceiro, embora semelhante ao segundo, apresentam um deslocamento entre as figuras, que se direcionam aos lados opostos do azulejo (Ribeiro & Perpétuo, 2018: 120).

Uma sensação de dança das formas, com ritmos neste painel da Figura 10 (D)

se apresenta devido ao agrupamento das peças, constituindo planos retangulares em perspectiva.

Outra dança de formas variadas, em cores vibrantes que se movimentam pelo branco absoluto, se configura no *Painel em azulejos da residência Regina Célia Borges*, 2001, Brasília, na Figura 11 (C). Há quatro tipos de padrões na formação deste painel, com formas diferenciadas: semicircunferências, quadrados, triângulos e trapézios retângulos, em cores: verde, laranja, azul e preto.

Este painel do ano de 2001 assemelha-se a uma vista aérea de formas dançantes em giros, que remetem à dança dos personagens criados por Athos Bulcão, trinta e quatro anos antes, em uma obra de 1967, em óleo sobre papel, da *Série Carnaval* (Figura 11, letra A). Os figurinos criados por ele (Figura 11, letra B) expressam este ideal dos corpos envolvidos pelas formas geométricas a atuarem no palco. Essas indumentárias visualmente, remetem a alguns padrões dos azulejos do artista. Assim, pintura, figurino e azulejos se conectam em seu processo artístico. Alguns trechos do poema *A Dança*, de Schiller (1796) podem se interligar à esta metamorfose de criação:

[...]

Cai a frágil construção deste mundo móvel.

Não, ali emerge com alegria, o nó desfaz-se,

Apenas com novo encanto se restabelece a regra.

Eternamente destruída, produz-se eternamente a criação em voltas,

E uma lei silenciosa orienta o jogo das metamorfoses.

(Schiller *apud* Farguell, 2001:116)



Figura 11. Na letra A, Sem Título, Série Carnaval, 1967. Athos Bulcão. Óleo sobre papel, 42 x 62 cm. Acervo Tribunal de Justiça do Distrito Federal. p.41. Na letra B, Figurinos de Athos Bulcão. p.32 e 33. Na letra C, Painel em azulejos, 2001. Athos Bulcão. Residência Regina Célia Borges, Brasília – DF. Dimensões: 65 x 144 cm. p.79. Acervo Fundação Athos Bulcão. Fonte das três imagens: *100 anos de Athos Bulcão*.

Athos Bulcão possuía a qualidade de reinventar, a partir de suas próprias obras. Conscientemente, ou inconscientemente, o seu imaginário carregado de dança, movimento e lirismo traduziu-se em diferentes modalidades de manifestação artística. A sua pintura em óleo sobre tela, de 1966 (Figura 12, letra A) revela uma única linha de sustentação, inclinada, que segura o voo do pássaro estabelecendo a ligação entre as duas figuras de maior destaque: homem e pássaro. O homem em pé em sua verticalidade, configura um peso visual que se equilibra com as demais formas arquitetônicas flutuantes. A pipa sem fio desloca-se em destaque. Os arcos que formam o corpo do pássaro remetem aos arcos que surgem nos azulejos da Figura 12 (B). A

forma do chapéu da figura humana, que se vê em destaque na letra A, assemelha-se às formas em tons de laranja e verde, presentes nos padrões dos azulejos na letra B. Nas letras C e D da Figura 12, observa-se os *painéis de azulejos no Lago Sul residencial, proprietário Antônio Carlos Bigonha*. A combinação, dos referidos azulejos, forma uma diversidade de curvas e contracurvas, de linhas com movimentos sinuosos aleatórios, em azul e verde, e algumas linhas retilíneas compostas pelos elementos similares ao chapéu, em verde e laranja. Uma dança visual sinuosa e ininterrupta se apresenta.

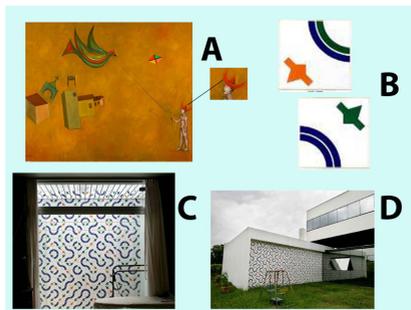


Figura 12. Na letra A, a pintura: Sem título, 1966. Athos Bulcão. Óleo sobre tela, 82 x 102 cm. Acervo particular Valéria Cabral. Fonte: *100 anos de Athos Bulcão*. p. 37. Destaca-se o chapéu vermelho da pintura, com o formato similar às formas em tons de verde e laranja, presentes nos azulejos da letra B. Nas letras B, C e D, Painéis de azulejos de Athos Bulcão, em 1998, compostos por um único padrão de peça, de 20 x 20 cm, com duas variações de cor: um é azul e verde (respectivamente números 52 e 64 na escala cromática do Athos) e o outro é laranja (cor nº 16), azul e verde, ambos estampados em fundo branco. Os painéis de azulejos situam-se no Lago Sul residencial (projeto arquitetônico de Cláudio Queiroz), proprietário Antônio Carlos Bigonha. Dimensões em cm: 265 x 306 / 696 x 266 / 286 x 307. Local no prédio: varanda da área de serviço, parede posterior, revestimento externo da garagem e varanda do quarto de empregada. Fotos B, C e D: Patrick Grosner. Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*, p. 184.

No *painel de azulejos da Fundação Oswaldo Cruz, Brasília*, (Figura 13, letras B e C) Athos Bulcão criou um azulejo de 20 x 20 cm com um único padrão estampado com formas geométricas de $\frac{1}{4}$ de círculo azul com dupla linha, uma mais fina que a outra, e uma forma similar a um losango de cor verde, com os seus lados côncavos em curvas. Esta forma está na direção que vai do vértice, ao centro do azulejo. Vale ressaltar a Inter-relação entre a pintura de 1966, de Athos Bulcão, já referida anteriormente e presente também na Figura 13 (A) com o painel criado pelo artista, quarenta e um anos mais tarde, em 2007. A pipa em destaque na pintura, surge flutuante, no azulejo na forma similar, losangolóide, em cor verde (Figura 13, letra B).

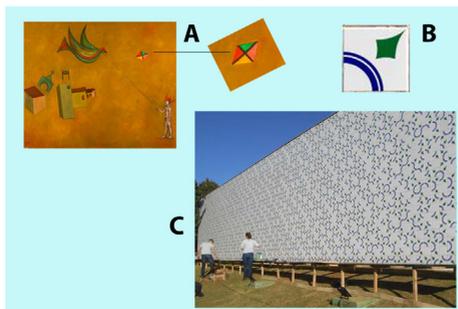


Figura 13. Na letra A, a pintura: Sem título, 1966. Athos Bulcão. Óleo sobre tela, 82 x 102 cm. Acervo particular Valéria Cabral. Fonte: *100 anos de Athos Bulcão*. p. 37. Destaca-se a forma da pipa flutuante sem o fio, na pintura, similar à forma verde do azulejo na imagem B. Nas letras B e C: Painel de azulejos esmaltados de Athos Bulcão, de 2007, composto por um único padrão de peças, de 20 x 20 cm, estampado nas cores azul e verde no fundo branco, entremeados de azulejos lisos de cor branca. O painel situa-se na Fundação Oswaldo Cruz via L3 Norte, campus Universitário Darcy Ribeiro, UnB, na fachada externa do auditório da Fiocruz (projeto arquitetônico de Márcio Neves e Beatriz Onishi). Fonte: *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*. p.209.

A partir deste padrão, o artista criou uma parede de 500 cm x 2500 cm. O painel total é composto pela repetição das peças, aplicadas em diversos sentidos, de forma aleatória, juntamente com azulejos brancos. A aplicação não possibilitou a formação de círculos, a partir da junção dos arcos de cada peça. O projeto foi concebido em 2007, a instalação do painel ocorreu em 2009 e este, foi restaurado em 2017 (Ribeiro & Perpétuo, 2018: 209).

É possível perceber o poder da síntese na criação deste artista, em uma de suas últimas obras. A partir de um único padrão, de um único azulejo, combinado ao azulejo branco, inúmeros movimentos aleatórios surgem em combinações que envolvem os nossos olhos, em uma dança visual.

Conclusão

Em Athos Bulcão observamos diferentes fases de produção do azulejo. Há uma fase onde continuou a tradição do padrão, embora dentro de uma tradição Modernista e outra fase, em que rompeu com o padrão e transpôs para a arte do azulejo uma total liberdade, na sua aplicação. Não se pode considerar que se trata de uma primeira e de uma segunda fase, porque embora em um primeiro momento tenha trabalhado com padrões, a partir de 1962, quando criou uma composição livre de padrões, não significou que tenha abandonado a tradição anterior. Seu processo criativo foi sempre contínuo.

No entanto, é de realçar a originalidade no contexto da história do azulejo, o momento que Athos Bulcão inaugurou em 1962. No seu percurso estão ausentes a narrativa e a figuração zoomórfica –esta última, está unicamente presente na Capela de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília.

Nessa fase da sua obra, Athos Bulcão compreendeu que “um azulejo era um azulejo.” A individualidade daquele objeto cerâmico, onde se pode jogar com as cores e as formas geométricas puras, foi utilizada por Athos Bulcão e desenvolvida de forma magistral. Em seu último projeto, o painel com a parede de 500 cm x 2500 cm da Fundação Oswaldo Cruz, em Brasília, possui um único azulejo. Esta obra trouxe o azulejo para o patamar da pura diversão, onde toda a regra foi quebrada. O próprio $\frac{1}{4}$ de círculo, com outros azulejos, não forma um círculo.

Athos Bulcão trouxe o azulejo para o limiar da autonomia plena, porque não é somente um mero suporte narrativo, ou de padrões. Neste processo, o artista dava liberdade aos azulejadores, com a sua supervisão, para aplicarem os azulejos de forma aleatória. Ele expressou essa ideia, como se observa na Figura 6.

O mais relevante é verificar que a linguagem das cores e da geometria de Athos Bulcão tornou-se uma dança visual contemporânea, com movimentos livres, que podem nos lembrar a liberdade expressa nas danças da bailarina Isadora Duncan.

*A intuição de Athos Bulcão consiste em variar cada módulo de posição de tal maneira que **ele é sempre outro sendo exatamente o mesmo.***

Agnaldo Farias (Fundação Athos Bulcão, 2001: 44).

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Adam, Luciana Fonseca de Melo. (2018). *A Relação Arte – Arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília: concepções e materializações (1958 – 1981)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas.
- Alcântara, Dora. (1980). *Azulejos portugueses em S. Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: Fontana/Fundação Luiz La Saigne.
- Burle Marx, Roberto. (n.d.). *Instituto Burle Marx*. <http://www.institutoburlemarx.org/roberto-burle-marx>
- Caravellas, Francisca Maria de Paiva e. (2018). *Os artistas colaboradores de Oscar Niemeyer na arquitetura religiosa de Brasília*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Cunha, Camila Xavier da. (2016). *Araquiazulathos: Relações Estéticas entre os Azulejos de Athos Bulcão e o Plano Piloto de Brasília*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- Duarte, Bárbara Pinto. (2009). *Ventanias de Athos Bulcão: rutura e integração*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- Farguell, Roger W. Müller. (2001). *Figuras da dança*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 972-31-0912-3
- Fundação Athos Bulcão. (n.d.). <https://www.fundathos.org.br/>
- Meco, José. (1985). *Azulejaria em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Meco, José. (1989). *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Morais, Frederico. (1988). *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração, Publicações e Comunicações.
- Oliveira, Adriana Anselmo de. (2010). *Athos Bulcão e a Moderna Azulejaria Brasileira*. Vitória: Universidade Federal Do Espírito Santo. Centro de Artes.
- Oliveira, Fabiana Carvalho de. (2013). *Ressignificações das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento*. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Artes.
- Piazza, Maria de Fátima Fontes. (2003). *Os Afrescos nos Trópicos: Portinari e o Mecenato Capanema*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História.
- Rached, Mary da Silva. (2018). *As tramas azulejadas nas fachadas da arquitetura Moderna e Contemporânea Brasileira*. Recife. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Arquitetura e Urbanismo.
- Ribeiro, Sandra Bernardes & Perpétuo, Thiago Pereira (coord.). (2018). *Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil), Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. ISBN 978-85-7334-338-0.
- Santos, Emyle dos Santos. (2020). *Artes em Diálogo: a produção de Athos Bulcão para*

- a Rede Sarah. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes.
- Silva, Fábio. (2009). *Educação patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- Silva, Maria Cláudia Reis. (2014). *A fotomontagem no Brasil [manuscrito]: um estudo das obras de Athos Bulcão (1952-1956)*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais.
- Severo, André & Panitz, Marília. (2018). *100 Anos de Athos Bulcão*. Brasília: Banco do Brasil.
- Tavares, Camila Christiana de Aragão. (2016). *A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e Athos Bulcão*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- Wanderley, Ingrid Moura. (2006). *Azulejaria na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos.

Notas biográficas

Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Doutorado em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património, com a tese “Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano”. Leciona na FBAUL disciplinas de História da Arte (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira, História do Azulejo em Portugal, Museologia e Curadoria. Foi coordenador do Mestrado de Museologia. Exerceu o cargo de Diretor da FBAUL e de Presidente do Conselho Pedagógico. Desenvolve investigação em “Arte, Territórios e Espiritualidade”, nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora interfaces entre arte pré-histórica, arte antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5094-3603>

E-mail: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Cláudia Matos Pereira é artista visual, com nome artístico de Cláudia Matoos. Investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora Universitária (2004-2010) e de Artes (2º e 3º ciclos) (1995-2013). Professora convidada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na área do Desenho (2013-2016). Doutorada em Arte Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. As suas principais linhas de investigação são: Arte Contemporânea, Arte e Território e Linguagem dos Azulejos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8196-6995>

E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia de Belas-Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

La tradición del Zellige en Marruecos

A tradição Zellige em Marrocos

EL HASSANE AIT FARAJI*

*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.

Resumen

Marruecos es un país que tiene una rica historia y tradiciones, donde la arquitectura de clase mundial ha hecho de este país un lugar único entre los países musulmanes. Una de sus mayores riquezas culturales y patrimoniales son los azulejos o zelliges marroquíes, únicos en su belleza, técnica, elegancia, sofisticación y variedad de combinaciones y patrones complejos. Los zelliges están hechos con arcilla de la región de Fes donde hay una gran cantidad de depósitos, lo que convierte a Fes en la capital indiscutible de la cerámica.

En este artículo, proponemos reflexionar sobre las etapas de zellige y su relación con el maestro artista. Tratando de mostrar zellige no como un artefacto decorativo, sino como la identidad de una sociedad.

Palabra clave: Zellij, Marruecos, Fes, Patrimonio Cultural.

Resumo

Marrocos é um país que tem uma história e tradições ricas, onde a arquitetura de classe mundial fez deste país um lugar único entre os países muçulmanos. Uma das suas riquezas culturais e patrimoniais são os azulejos ou zelliges marroquinos, únicos em sua beleza, técnica, elegância, sofisticação e variedade de combinações e padrões complexos. Os zelliges são feitos com argila da região de Fes, onde existem muitos depósitos, o que faz de Fes a capital indiscutível da cerâmica.

Neste artigo, propomos refletir sobre as etapas do zellige e sua relação com o mestre artista. Tentando mostrar o zellige não como um artefato decorativo, mas como a identidade de uma sociedade.

Palavras-chave: Zellij, Marrocos, Fes, Patrimônio Cultural.

Introducción

Zellige es un arte geométrico decorativo islámico marroquí competitivo en cualquier momento y lugar, su técnica es una de las más antiguas que se mantiene hoy en Marruecos, concretamente en Fes. La palabra “zellige” se encuentra, por tanto, en la etimología de la palabra azulejo utilizada en España y Portugal.

Algunos historiadores afirman que el arte de zellige deriva, en un principio, de los mosaicos bizantinos hechos de piedras de colores y esmaltadas. Sin embargo, habrá que esperar hasta el siglo X para que esta tradición arquitectónica se popularice en Marruecos. El intercambio artístico y cultural entre Marruecos y Andalucía dio lugar a la creatividad que ha caracterizado durante mucho tiempo a la cerámica utilitaria de Marruecos, pero también a los ornamentos de la arquitectura religiosa y doméstica.



Figura 1. Madrassa Attarin Séc XIV Fes. Fonte: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

Figura 2. Madrasa de Ben Youssef Séc XIV Marrakech. Fonte: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

Figura 3. Azulejos de Palácio de los Leones, Séc XIV La Sala de los Reyes. Alhambra. Fonte: <https://www.dosde.com/discover/alicatados-de-la-alhambra-de-granada/>

Zellige o cerámica vidriada, ocupa un lugar importante en la arquitectura y decoración de la ciudad de Fes. Este arte apareció en Marruecos con la llegada del Islam, cuya una de las ilustraciones más antiguas es los zelliges monocromos de la mezquita Koutubia del siglo XII en Marrakech. Esta mezquita presenta los especímenes más antiguos conocidos de zelliges en Marruecos. A pesar de los cambios en los patrones y el tamaño de los elementos utilizados, las técnicas básicas para hacer zelliges se han mantenido iguales a lo largo de los siglos.

Básicamente este arte se utiliza de forma tímida en los minaretes de mezquitas durante el periodo Almohade, que es el periodo en que Andalucía se integró con Marruecos y fue gobernada por árabes y bereberes, estos últimos son los habitantes originarios del norte de África.

Zellige tiene una amplia difusión en la Península Ibérica en España y Portugal, así como en los países del norte de África, Marruecos, Argelia y Tunicia. Marruecos es el único país que produce este zellige actualmente debido a la falta de artesanos en los otros países.

En cuanto a la importancia del zellige marroquí, se caracteriza por su valor y carga históricos, así como por su dimensión cósmica. Por lo que ahora es ampliamente conocido en Europa, Sudeste Asiático y América, así como por milagros técnicos y de ingeniería que lo caracteriza.

Zellige es un arte muy cotizado a nivel internacional, se distingue por su lujo y estética especialmente por su decoración y formas geométricas, así como por su fama. En todos los principales museos del mundo encontrarás galerías que tienen este llamado *zellige beldi* o zelij marroquí en la sección del arte islámico. Esto significa que es un arte producido y desarrollado en Marruecos. Algunos lo llaman la teja maureana para referirse a la Andalucía que estaba integrada y bajo el liderazgo del actual Marruecos, claramente en las dinastías Almorávide y Almohade que tuvieron la mayoría de los habitantes del norte de África, principalmente bereberes, sin olvidar la gran cantidad de decoraciones, y cada decoración tiene un nombre que es diferente a otros tipos de zellige, ya que basta con decirle el nombre de una decoración al artesano tradicional conocido por **Maalem** “Mestre” en Marruecos.



Figura 4. Puerta Bab Mansour, Séc XVIII Meknes. Fuente: <https://www.gettyimages.fr/detail/photo/bab-mansour-at-sunset-time-image-libre-de-droits/178692781?adppopup=true>

Figura 5. La Mezquita Hassan II, 1989-1993 Casablanca. Fuente: <https://www.gettyimages.fr/>

A diferencia de los mosaicos de Irán, Uzbekistán, Turquía e India con zellige es que, los mosaicos de estos países son similares a los mosaicos del Imperio Romano que tienen una gran influencia en él. Se toma una pequeña tira de zellige y lo coloca entre sí hasta formar una decoración o imagen específica de una persona o animal, puede preguntar al mismo artista si repite el mismo trabajo, pero la pintura puede ser diferente de la primera imagen, en contrario de zellige, se puede dar el nombre de la decoración a cualquier otro artista marroquí que se especialice en zellige; por ejemplo, la decoración de araña “*Ankbotia*” y él hará la decoración, no habrá ningún cambio, aunque otro artista lo haga, esto es lo que distingue el arte de zellige de otros tipos además las etapas de la técnica de zellige que obvio está diferente también. Entonces, es un arte de ingeniería que tiene formas geométricas acordes con la abundancia de colores, a diferencia de los mosaicos iraníes y uzbekos que se diferencian del marroquí por la mayoría de los colores que se encuentran en estos países como el cian o celeste y blanco e cuando hablamos de zellige se puede encontrar en cualquier color, además hay colores con nombres específicos que solo el ceramista marroquí del arte conoce, por ejemplo, el amarillo se considera “*khabouri*”, que es un amarillo claro en un grado muy hermoso.

¿Por qué este arte aún continúa?

En los talleres ubicados en Fes, encontramos jóvenes que comienzan su formación con la ayuda de maestros artistas y artesanos marroquíes en temas muy secundarios, como traer los artículos que necesitan, o aprenden por observación, para luego ayudar al maestro en algunos paneles. Esta parte de aprendizaje dura aproximadamente de uno a dos años, la mayoría de los jóvenes aprenden en los talleres de sus padres y familiares, de generación a otra generación sin parar, si conocemos algún amigo de Fes con supuesto tiene un miembro de familia maestro de zellige que es especializado en todas las etapas o solo en una etapa de elaborar el zellige y que descubrimos en este artículo

Durante este tiempo aprenden varios elementos y conocimientos como iniciación a su aprendizaje de artesanos marroquí. Se necesita mucho tiempo y todos los días pueden aprender técnicas o elementos nuevos como las decoraciones antiguas de

geometría. Los diseños nuevos y originales pueden ser de su creatividad y después de 4 o 5 años tienen la habilidad para continuar con sus diseños sin problema. Todo esto es un aprendizaje que se puede encontrar en talleres de padres antiguamente, escuelas de artesanía hoy en día o donde localizan los talleres de *Ain Al-Naqbi* en Fes. Los institutos donde se forman estos jóvenes están afiliados al Ministerio de Artesanía para enseñar y conservar el arte de zellige cómo el centro *El-Bathaa* en Fes para educar a los futuros artesanos y que no se pierda esta tradición.

En cuanto a los pasos, existen tres pasos básicos y cada paso tiene su propio maestro. Cada etapa también se caracteriza por subprocesos.

La primera etapa es la etapa de extraer la materia prima.

La materia prima se extrae en un área llamada *Guiran Ettine* que significa “Cuevas de arcilla”, que está en la carretera a *Sidi Harazem* en las afueras de Fes, cerca de *Ain Al-Naqbi*, que es el área central de los talleres de arte de Zellige.

Ghiran Ettine, es decir, las cuevas de arcilla, de hecho, no son cuevas naturales, sino que se hicieron debido a la extracción de la arcilla. Este lugar es considerado el único en el país y también en el mundo hasta hoy que tiene la materia prima para hacer zellige *Beldi*, parece un poco extraño, pero es verdad porque se ha intentado utilizar otros tipos de arcilla en otros lugares, pero no son aptos para hacer zellige.



Figura 6. Arcilla extraída en Ghiran Ettin, 2019 Fes. Fotografías del Autor.

“En cuanto a la materia prima extraída en Fes, la arcilla, es el único material que se extrae de ella en la región de *Ghiran Ettine* y no se encuentra en ninguna otra parte. Hay arcilla en otras ciudades como Asfi, Salé, Oujda y Marrakech que intentaron usar en zellige, pero los intentos fallaron porque cuando el zellige se pinta y se lleva al horno se rompe. Fes el único lugar que usaba la arcilla en la región como materia prima en este arte de zellig marroquí”, dijo Bilal, un maestro de zellige.

En esta etapa, se extrae la arcilla, se filtra de las impurezas, se amasa con las piernas hasta que se convierta en una masa cohesiva, se coloca en los llamados moldes y luego se coloca al sol. Luego se corta en trozos de 10/10 centímetros que se colocaron al sol, después viene la fase de colocación en el horno en una primera cocción y la segunda colocación en el horno viene después de pintar estas piezas con varios colores.

La segunda etapa es la etapa de la corte.

Un maestro grabador "maalam" es aquel que graba y corta los motivos necesarios en cada pieza de 10/10 cm dibujada con un bolígrafo específico que en el lenguaje de zellige se llama "*Oud Alkhizran*". La famosa decoración conocida Anillo "*Khatham*", al

dibujar con bolígrafo y luego cortar con “Menkach” en una pieza de 10/10 entonces podemos conseguir nueve piezas pequeñas dependiendo de la profesionalización del maestro artista “maalam” para no romper la pieza.



Figura 7. Maalam (Maestro), 2019 Fes. Fotografías del Autor. Ait Faraji.

Al final de esta fase de dibujar en la pieza 10/10 cm recortando dibujos, encontramos un grupo de tipos de zellige que luego deben unirse para formar una hermosa decoración y una pintura artística geométrica que agrada a los espectadores. Esta reunión de zellige de diferentes formas nos lleva a la tercera y última fase denominada formación de zellij.

La tercera etapa de la formación de Zellij

Esta etapa es la más complicada, ya que es la etapa del “monstruo” porque necesita mucha paciencia y concentración. Si el maestro equivoca todo estará gastado. Esta etapa necesita a los maestros que tengan más experiencia, el maestro “maalam” prepara cada tipo de zellige que se queda en cestas o bolsas, luego toma cada tipo para formar la decoración geométrica necesaria, en ocasiones podemos encontrar más de 20 azulejos diferentes en una decoración.

Coloca las fichas en la cara como un rompecabezas, pero el maestro tiene un buen conocimiento y una gran memoria con respecto a las formas y colores de zellige, factores todos que le ayudan a no equivocarse, todos juntos lo revisan para evitar errores.



Figura 8. Coloca las fichas en la cara como un rompecabezas. Fotografías del Autor.



Figura 9. Azulejo en forma de Anillo, 2020 . Fotografía del autor Hamza El Fasiki en Fes.

Después cubren toda la decoración con cemento y después de tres días, colocan el panel zellij en la pared y luego mezclan el cemento con agua hasta que esté líquido y finalmente se coloca entre el zellij y la pared hasta que se absorba. Luego parchear los paneles si una pequeña pieza de zellige está defectuosa. Toda esta fase se realiza en el

lugar donde se coloca el zellige y no en el taller.

En cuanto a los colores, son naturales que tiene una durabilidad mayor a los artificiales, se pueden encontrar en paredes con paneles de zelliges más antiguos de siglos XII, XIII, XIV, XVIII, XIX ... en las mezquitas, palacios o casas conocidas como “Riad” que ubican en la medina “el casco antiguo”. Se conservan los fragmentos de los colores naturales de su época, a diferencia de los colores industriales que obviamente no tienen el mismo valor artístico. Hay maestros “*maalam*” que usan colores naturales en otras artes como la cerámica en general. El maestro Bilal dijo que, “los colores que se usan hoy en día los elige el consumidor, por ejemplo, la conocida decoración de araña tiene de cinco a seis colores y solo dos o tres colores que dominan”.

Los materiales de la primera etapa son materiales comunes que se pueden encontrar en cualquier parte del mundo, un hacha para cavar barro, un colador para depurar el barro con agua y por supuesto las manos para introducir las piezas en el horno o al sol.

En la segunda etapa, se necesitan 3 materiales, primero requiere la forma decorativa que necesita para hacer la escala de la prensa, en segundo lugar, colocar la pieza de zellige 10/10 en una piedra y dibuje la forma decorativa que necesita ser cortada, esto continua con la tercera etapa que es el martillo para esculpir y extraer la pieza de zellig que se dibuja o coloca sobre la pieza de 10/10, el maestro de esta etapa se llama “*Naqach*”. Estas piezas son diseñadas y esculpidas en diferentes formas de zellige, como estrellas de cinco o seis puntas, cómics y otras formas geométricas. Son solicitadas por el maestro de tercera etapa conocido como “*Farach*”. Todo lo necesario se resume en un suelo que debe ser plano para facilitar el proceso de colocación y conformación de las piezas para construir los paneles necesarios y una llana para poner el cemento en la parte posterior del panel.

El maestro Bilal dijo que cada forma geométrica de zellige tiene un nombre específico que todos los maestros de zellige conocen, esto significa que este arte tiene su lenguaje y su léxico que solo los maestros de zellige marroquíes lo conocen. Por ejemplo, la forma de zellige conocido como “*Louza*” significa literalmente almendra porque la forma se parece a esta fruta, otra forma conocida como “*Tajine*” que es parecida a un plato marroquí y muchas otras formas como la estrella de ocho puntas conocida como “*El Khatm*” anillo.

El último paso o etapa necesita un piso equilibrado donde puedas poner las formas de zellig para construir un panel con diseño geométrico como hacemos en el juego rompe cabezas, pero las formas siempre se colocan en la parte trasera; De hecho, el diseño y el método de grabado varía en cuanto a precio, cuanto más pequeño y complicado de esculpir, el valor aumenta.

Las decoraciones de zellige son infinitas, pero las decoraciones que podemos encontrar en la mayoría de los paneles son la famosa “*Al Ankboutia*” que significa literalmente la forma del araña, “*Alkhamssini*” que significa el quincuagésimo; “*Alachrini*” el vigésimo y nuevas formas aparecen de vez en cuando a un ritmo lento, pero las formas antiguas originales se consideran las más lujosas y las primeras que se hicieron y realizaron en esa forma geométrica que es un elemento esencial del

arte islámico; Tienen relación con las matemáticas, por esta razón, ésta etapa es más complicada que la primera y la segunda etapa porque la mente simplemente está más cansada que el cuerpo. El Maestro Bilal dijo que este paso requiere más concentración e inteligencia que esfuerzo físico.

Los motivos geométricos varían según su dificultad, básicamente a partir del valor de 40 euros el metro cuadrado, los más fáciles, en cuanto a decoraciones difíciles comienzan con el valor de 152 euros y 200 euros el metro cuadrado. La decoración más cara se encuentra en el Mausoleo de Mohamed V en Rabat, se llama “*Mkhabal Laakol*” significa metafóricamente “enloquecer o enloquecer el cerebro” por el nombre llegamos a la conclusión de que es muy difícil y necesita mucha atención; Su geometría es bastante complicada y poco buscada porque es muy cara de hecho puede llegar a los 1200 euros o más el metro cuadrado, para ser colocado en una mezquita, palacio, instituciones u hogar. El consumidor necesita un presupuesto muy amplio, en Marruecos no es común encontrarlo fácilmente excepto en algunas casas y palacios de la clase alta. El lugar público más importante del país donde podemos encontrar esta decoración es el Mausoleo de Mohammed V en Rabat.

También hay decoraciones de suelo que tienen algunos nombres específicos como “*ELHarch*” “*ELMaarkab*” “*ELMajmar*” son baratas con un precio de 30 euros y 35 euros el metro cuadrado; son grandes y fáciles de cortar y no requieren mucho tiempo y esfuerzo, a diferencia de zellige de la pared que tiene pequeñas piezas de zellige y requiere mucho tiempo y concentración.

Conclusión

En primer lugar, la demanda de este tipo de zellige ha disminuido porque la mayoría de las casas se dirigen hacia todo lo que es moderno e internacional, ya que dependen mucho de pintar las paredes sin zellige, así como de las condiciones económicas, porque el zellige es muy caro, especialmente para aquellos con áreas grandes, dijo el maestro Bilal.

Los maestros de zellige sufren porque la demanda de este arte es baja y esto puede reducir el número de maestros que sinceramente hacen todo lo posible para conservar y dar la continuación a este arte.

“En cuanto a las otras dificultades, es evidente en el robo de este patrimonio cultural, principalmente de la vecina Argelia, dijo el Maestro Bilal, porque Argelia está haciendo todo lo que está a su alcance para hacer zellige marroquí con carácter argelino y perder su carácter marroquí, y dicen que esto zellige es andaluz, pero lo cierto es que es una evolución en Andalucía y en Fes, pero los maestros son los fasianos de Fes que hacen este arte, ya sea en Andalucía o en Fes allá donde vayan, y en la época actual son los marroquíes quienes van a Argelia a decorar sus palacios y mezquitas, como la Gran Mezquita, que es la más grande de África, cuando leas sobre esta mezquita descubrirás que es una innovación argelina de arte Andalusi”.

Las autoridades competentes deben hacer una reconsideración al respecto para proteger el auténtico patrimonio marroquí que está expuesto al robo, porque el zellige beldi marroquí valora Marruecos en todos los foros internacionales, la materia prima

para este zellige no se encontrará en ninguna otra parte del mundo, solo en Fes; Sin embargo, la exportación de este zellige debe ser oficial y documentada con el sello marroquí para no ser robado, por ejemplo en Putrajaya, Malasia encontraremos maravillosas placas de zellige geométrico marroquí, pero notaremos el espíritu de reconocimiento del patrimonio cultural marroquí por parte de este país; Que indicó dónde se hizo este panel de zellige marroquí, contrario a Argelia quienes no reconoce esto, cuando van turistas en una visita a Argelia pensarán que este zellige es argelino, a menos que sean consciente del origen de este arte, dijo el Maestro Bilal en una entrevista.

Bibliografía

- Ait Faraji, H. (2020, November 16). Bilal Fasiki Maalam-Artista do Azulejo en Fes: "Entrevista com o Mestre Bilal sobre o Azulejo." Fes.
- Azulejos de Palácio de los Leones, Séc XIV La Sala de los Reyes. Alhambra. (n.d.). <https://www.dosde.com/discover/alicatados-de-la-alhambra-de-granada/>
- Hillenbrand, Robert. (1999). *Islamic Art and Architecture*, London, Thames & Hudson World of Art series.
- Jones, Dalu & Michell, George. (1976). *The Arts of Islam*, Arts Council of Great Britain.
- La Mezquita Hassan II. (1989-1993). *Casablanca*. <https://www.gettyimages.fr/>
- Madrasa de Ben Youssef Séc XIV Marrakech. (n.d.). [https://ar.wikipedia.org/wiki/Madrasa Attarin Séc XIV Fes](https://ar.wikipedia.org/wiki/Madrasa_Attarin_Séc_XIV_Fes). (n.d.). [https://ar.wikipedia.org/wiki/Madrasa Attarin Séc XIV Fes](https://ar.wikipedia.org/wiki/Madrasa_Attarin_Séc_XIV_Fes).
- Meco, José. (1985). *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- O'Neil, J. (1992). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, by Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).
- O'Kane, O. (2013). *The Civilization of the Islamic World*, by The Rosen Publishing Group, New York.
- Puerta Bab Mansour, Séc XVIII Meknes. (n.d.). [https://www.gettyimages.fr/detail/photo/bab-mansour-at-sunset-time-](https://www.gettyimages.fr/detail/photo/bab-mansour-at-sunset-time)
- Simões, S. (1947). *Azulejos - 6.ª Exposição Temporária de Azulejos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga,

ةيقي ب ط ت ل نون فل او ةي م ال س ال ة رام ع ل خ ي ر ات 1993 ، نام ث ع نام ث ع ل ي ع م س ا
ط ا ب ر ل ا ة د ي د ج ل ف ر ا ع م ل ا ة ع ب ط م ، 1 ج ، ي ص ق أ ل ب ر غ م ل ا ب
س ج ر ج ة م ج ر ت ، ة رام ع ل ا ي ف ة ي م ال س ال ا ة ي د ي ل ق ت ل ف ر ح ل ا و ب ر غ م ل ا 1981 ، ر ا ك ب ه ي ر د ن ا
س ي ر ا ب 2 د ل ج م ل ا ، ي م ا س
ة ف ا ق ت ل ا ة ر ا ز و ت ا ر و ش ن م ي س ن ه ب ف ي ف ع ة م ج ر ت ، ي م ال س ال ا ن ف ل ا 1968 ، ه ي س ر ا م ج ر و ج
ي م و ق ل ا د ا ش ر ا ل ا و ة ح ا ي س ل ا و
ة ر ا ض ح ي ب ر غ م ل ا ر ا م ع م ل ا ي ف ة ف ر خ ز ل ا ن و ن ف ا ة س ف ي س ف ل ا ن ف 2011 ، د ل ا خ ب ي ا س ل ا
ز ي م ت و
ل ا ، غ ت ر ب ل ا و ا ي ن ا ب س ل ا ي ف ة ي ق ا ب ل ا ة ي س ل د ن أ ل ر ا ث أ ل ا 1956 ، ن ا ن غ ه ل ل ا د ب ع د م ح م
ة ي ر ث أ ة ي خ ي ر ات ة س ا ر د
ي ف ي س ا ط ر ق ل ا ض و ر ب ر ط م ل ا س ي ن أ ل ا 1972 ، ي س ا ف ل ا ع ر ز ي ب ا ن ب ا ه ل ل ا د ب ع ن ب ي ل ع
ط ا ب ر ل ا ، ة ق ا ر و ل ا و ة ع ب ط ل ل ر و ص ، س ا ف ه ن ي د م خ ي ر ات و ب ر غ م ل ا ك و ل م ر ا ب خ أ

Notas biográficas

EL Hassani Ait Faraji. Nacido en Marruecos, vive actualmente en la ciudad de Lisboa, Portugal. Estudia el doctorado en la Universidad de Lisboa. Es investigador de historia del arte, también de la talavera de Puebla, México. Realizó un trabajo curatorial en el Museo Calouste Gulbenkian en Lisboa sobre la peregrinación y trabajo en el departamento del arte islámico en el mismo museo. Obtuvo su maestría en museología y estudios curatoriales en Lisboa.

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.

Cena Campestre e a Azulejaria de Jorge Colaço

Cena Campestre and the Tiles by Jorge Colaço

ELAINE KARLA DE ALMEIDA*

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

Resumo

Nesta conferência, abordaremos uma das obras que compõem o acervo da azulejaria “historicista e revivalista” da Coleção Berardo, a criação do painel *Cena Campestre*, de Jorge Colaço – um dos grandes nomes da azulejaria portuguesa do século XX. Para este fim, abarcaremos, de forma sucinta, os métodos utilizados pelo artista, o contexto histórico, o percurso artístico/acadêmico e a biografia do pintor.

Palavras-Chave: Jorge Colaço, século XX, azulejaria.

Abstract

In this conference, we will discuss one of the works that make up the collection of “historicist and revivalist” tiles in the Berardo Collection, the creation of the Cena Campestre panel, by Jorge Colaço – one of the great names of Portuguese tiles in the 20th century. To this end, we will briefly cover the methods used by the artist, the historical context, the artistic/academic path and the painter’s biography.

Keywords: *Jorge Colaço, 20th century, tiles.*

Introdução

Estudo realizado para participação no “Congresso Arquiteturas Brillhantes. Revestimentos Cerâmicos do Século XV ao XXI.” – fundamentado nas representações artísticas em ajulejaria – objetiva pesquisar – por meio de consulta bibliográfica, de registros documentais e registros iconográficos sobre a vida e a obra do pintor Jorge Colaço.

Dessa forma, abordamos, no primeiro capítulo, um breve histórico sobre o artista, seu percurso artístico e relevância para o patrimônio histórico-cultural azulejar de Portugal.

No segundo capítulo, abarcaremos a relação dos registros fotográficos e a produção de azulejos, a saber, algumas relações de obras do artista e registro fotográficos de terceiros.

Para finalizar, ressaltamos a importância do artista e sua obra, bem como a influência na valorização da cultura e do povo portugueses.

1. Breve histórico sobre o artista

Empeçamos os estudos com uma breve biografia do artista Jorge Colaço.

Jorge Reys Colaço, conhecido pelo nome artístico de Jorge Colaço (Figura 1), nasceu no dia 26 de fevereiro de 1868, em Tânger – Marrocos e faleceu em Caxias, Oeiras/PT, em 23 de agosto de 1942 (Rota dos Azulejos, 2020: 6; Memórias da Conferência Jorge



Figura 1. Retrato de Jorge Colaço, 1905. Fonte: Família Colaço. Memórias da Conferência Jorge Colaço, 2018: 7. https://fims.up.pt/ficheiros/MemoriasConferencia_JorgeColaço_lowres.pdf

Colaço atuou como desenhista, caricaturista, pintor à óleo e pintor de azulejos.

Concluídos os estudos preparatórios na Escola Académica de Lisboa, Colaço estudou em Madrid – onde foi discípulo de pintores renomados, tais como José de Larrocha, González e Alejandro Ferrant. Após estudos em Madrid, aos 18 anos, fez uma breve passagem por Lisboa e seguiu para Paris. Em Paris, teve contato com grandes artistas – aqui, destacamos Ferdinand Cormon, da Escola de Paris. Nesse período “absorve a visão épica e teatralizada dos conjuntos pictóricos, reforçando o seu entendimento sobre a temática historicista em voga no final do século XIX.” (Santos, C.; Vieira, E.; Mirão, J.; Mimoso, J., 2015:2). Ainda em Paris, trabalhou como caricaturista para o Le Figaro e teve contato com a estética da Arte Nova.

Retornou para Portugal em 1896, fixando residência em Lisboa. Desenvolveu trabalhos como caricaturista – colaborador – nos jornais *Branco e Negro*, *O Dia*, *A Voz*, *O Fradique* e dirigiu a secção humorística do jornal *O Século*, esse, entre 1897 e 1907. Colaço foi um dos fundadores da Sociedade Nacional de Belas Artes.

A formação acadêmica, pintura à óleo e os trabalhos como desenhista/caricaturista influenciaram sua criação azulejar, conferindo características originais para a época. Em suas obras – pinturas em azulejos – Colaço utilizava como método a pintura sobre o vidro incolor já cozido e depois submetia a uma segunda queima (cozedura). O processo propiciava a obtenção dos efeitos aguarelados, com resultados semelhantes aos da pintura a óleo. Já a técnica, garantia liberdade, com possibilidade de elaboração de retoques e facilidade na execução de movimentos.

No catálogo Memórias da conferência Jorge Colaço, Cláudia Emanuel relata que durante uma exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1904, Colaço encontrou-se com o Rei D. Carlos e com o Conde de Paçô-Vieira (então Ministro das Obras Públicas). O rei e o ministro congratularam o artista pelos seus trabalhos, e Colaço aproveitou a oportunidade para solicitar uma audiência no ministério. Essa iniciativa foi decisiva na carreira do artista, pois, após a audiência com o Ministro, recebeu a primeira encomenda – painéis de azulejos para decorar uma das salas da Faculdade de Ciências Médicas em Lisboa. Esse foi um marco na carreira profissional

de Colaço como pintor de azulejos. Dessa forma, reconhecido e apreciado, recebeu encomendas em todo o território português e em países do exterior, incluindo o Brasil.

Segundo José Meco,

A obra de Colaço divide-se em duas fases. A primeira, desde os anos finais do século XIX até 1923, correspondeu ao período em que trabalhou na Fábrica de Louça de Sacavém, usando azulejos de pó-de-pedra prensados, com o vidrado já cozido. Colaço amassava as tintas com verniz e aguarrás, empregando-as à maneira da pintura a óleo sobre o vidrado, tanto as cores de grande fogo como as de mufla, incorporadas no vidrado numa cozedura posterior. As cores de mufla, menos resistentes e usadas em azulejos para decoração de interiores, permitiam-lhe algumas composições de exacerbado e vibrante cromatismo, como as da Casa do Alentejo, em Lisboa.

No segundo período, entre 1923 e 1942 (ano do falecimento), Colaço trabalhou na Fábrica de Cerâmica Lusitânia (em *atelier* independente do da própria fábrica), onde teve entre os colaboradores o ceramista Mário Oliveira Soares, [...]

Na Fábrica Lusitânia, Colaço utilizou placas de barro amarelo cobertas de esmalte estanífero, igualmente cozido, que pintou preponderantemente a azul-cobalto, com exceção dos enquadramento e de outros elementos acessórios, o que confere um caráter mais tradicionalista e académico a esta segunda fase. (Meco, 1986: 87).

Colaço trabalhou com temas históricos de Portugal e seus personagens (cultura popular e rural), com temas literários e com temas etnográficos, suas obras refletem uma consciência histórica na arte. O artista aliou a tradição dos temas e a modernidade dos suportes decorados e enobrecidos (ousadia e inovação – artes gráficas) em grandes composições a azul-cobalto e branco.

Jorge Colaço manteve-se extremamente produtivo até à sua morte em 1942. Após sua morte, aos poucos, caiu no esquecimento, o que se estendeu por décadas, se tornando quase um desconhecido.

2. O Registro Fotográfico e os Painéis de Azulejos

O registro fotográfico serviu para cópias de artistas em diversos suportes, porém, muitos artistas, incluindo pintores, ocultaram suas fontes pelos mais variados motivos (Calderón, 2015/2016: 31). Segundo Boris Kossoy, o fotógrafo atua como filtro cultural, cujo registro demonstra a própria atitude diante da realidade: “Toda fotografia é um testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho”(Kossoy, 1989: 33).

Não pretendemos aprofundar as investigações históricas do uso da fotografia como recursos para produção em outras linguagens artísticas, mas citar o uso da fotografia introduzir o seu uso no processo criativo de Jorge Colaço.

Jorge Colaço se utilizou dos registros fotográficos de outros autores para criação de muitas de suas obras. Dessa maneira, nos deparamos aqui com múltiplas historicidades: do fotógrafo e do *azulejista* (Colaço). Ambos os recortes demonstram a atitude dos artistas diante da realidade: os estados de espírito e as ideologias transparecem em

suas imagens documentam a visão pessoal, o olhar.

Calderón nos apresenta uma série de registros fotográficos e suas representações em azulejaria. Aludimos a algumas delas nas próximas páginas.

A Figura 2, uma fotografia realizada pela Foto Beleza, representa um barco carregado de tonéis e preso com um cabo, com a paisagem típica de Vila Nova de Gaia.



Figura 2. *La llegada del vino a Gaia.* J. J. da Costa Lima (s. d. [1929]: s. p.). Local: Vila nova de Gaia. Fonte: Calderón, 2016: 71.

Ao elaborar seu painel, nos bancos do Parque da República de Lamego (Figura 3), Colaço altera a imagem de fundo, e, conseqüentemente, a realidade da fotografia, representando o mesmo barco, desatado, com paisagem semelhante à paisagem de Douro.



Figura 3. Barco Rabelo. Bancos do Parque da República, Lamego (1932). Fonte: Calderón, 2016: 71.

Nas Figuras 4, 5, 6, e 7, é perceptível a semelhança das representações, elaboradas nos painéis por Colaço, com os registros fotográficos originais. Nos painéis, verificamos apenas algumas alterações da imagem com objetivo de integrá-la ao espaço do painel.



Figura 4. Fotografia de Eduardo Nogueira. Propriedade Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, EDN073. Fonte: Calderón, 2016: 130.



Figura 5. Sem título. Estação de Évora. Fonte: Calderón, 2016: 130.



Figura 6. Fotografia de Eduardo nogueira. Propriedade Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, EDN024. Fonte: Calderón, 2016: 130.



Figura 7. Sem título. Estação de Évora. Fonte: Calderón, 2016: 130.

Ao elaborar o painel da Estação de Vila Nova de Xira (Figura 8), Colaço utiliza três fotografias (Figura 9) para sua produção artística. Nessa criação, o artista utiliza algumas mulheres a selecionar azeitoras como personagens centrais, a seguir, agrega as imagens de uma senhora e um senhor – com seu cavalo – a conversar. O inusitado da imagem se refere ao fato de que as três imagens originais foram publicadas em uma mesma página da revista *Ilustração Portuguesa*, mas sem nenhuma conexão entre si. Essa composição propiciou uma obra original de resultado único, que revela o potencial criador do pintor.



Figura 8. Sem título. Estação Vila Franca de Xira. Fonte: Calderón, 2016: 155.



Figura 9. Escolhendo a azeitona para a praça. Outra varejadora. O negociante sr. José Salgado, pedindo notícias de seu rancho. *Ilustração Portuguesa*, nº 354 (1912:732 e 733). Fonte: Calderón, 2016: 155.

Cena Campestre (Figura 10), Coleção Berardo de Estremoz, apresenta um camponês e um carro de bois – painel pintado apenas em azul-cobalto, em enquadramento arquitetônico. O painel foi realizado na Fábrica de Sacavém, por volta de 1920 (AAVV – 800 Anos de História do Azulejo, 2020: 660).

Ao utilizar a temática histórica o artista traduziu aos seus contemporâneos valores morais para devolver a grandeza ao povo português, a permitir o testemunho, por meio de suas imagens, dos conhecimentos, dos costumes, da religião, entre outros valores. Dessa forma, em *Cena Campestre*, as “imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida” (Burke, 2004: 17), um contributo para destacar os valores morais – a grandeza do povo português.



Figura 10. Jorge Colaço. Fábrica de Loça de Sacavém. Painel de azulejos, Cena Campestre. Sacavém, c. 1920. Placas de "pó-de-pedra" com pintura sobre vidro cozido. Enquadramento arquitetónico em azul-cobalto. 212 x 135cm. Fonte: AAVV – 800 Anos de História do Azulejo, 2020: 660.

Conclusão

Fundamentado nos estudos e nas investigações realizadas, é possível afirmar que o uso da fotografia, apesar de suas limitações quanto à representação fiel da realidade vivida e registros históricos, contribui, positivamente, como recurso para produção artística e o processo criativo, tanto na azulejaria quanto em outras linguagens artísticas. Neste caso, a fotografia serve como referência e não como registro de memória.

Jorge Colaço foi extremamente produtivo, deixando um legado valioso para seus contemporâneos e, apesar de passar por um processo de esquecimento após a sua morte, se manteve vivo por meio de sua obra. Sua obra se mantém atual e retomou lugar de destaque no final do século XX e início do século XXI, fortalecendo as raízes e os valores do país, representante do patrimônio cultural português.

Agradecimentos

Ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda", ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes – CIEBA e à Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT pelo apoio para este trabalho de investigação.

Ao tutor/orientador do meu projeto e investigação do curso de Doutoramento em Belas-Artes, FBAUL, o Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves.

Aos doutorandos em Belas Artes, FBAUL, Álvaro Sulva e Michele Augusto.

Referências

- AAVV – *800 Anos de História do Azulejo*, 800 Años de História del Azulejo. Catálogo da Exposição, Museu Berardo Estremoz, 1ª edição. (2020). Lisboa: Associação de Coleções. ISBN 978-989-33-0380-1. https://museuberardoestremoz.pt/pdf/Museu_Berardo_Estremoz-Catalogo.pdf
- Brás, António. (n.d.). *Jorge Colaço | Inovação e tradição*. Revista Moda&Moda. <https://www.modaemoda.pt/c%C3%B3pia-o-fado-de-malhoa-2>
- Burke, Peter. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC.
- Calderón, José Luis Mingote. (2016). *Da fotografia ao azulejo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- 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>
- Kossoy, Boris. (1989). *Fotografia e história*. São Paulo: Ática.
- MatrizNet. (n.d.). <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx>
- Memórias da Conferência Jorge Colaço – Conhecer, divulgar e preservar*. (2018). https://fims.up.pt/ficheiros/MemoriasConferencia_JorgeColaco_lowres.pdf
- Meco, José. (1986). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Rotas dos Azulejos – Rota Autoria Jorge Colaço*. (2020). Lisboa: IP Património. <https://www.infraestruturasdeportugal.pt/sites/default/files/flipbook/RotaJorgeColaco/2/>
- Santos, C.; Vieira, E.; Mirão, J.; Mimoso, J. (2015). *Jorge Colaço um artista multifacetado*. Estudo e caracterização das técnicas e pinturas em azulejo. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil. <http://repositorio.Inec.pt:8080/jspui/bitstream/123456789/1007970/2/09%20Jorge%20Colaço%20artista%20multifacetado.pdf>

Notas biográficas

Elaine Karla de Almeida é artista plástica e aluna do Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Participa do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património – “Francisco de Holanda”, coordenado pelo Professor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, do Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001.6772-8804>

E-mail: almeida.elaine@edu.ulisboa.pt

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

A azulejaria no Convento de Santa Clara do Funchal: Integração no projeto de conservação, restauro e abertura ao público enquanto *monumento visitável*.

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*

*Direção Regional da Cultura / Direção de Serviço de Património Cultural.

Resumo

O Convento de Santa Clara passa por uma profunda reformulação no que concerne à conservação e restauro da sua memória patrimonial. Apresentará novas condições de visita com especial enfoque na importância da sua coleção azulejar.

Palavras-chave: convento, azulejo, património.

Abstract

The Convent of Santa Clara is undergoing a profound reformulation regarding the conservation and restoration of its heritage memory. It will present new visiting conditions with a special focus on the importance of its tile collection.

Keywords: convent, tile, patrimony.

Introdução

Neste momento (2019-2021), decorrem obras de reabilitação, conservação e restauro de uma parte considerável do Convento de Santa Clara do Funchal, monumento nacional, desde 1940. Os trabalhos implicam, pela primeira vez, um programa concertado de conservação e restauro do património móvel e móvel integrado do convento, ao abrigo de programa comunitário FEDER, sob a coordenação da Direção de Serviços de Museus e Património Cultural, agora, segundo nova orgânica, Direção de Serviços de Património Cultural, da Direção Regional de Cultura, Secretaria Regional de Turismo e Cultura do Governo Regional da Madeira. Foi realizado com a colaboração da DGPC/Ministério da Cultura.

1. Resenha histórica do Convento de Santa Clara: Relação com a cidade atlântica

O Convento de Santa Clara do Funchal é o primeiro da ordem franciscana na ilha da Madeira, fundado pelo 2.º capitão do donatário, João Gonçalves da Câmara, junto à Igreja da *Conceição de Cima*, para distingui-la da *Conceição de Baixo*, ou de *Santa*

Maria do Calhau. A Igreja da *Conceição de Cima* havia sido erguida por seu pai, João Gonçalves Zarco, junto da sua casa de residência principal, atualmente Quinta das Cruzes.

Foi o papa Sisto IV, em 1476, através da bula *Eximiae devotiones affectus*, que autorizou a fundação do convento. As obras, propriamente ditas, parecem ter só arrancado em 1492, embora já em 1488, o duque de Beja, D. Manuel, peça aos fidalgos, cavaleiros, escudeiros e homens bons a contribuição para a sua construção.

Em 1497, chegam as primeiras freiras vindas do Convento da Conceição de Beja, e a primeira abadessa será D. Isabel de Noronha, filha do fundador João Gonçalves da Câmara. A atual capela-mor da igreja do convento, correspondendo à capela da Conceição de Cima, permaneceu como panteão dos capitães donatários, até meados do século XVI, passando depois por casamento, aos condes e marqueses de Castelo-Melhor.

A economia do açúcar e a prosperidade madeirense fizeram-se sentir, também, no convento, com o crescimento exponencial das suas propriedades e provimentos ao longo do século XVI. Em 1566, foi alvo do ataque pirata de Bertrand de Montluc, tendo sido muito castigado. As freiras conseguiram escapar para as suas propriedades no designado *Curral Grande*. Apesar disso, em fim do século XVI, Gaspar Frutuoso descreve a casa conventual como muito próspera, com cerca de 70 religiosas da maior nobreza da ilha.

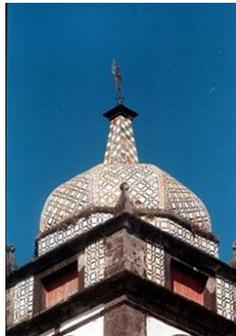


Figura 1. Torre / corochéu. Convento de Santa Clara do Funchal. Azulejos do Séc. XVI. Antes do restauro. Foto: DRC/Roberto Pereira.

2. Extinção das ordens religiosas e a sobrevivência do Convento de Santa Clara, entre os séculos XIX-XX.

Em 1890, morre a última freira de Santa Clara, Maria Amália do Patrocínio, ali ficando a residir servas, pupilas e senhoras recolhidas. Nesse momento a família Castelo-Melhor, por razões desconhecidas, não toma posse da arruinada estrutura conventual.

Em 1896, por decreto, o convento foi cedido, provisoriamente, à Congregação das Franciscanas Missionárias de Maria, para a Associação Auxiliar das Missões Ultramarinas, com a intenção da criação de um colégio, sanatório, escola de missionárias e asilo de raparigas pobres. O colégio funcionou até 1910, data em que as irmãs foram expulsas da Madeira.

O imóvel foi cedido à Camara Municipal do Funchal, Santa Casa da Misericórdia e à Associação Auxílio Maternal. O convento esteve praticamente ao abandono até 1928. Em 1927, o Ministério das Finanças autorizou a sua cedência ao Ministério das Colónias em favor da Associação Auxiliar das Missões Ultramarinas. As irmãs franciscanas Missionárias de Maria criaram uma creche que funciona até hoje.

3. Obras dos Monumentos Nacionais

A movimentação de entidades e personalidades regionais e nacionais levou à classificação do Convento de Santa Clara do Funchal a Monumento Nacional, por decreto n.º 30762, de 26 de setembro de 1940.

Nos anos 40 e 50 do século XX, decorreram obras por parte da DGEMN (Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais). A situação de vazio legal, indecisão administrativa e desarticulação de tutelas civis e religiosas, e o afastamento dos centros de decisão, tinham levado o convento ao atravessamento de boa parte do século XIX e início do XX sem obras estruturais, tendo sido feitas titubeantes intervenções para instalação do colégio, nos primeiros 30 anos do século XX.

As imagens e documentação conhecidas, correspondentes ao convento anterior às grandes obras dos anos 40, revelam estruturas arquitetónicas com uma matriz gótica-final manuelina, profundamente alteradas por adaptações de crescimento ao longo dos séculos XVII e XVIII.

As fotografias conhecidas, anteriores às obras dos anos 40, revelam alçados com uma fenestração e organização de vãos, por exemplo, nos dormitórios, com uma disposição informal e despojada que lhe dava uma identidade muito própria, identificável de certo modo com a arquitetura chã.

Uma parte substancial da intervenção da DGEMN tinha, como princípio, a desornamentação e o regresso a um purismo de fundo manuelino, com a remoção de tudo o que dificultasse a sua leitura ou a sua identidade inicial. Esta é a justificação da demolição, por exemplo, das capelas do claustro. A sobreposição de valores arquitetónicos, compagináveis com a própria diacronia da vida do convento, eram considerados alienáveis, porque perturbadores de uma verdade fundadora. Muitas das intervenções da DGEMN, com profundo desprezo pelas artes decorativas, centraram-se no reequacionamento e reordenamento quase total, introduzindo uma espécie de regularidade e um *racionalismo pombalino*, na métrica dos seus vãos.

4. Diagnóstico do imóvel e do móvel

Em 2016, o projeto foi retomado pela DRC numa candidatura a fundos comunitários, FEDER, no âmbito do programa operacional da RAM 2014-2020, com o objetivo, apesar de limites orçamentais que não permita uma intervenção global, de dar prioridade à *criação de um circuito de visita e de interpretação monumental*, com a conservação e restauro dos edifícios e seu património artístico, móvel e móvel integrado, assim como a criação de um espaço de exposição permanente, que contasse a história do convento e das suas vicissitudes.

Em 2017, foi realizado, em parceria com a DGPC/Ministério da Cultura, Laboratório

José de Figueiredo e o Museu Nacional do Azulejo, contando com especialistas das áreas de talha/escultura, pintura e azulejaria, um caderno de encargos que contemplava o diagnóstico e proposta de intervenção, tendo em vista a realização do concurso público internacional.

5. Intervenção de conservação e restauro

5.1 Os edifícios (património imóvel)

O projeto de recuperação teve por base a recolha de informação e identificação rigorosa das patologias existentes, nomeadamente, nos volumes correspondentes às áreas visitáveis (igreja, coros e antecâmaras, futuras salas de exposição, capelas, futura área de reserva, claustro e portaria), permitindo uma correta reabilitação. Foi realizado acompanhamento arqueológico de todas as intervenções que impliquem escavação ou revolvimento do solo.

5.2 Património móvel e móvel integrado: talha, escultura, pintura e azulejaria

Conservam-se *in situ* alguns conjuntos de talha dourada, escultura e pintura, projetados e executados para pequenas capelas e oratórios, integrados no percurso conventual, como são os exemplos da capela da Ressurreição e o oratório dedicado a São Bernardo. No século XVIII, existiam dezassete capelas, muitas das quais hoje demolidas e despojadas do seu recheio devocional e artístico.

Em virtude das várias campanhas de obras, uma parte substancial deste espólio encontra-se deslocada e arrecadada em diferentes espaços, que albergam grandes quantidades de fragmentos e elementos destacados e descontextualizados, como retábulos, pinturas, esculturas e azulejaria de capelas que outrora existiram.

Do projeto faz parte a conservação e restauro dos azulejos integrados em diferentes espaços do convento e igreja.

6. Criação de circuito de visita e de interpretação monumental

Um dos aspetos mais importantes, tidos em conta neste programa de requalificação, foi, antes de mais, o da criação de um circuito de visita que, no essencial, desse a ver as principais áreas e funcionalidades conventuais e mantivesse, com a maior fidelidade possível, a memória de um lugar.

7. A azulejaria no convento de Santa Clara do Funchal

O convento de Santa Clara do Funchal possui um conjunto extraordinário de azulejaria, desde inícios do século XVI, de produção sevilhana hispano-mourisca, numa grande diversidade tipológica, correspondendo a encomendas feitas logo desde a fundação do convento e das suas primeiras decorações pavimentares e parietais. Não esqueçamos a importância do mudejarismo no contexto da arte manuelina, da proteção real ao próprio convento e à vinda das primeiras freiras da Conceição de Beja, onde a presença dos azulejos hispano-mouriscos tinha grande difusão. O mudejarismo insular é marcado, sobretudo, pela presença azulejar, mas também pelos tetos de alfarje, visíveis em Santa Clara, na modesta sacristia e no coro alto, com seus tirantes

de linhas entrecruzadas.

Nos dias de hoje, a presença da azulejaria mudéjar centra-se, praticamente, nos pavimentos dos designados coro alto e coro baixo, com a permanência residual em pequenas aplicações e reposições em muros, degraus ou nichos.

É do nosso conhecimento a existência de uma grande quantidade de exemplares e fragmentos despejados numa lixeira a sul do convento, confinante com o palácio Calçada, e que darão origem ao interesse que o novo inquilino do palácio, Dr. Frederico Augusto da Cunha Freitas, veio a dar a esses exemplares, logo nos anos 40 do século XX, iniciando uma coleção, hoje visível na Casa-Museu Frederico de Freitas.

Outros azulejos hispano-mouriscos foram reaproveitados em construções nas redondezas do convento, como no pequeno poço do jardim dos Viscondes do Porto da Cruz, destruído nos anos 80 do século XX.



Figura 2. Coro alto. Azulejos hispano-mouriscos. Século XVI. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).



Figura 3. Coro alto. Azulejos hispano-mourisco. Século XVI. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Verdadeiramente notável, pelo seu estado de conservação e permanência *in situ*, é o conjunto cobrindo cerca de 90m², com cerca de 4.000 azulejos, do coro alto, de azulejos moldados em aresta, ou *cuenca*, onde são reconhecíveis 8 desenhos de laçarias geométricas e dois de ornamentação fitomórfica. A colocação destes azulejos vidrados com óxido de chumbo ou zarcão, criando um conjunto quase uniforme em tons verde, não seguiu uma ordem, regra composicional, cumprindo-se apenas o preenchimento aleatório, interrompido pelo formalismo da criação de um efeito de estrela central, com azulejos policromos, hoje quase invisíveis, constituindo-se por quadrado de 10x10 azulejos, com continuação nos vértices de mais três azulejos cada, que terminam numa composição também policroma de 4x4 azulejos.

Deve reconhecer-se o cariz único da composição pavimentar do coro alto, apesar de se conhecer a aplicação deste tipo de azulejos (Meco,1989:39), como no Pátio do Leão, no Palácio Nacional de Sintra.

Também Santos Simões nos diz que deveriam existir azulejos hispano-mouriscos no coro-baixo, mas que não teria oportunidade de ver devido ao estrado de madeira que cobria todo o pavimento (Simões,1963:171).

A existência de uma cobertura azulejar no pavimento do coro baixo do convento veio a confirmar-se, com obras ali realizadas na década de 80 do século XX. Foi assim posto a descoberto um conjunto azulejar praticamente com a mesma extensão do coro alto, dividido em duas secções. Uma primeira, constituída por azulejos iguais aos do coro alto, e outros policromos de aresta sevilhanos de inícios do século XVI, colocados

de forma aleatória, repetindo parte da padronaria conhecida no coro alto, assim como outros, conhecidos também em parte pela sua aplicação no antigo convento da Piedade, em Santa Cruz (Madeira). Deve referir-se a presença de exemplares monocromos, sem decoração, a azul, mel e verde, de produção sevilhana, de inícios do século XVI, muito próximos aos aplicados num pequeno nicho junto ao claustro e no coruchêu da torre da Sé do Funchal, assinalados desde 1514 (Gonçalves, 2019:65).

Uma segunda secção do pavimento faz alternar placas de tijoleira, não vidrada, de secção retangular, postas na diagonal, com pequenas losetas azulejares de Sevilha de inícios do século XVI, no que parecem ser cortes de azulejos maiores transformados em pequenos quadrados, como se encontraram em escavações arqueológicas no Solar de D. Mécia, no Funchal (Ramos, 2003:74).

Numa sequenciação cronológica, devem referir-se os azulejos em técnica de majólica ou pisanos, muito provavelmente realizados em Portugal, nos últimos anos do século XVI, como primeiras experiências, segundo técnica e inspiração ítalo-flamenga (Meco,1989:198), que se encontram no pavimento de uma capela, junto ao coro baixo do convento, de invocação primitiva desconhecida, onde, em finais dos anos 50 do século XX, se colocou um altar dedicado a São Gonçalo de Amarante, e antes havia funcionado um posto clínico.



Figura 4. Chão da Capela de S. Gonçalo de Amarante. Séc. XVI. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Figura 5. Pareda da Capela de S. Gonçalo de Amarante. Séc. XVII. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Trata-se de um pequeno conjunto que cobre, parcialmente, o pavimento (2,40x2m) de um padrão fitomórfico, de dois florões em rotação de pétalas amarelas e outro a verde, interligados e elementos curvos, em tons amarelo, azul, ocre, verde e manganés, feitos num barro muito vermelho, iguais aos aplicados na sacristia da Sé velha de Coimbra, como informa Santos Simões (Simões, 1963:170). A existência de fragmentos deste padrão, espalhados pelo convento, assim como na Casa-Museu Frederico de Freitas (Camacho, 2009:179), revela-nos que este padrão deveria constituir um conjunto de muito maior dimensão, hoje desaparecido, e que teve neste pequeno reduto de pavimento uma aplicação posterior.

Com um cariz aleatório, encontrados em pequenos bancos ou preenchimento de lacunas em aplicações parietais, deve referir-se uma importante tipologia azulejar importada de Sevilha, muito provavelmente entre o final do século XVI e os inícios do século XVII, reproduzindo um elaborado padrão têxtil, sobre fundo amarelo intenso, com castanhos, verde-cobre, azul-cobalto e azul claro, manganês e branco. Estes azulejos são atribuíveis à oficina de um dos mais importantes barristas do bairro de

Triana, em Sevilha, os Valladares. Esta tipologia também se conhece na coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas (Camacho, 2009:145), assim como um conjunto de azulejos presentes em aplicações esporádicas no convento, do que parecem ser versões nacionais, com ligeiras alterações de desenho e cor. Ambas as tipologias deveriam cobrir espaços extensos no convento, que vieram a desaparecer ao longo dos séculos. Refira-se que a versão sevilhana se encontra, por exemplo, aplicada no claustro do antigo Convento de la Merced Calzada, onde hoje se instalou o Museu de Belas Artes de Sevilha. Azulejos semelhantes estão presentes na coleção Berardo, Museu do Azulejo, em Estremoz.

Notáveis são, ainda, dois exemplares colocados, hoje, de forma aleatória, um para substituir um azulejo perdido numa composição do século XVIII e outro aplicado num banco de jardim, ambos de produção flamenga ou holandesa, de inícios do século XVII, e que devem ter vindo para a Madeira como amostras para uma encomenda não concretizada. Serão apresentados na área de exposição permanente.

Na Igreja do Convento de Santa Clara do Funchal, apesar de grandes alterações ao longo dos tempos, deve pensar-se que a espacialidade e as paredes da atual construção são as mesmas do século XVI. No século XVII, uma crescente ideia barroca do designado *horror vacui* fez invadir todo o espaço das paredes laterais com composições azulejares de grande riqueza, criando efeitos de enriquecimento arquitetónico complexo. Basicamente se desenvolve na secção inferior, como em muitas outras igrejas, por um padrão azulejar de efeito fitomórfico intenso, de menor extensão, separado da secção superior por barra, onde se instalou a grande escala o designado padrão de Marvila, que ganha o seu nome pela aplicação na Igreja de Marvila, em Santarém. Estas extensas paredes revestidas de azulejos, com seu brilho e empenos, criam um efeito decorativo e animação do espaço arquitetónico. Muito cuidadosa foi a forma como o ladrilhador contornou ou acentuou os acidentes construtivos ou pré-existências, como três pinturas na parede oposta ao altar-mor, que foram dignificadas com extensas e complexas cercaduras. O conjunto é rematado por friso de fundo amarelo com figuras mitológicas híbridas com secção superior humana e inferior vegetalista, como nas figuras de Santo Amaro, em Lisboa, (Meco,1989:205), em postura afrontada e separados por cartela ou escudo. A dificuldade da sua colocação, implicando ordenação rigorosa dos exemplares, fez que em muitos casos se tenha perdido a leitura do conjunto, cuja intervenção de conservação e restauro a decorrer está a corrigir. A presença de figurações brutescas, seguindo de perto ou longe modelos tirados das gravuras flamengas e italianas, é muito rara no contexto regional e coloca a datação deste revestimento à volta dos anos 20-30 do século XVII.

Muito interessante é a aplicação de azulejos de caixilho ou *pseudo-enxaquetados*, recorrendo-se a artifício que fazia simplificar as dificuldades de articulação dos vários elementos dos enxaquetados puros, que exigem o corte em vários feitios, reduzindo o desenho a três azulejos articulados na diagonal cobrindo, em parte, as paredes do coro alto do convento, com cercaduras de anjinhos e urnas, que emolduram pinturas preexistentes. Esta tipologia azulejar é apenas conhecida na Madeira e teve larga aplicação quer no convento de Santa Clara, quer na vizinha Igreja de São Pedro, ou no

coruchéu da torre do hoje desaparecido Convento de São Francisco do Funchal.



Figura 6. Coro alto. Azulejos do séc. XVII. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Figura 7. Coro alto. Azulejos do séc. XVII. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Curiosa é a aplicação deste padrão *pseudo-enxaquetado* na cobertura do coruchéu da torre da igreja, numa tradição insólita e rara, a nível nacional, de preenchimento azulejar, cuja apropriação começou mesmo na Sé do Funchal. Em Santa Clara do Funchal, a abóboda sextavada tem os vértices ou perfis dos gomos emoldurados por cercaduras a azul e branco, de quadrículas de cantos cortados e fitas entrelaçadas.



Figura 8. Corochéu. Azulejos do séc. XVII. Foto: DRC/(durante a campanha de conservação e restauro, 2021).

Figura 9. Azulejos do corochéu. Séc. XVII. Foto: DRC/(estudo e montagem durante a campanha de conservação e restauro 2021).

Das numerosas capelas existentes no convento, só escapou incólume, aos desvarios do tempo, a designada Capela da Ressurreição, num dos extremos do quadrilátero do claustro, datável de meados do século XVII, onde uma sobriedade construtiva exterior dá lugar a uma dispersão visual e intensidade decorativa que vai do teto pintado com brutescos, à talha, à pintura e ao azulejo. As paredes encontram-se revestidas de azulejos de padrão de camélias, imitando padronagem têxtil, como são conhecidos também na coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas, rematados por barra e friso de enquadramento, de uma tipologia comum na ilha da Madeira, muito aplicadas ambas no demolido Convento de Nossa Senhora da Piedade, em Santa Cruz.



Figura 10. Capela da Ressurreição. Azulejos do séc. XVII. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Figura 11. Capela da Ressurreição. Azulejos do séc. XVII. Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Numa passagem construída pelos Monumentos Nacionais, nos anos 40 do século XX, entre a igreja e o claustro, foi arrasada a designada Capela de São Domingos, sobre a qual, foi possível agora, encontrar informação e documentação sobre o seu desmonte. O retábulo primitivo desta capela foi novamente colocado no espaço e feito o encerramento da passagem dos anos 40.

As paredes laterais encontram-se revestidas de um padrão de massarocas, que como bem observou Santos Simões, são de um tipo raro, com o centro da espiga a azul pleno, sem detalhe de desenho (Simões, 1963:167). O conjunto foi aplicado com cuidado pelo ladrilhador, que enquadrou o padrão. Com um friso, muito comum na ilha da Madeira, conhecido por *olho de perdiz*, e por barra de motivação floral, datáveis do início do terceiro quartel do século XVII.



Figura 12. Capela de S. Domingos (claustro). Foto: DRC/Roberto Pereira (antes do restauro).

Figura 13. Azulejos da Capela de S. Domingos (claustro). Séc. XVII. Foto: DRC/(estudos e montagem, durante o restauro, 2021).

No que concerne à azulejaria do século XVIII, sobreviveram aos séculos dois painéis historiados representando Santa Clara, padroeira do convento, e São Francisco de Assis, fundador da ordem, provindos de uma oficina lisboeta do segundo quartel do século XVIII. Estes painéis deveriam enquadrar o portal de entrada de uma destruída capela do claustro de Santa Clara. De bom desenho, apresentam os santos enquadrados por arquiteturas barrocas de efeitos perspéticos. Estão hoje colocados em paredes opostas na designada sala da rota ou portaria do convento.

Como dado complementar, no claustro do convento, sob um pequeno nicho, está um registo de 3x3 azulejos, encimados por cruz, de alminhas, de pintura azul, com detalhes a amarelo e as letras PNAMa, devendo tratar-se também de uma importação de Lisboa, logo antes do terramoto de 1755.

O crescimento e progressiva importância do convento, no seio da sociedade madeirense, desde o século XVI, levaram a um exponencial aumento da área conventual no século XVII e ainda no século XVIII, com a realização de numerosas obras, onde naturalmente, se incluíram azulejos de produção portuguesa, numa constante proximidade à metrópole.

Assim deve reconhecer-se que no Convento de Santa Clara do Funchal se conta uma parte da história do azulejo português, neste contexto atlântico, onde afluíram encomendas qualificadas de uma clientela exigente.

Apesar de muitas alterações, ao longo dos séculos, é possível ainda hoje reconhecer a excelência de um lugar único no contexto da história da azulejaria ibérica.

Conclusão

O convento de Santa Clara do Funchal, entre 2019-2021, passa por um processo de conservação e restauro do seu património móvel, móvel-integrado e imóvel. Apresentará no futuro um renovado circuito de visita e áreas de exposição permanente onde se contará a sua história. Neste contexto, a azulejaria ganhará especial relevância pela diversidade e raridade dos exemplares apresentados.

Referências

- Calado, Rafael Salinas. (1999). *Azulejaria na Madeira e na Coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas*. Lisboa: Direcção Regional da Cultura. ISBN 972-648-130-9
- Camacho, Ana Margarida Araújo. (2009). “Painel de Azulejos”, *Obras de Referência dos Museus da Madeira*. Lisboa: Instituto Português dos Museus/Direção Regional dos Assuntos Culturais. Catálogo de Exposição. ISBN 978-989-95516-2
- Campos, Teresa. (1999). *Normas de inventário, cerâmica de revestimento*. Lisboa: Instituto Português de Museus. ISBN 972-776-035-X
- Carita, Rui. (2018). “As Escavações nas Casas de João Esmeraldo: Arqueologia na Zona Urbana do Funchal”, *Revista Islenha*, n.º 62. Funchal: Direcção Regional da Cultura: 23-54.
- Gonçalves, Lígia. (2019). *A circulação do Azulejo e Outras Cerâmicas Mudéjares nos Territórios da Expansão Ibérica. Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo*. Funchal: Universidade da Madeira [Dissertação de mestrado]. <https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/2706>
- Hernandez, Alfonso Pleguezuelo. (1989). *Azulejo Sevillano*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. ISBN 84-87039-20-0.
- Meco, José. (1989). *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Ramos, Clara Baptista. (2003). “Arqueologia Urbana no Funchal: 1989-2001”, *Livro Branco do Património Cultural da Região Autónoma da Madeira*. Madeira: ARCHAIS: 63-77.
- Simões, J. M. dos Santos. (1963). *A Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*-Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. dos Santos. (1990). 2ª ed., *A Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, Francisco Clode. (1990). “Os azulejos hispano-mouriscos do Convento de N.ª S.ª da Piedade em Santa Cruz”, *Revista Islenha*, n.º 7. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais:100-107.
- Sousa, Francisco Clode de, e Pinto, Graça Mendes. (2009). *Obras de Referência dos Museus da Madeira*. Lisboa: Instituto Português dos Museus/Direção Regional dos Assuntos Culturais. Catálogo de Exposição. ISBN 978-989-95516-2-6.
- Sousa, Francisco Clode de, e Pereira, Fernando António Baptista. (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira. Séculos XV-XVI*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional Casa da Moeda. Catálogo de Exposição. ISBN 978-972-27-2599-6.
- Pleguezuelo, Alfonso, e Meco, José. (2020). *800 Anos de História do Azulejo*, Lisboa: Museu Berardo Estremoz. Catálogo de Museu. ISBN978-989-33-0380-1.

Notas biográficas

Francisco Clode de Sousa é Diretor de Serviços de Património Cultural da Direção Regional da Cultura, da Secretaria Regional de Turismo e Cultura. É licenciado em História, variante de História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa, possui pós-graduação em museologia. Foi autor de numerosos projetos de exposições temporárias e autor de programas de reorganização museológica e museográfica, como Museu de Arte Sacra do Funchal, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Museu Henrique e Francisco Franco, entre outros. As suas linhas de interesse e investigação ligam-se à memória patrimonial artística madeirense.

Morada: Direção Regional da Cultura / Direção de Serviço de Património Cultural.
Portugal.

The Roseira Ceramics Factory and the early tiling of urban façades in Lisbon (1840s-1870s)

A Fábrica Roseira no início dos azulejamentos de fachadas em Lisboa (1840s-1870s)

JOÃO MANUEL MIMOSO*

*Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), Lisbon, Portugal.

Abstract

Writing in 1899 Charles Lepierre said that the *Fábrica Roseira*, Roseira Factory in Lisbon “É a mais antiga das que fabricam louça branca [em Lisboa]; foi fundada em 1833 por Víctor Roseira [...] Nos primeiros anos fabricava apenas louça branca, mas desde 1840 começou fabricando azulejos” (is the oldest of those that manufacture faience in Lisbon; it was founded in 1833 by Víctor Roseira. In the early years it only produced crockery, but since 1840 it started manufacturing tiles). As far as I could determine, Roseira was indeed the first factory in Lisbon to manufacture tiles specifically for lining the façades of urban buildings, while its later competitor, the factory of A. da Costa Lamego later known by *Viúva Lamego*, founded in 1849, only started manufacturing faience, according to the same source, in 1863. We shall go through the first decades of *Fábrica Roseira*’s activity in the manufacture of façade azulejos and on this journey we shall visit the interior of a building once the property of João Roseira, son of the factory owner whom he succeeded in 1885, where a true repository of patterns manufactured during the 1850s to the early 1870s could be found.

Keywords: Roseira Factory in Lisbon, tiled façades, 19th century Portuguese azulejos, Lisbon azulejo heritage.

Resumo

Escrevendo em finais do séc. XIX dizia Charles Lepierre que a Fábrica Roseira de Lisboa “É a mais antiga das que fabricam louça branca [em Lisboa]; foi fundada em 1833 por Víctor Roseira [...] Nos primeiros anos fabricava apenas louça branca, mas desde 1840 começou fabricando azulejos”. Tanto quanto pude determinar, a Roseira foi realmente a primeira fábrica de Lisboa a fabricar azulejos especificamente para revestimento das fachadas dos edifícios urbanos, enquanto a Fábrica de A. da Costa Lamego, mais conhecida pela designação mais tardia de “Viúva Lamego”, fundada em 1849, só iniciou a fabricação de faiança, segundo a mesma fonte, em 1863. Vamos percorrer as primeiras décadas de actividade da Fábrica Roseira na fabricação de azulejaria de fachada e nesta viagem vamos visitar o interior de um prédio de João Roseira, filho do dono da fábrica a quem sucedeu em 1885, onde se encontrava um verdadeiro repositório dos padrões fabricados durante a década de 1850 até ao início da de 1870.

Palavras-chave: *Fábrica Roseira, fachadas azulejadas, azulejos portugueses do século XIX, património cultural de Lisboa.*

1. Introduction

“A beginning is a very delicate time...”- so was Frank Herbert’s text from *Dune* transposed for the 1984 movie. And this is a widely applicable principle from which results that there are in fact not many successful beginnings in the sense that something new and different was started which was successful to the point that it endured through the years, decades and centuries. The tiling of urban street façades in Portugal was a fateful innovation that re-invented the use of azulejos at a time when

their survival was compromised. And it brought azulejos from the interiors of palaces, churches and convents to the streets where they became part of the urban landscape of Lisbon, Porto and many other towns and villages, spurring a renewal that endured, diversified and lives on.

Faience (painted tin-glazed ceramics) is an expensive material; old faience tiles are collector's items! But there is a country where towns have streets lined with colourfully-painted faience tiles, often more than 150 years old. That country is Portugal, from where the novelty spread to Brazil. The "faience towns" are mostly located in the wealthier coastal region: Lisbon, Porto, Setúbal. But there are towns in the same region, such as Coimbra, where the tiling of façades never took hold.

Writing in 1899, Charles Lepierre stated that Fábrica Roseira (the Roseira Ceramics Factory) "é a mais antiga das que fabricam louça branca [em Lisboa]; ...foi fundada em 1833. [...] Nos primeiros anos fabricava apenas louça branca, mas desde 1840 começou fabricando azulejos..." (is the oldest manufacturer of faience [in Lisbon]; ... was established in 1833. [...] Initially it produced only white crockery, but since 1840 manufactures azulejos) [1]. Although Lepierre does not specify what sort of azulejos, given the date and the fact that no other tiles but those intended for the lining of façades are known during the first decades of its activity, it is safe to assume that this was indeed the first semi-industrial manufacturer specializing in façade tiles, of which it had a varied and large production, dominating the market for more than two decades.

Documental evidence is scant, but still it is known that in 1832 there was (in today's jargon) a startup initiated by a Vicente Roseira [2] already located in the so-called *Palácio da Cova* (near today's train station of *Santa Apolónia*) which the factory occupied until it ceased production around 1930 [3]. The Roseiras came to Portugal from Bohemia and a wrap-up of information about the family, the 19th century factory and its productions can be found in *Caminho do Oriente - Guia do Azulejo* by Luísa Arruda [3]. Beginnings are very interesting and my personal field of interest in tiles and tile-making revolves around the beginning of their production in Portugal, in the 16th century, and it was on reading Luísa Arruda's book that my attention was called to another beginning: that of the tiling of façades in Lisbon in the first half of the XIX century and to the part that Fábrica Roseira had in it. I tried to develop the logical method of associating the factory with façade linings dating from a time when Roseira had virtually no competition. Having determined a first set of such patterns, it could then be expanded through other buildings in which those same patterns were associated to still other patterns, and so on. Finally, tiles applied in buildings known to have been built or inhabited and restored by the family [3] could reasonably be presumed to be produced by Roseira and offered a cross-check to verify the findings. In this manner, a list of early patterns was gradually expanded to more than 70, of which a few will be presented here.

Recently, I started to use instrumental analysis to try and establish the chronology and factory provenance of façade tiles, but that is another matter and for another time... still, I shall address the subject at the end of this paper

Getting back to documental evidence, in a letter written from Lisbon in January 1845 [4] Count Athanasius Radzinski mentions domestic houses whose façades were entirely covered with azulejos: *Il y a des maisons qui en sont recouvertes exterieurement depuis leur base jusqu'au toit* (There are houses whose façades are wholly tiled with azulejos from the plinth to the roof). This date checks against Lepierre's statement that Roseira started the manufacture of (presumably façade) tiles in 1840. But there is a problem of "which came first, the chicken or the egg?": to start a manufacture there has to be a demand... how can a demand exist for façade tiles before they were first used? The obvious reply is that there were façade tilings before there were façade tiles... e.g. with new tiles that would normally be used in the decoration of rooms or in the lining of kitchens, or else with older tiles re-used from other applications. There are a few such surviving examples in Lisbon which ought to be specifically protected. One called to attention by Ana Margarida Portela Domingues [5] is the façade of the building housing *Cervejaria Trindade* in *Rua Nova da Trindade* in Lisbon (for images and documental evidence on this building and on many other early cases of façade tilings in Lisbon, see the LNEC database on <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/FCTAzuReFachadasdeLisboa/index.html>). The building was once part of a convent, from which the friars were evicted after the extinction of the religious orders in Portugal in 1836. Manuel Moreira Garcia, an industrialist and noted mason, rented and later bought the land and building, adapting it to a bier-house. The building, seemingly a reconstruction of a previously existing premise, bears a coat-of-arms with the date "1838" and the façade is tiled with 18th century azulejos probably removed from the interior of the former convent. Whether the re-use of tiles was purely utilitarian or else intended as a statement of victory against the Catholic Church whose papacy successively (but unsuccessfully) tried to counter Freemasonry is not known. In any case this particular façade of great public visibility certainly demonstrated to passers-by the utilitarian beauty of the azulejo covering and quietly reminded them of the decline of the once all-powerful Catholic Church after centuries of vast papal authority in Portugal.

But it was the utilitarian side that certainly resulted in the diffusion of the tiling of façades. The 1886 Code of Byelaws for Lisbon called for the façades to be rendered with new mortar and painted every six years... except if they had been finished with plaster or lined with azulejos [6]. Although the byelaw cannot pre-date the tilings, it would be obvious that tiled façades did not need any other maintenance than an occasional washing, thus excluding the need for the costly scaffolding and work by specialized contractors. Initially expensive but thereafter maintenance free, was the key to success!

Before inviting you for a tour of early Roseira patterns, a few notes:

- except for a single doubtful case, the earliest semi-industrial patterns used by Roseira in the 1840s and 1850s were seemingly all blue on white. The lining of a façade called for the use of at least two different patterns: the basic area-filler often needing four tiles (all identical but rotated by 90, 180 and 270°) to complete the repeating pattern, and the frame. Frame tiles were applied side to side contouring window and door stone frames, and other architectural fixtures [7] constituting the boundary of the

linings. These were initially of the same size as the lining patterns. Later, maybe around 1860, were introduced 1/2 width frame tiles to solve the problem of façades whose distance between windows was too short;

- several of the earliest patterns were finely designed based on classical Portuguese aesthetics, possibly hoping for a quicker acceptance than what could be expected of wholly new aesthetics. In particular, Portuguese chequered patterns (called “*enxaquetados*” in Portuguese) were classically applied diagonally (i.e. rotated by 45° from the horizontal) which, if maintained, would complicate and make more expensive the lining of large areas. The so-called *Pombalino* patterns introduced in the second half of the 18th century solved the problem by rotating the main pattern by 45°, so as to enhance diagonals even though the tiles were set horizontally. Most Roseira patterns were designed on that same principle, with the design itself rotated by 45° in relation to the edges (see Figure 11), or else accentuating diagonals through white or blue stripes, therefore recovering the attractive suggestion of an intersecting network of inclined directions that characterizes Portuguese tilings (see e.g. Figures 2, 4);

- from early examples in Portugal and Brazil, it is clear that at least during the first three decades in the field, Roseira offered the possibility to use unique patterns, exclusively designed for a specific building (possibly at extra cost but initially such unique patterns had to be affordable because there are many examples until the 1870s, becoming rare afterwards). All Roseira tiles were painted with stencils and, in the oldest patterns, often finished by hand. Complicated patterns often needed multiple stencils to build up the full pattern. Many of these unique patterns are actually different combinations of stencils from the same recurrent set (Figure 23);

- at an early time, Roseira introduced friezes, usually a stretch two tiles tall that runs along the top of the house, under the cornice. One of the patterns used, initially painted in blue on white (Figure 13), was very popular and after ca. 1870 was offered in several colour combinations;

- *A. da Costa Lamego* (later *Viúva Lamego & Filhos*), the earliest true competitor of Roseira in the field, started manufacturing faience in 1863 [1, p.135], later becoming a major producer of high-quality façade tiles. At a time when designs were not protected, the new entrant in the field seemingly adopted azulejo patterns introduced by Roseira, while developing others. Azulejos used in tilings up to, at least, the mid-1860s are almost always by Roseira. A different provenance from minor factories is sometimes revealed by a peculiar gloss or unusual hues of colours. The productions by *Viúva Lamego*, however, are not identifiable by such differences;

- tile patterns with more colours than blue also seem to have started being used around 1860. The entry of a strong new competitor in the field may have spiked the use of colour and the diversification of patterns;

- there is a widespread notion that contoured tiles (i.e. with protruding patterns) were only manufactured in Porto. This is not correct - Roseira produced at least one frame contoured pattern in two combinations of blue on white (Figure 27). It may have also produced contoured tiles on demand.

I now invite the reader for a short tour to visit locations tiled with some of the early

productions of Fábrica Roseira of Lisbon.

2. Balneário Dona Maria II

Balneário D. Maria II (Queen Mary II Bath House) in Lisbon [8] was once part of a psychiatric hospital at a time when cold or hot baths were a common prescription. It was inaugurated on October 29, 1853 and offers a worthy set of early patterns by Fábrica Roseira (Figures 1 to 6).



Figure 1. Courtyard of Balneário D. Maria II (all images by the author except where noted).

Figure 2. Inscription with the inauguration date (October 29, 1853) and four Roseira patterns found at the *Balneário*. From top to bottom: an unusual frame pattern never seen elsewhere; a lining pattern; a second lining pattern with diagonal white stripes and, at the bottom, a frieze pattern.



Figure 3. One of the Roseira lining patterns used at the courtyard with its frame pattern. Both were widely used in building linings around this time, often with small design variations that made each pattern unique.

Figure 4. A closer look at the fine Roseira patterns of Figure 3. At this early time many details were not stencilled but rather hand-painted. Hand detailing is characteristic of early productions.



Figure 5. Inside the gallery (see also Figure 3) was used a Roseira lining pattern made of small blue flowers on a white ground that was also applied in façade linings in Lisbon during the 1850s and later. The frame pattern used here, on the other side, was never seen in façades.

Figure 6. The frieze used at the Balneário is finely produced, with hand-painted darker contours. Roseira themed other friezes on the classical acanthus leaf, but not with this exact design. The use of half tiles when a full tile would have encompassed the whole height is puzzling and suggests that the design extended downwards but was cut. Also, this particular shade of blue, possibly a mixture of cobalt blue with copper green, is not used elsewhere in the Balneário.

3. The shop of N. J. Fialho in Abrantes

This is possibly the earliest tiling dated in the panels- a shop front in the town

of Abrantes, about 120 km NE of Lisbon, with the date “1847” inscribed (Figure 7). Actually, the date may refer to the inauguration of the shop and not the tiling itself, still the fact that the frame is of a pattern similar to that used in Balneário D. Maria II and the single use of the blue colour suggests that the tiling dates, if not from 1847, then from the 1850s. This is also the earliest known shop front made by Roseira, in this case beautifully decorated with trompe l’oeil flower vases set against a lining pattern.



Figure 7. The shop of N. J. Fialho in Abrantes. The main pattern, called in Portuguese “bicha da praça” or “estrela e bicha” (star and worm) is a 18th century design first adapted by Roseira in several versions and later in the catalogues of most manufacturers of façade tiles – a fate of many of the original Roseira patterns at a time when designs could not be legally protected. The frame pattern is not known elsewhere and is similar to that of Figure 5 but simplified by compressing it to fit in a single tile. The frame corners are tiles specifically designed for the purpose, a characteristic of the early tilings. The lower part of the front is lined with two rows of cheap sacrificial tiles in which the purple colour was sponge-applied, a solution also common in early Roseira tilings.

4. Casa Castro

Casa Castro is a four-storey building in Rua das Trinas (Lapa) in Lisbon. The construction results from the germination of two halves, one of the sides dated “1851” in a metallic plaque attached to the top veranda ironwork and the other side dated “1853” (Figures 8 to 10).



Figure 8. The top floor of *Casa Castro* depicting the date “1851” inscribed in the ironwork (image: Lurdes Esteves).

Figure 9. Detail of the second floor of *Casa Castro*: the tile pattern is the same used in Balneário D. Maria II (Figure 5) but the frame pattern is different. This elegant Greek pattern was extensively used by Roseira during the 1850s and 1860s and at this early time special corner-tiles (see above) were also produced. The midpoint between the two darker blue tiles of a different pattern seen on the right side of the picture marks the axis between the two halves of the building.



Figure 10. The mid-section of the lower floors of *Casa Castro* depicting an interesting feature characterising many early Roseira tilings until the 1860s- the use of trompe l’oeil simulating architecture features or coverings, in this case faux stone panels (image: Lurdes Esteves).

5. The façade of nr. 15 of Calçada do Cardeal in Lisbon

This is a building with fronts to two different streets of which that to Calçada do

Cardeal is shown (Figure 11). The property was owned by the Roseira family (see file on this building at the database: http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/FCTAzuReFachadasdeLisboa/Fichas_Fachadas_Lisboa/Fachada_2a_002_CCardeal1515A_A.pdf) and the tiling should date from the 1850s or 1860s. The railing of ceramic pilasters on top of the house and the two corner pine cones on stands were also often found in buildings of the period and Roseira manufactured these as well as several other decorations that were fashionable at the time, including the banded spheres on a stand adorning the top of the monument in Figure 11.



Figure 11. The lining of this small façade was done with a very successful Roseira pattern inspired by the Portuguese “enxaquetados” (checked tile panels). To simplify the pasting on to the façades, the pattern was rotated by 45°, while in the 17th century the tiles themselves were rotated to impart the notion of intersecting diagonals. The frame pattern, also inspired by an 18th century Portuguese pattern, consisted of a design of parchment ribbons coiled around a shaft. This frame design was widely used in several forms by Roseira since the 1940s until the 1860s but was never seen in other colours. In the early applications, as in this case, left and right-hand coils were produced for the sake of symmetry, as well as corner tiles, all of which can be seen here wherever the restorations did not alter the original disposition. On the left side, a trompe l’oeil stone corner establishes symmetry with the right hand side cornerstones. Originally the ground floor was also tiled suggesting a stone covering, as shown by early 20th century pictures in the database. The blue frieze of festoons and Persian-inspired medallions also follows Portuguese 17th and 18th century traditional azulejo designs. Both the chequered pattern and the frieze were later manufactured in several combinations of colours and used until at least 1880 (image: Lurdes Esteves).

6. House of João Roseira at Beco do Belo in Lisbon

The house at Beco do Belo (Figure 12) was built in 1872 by João Roseira (son of the factory owner, which he inherited in 1885) while the annex seen on the left side of Figure 12 probably dates from 1875- both dates are inscribed in azulejos pasted on the outside of the house. Externally, the house is decorated with two different lining patterns, frame tiles on the two top floors, a frieze (Figure 13) and a trompe l’oeil line of pilasters (left side of Figure 12) somewhat connecting with the decoration on top of the main edification.



Figure 12. House of João Roseira in Beco do Belo (photo taken on November 2012 by Lurdes Esteves). The second-floor windows are decorated with ceramic pediments simulating carved stonework, carefully encircled by the frame tiles, some of which are uniquely shaped to fit the pediments. This floor was the noblest in the house and may have been inhabited by the proprietor and his family.

Figure 13. The two-tiles-high frieze used in the building, identical to that seen in Figure 11, is of a successful type introduced by Roseira in the 1850s and later sold in several colours and combinations of colours.

The house is adorned inside with a profusion of Roseira patterns, most of them normally used as façade linings. All tiles in the interior are surely remainders of orders, samples or kiln rejects, and they make up a priceless catalogue of patterns from the 1850s and 1860s (Figures 14-24).



Figure 14. Many of the interior applications have the form of sill panels under the windows. This one is fairly complete and includes three lining patterns, two frame patterns of the earlier wide type, and a decorative pattern seemingly for interior wainscot panels. All are stencilled in blue on white, as was fashionable during the first two decades of façade tilings.

Figure 15. This is the pattern used in Balneário Dona Maria II (Figure 5) and Casa Castro (Figure 9). The frame pattern, a kiln reject because the blue colour came out too pale, was widely used by Roseira during the first decade after the introduction of the narrow frame tiles (image: Lurdes Esteves).



Figure 16. This beautiful flower pattern is unknown from façades and was likely made for interiors. The chequered application of small tiles (called “lambrihas” in Portuguese) on both sides of the sill was used by Roseira, in the 1860s and 1870s, for the detailing of small areas including shop fronts, in black and white, blue and white, or yellow and white. They were later replaced by full-sized tiles, each with a number of squares rotated by 45°.

Figure 17. These two patterns rank amidst the most commonly seen in Roseira tilings in the 1860s, 1870s and possibly later. The ½ tile-wide frame was more often seen in blue on white, while the lining pattern, one of the earliest by Roseira to be painted in colours other than blue, was offered in many colourful combinations and freely duplicated by many other manufacturers. In this case all tiles were probably rejected because of their pale pink colour.



Figure 18. The eight-pointed star pattern was used in early Roseira tilings, but always in the blue colour. Sometimes patterns were ordered in fancy colours never seen in Portugal, often yellow and green, by Brazilian customers. Small *lambrihas* of this pattern were also produced in red and in green for interiors and used in the 1850s decoration of Palácio da Pena, in Sintra.

Figure 19. This neo-Hispano-Moresque pattern was not a Roseira creation- it was designed for the Pena Palace and seemingly initially produced by Fábrica Constandância (marked in the back “5ª LISBOA”). Later orders, particularly to line *Fonte dos Passarinhos* in the gardens of the Palace, were supplied by Roseira and the pattern was also used in façade tilings- here two slightly different variations. The beautiful frame tiles with roses (rejects because of the paleness of the red colour) were used during the 1870s and 1880s, often associated to lining patterns also depicting flowers (image Lurdes Esteves).



Figure 20. This is a rare pattern (here in two slightly different variations) applied four-tiles-high in railings on top of houses, instead of the pillar balustrades seen in Figures 11 and 12. The green & yellow frame tiles were never seen in Portugal and may have been made for the Brazilian market which, from the many examples still remaining, must have absorbed a significant part of the Roseira production, particularly the colourful patterns that started being manufactured around 1860.

Figure 21. This pattern may have been introduced by Roseira and, somewhat surprisingly, was very successful and produced by most manufacturers in many different combinations of colours and design variations. This is maybe the simplest and most attractive of all those variations and the tiles seen here, in the attic of the house, may be posterior to the construction of the building and are kiln rejects due to the paleness of the yellow colour.



Figure 22. Eight different patterns, plus the blue and white lambрилhas, manufactured by Fábrica Roseira mostly in the 1870s and 1880s (Image Lurdes Esteves).

Figure 23. Inside the house, and suggesting it was indeed inhabited by members of the family, were also found loose tiles of which a group is seen here, three of which exemplify how the same stencils (in this case to paint a floral hand-finished design) may be used to produce different patterns (Image Lurdes Esteves).



Figure 24. The beautiful Roseira pattern with red and blue bellflowers was one of the rare instances when two different designs (in this case left- and right-sided tiles decorated with blue and red flowers) were used conjointly in linings. The tile at left is of a pattern I have never seen in façade linings and may have been made for interiors.

7. Cruz do Pascoal

Cruz do Pascoal (Pascoal's Cross) is a religious monument erected in 1743 in São Salvador da Bahia, Brazil (Figure 25). It was lined with tiles by Fábrica Roseira of Lisbon maybe in the 1860s. It binds together old full-sized frame tiles (the Greek pattern seen on top of Figure 26) with early examples of the newer 1/2 width frame tiles (making up the cross seen in Figure 26 and the edges in Figure 27) as well as with rare contoured frame tiles (Figure 27).



Figure 25. Cruz do Pascoal in Salvador (Brazil), wholly lined with tiles by Fábrica Roseira of Lisbon.

Figure 26. The upper part of the back of Cruz do Pascoal depicting the full-sized Greek frame pattern, also seen in Casa Castro (Figure 9), which was one of the earliest used by Fábrica Roseira and, below, a cross made up of the ½ width frame tiles as in Figure 15, but here with the colour fully developed. The cross is set against a background of “star and worm” tiles as in Figure 7.

Figure 27. The base of Cruz do Pascoal depicting the lining pattern, a frame pattern similar to that in Figure 17 but here in the more common all-blue version, and the very rare contoured tiles of the same pattern, produced by Roseira. These were used in Lisbon but with the colours reversed: blue set on a white background and this is the only preserved instance I know of the protruding pattern in white against a background painted in blue.

8. Towards a definition of the productions of Fábrica Roseira of Lisbon

The book by Luísa Arruda [3] follows the sound method of attributing to Roseira those lining tiles used in buildings owned by members of the family, but other sources attribute rather boldly several façade tile patterns to other factories (often Viúva Lamego) without any reference to the reason or source of the information, leaving the impression that there is a shared general knowledge that does with the need to justify those attributions. Common patterns, e.g. the star and worm seen in Figures 26 and 27, were offered by most of all manufacturers of faience tiles active in the 19th and early 20th centuries, and the same certainly goes for many other patterns. A source of mistakes may well be the disparate azulejo linings of some interiors of the former Viúva Lamego factory in Largo do Intendente in Lisbon, decorated with a variety of façade tiles purportedly once manufactured by the factory [5]. These include e.g. the patterns seen in Figures 4 and 5, as well as several others already manufactured by Roseira up to a decade before Viúva Lamego even started to produce faience crockery. The same happens with other patterns and factories. So... how can we ever assemble a catalogue of the great 19th century façade azulejo patterns, attributing each one correctly to the factory that originated it?



Figure 28. The main Roseira pattern used to line the façade of João Roseira’s house in Beco do Belo.

The use of instrumental techniques, for the assessment of the morphology of glazes and the analysis and semi-quantification of both glazes and biscuits, offers a way until now unexplored in this particular field of façade tiles. Figure 29 depicts two scanning electron microscope images in backscattered mode (SEM-BS) of a section of the glaze of a sample from a fragment of a tile from the façade of the house of João Roseira, offered to LNEC in 2013 by the then-owner of the house. The images depict morphologies that may hold traits specifically associated with Fábrica Roseira. Energy-dispersive spectroscopy (EDS) associated to the microscope produces semi-quantitative analytical results of the compositions of the glazes and biscuits. Biscuits are compositionally less promising than glazes because at the end of the 19th century most Lisbon manufacturers used clay from the so-called Prazeres layer [1] and the same may have happened earlier in the century, resulting in compositions very close to one another. Still... the road to discovery lies open ahead!

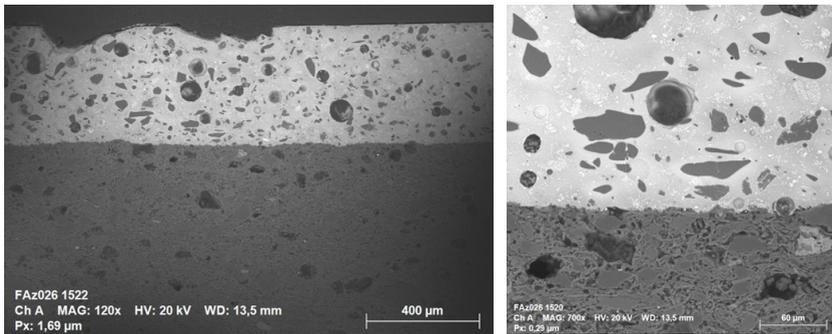


Figure 29. SEM-BS images of a section of one of the Roseira façade tiles used in João Roseira's house. Left side depicting the general morphology of the glaze at a magnification of 120 x; right side depicting the morphology of the interface at a magnification of 700 x.

Acknowledgements

This study sourced data from the LNEC Database on tiled buildings accessible through the Internet at: <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/FCTAzuReFachadasdeLisboa/index.html>. The data was researched by Joana Campelo (DGPC/ Laboratório José de Figueiredo); the database was built up by Maria Augusta Antunes (LNEC); the site was designed by Rita Morgado (LNEC).

Field work mostly done with Alexandre Pais and Lurdes Esteves (DGPC/ Museu Nacional do Azulejo) and Dória Costa (LNEC). Lurdes Esteves also contributed photos, as referred.

My sincere thanks to Arch. Wolfgang Zichy de Vasonkeo, who in 2013 owned the house once of João Roseira in Beco do Belo, for giving my colleagues and myself access to the interiors, as well as to Mr. Henrique Lourenço of *Lovarte* who knew the owner and intermediated the contacts.

Research developed at Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) within the scope of the national infrastructure E-RIHS.pt funded by FCT, the Portuguese Foundation for Science and Technology. LNEC Research Project 0202/111/19747.

Bibliographical References

- Arruda, Luisa. (1998). *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 19-29; 33-39.
- Castel-Branco Pereira, João. (1997). *O Azulejo Neocássico* in “Cerâmica neo-clássica em Portugal”, Museu Nacional do Azulejo, Lisbon, pp 96-97.
- Domingues, Ana Margarida Portela. (2009). *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*, PhD Thesis in Art History, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Lepierre, Charles. (1899). *Estudo Chimico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna*, Imprensa Nacional, Lisbon, pp 134-135.
- Mimoso, João Manuel. (2016). *Early façade azulejo frames by Fábrica Roseira of Lisbon*, ARTis ON nr. 2 - Edição especial, Lisbon, pp.54-60.
- Morgado, A. (1902). *Código de Posturas de Lisboa (5ª Edição)*, Empreza do Almanach Palhares, Lisbon, pp 67-69.
- Raczynski, Athanasius. (1846). *Les Arts en Portugal*, Jules Renouard et C^a Libraires-Éditeurs, Paris, Vingt-Quatrième Lettre (Lisbonne, 18 Janvier 1845), p 427.
- SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico), *Casa da Congregação da Missão de São Vicente de Paulo / Hospital Miguel Bombarda / Hospital de Rilhafoles* (http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7793)

Biographical note

João Manuel Caldas de Oliveira Mimoso has degrees in Mechanical Engineering/ Thermodynamics and in Management by the University of Lisbon (IST 1974/75 & ISCTE 1994); App. in Aerodynamics at the Delft Tech University (1974); Eng. PhD (1986) and Habilitation (1999) by Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) where he is Principal Researcher (Investigador-coordenador) since 2000. Since 2009 has dedicated part of his research activity to Portuguese azulejos: characterisation, mechanisms of decay, restoration and multidisciplinary research on historical aspects, of which he published, as author or co-author, more than 50 papers, communications and reports. Has given invited conferences and lectures on azulejos in Portugal, Spain, Holland, Tunisia and Brazil.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4562-0898>

Email: jmimoso@lnec.pt

Address: LNEC, Departamento de Materiais, Av. Brasil 101, 1700.066 Lisboa, Portugal.

O 'Projeto SOS Azulejo', ou um novo paradigma na proteção do património azulejar português

The 'SOS Azulejo Project', or a new paradigm in the protection of Portuguese tile heritage

LEONOR SÁ*

*Museu de Polícia Judiciária. IHC/UN e CECC/UCP.

Resumo

O 'Projeto SOS Azulejo' foi criado pelo Museu de Polícia Judiciária em 2007 com parcerias diversificadas e inovadoras, reagindo, mas também agindo pró-ativamente contra um cenário dramaticamente negativo de delapidação do património azulejar português que, à época, passava quase completamente despercebido na comunidade académica, nos media e na opinião pública. Levando a cabo uma série de ações pragmáticas e de sensibilização para a salvaguarda e valorização deste património cultural único e identitário português, o projeto obteve resultados extremamente positivos, como a diminuição dos furtos registados de azulejos históricos e artísticos portugueses em cerca de 90%, a criação do 'Dia Nacional do Azulejo', o estancamento da vaga de demolições de fachadas azulejadas e remoção de azulejos das mesmas em todo o território nacional (através da proposta de nova legislação específica, aprovada no Parlamento em 2017), a criação de prémios anuais de Boas Práticas, ações anuais com escolas envolvendo milhares de participantes, inquéritos e encorajamento à inventariação azulejar municipal, etc. Em 2013 o 'SOS Azulejo' foi premiado com o 'Grande Prémio da União Europeia para o Património Cultural/Europa Nostra' (nunca antes nem depois atribuído a uma organização portuguesa).

Palavras-chave: azulejos portugueses, património em risco, proteção e valorização.

Abstract

The 'SOS Azulejo Project' was created by the Judicial Police Museum in 2007 with diversified and innovative partnerships, reacting, but also acting proactively against a dramatically negative scenario: the destruction of Portuguese tile heritage that, at the time, went almost completely unnoticed in the academic community, the media and public opinion. The project carried out a series of pragmatic and awareness-raising actions to safeguard and enhance this unique and identifiable Portuguese cultural heritage, obtaining extremely positive results, such as the reduction of thefts recorded in Portuguese historical and artistic tiles by 90%, the creation of the 'National Tile Day', the halting of the wave of demolitions of tiled façades and removal of tiles at a national level (by proposing new specific legislation, approved in Parliament in 2017), the creation of annual prizes for Good Practices, annual actions with schools involving thousands of participants, surveys and encouragement for the inventory of municipal tiles, etc. In 2013 the 'SOS Azulejo' was awarded the 'European Union Grand Prix for Cultural Heritage / Europa Nostra' (never before or after attributed to a Portuguese organization).

Keywords: Portuguese tiles, heritage at risk, protection.

Introdução

Hoje o património azulejar português - embora ainda em risco parcial - tem já não

só legislação específica que o protege (proposta pelo SOS Azulejo em 2016 e publicada em 2017), como muitos e bons defensores, não só entre especialistas, mas também na sociedade civil e no público em geral. De facto, nos últimos anos qualquer atentado a este património tornou-se notícia de destaque quer se trate de furto, demolição de fachada ou remoção – e ainda bem. Os poucos casos ocorridos são alvo de uma atenção repetida e sem precedentes por parte das redes sociais e dos media, aumentando – e, teremos de reconhecer, ampliando e deturpando - um fenómeno que a maior parte das pessoas desconhece ter diminuído dramaticamente nos últimos anos, como irei demonstrar, porventura contrariando o que demasiados creem.

Em gritante contraste, na viragem do século XX para o séc. XXI dava-se precisamente o oposto: num cenário quase dantesco de permanente e constante delapidação do património azulejar português (desapareceram - literalmente - milhares de edifícios azulejados e centenas de milhar de azulejos), o tema passava teimosamente despercebido de todos ou quase todos, ou seja, era um ‘não tema’ nos media, na academia, ou na opinião pública. A distração e a cegueira em relação à delapidação azulejar era geral e endémica.

A pesquisa revela-nos apenas pouquíssimas exceções nesta referida ‘distração’ generalizada sobre a delapidação azulejar que grassava nesse período: a primeira, como não podia deixar de ser, de João Miguel dos Santos Simões, o grande pioneiro do estudo da azulejaria portuguesa a quem tanto devemos, que em 1961 se refere às “constantes delapidações” e ao “verdadeiro alarme” que a situação causava (Simões, 2001). Em 1989, outro grande nome da historiografia azulejar, José Meco, fazia também uma referência ao assunto na sua obra *O azulejo em Portugal*.

Depois destas referências, o que acontece a este nível é um enorme e ensurdecedor silêncio, apesar do problema gritante da delapidação azulejar em Portugal não parar de se agravar. Só em 2007 voltam a surgir referências em Bastos e Lopes (2007) e, finalmente, uma veemente denúncia da parte de Eduardo Nery, no seu livro *A Apreciação estética do azulejo*:

“... não vamos fazer aqui a enumeração exaustiva das múltiplas causas de destruição ou degradação do nosso património azulejar (...) Claro que a pior delas todas é a demolição de prédios, de moradias particulares, de mosteiros e de igrejas (...) com o conseqüente empobrecimento do nosso património azulejar nas nossas cidades e em todo o país, encarado como um todo.”

“...temos de pensar no azulejo como um elemento particularmente importante e decisivo na imagem e nos ritmos da imagem urbana, que nunca deveria ser amputado das nossas cidades, como se vem a assistir a um ritmo alarmante, para quem se preocupa com o resultado final desta situação catastrófica e irresponsável de destruição duma imagem urbana caracteristicamente portuguesa.” (Nery, 2007: 103, 118).

Um pouco antes, em fevereiro do mesmo ano de 2007, arrancava finalmente o ‘Projeto SOS Azulejo’, cuja formação já vinha a ser preparada pelo Museu de Polícia Judiciária desde 2002, a partir da sua coleção de azulejos furtados e recuperados pela polícia cuja origem não foi possível desvendar (mais uma vez denotando desinteresse

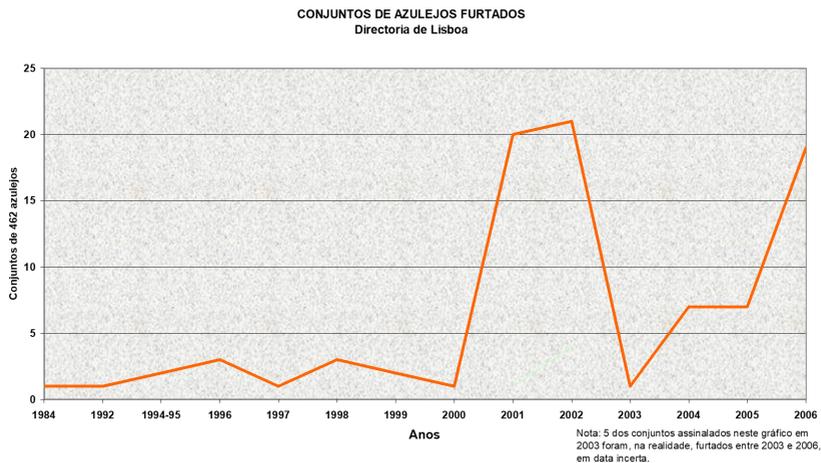
dos particulares por este tipo de património pois não houve apresentação de queixas), e a partir também das competências exclusivas da PJ ligadas a crimes relacionados com Bens Culturais e de Prevenção Criminal (Art. 7º da Lei 49/2008, de 27 de Agosto; Art.4º Dec. Lei 137/2019 de 13 setembro). Tal como a sua designação indica, o objetivo deste projeto consiste precisamente em combater o terrível fenómeno da delapidação azulejar que grassava por todo o território português, nas suas diversas vertentes.

Ao longo de 14 anos, o SOS Azulejo foi implementando um conjunto muito diversificado de medidas com resultados e efeitos positivos visíveis e mensuráveis no atual panorama do património azulejar português. É dessa evolução – tanto no SOS Azulejo como no património azulejar português - que o presente artigo trata, pois consideramos que ambos estão estreitamente ligados por relações causais.

SOS Azulejo: ações e resultados decorrentes no Património azulejar português

Foi a partir de 2002 que o Museu de Polícia Judiciária (MPJ) ponderou criar o ‘Projeto SOS Azulejo’ como resposta ao referido quadro extremamente negativo de delapidação azulejar. A génese deste projeto radicava nas seguintes ordens de razões:

Em primeiro lugar, como instituição policial, o primeiro problema que se lhe deparava de modo mais direto era o enorme aumento de furtos registados de azulejos históricos e artísticos na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI. Vejamos o quadro estatístico correspondente até ao período imediatamente anterior à criação do Projeto ‘SOS Azulejo’, ou seja, até 2006, que nos mostra claramente um acentuado aumento do número de azulejos furtados em Lisboa e áreas circundantes sobretudo a partir de 2000:



Quadro 1. Azulejos históricos e artísticos furtados (com registo) na região de Lisboa, 1984-2006.

Contudo, como instituição museológica, o MPJ muito cedo teve a perceção que o problema que afetava o património azulejar português não se cingia ao furto e ao âmbito criminal, abarcando também duas outras importantes vertentes: a ausência de conservação e de valorização. Assim, o MPJ compreendeu que a raiz do problema

da delapidação azulejar residia no profundo desequilíbrio valorativo da azulejaria portuguesa. De facto esta, apesar de deter um museu nacional próprio e de ser estudada por uma elite (ver evolução geral desses estudos em: Meco 2007 :23-28; Carvalho 2007 :237–254; Flor 2014), continuava a ser ignorada por grande parte da população portuguesa que, vivendo rodeada de azulejos, não lhes conferia valor especial nem reconhecia o carácter culturalmente diferenciador que, no outro prato da balança, a referida elite, grande parte dos estrangeiros, ou os ‘amigos do alheio’ lhes atribuíam, num quadro que, assim, favorecia a falta de proteção e a consequente delapidação.

O MPJ considerou, assim, que o problema exigia uma abordagem interdisciplinar e, portanto, parcerias que lograssem abarcar o espectro geral de competências requeridas, sobretudo no domínio da prevenção criminal, da conservação preventiva e da valorização do património. Após um longo e acidentado processo de obtenção de parcerias, as instituições que seguidamente se enumeram (com designações atualizadas) assinaram em 2007 um protocolo com a então Escola de Polícia Judiciária, hoje Instituto de Polícia Judiciária e Ciências Criminais (que tutela o MPJ) formalizando assim o início do ‘Projeto SOS Azulejo’:

- Associação Nacional de Municípios Portugueses (ANMP);
- Direção Geral do Património Cultural (DGPC);
- Instituto Politécnico de Tomar; (IPT);
- Guarda Nacional Republicana (GNR);
- Polícia de Segurança Pública (PSP).

A estas se juntaram, em boa hora e por iniciativa própria, a ‘Rede de Investigação em Azulejo’ da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (RIA- FLUL) em 2010 e, em 2014, a Universidade de Aveiro. Neste quadro, o MPJ assumiu, além da iniciativa, também a coordenação do projeto. De notar que o ‘SOS Azulejo’ não possui orçamento próprio, dispendo-se todos os parceiros a entabular tarefas que, no quadro das competências e valências de cada um, possam contribuir para o objetivo comum.

Para se ter uma ideia da evolução do ‘SOS Azulejo’ e sobretudo dos seus efeitos no estado geral do património azulejar português ao longo de 14 anos, passemos a destacar as principais iniciativas deste projeto e respetivos resultados, divididos em três vetores:

Vetor 1: Prevenção e dissuasão de furto

- Foi criado o site www.soszulejo.com onde (a par de todo o tipo de informação útil sobre património azulejar português, incluindo conservação preventiva e legislação protetora), são divulgadas imagens de azulejos figurativos furtados procurados, de modo a dificultar a circulação destes no mercado e facilitar a sua identificação e recuperação. De facto, sabemos que antes do ‘SOS Azulejo’, os azulejos furtados circulavam com muita facilidade no mercado e até em museus nacionais, porque se desconhecia a sua origem criminosa. Depois do ‘SOS Azulejo’, esta situação mudou drasticamente. Os compradores de boa fé - sejam antiquários, colecionadores ou outros - têm agora informação facilmente acessível sobre azulejos figurativos furtados,

e os compradores de má fé não podem alegar ignorância.

Resultado visível, mensurável – e extremamente encorajador desta medida, a par das atuações das Brigadas de Obras de Arte da PJ: diminuição de mais de 90% dos furtos registados de azulejo em Lisboa/Vale do Tejo no período entre o ano anterior ao da criação do ‘SOS Azulejo’ e 2020, conforme quadro estatístico que se segue:



Quadro 2. Número de furtos registados de azulejos históricos e/ou artísticos na DLVT 2006 – 2020.

No restante país foram registados apenas furtos muito esporádicos que não se tornam estatisticamente interessantes.

Vetor 2: Prevenção da destruição e incúria, promoção da valorização

- Entre 2009 e 2010 foram criadas uma série de medidas para proteger o importante património azulejar dos Hospitais Cívicos de Lisboa (mais info em: <http://www.sosazulejo.com/?p=592>); este modelo foi posteriormente aplicado noutros locais/edifícios;

- A partir de 2011: Propostas de proteção azulejar à Câmara Municipal de Lisboa e obtenção de nova regulamentação da mesma interditando a demolição de fachadas azulejadas e remoção de azulejos das mesmas no ‘Regulamento Municipal de Urbanização e Edificação de Lisboa – RMUEL - em vigor a partir de 2013; com o tempo, este ‘pequeno’ input teve um enorme e decisivo impacto, estancando gradualmente a verdadeira ‘sangria’ azulejar anterior;

- A partir de 2013: Colaboração e protocolo com a então REFER – hoje IP – que possibilitou a implementação de conjunto de medidas concretas de proteção do importante património azulejar das estações ferroviárias, também com o Parceiro GNR, que passou a exercer vigilância acrescida em estações devolutas em risco (mais info em: <http://www.sosazulejo.com/?p=1432> <http://www.sosazulejo.com/?p=1847> <http://www.sosazulejo.com/?p=1488>)

- Em 2015 e 2016: Propostas legislativas ao Parlamento, que resultaram na primeira legislação específica para a proteção do património azulejar português a nível nacional: a Lei 79/2017 de 18 de agosto - que interdita demolição de fachadas azulejadas e remoção de azulejos das mesmas em todo o território português - e

Resolução da Assembleia da República nº145-2017 de 6 de julho, que recomenda ao Governo a proteção e a valorização do Património Azulejar Português;

- Na mesma data, proposta ao Parlamento e obtenção do DIA NACIONAL DO AZULEJO, 6 de maio, através da Resolução da Assembleia da República nº144-2017 de 6 de julho.

- Em 2018: Elaboração de documentos que auxiliam os municípios a cumprir a Lei 79/2017 <http://www.sosazulejo.com/wp-content/uploads/2018/07/Crit%C3%A9rios-orientadores-de-avalia%C3%A7%C3%A3o-de-fachadas-azulejadas-para-aplica%C3%A7%C3%A3o-Lei-79-2017.pdf> e em 2021 campanhas no mesmo sentido <http://www.sosazulejo.com/wp-content/uploads/2018/07/Crit%C3%A9rios-orientadores-de-avalia%C3%A7%C3%A3o-de-fachadas-azulejadas-para-aplica%C3%A7%C3%A3o-Lei-79-2017.pdf>,

Resultado de grande impacto de todas estas medidas: mudança de 180º na proteção dos edifícios azulejados em Portugal, que já não necessitam de classificação para serem protegidos, com o consequente estancamento da ‘sangria’ anterior de demolições e remoções de fachadas azulejadas. Os dados de que dispomos indicam que ocorrem ainda hoje alguns casos de destruição, mas são residuais em comparação com o que se passava antes da existência da Lei 79/2017.

Vetor 3: Sensibilização e premiação de ‘Boas Práticas’

Tendo como ponto de partida um cenário essencialmente negativo – furtos, demolições e delapidação azulejar no geral – o ‘SOS Azulejo cedo compreendeu a importância de acrescentar uma perspetiva positiva que desse visibilidade às ‘Boas Práticas’ existentes e encorajasse o aumento das mesmas. Assim, passou a divulgar e estimular práticas de excelência através de diversas ações, das quais destacamos:

Em primeiro lugar, premiação de estudos académicos, intervenções de conservação e restauro, obras de artistas, ações comunitárias e muitas outras atividades: em 2010 foram criados os ‘Prémios SOS Azulejo’, que permitem homenagear anual e publicamente instituições e pessoas cujo trabalho notável contribuiu não só para a salvaguarda dos azulejos, mas também para o seu estudo, divulgação, fruição e continuidade na arte contemporânea;

Em segundo lugar, promoção de ações pedagógicas desde 2011: A ‘AÇÃO ESCOLA SOS AZULEJO’ também tem caráter anual, com a participação de centenas de escolas e milhares de participantes a nível nacional, em todos os graus de ensino. Esta ação, cuja vertente mais visível ocorre no DIA NACIONAL DO AZULEJO (6 de maio), pretende inocular o ‘vírus’ do gosto pelo azulejo nas gerações mais jovens, para que no futuro a azulejaria seja mais protegida e valorizada.

Resultados: embora seja difícil quantificar ou medir os efeitos de quaisquer ações de sensibilização, verificamos que o interesse e gosto pela azulejaria portuguesa é hoje um fenómeno real e em franco crescimento no público em geral, nas redes sociais e nos media, com uma opinião pública bastante ativa na sua defesa, em total contraste com o *status quo* oposto antes do ‘SOS Azulejo’. Sem querer atribuir esta diferença apenas ao trabalho do ‘SOS Azulejo’, gostamos de pensar que contribuimos de modo

decisivo para esta mudança radical, até pelo caráter positivamente contaminador dos resultados positivos dos restantes dois vetores.

E temos boas razões para pensar assim: em 2013 o ‘SOS Azulejo foi premiado com o mais alto galardão europeu ligado ao Património Cultural – o ‘Grande Prémio da União Europeia para o Património Cultural/Europa Nostra’, precisamente na categoria 4, relativa à ‘Sensibilização, educação e formação’ (Única vez que Portugal venceu *per si* este grande prémio.)

Conclusão

Se é imprescindível reconhecer que o património azulejar português está hoje incomparavelmente mais protegido e valorizado do que antes do ‘SOS Azulejo’, igualmente imprescindível se torna reconhecer que o problema da sua salvaguarda não está ainda resolvido e que há ainda muito por fazer, nomeadamente no que concerne à inventariação azulejar municipal uniformizada, que o SOS Azulejo tem vindo a encorajar, com vista à elaboração do ‘Mapa Nacional do Azulejo’ que poderá finalmente possibilitar a proteção total da “paisagem cultural do Azulejo português” (Sá 2015) e da sua concretização como Património da Humanidade.

Referências

- Bastos, Margarida Almeida e LOPES, Fernando. (2007). *A Salvaguarda do Património Azulejar de Lisboa – O exemplo dos Registos de Santos*, Santo António Exposição de Registos. Câmara Municipal de Lisboa.
- Carvalho, Rosário Salema. (2007). “A investigação em Portugal na área da azulejaria. O inventário e classificação (1972-2006)”, Henriques, Paulo, coord. *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Instituto dos Museus e da Conservação.
- Flor, Susana, coord. (2014). *A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Colibri.
- Meco, José. (2007). “E depois de Santos Simões?”, Henriques, Paulo, coord. *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, Instituto dos Museus e da Conservação.
- Nery, Eduardo. (2007). *Apreciação estética do azulejo*. Lisboa: Inapa.
- Sá, Leonor. (2015). “Azulejo awareness: towards the protection of a unique Portuguese cultural landscape”, *ICOM NEWS Special Issue ‘Museums and Cultural Landscapes’* Vol. 68 nº3-4, December.
- Simões, João Miguel dos Santos. (2001). “Azulejos. Diário de Notícias 1961.04.29”, LOPES, Vitor Sousa, org. *Estudos de Azulejaria*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Notas biográficas

Leonor Sá é museóloga de profissão e investigadora do IHC/UNL e do CECC/UCP. Organizou o ‘Museu de Polícia Judiciária’ - pelo qual é responsável - de raiz, assim como os dois arquivos históricos (documental e fotográfico) que o compuseram. Fez

Doutoramento em 'Estudos de Cultura' na Universidade Católica Portuguesa ('Prémio BPI / Lisbon Consortium / UCP pela sua tese de doutoramento), Mestrado em Literatura Alemã pela Universidade Nova de Lisboa, Pós-graduação em Museologia pela Universidade Lusófona, e Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Lisboa. Mentora e coordenadora do 'Projeto SOS Azulejo' (Grande Prémio da União Europeia para o Património Cultural/EUROPA NOSTRA 2013) e de outros projetos museológicos para a prevenção criminal e para a proteção do património Cultural Português ('Catálogo de Bens Culturais furtados de Coleções públicas portuguesas' e 'Igreja Segura-Igreja Aberta' - Prémio APOM 2007), coordenou várias publicações e publicou *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal 1869-1895* (Edições 70, Menção Honrosa do Grémio Literário 2019) e um livro de poesia – *A poesia está fechada* (Douda Correria) - além de mais de quatro dezenas de artigos. Apresentou também mais de uma centena de comunicações e conferências.

ORDICD: <https://orcid.org/0000-0002-5846-8250>

Morada: Museu de Polícia Judiciária, IHC/UN, CECC/UCP, Lisboa, Portugal.

Figuras de Convite em azulejo no século XVIII Uma genealogia italiana?

Invitation Figures in 18th-Century tiles: an Italian genealogy?

LUÍSA ARRUDA*

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

Resumo

O tema Figuras de Convite na azulejaria do século XVIII foi elaborado metodologicamente segundo a vertente sociológica (formas de habitar e mudanças sociais na época), estilística (a azulejaria da época e sua evolução) e integração arquitectónica (como se relaciona com o percurso entre o espaço público e o privado e como interage com a arquitectura). Constitui objectivo deste artigo investigar possíveis relações entre certo tipo de azulejaria do século XVIII e a pintura mural de Paolo Veronese na arquitectura veneziana do século XVI.

Palavras-chave: figuras de convite, teatralidade, Veronese.

Abstract

In the Portuguese art of tile painting the theme Welcoming Figures was elaborated methodologically by using sociology (ways of living and social changes) the stylistic analysis and the architectonic integration (in which way it is related with the route from the public space to the private space). The objective of this paper is to research relationships between a certain typology of eighteenth century tile painting and Venetian architecture and Veronese mural painting at the XVI century.

Keywords: Welcoming Figures, theatre, Veronese.

Introdução

Sendo um tema já estudado pretende-se apresentar novas fontes para a compreensão das Figuras de Convite na azulejaria barroca portuguesa de setecentos. De facto, a decoração italiana de palácios ou casas, desde a época romana, apresenta várias tipologias de ilusionismo, ora quebrando a estrutura mural, ora aumentando significativamente a decoração interna, com pintura jogando com as formas arquitectónicas, imitando-as ou mesmo criando novas estruturas cenográficas. Na obra de Paolo Veronese e, para além destes e outros factos, encontramos figuras em escala próxima do natural visando uma comunicação directa com o espectador, criando evidentes situações teatrais. Veremos de que modo a azulejaria barroca portuguesa se interessa por temas do renascimento veneziano.

1. Figuras de Convite. Invenção de um tema

Robert Smith, num texto pioneiro sobre a azulejaria barroca portuguesa, *French models to portuguese tiles* e relativamente às Figuras de Convite, propõe um “inventor” do tema, o mítico Mestre PMP, cujo nome a historiografia portuguesa ainda não descodificou (Smith 1973: 396-407). Primeiramente surgem os quatro imponentes Porteiros Académicos ladeando a *Sala dos Actos* da Universidade de Évora, de grandes cabeleiras e camisas rendadas, convidando a entrar, tal como, o mais humilde e obsequioso porteiro do Corpo Santo de Setúbal, indicando a escadaria que precede o portal da *Sala dos Actos* desta Casa da Confraria dos Pescadores de Setúbal. Trata-se da representação de importantes funcionários destas instituições: em Évora os porteiros académicos e em Setúbal o porteiro da Confraria. Neste caso, a Figura também é autónoma e precede um lambril decorativo que acompanha a escadaria, num novo modelo de marcar um percurso. Em ambos os casos as figuras comunicam com o espectador. Verificamos que estas figuras pertencem efectivamente à realidade das instituições revelando aos Rituais da Entrada e criando situações teatrais (Arruda, 1993).



Figuras 1 e 2. Universidade de Évora. Portal da sala dos actos. Porteiros académicos. Fonte: Luís Pavão.

Nos espaços privados, o acesso ao andar nobre, passa também pelos mesmos Rituais de Entrada e pela presença de porteiros ou mordomos, com funções relacionados com etiqueta e segurança da casa. É o caso da Figura de Convite de PMP, um alabardeiro de cabeleira muito volumosa, no patamar da escadaria de casa nobre (antiga Escola Primária da Rua de Penha de França). UM lambril de azulejos marca o percurso da Entrada, composição, do tipo tapeçaria, apresenta já uma sobreposição da Figura de Convite relativamente ao cenário, a parte superior da cabeça e a da alabarda recortadas, o que projecta a figura para primeiro plano, como um actor em que pertence ao espaço do espectador. Veronese, na decoração da *Villa Maser* usa diferentes figuras em tamanho natural, todas pertencendo à “vida” na *Villa*, dialogando com o espectador.



Figuras 3 e 4. Escadaria do Corpo Santo de Setúbal. Porteiro de Confraria. Fonte: Luís Pavão.

Figura 5. Alabarheiro de Antiga Casa Nobre. Rua da Penha de França. Fonte: Luís Pavão.

2. Palácio da Mitra em Santo Antão do Tojal

A decoração que observamos em sequência e que já foi atribuída a Mestre PMP, diz respeito a uma encomenda na esfera religiosa, o Palácio da Mitra em Santo Antão do Tojal, residência de verão dos Bispos na pequena vila próxima de Lisboa. Quando D. João V empreende a campanha do Monumento de Mafra, a localidade do Tojal fica situada na rota entre Lisboa e Mafra, sendo visitados várias vezes pelo Rei com as suas comitivas. O primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida (1670-1754), remodela e actualiza o palácio de verão e dota Santo Antão do Tojal de uma nova Igreja, um palácio com fonte na fachada, para acomodar o Rei e uma fonte monumental e aqueduto para fornecer água às populações. A obra deve-se ao arquitecto romano Antonio Canevari (1681-1764) responsável pela criação de um novo urbanismo propondo um cenário festivo ao gosto do barroco romano na envolvente do palácio (Pereira, 1992). António Canevari cuja obra arquitectónica reflete o seu interesse pela teatralidade (Petraroia: 1989, 173-200).

A azulejaria barroca joga um papel fundamental na decoração do palácio, revelando um conjunto de painéis na sucessão das salas, com temas adaptados à vivência culta palaciana. No entanto, mantêm-se a ideia do ritual de entrada na escadaria nobre. Na escadaria, relativamente estreita, abre-se uma janela para iluminar uma transformação teatral- entramos numa escadaria limitada por balaustres de jardim onde estão perfilados três alabarheiros em tamanho natural, de cabeleiras e ricos trajos bordados a ouro, indicando o percurso. Trata-se *Figuras de Convite* únicas pois representam elementos da Guarda do Rei, como julgamos (Arruda, 1993). Todas as personagens exibem magníficos trajos barrocos em que as *vesteas* (casacas) estão bordadas a fio de ouro, representado na azulejaria pelo uso de pigmento amarelo-ouro que se destaca das tonalidades de azul-cobalto sobre branco, dominante nesta decoração. Os trajos revelam detalhes específicos das altas patentes militares, como uma *écharpe* usada na diagonal sobre o busto, ou um cinto drapejado ou ainda as gravatas presas numa casa do botão da casaca, moda intitulada *cravate à la Steinkerque*, (batalha com este nome, travada na Flandres em 1692 entre franceses e uma aliança de holandeses, ingleses e alemães) moda adoptada depois na corte francesa. Cremos que estes três alabarheiros representam altas personagens da Guarda pessoal de archeiros de D. João V. Se dois

dos alabardeiros estão representados de forma idealizada, o primeiro, que se encontra no primeiro patim da escadaria, portanto o mais importante, é nitidamente um retrato de personagem de alta patente militar, pela corpulência e desenho do rosto, que parece representar um homem mais velho. Apesar de o seu traje ter menos “ouro”, a faixa de seda enrolada à cinta documenta a patente militar que também surge no alabardeiro do topo da escadaria, faltando a este a *écharpe* em diagonal sobre o busto. De facto, na *Jornada do Caia* que se realiza em 1729, na cerimónia da *troca das princesas* nas margens do rio homónimo, o Rei decide mudar os trajes da Guarda, como descreve Caetano de Sousa, “El-Rei ordenou que a libré antiga da Sereníssima Casa de Bragança, que era de pano silvado verde e branco guarnecida de galões de prata, se mudasse somente para a Casa Real da Rainha e Príncipes do Brasil, na cor que era dos antigos reis de pano encarnado, com os cabos e vesteas azuis agaloados de prata, e os archeiros da Guarda da mesma cor, com diferença de ouro” (Sousa 1735-48. Vol. VIII: 276). *Vesteas* (casacas) azuis bordadas a ouro, parece corresponder à descrição dos trajes pintados nos azulejos, sendo a datação provável deste conjunto os anos trinta de setecentos.



Figura 6. Alabardeiros da Guarda Real de D.João V. Escadaria do Palácio da Mitra (Santo Antão do Tojal) Fonte: Luís Pavão.

As *Figuras de Convite* de Santo Antão do Tojal reflectem desígnios do encomendador e provavelmente com apoio de António Canevari, hipótese que ganha força pela qualidade notável do desenho das figuras, relacionados com os factos vividos na época. Com efeito, pretendeu-se transformar uma modesta escadaria num espaço magnificante pela adopção de um revestimento azulejar recorrendo ao efeito de *trompe l’oeil* e a um desenho de figuras muito elaborado. Em fundo dispõe-se uma varanda com balaústres – decorados com festões de folhagens e flores, pontuada ainda com animais exóticos, como pequenos repteis, pássaros e macacos para que os visitantes se sentissem no meio de um esplêndido jardim guardado por três alabardeiros. Para reforçar a ideia de ilusão ou *trompe l’oeil*, os alabardeiros foram desenhados à escala natural, como actores de teatro a actuar em frente ao cenário. Encontramos na escadaria do Palácio da Mitra de Santo Antão do Tojal um dos aspectos importantes na evolução da concepção das *Figuras de Convite*: o recorte dos azulejos das personagens ao nível do busto e a sobreposição do restante corpo da figura ao painel de azulejos que corre por detrás dos alabardeiros, neste caso uma balaustrada, constituindo o

cenário arquitectónico da Entrada. Também na *Villa* de Maser, balaustres pintados em *trompe l'oeil* constituem estrutura arquitectónica que modela de vários modos o espaço de Palladio.

3. Decoração do Palácio da Mitra em Lisboa

Podemos encontrar paralelo na remodelação do Palácio da Mitra em Lisboa, encomendada por D. Tomás de Almeida e trabalhando nele também António Canevari. Mais uma vez a arquitectura constrói a estrutura da decoração. No topo da escadaria, balaustradas desenhadas a amarelo ouro, copiam o modelo das balaustradas reais e limitam uma paisagem em azul cobalto quase transparente. De novo um modelo que encontramos na Vila Bárbaro em Maser. Sobre a balaustrada quatro esculturas: *Ar, Água, Terra e Fogo*, em *trompe l'oeil* rematam a estrutura cenográfica da escadaria nobre.



Figura 7. Pormenor da decoração da Escadaria do Palácio da Mitra em Lisboa. Fonte: António Sacchetti

4. Azulejos do alçado da Igreja do extinto Convento de Santa Joana

O desejo de criar ilusões arquitectónicas cenográficas surge muitas vezes em Igrejas, no desenho de portas no plano térreo ou janelas nos planos mais elevados, usando-se o roxo vinoso para imitar os materiais destas aberturas, retomando-se o uso da cor, amarelo e roxo vinoso em pontuações sobre o azul-cobalto e branco, típico do gosto do século XVIII. Apresentamos, especialmente, a inédita decoração azulejar da extinta Igreja do antigo Convento de Santa Joana em Lisboa, decoração hoje no jardim do Palácio Teles de Meneses. A decoração mostra, de uns dos lados, o *Arcanjo S. Miguel salvando as almas do purgatório*. No alto do alçado duas janelas em *trompe l'oeil*, uma das quais revelando um espaço interior e, no plano térreo, duas portas. Dois oficiantes, em escala próxima do natural saem provavelmente da sacristia e enfrentando o espectador, entram no espaço sagrado da Igreja, ambas trazendo turíbulos fumegantes.

Podemos olhar para esta decoração azulejar estabelecendo um paralelo com as figuras a entrar na *Villa* Bárbaro em Maser: o presumível autorretrato de Paulo Veronese, da sua mulher, sobretudo a imagem de um pajem, saindo de uma porta e entrando na sala ou de uma criadinha na mesma situação.



Figura 8. Oficiante com turíbulo entrando na Igreja. Colecção particular. Fonte: própria.
 Figura 9. Alçado da Igreja do Convento de Santa Joana. Colecção particular. Fonte: própria.

5. Paolo Veronese e a Vila Bárbaro em Maser

Não cabe neste estudo uma análise à pintura mural italiana na arquitectura civil, cujos maiores exemplos datam da casa romana. O tema, entre outras fontes clássicas, foi analisado do ponto de vista formal e conceptual por Vitruvius, nos *Dez livros de Arquitectura*, traduzido por Danielle Barbaro, grande intelectual e arcebispo de Aquileia, com o apoio de Andrea Palladio, o Arquitecto da Vila. Marco António Barbaro, habitando também a *villa* dedicava-se aos negócios, gerindo ainda a parte agrícola. Também não cabe elaborar sobre algumas das mais importantes questões levantadas por Vitruvius e que se reflectem nos grandes ciclos de pintura das *villas* italianas relacionados com preocupações intelectuais e morais (Rosand, 1973, pp. 217-239).

Interessam-nos sobretudo relações da pintura com a arquitectura, efeitos de *trompe l'oeil* e de que forma o teatro está presente na formulação de aspectos destas decorações (Milman, 1992). Palladio, autor do Teatro Olímpico de Vicenza, interessou-se especialmente pela cenografia na arquitectura. Na Villa Bárbaro em Maser, a cenografia arquitectónica é acentuada (ou contrariada) pela intervenção pictórica de Veronese (Cocke, 1972). O pintor representa colunas, frisos, arquitraves, balaustradas e estatuária correspondendo à espacialidade cenográfica, actores representados por diversas figuras humanas confrontando directamente o espectador, entre retratos dos habitantes da nobre família, criados e animais de estimação, adereços em que se incluem bandeiras e até objectos da casa como vassouras, panos ou chinelos como que esquecidos, acedendo-se a fotos, história e visitas no website da villa de Maser, como também é conhecida, pertencendo ao *World Heritage Unesco* (<https://www.villadimaser.it>). Mais relevante para o nosso estudo é a sala *crocciera*, espaço onde se chega para entrar na *Villa*, onde encontramos um pajem para nos receber e espreitando uma criadita.

No diz respeito à cenografia teatral, Rosand refere as ilustrações do livro II de Serlio, onde encontramos o desenho do arco de volta perfeita como ponto de referência para certos efeitos perspécticos. Se este facto está presente na *Villa Barbaro*, encontramos-lo também na arquitectura portuguesa, relacionado com a figuras de convite e outras decorações azulejares. O Tratado de Serlio circulou em Portugal sobretudo no século

XVI, XVII e mesmo XVIII, segundo vários autores (Kubler, George, 1971; Correia José, 2002). Muitos Palácios, Quintas e Casas nobres portuguesas datando do século XVII foram reordenadas e decoradas no século XVIII com azulejaria barroca a azul e branco. As Figura de Convite situam-se naturalmente num eixo perspéctico enquadrado por arcarias, como em Évora, ou simplesmente enquadradas num arco que separa os pátios de entrada e a escadaria nobre.

Conclusão

Este artigo mais do que analisar genealogias, encontra ecos ou modelos ligados à arquitectura Palladiana —nomeadamente as pinturas de Paolo Veronese na *Villa Maser*. Na invenção da Figuras de Convite impera o gosto de altas personagens da esfera eclesiástica que poderão ter visitado Maser. Mais tarde que influência terá tido o arquitecto romano António Canevari nas decorações azulejares de dois Palácios da Mitra, um em Lisboa e outro no Tojal. Finalmente, de que modo surge, na antiga decoração da Igreja do Convento de Santa Joana, a figura do oficiante saindo da sacristia e entrando na Igreja por uma porta em *trompe l'œil* numa situação tão semelhante ao pajem que entra por uma porta fingida na sala *crocciera* da *Villa Maser*. É suficiente prova a correlação visual entre os espaços e as figurações e sobretudo o impacto que as sucessivas decorações azulejares têm nos espaços da arquitectura portuguesa como peças de cenografia teatralizada ao modo da *Villa Maser*.

Referências

- Arruda, Luisa. (1993). *Azulejaria Barroca Portuguesa*. Figuras de convite. Lisboa: Inapa.
- Cocke, Richard. (1972). “*Veronese and Danielle Barbaro: The Decoration of Villa Maser*” *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes*. London: The Warbourg Institute. Vol.35: 226-24.
- Correia, José Eduardo. (1991). *Arquitectura portuguesa: Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*. Lisboa: Presença
- Dizionario-Biografico. (n.d.). <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canevari>
- Kubler, George. (1972). *Portuguese Plain Architecture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Palladio, Andrea. (1976). *I quattro libri dell'Architettura. facsimile dell'edizione prima (1570) a cura di O. Cabiati*. Milano: Hoepli.
- Rosand, David. (1973). “*Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*”. *The Art Bulletin*.Vol.55 (2): 217-239.
- Serlio, Sebastiano. (1551). *Il Primo (quinto) libro d'architettura di Sebastiano Serlio*. Venezia: Per Cornelio de Nicololini.
- Simões, João Miguel. (1970). *Azulejaria Portuguesa no século XVIII*. Lisboa: FCG.
- Sousa, António Caetano de. (1735-48). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Vol. VIII: 276.
- Villa di Maser. (n.d.). <https://www.villadimaser.it>
- Vitruvio, Marco I dieci libri dell'architettura / M. Vitruuio ; tradutti et commentati da Monsignor Barbaro. In Venetia: per Francesco Marcolini, 1556.

Notas biográficas

Luísa Capucho Arruda é artista visual e historiadora de arte, aposentada da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Doutorada em 2000 pela Universidade de Lisboa e Agregada em 2019 pela mesma Universidade. Integra o CIEBA e é correspondente Nacional da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são Desenho, Arte Portuguesa e Azulejaria Portuguesa.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9512-5129>

Email: luisa.capucho@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

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, através 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.

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 trajes 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 denunciavam 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.

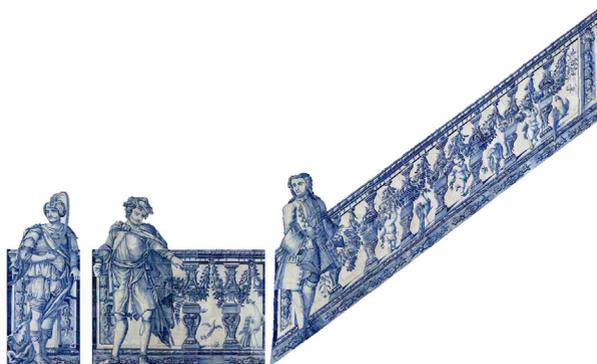


Figura 1. O Janizaro o porteiro e o escudeiro, sequência das figuras da “escadaria monumental” obra de Valentim de Almeida. Fonte: AAVV, 2020: 360, 361.



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.

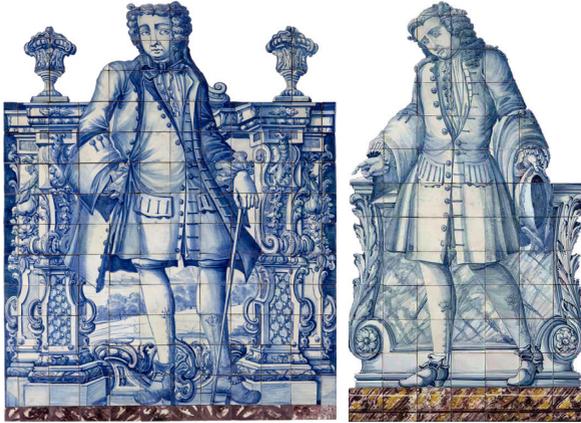


Figura 4. Domingos de Almeida (?) “Figura de Convite”, *Escudeiro*, Lisboa, c.1740, Majólica, 195 x 154,5 cm. Fonte: AAVV, 2020: 364.

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 exhibe 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 *écharpe*), 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 período 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. Havia tratados de comércio, 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 (*pekings* 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 formação 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

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 período 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.

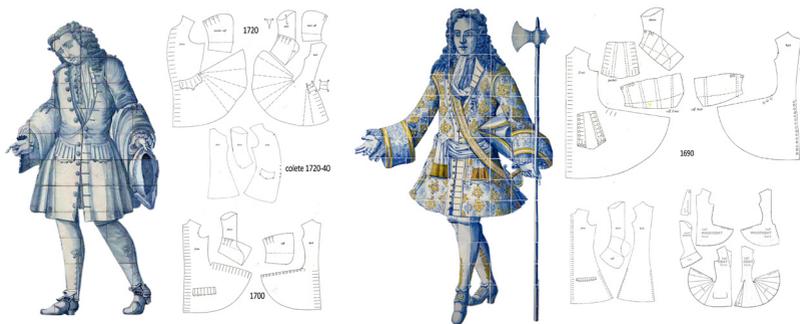


Figura 8. Porteiro e a modelagem da regência e barroco tardio.

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 túnica militar, *justaucorps* do Barroco Tardio, de influência 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 período 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 Coleções. 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.bibartepac.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.

A Azulejaria da Quinta de Santo António da Cadriceira e a reabilitação da família Henriques de Miranda no reinado de D. Afonso VI

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*

*IHA/NOVA-FCSH/IN2PAST.

Resumo

Caduceira, Quadrisseira ou Quadriceira são as designações encontradas em documentação quinhentista e seiscentista para designar o lugar da Quinta de Santo António, localizada perto do sopé da Serra do Socorro, pelo lado norte, no termo de Torres Vedras. A sua existência deverá remontar à Idade Média, possivelmente quando os Mirandas se tornaram senhores do Morgado da Patameira no julgado da Ribaldeira. No século XVI, esta Quinta agrícola com suas casas nobres era residência dos Castro, Comendadores de Seia e familiares dos Morgados do Torrão. Na centúria seguinte, permaneceu circunscrita no mesmo núcleo familiar, mercê de estratégias de manutenção patrimonial, características do Antigo Regime. Foi na segunda metade do século XVII que conheceu uma campanha decorativa azulejar com temas diversificados e originais do ponto de vista da iconografia, os quais se tornaram motivo de interesse para os especialistas e o público em geral.

Palavras-chave: azulejaria, Quinta de Santo António, iconografia.

Abstract

Caduceira, Quadrisseira or Quadriceira are the designations found in 16th and 17th century documentation to designate the place of Quinta de Santo António, located near the foot of Serra do Socorro, on the north side, at the end of Torres Vedras. Its existence must date back to the Middle Ages, possibly when the Mirandas became lords of Morgado da Patameira in the Ribaldeira court. In the 16th century, this agricultural farm with its noble houses was the residence of the Castro, Commanders of Seia and family members of the Morgados do Torrão. In the following century, it remained confined to the same family nucleus, thanks to asset maintenance strategies, characteristic of the Old Regime. It was in the second half of the 17th century that there was a decorative tile campaign with diverse and original themes from the point of view of iconography, which became a source of interest for specialists and the general public.

Keywords: tiles, Quinta de Santo António, iconography.

*Este artigo é dedicado ao Dr. Paulo Henriques, Director do Museu Nacional do Azulejo em 2006, ano em que entrei no MNAz na qualidade de Coordenadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica
João Miguel dos Santos Simões/FCT*

Introdução

Em 2018, fui convidada pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa para reflectir sobre a retratística do 3º Conde de Castelo Melhor, escrivão da Pureidade de D. Afonso VI. Este aprofundamento da história da década de 60 do século XVII teve, como consequência natural, uma visão abrangente de toda a produção pictórica da época, seja ela realizada sobre tela ou sobre azulejo. A este processo, não poderia escapar a compreensão de um tema que me tem interessado desde há algum tempo: o programa iconográfico do conjunto azulejar da Quinta de Santo António da Cadriceira, nomeadamente parte dos painéis satíricos que se encontram hoje expostos no Museu Nacional do Azulejo e no Museu Berardo em Estremoz (Figura 1).



Figura 1. “Cerco e Recuperação de Évora pelo Exército Português”. Foto: Diana Silva ©Associação de Coleções/Colecção Berardo

Sobre este conjunto existe considerável bibliografia, abordada de forma directa e indirecta, a qual por constrangimentos editoriais não nos é possível analisar na totalidade, referindo apenas os autores e respectivos trabalhos na bibliografia final (Vítor Cinatti Batalha; Reynaldo dos Santos; João Miguel dos Santos Simões; José Meco; Ana Paula Rebelo Correia; Sílvia Seixas; Carina Bento; João Pedro Monteiro; Bruno A. Martinho; Cristina Neiva Correia; Céline Ventura Teixeira; Luís Sousa e Luzia Rocha e a própria autora do presente texto em 2009).

À luz de novos dados documentais e re-interpretações iconográficas, é nosso objectivo fazer a história destes azulejos, contextualizando a sua produção no complexo reinado do *Vitorioso*.

1. As Origens da Quinta de Santo António da Cadriceira

Caduriceira, Quadrisseira ou Quadriceira são as designações encontradas em documentação quinhentista e seiscentista para designar o lugar da Quinta de Santo António, localizada perto do sopé da Serra do Socorro, pelo lado norte, no termo de Torres Vedras. A sua existência poderá remontar à Idade Média, possivelmente quando D. Martim Afonso de Melo, Bispo do Porto e Arcebispo de Braga (1360-1416) instituiu o Morgado da Patameira no julgado da Ribaldeira, cuja sede era a quinta do mesmo nome (Torres, 1861: 141). Esta permaneceu sob a alçada dos Miranda por muito

tempo, tal como a alcaidaria de Torres Vedras (Matoso, 2019: 155; 166).

No século XVI, a quinta agrícola da Cadriceira com as suas casas nobres e ermida de Santo António era residência de um Castro, neto do alcaide-mor de Pena-Maior e familiar do Morgado do Torrão. Este facto é revelado no Numeramento de 1527-32 do país, uma vez que a 15 de Setembro de 1527, D. João III enviou um oficial de nome Jorge Fernandes à Vila de Torres Vedras para saber quantos vizinhos tinha a Vila (Freire, 1908: 254). Pela mesma fonte ficamos esclarecidos que “a aldeã da Cadriceira” tinha 17 vizinhos e no termo de Torres Vedras:

na quinta de Benfica vive D. Rodrigo de Castro, Comendador de Seia; na quinta da Azeira vive D. Estevão de Castro, seu sogro; na Quinta da Ribeira vive Jorge de Castro fidalgo; na quinta da Patameira vive Afonso de Miranda fidalgo; na quinta da Torre da Rainha vive D. António de Menezes; **na Quinta da Cadriceira [sic] vive D. Pedro de Castro**, filho de D. Estevão de Castro... (Freire, 1903: 255).

Sobre D. Pedro de Castro os dados reunidos são escassos para esclarecer a sua biografia. Parece ter sido casado com D. Guiomar Machada, senhora que instituiu uma Capela no Convento de S. Francisco do Varatojo. Talvez seja desta ligação que o património de Torres Vedras veio parar às mãos de D. Melícia da Silveira (15?-1657), mulher de Rui Correia Lucas, Tenente General da Artilharia do Reino (15?-1659), uma vez que esta afirma que alguns dos bens não vinculados em morgado surgiram por herança de sua mãe D. Guiomar da Silva. Com efeito, embora não tivéssemos conseguido clarificar completamente os laços genealógicos, em 1651, ao redigir um testamento em conjunto, a Quinta de Santo António da Cadriceira surge na fazenda de D. Melícia:

Fazenda de D. Melícia:

a **Quinta de Santa Margarida** sita no lemite da **Quadriceira freguesia do Trocifal termo da Villa de Torres Vedras** com suas cazas Hermida adegas e lagares, e todas suas pertenças com encargo de cinco missas cada ano hua por dia de Santa Margarida e as quatro por hum defunto// **A Quinta de Santo Antonio no mesmo lemite contigua a antecedente ambas cercadas com o mesmo muro com suas cazas nobres e hermida do dito Santo ...**// As vinhas e terras das porcarissas e olival do pereiro e dentre as estradas do Trocifal e terras, e tudo/fólio/ o mais que lhe pertence no dito lemite da Quadriceira e Santa Margarida na forma em que as possuem e pertenças de hua e outra quinta... // O Casal que temos no mesmo lugar e se chama a da Quadriceira// As terras da Carreira e as que se chamão do foro de Santa Margarida// No mesmo lugar temos cento e cinco alqueires de trigo de senso em cada hum anno com condição de retro dos quaes paga João Martins vinte e o Padre António Bernardes trinta e sinco, e Luis Alvres sincoenta todos ahi moradores//... . (DGLAB/TT, 1651-1659: Livro T 6).

Após o falecimento de Rui Correia Lucas, a Quinta de Santo António da Cadriceira passará para o património de Henrique Henriques de Miranda, seu genro, fidalgo da casa real e herdeiro de parte dos seus bens. Por intermédio de duas habilitações ao Santo Ofício, conseguimos balizar cronologicamente a sua posse. Com efeito, a primeira habilitação foi requerida em 1688-89 por um dos seus filhos Aires de Miranda

Henriques, à semelhança do pai e do avô. Uma das testemunhas, o padre D. Diogo da Luz, Cónego Regular de S. Vicente, diz conhecê-lo de Torres Vedras:

ao segundo disse que conhece a **Ayres de Miranda Henriquez** morador nesta cidade onde de lhe parece q he natural, e o conhece hauerá seis ou sette anos com rezão de que sey pay tem hua **quinta na Cadreçeira** aonde elle testemunha tem hua sobrinha que foi cazada com o Doutor Braz de Pinna Moniz que tem hua quinta de fronte da ditta da Cadreçeira tudo no termo de Torres Vedras (DGLAB/TT, 1651-1659: mç. 1, doc. 5, fl. 9v).

A informação possui o duplo interesse de dar a conhecer o proprietário seiscentista de outra quinta próxima, talvez a Quinta de Santa Margarida, e, em simultâneo, colocar Aires de Miranda Henriques a habitar na Quinta de Santo António, data coincidente com uma estadia de Henrique Henriques de Miranda nesse lugar, depois de uma ida a Caldas da Rainha.

A segunda habilitação diz respeito a outro filho de Henrique Henriques de Miranda, o Bispo de Miranda - Frei Aleixo de Miranda Henriques, o qual em 1755 solicitou averiguação de limpeza de sangue ao Tribunal de Santo Offício, à semelhança de seus parentes. Pelo facto de existirem dúvidas relativas à naturalidade do lado materno, é feito um longo inquérito genealógico que nos leva, de novo, a Torres Vedras: *“Fui ao lugar da Rebaldeira freguesia da Villa de São Pedro de Dous Portos termo de Torres Vedras aonde mora Manoel de Torres que foi da família de Henrique Henriques de Miranda e seu Feitor em hua Quinta que o dito Henrique Henriques teve no dito lugar da Rebaldeira ...”* (DGLAB/TT, 1651-1659: m. 1, diligencia. 14, fl. 17v-18).

Este é o testemunho prestado ao Inquisidor Geral pelo Padre Francisco Botelho do Vale, o pároco da Cadriceira a 8 de Outubro de 1755, escasso mês antes do Terramoto de Lisboa, e documenta-nos o facto de a Quinta de Santo António da Cadriceira já não pertencer à família Henriques de Miranda. É possível que devido às dificuldades económicas sentidas durante os anos em que estará na prisão do Limoeiro e a constituição de uma nova família o tenham obrigado a vender este imóvel, mas desconhecemos o nome dos novos proprietários. Voltamos a ter notícias da Quinta de Santo António da Cadriceira no século XIX – Manuel Agostinho Madeira Torres cita o nome de José Maria Peixoto, fidalgo da Casa Real, pertencente à Cadriceira, mas não especifica em que quinta vivia (Torres, 1861: 122). Na década de 1830-40 foi adquirida por António Nunes dos Reis, pai do diplomata Jaime Batalha Reis (1847-1935) e avô paterno de Vítor Cinatti Batalha Reis (Reis, 1939a/b). Esta família possuía várias propriedades na zona, inclusive a Quinta da Viscondessa. A propriedade de Santo António ficou na sua posse até cerca de 1870 pois, em carta redigida à futura esposa Celeste Maria Luísa Cinatti, Jaime Batalha Reis informa-a de que seu pai tinha vendido a Cadriceira *“quinta linda do género Palácio Fronteira em Benfica”* (Seixas, 2003: 31). A propriedade foi vendida a uns padres que se desfizeram do referido conjunto azulejar a decorar parte do interior do edifício (Reis, 1939b). A ocupação da Quinta pelos padres jesuítas terá sido penalizadora para a traça original das casas nobres, uma vez que construíram no sítio da sala principal uma capela com cerca de 77m² ocupando três pisos (Seixas, 2003: 32). No presente, a quinta continua na posse

de particulares, conscienciosos do património que herdaram e envidando todos os esforços para aprofundar a sua história.

2. Henrique Henriques de Miranda (163?-1709): o amigo *fixo*

O amigo *fixo*: expressão proferida pelo Rei D. Afonso VI quando regressou da Ilha Terceira (Xavier; Cardim, 2006: 250).

A figura de Henrique Henriques de Miranda está ainda hoje envolta em polémica nebulosa. Se por um lado, o papel de apoio desempenhado junto das casas de D. Afonso VI e do Infante D. Pedro valeram-lhe o epíteto de “criatura de Castelo Melhor” (Faria, 1669: 93), pelo outro lado, o seu nome ficou ligado a situações menos dignas tanto no reinado de D. João IV como no seguinte. No entanto, no que diz respeito a este último período, gostaríamos de realçar que tudo ficou registado pela pena dos defensores de D. Pedro II e da legitimação da sua regência (1668-1683) e depois reinado (1683-1706). Os principais autores foram António de Sousa Macedo (Brasão, 1940), Secretário de Estado de D. Afonso VI, D. Luís de Menezes 3º Conde da Ericeira (Menezes, 1679-1698) e Fernando Correia de Lacerda, Bispo do Porto (Faria, 1669). Fazendo esta distinção e se observarmos atentamente, Henrique Henriques de Miranda integrava-se numa família de grandes “cabedais”, com fidalgos em ascensão, ligados ao oficialato da Casa Real (Troni, 2012) e com estreito vínculo à Inquisição Portuguesa (Flor, 2016: 61), razão pela qual a sua família vivia junto ao palácio dos Estaus na freguesia lisboeta de Santa Justa. Foi nela que Henrique Henriques de Miranda nasceu (DGLAB/TT, 1658: fl. 9), calculamos durante a década de 30, tendo como progenitores António Henriques de Miranda e Mariana Borges - António de Miranda foi comendador de Panóias e de S. Tiago, Gentil homem da Casa do Infante D. Pedro, Deputado da Junta do Comércio. Mariana Borges era filha de Manuel Borges de Macedo e neta do Dr. Brás Raposo Corregedor da Corte através de sua mãe D. Inês de Melo (Gayo, 1938/1941, Vol. XI:64).

No início da década de 50 encontra-se sob a protecção de seu tio Rodrigo de Miranda Henriques – Governador e Capitão General de Angola –, o qual, através de vários requerimentos ao Conselho Ultramarino, solicitou a D. João IV o posto de Mestre de Campo da Praça e Tenente General de Angola de S. Paulo de Assunção de Luanda para o seu sobrinho. O falecimento de Rodrigo de Miranda Henriques (1653?) veio provocar discórdia na comunidade portuguesa em terras angolanas com testemunhas a acusar Henrique Henriques de Miranda de se apropriar do cargo do tio, bem como de transacionar bens comerciais vindos de Sevilha para benefício próprio (AHU, 1656). Este episódio parece não ter trazido boa reputação à personagem em estudo, principalmente junto à Rainha D. Luísa de Gusmão.

A 27 de Setembro de 1656 casou-se, através de uma procuração passada a Jerónimo de Castro, com D. Guiomar Maria Correia e Silva (DGLAB/TT, 1619-1660: fl. 248v.) filha de Rui Correia Lucas e D. Melícia Silveira, como vimos, os proprietários da Quinta de Santo António da Cadriceira. Este terá sido um casamento de conveniência, concertado entre Rui Correia Lucas, Henrique Henriques de Miranda e seus familiares (nomeadamente Manuel de Miranda Henriques, uma das testemunhas), enlace que lhe permitirá a obtenção do ofício de Tenente-Geral da Artilharia do Reino, uma vez

que D. Guiomar era filha única. Por motivos desconhecidos, esta senhora faleceria menos de um ano depois do matrimónio e seu pai dois anos depois (DGLAB/TT, 1620-1676: fl. 148). No codicilo que acrescentou ao testamento, em 1658, Rui Correia Lucas designou Henrique Henriques de Miranda como seu testamenteiro, além de seu pai e seu irmão, o Inquisidor Rodrigo de Miranda Henriques. Através deste instrumento, ficamos inteirados de que Henrique Henriques de Miranda sucedeu na Comenda de S. Pedro de Torres Vedras da Ordem de Cristo, pertencente outrora ao 3º Conde de Torres Vedras D. Jorge Soares de Alarcão (DGLAB/TT, 1643: liv.1, fl. 203), e na Superintendência da Fundição do Reino como Tenente Geral da Artilharia, bem como na Provedoria dos Armazéns. O automatismo de sucessão nas comendas havia sido acautelado por Rui Correia Lucas tanto em testamento, como no pedido a D. João IV para *“para poder nomear a Comenda de Torres Vedras para a pessoa que casar com sua filha ou neto”* (DGLAB/TT, 1652: liv.6, fl. 116). É com o intuito de tomar posse desta comenda (também a de Santiago da Ribaldeira) que assistimos ao pedido de Henrique Henriques de Miranda para ingressar na Inquisição, pois o sogro exigia um cristão-velho na administração daquele património. Assim, a 16 de Agosto de 1658 solicitou ao Santo Ofício o cargo de familiar, processo de fácil obtenção, uma vez que era irmão do Inquisidor Geral Rodrigo de Miranda Henriques, sobrinho do Deputado da Inquisição de Lisboa Francisco de Miranda Henriques e o próprio pai era familiar desta mesma instituição. Foi, pois, declarado *“capaz e suficiente para servir ao Santo Ofício”* (DGLAB/TT, 1658: nº 5). Em paralelo, submeteu vários alvarás à Coroa para o cumprimento dos pedidos de Rui Correia Lucas, dado *“estar cazado e recebido em face da Santa Igreja com D. Guiomar Maria da Silva como outrosi consta da certidão do Parocho que o recebeu”* (DGLAB/TT, 1667: liv.6, fl. 116). A posse dos officios acima nomeados será um processo mais demorado (e recusado) durante a regência de D. Luísa de Gusmão, a qual o mandou prender na cadeia do Limoeiro, talvez no início do ano de 1662, juntamente com Fernão de Mascarenhas. Ambos foram acusados de terem raptado Maria de Landroby (Sousa Macedo designa-a como Lanoy), uma moça a viver no Recolhimento do Castelo (Brasão, 1940: 44). D. Maria de Landroby era natural de Lisboa e seus pais viveram na freguesia de Santa Engrácia (Vila Galega) de onde Henrique Henriques de Miranda a terá conhecido, pois era filha do Capitão do Terço da Armada Marcos Alberto (filho de Nuno Vaz de Castro) e de D. Antónia de Landroby (DGLAB/TT, 1755: m. 1, diligencia. 14, fl. 1).

A razão de D. Maria de Landroby viver no Recolhimento do Castelo poderá estar ligada à profissão de seu pai e ao facto de seus pais terem vivido também na rua de Santo António. Não conseguimos apurar mais pormenores, apenas anunciar que este “romance” terá desenvolvimentos três décadas mais tarde.

O ano de 1662 viria a ser fulcral para a vida de Henrique Henriques de Miranda, nomeadamente a partir do Golpe do Triunvirato e a ascensão de um amigo de família – o 3º Conde de Castelo Melhor – como escrivão da Pureza de D. Afonso VI (DGLAB/TT, 1630-1636: fl. 20). A 9 de Setembro desse ano era nomeado Tenente General da Artilharia. António de Sousa Macedo informa-nos *“pelo qual [ofício] elle oferecia des mil cruzados e agora sem nada o levou dizem que por ser acredor do Conde em 15 mil*

cruzados” (Brasão, 1940: 44). Julgamos, contudo, tal afirmação ser pura maledicência por parte do Secretário de Estado, pois os pedidos para substituir o sogro nos ofícios datam de alguns anos antes, como vimos - Recebeu também o cargo de Provedor dos Armazéns comprado a Luís César de Menezes (Ericeira, 1679:81). No mesmo dia, o Inquisidor de Lisboa Rodrigo de Miranda Henriques era nomeado por D. Afonso VI Governador da Universidade de Coimbra (Brasão, 1940: 44).

Em 1663, substituí o Marquês de Fontes no Ofício de Camareiro-mor, o que lhe valeu novas inimizades. Com efeito, ao longo do reinado de D. Afonso VI, assistimos a um reforço social da família Henriques de Miranda não só junto à Casa do Rei como junto da Casa do Infante D. Pedro. Esta ascensão social viria a ser reforçada nos anos seguintes, através do matrimónio com D. Ana Coutinho de Castro (1630?-1666?), meia-irmã do 1º Conde de Mesquitela e filha do Morgado do Torrão, descendentes dos antigos proprietários da Cadriceira. Com efeito, os proprietários desta quinta eram os trisavôs de D. Ana de Castro e este enlace veio reforçar as estratégias de manutenção patrimonial, tão características do Antigo Regime. Não conseguimos apurar a data exacta do matrimónio, apenas detectar o nascimento dos filhos na freguesia de Nossa Senhora da Pena.

Henrique Henriques de Miranda viveu em vários sítios em Lisboa: ao Cais do Carvão, Freguesia de Santo Estevão nas Casas da Fundição (Brasão, 1940: 88) e nas casas nobres na Freguesia da Pena pertencentes a Rui Correa Lucas. Pesquisámos os Livros de Registos de casamento de ambas as Freguesias pela década de 60, mas sem sucesso. Poderão ter casado na Freguesia de S. Julião, da qual desapareceram registos antes do terramoto. A 15 de Março de 1665 nasceu o filho D. Rodrigo de Castro, cujo padrinho foi o Conde de Castelo-Melhor e a 15 de Fevereiro de 1666 nasceu a filha Bernarda e Manuel de Miranda, seu tio, foi o padrinho. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Baptismos da Freguesia da Pena*, (1661-1683) 47v e 54v. Sobre D. Ana de Castro não conseguimos localizar os seus dados biográficos.

Em Junho de 1663, na qualidade de Tenente General da Artilharia governou o trem para libertar a cidade de Évora (Ericeira, 1679:559), bem como seus irmãos Rodrigo de Miranda Henriques e Bernardo de Miranda Henriques (Ericeira, 1679:554), tema a que voltaremos.

A vitória da Restauração da cidade de Évora e o desempenho da família Henriques de Miranda na mesma inspiram-no a encomendar um programa de pintura sobre azulejo com macacarias, a fim de decorar uma sala com mais de vinte e cinco painéis, talvez entre 1664-1667 (Figura 2).



Figura 2. “Celebração da Restauração da Cidade de Évora e da Fuga de D. João José de Áustria”. Fonte: MNAZ, nº inv. 400AZ doação dos herdeiros de Batalha dos Reis (1946)

Em 2012, uma informação documental a propósito de umas dívidas que o Conde de Castelo Melhor e Henrique Henriques de Miranda tinham com Manuel Francisco “mestre de louça pintada” (Simões, 2012: 64) levou à atribuição da pintura do conjunto azulejar da Cadriceira a este mestre (Monteiro, 2012: 314). Sem colocar de lado a hipótese, lembre-se aqui que as despesas poderiam estar relacionadas com um património imenso que não só a quinta de Torres Vedras. Se as dívidas se referiam a azulejos, lembremo-nos aqui o imenso património sob conjectura: o Palácio do Conde de Castelo Melhor na Rua de Santo Antão; as casas nobres da Calçada da Glória com o seu esplendoroso jardim e os próprios aposentos de Conde de Castelo Melhor no Paço da Ribeira. Por seu turno, Henrique Henriques de Miranda possuía o Palácio na Freguesia de Nossa Senhora da Pena e habitava, como vimos, ao Cais do Carvão em casas da Coroa pertencentes à Fundação. Acresce ainda o facto de ter ficado responsável pela trasladação dos seus primeiros sogros para uma Capela na Igreja do Convento das Brígidas, em Lisboa.

Como acima mencionámos, os anos de 1665 e 1666 assistiram ao nascimento de dois dos seus filhos, nascidos do casamento com D. Ana Coutinho de Castro. Pouco tempo depois (1667?) nascia-lhe um filho natural - Aires de Miranda Henriques, fruto de um relacionamento com D. Filipa Eugénia da Silva, moradora na freguesia da Pena, junto à Bemposta. Esta era filha de uma irlandesa, razão pela qual Aires de Miranda Henriques não viu satisfeito o seu pedido de familiar do Santo Ofício em 1688 tendo sido, mais tarde, prior na Vila de Óbidos.

A queda política de Castelo Melhor e a deposição do Rei D. Afonso VI ditaram também o destino da personagem em análise, pois nem a declaração de uma enfermidade e respectiva ausência do Paço da Ribeira fizeram esquecer a conduta “*prejudicial aos negócios públicos pela pouca satisfação que o Infante tinha das suas diligencias*” (Ericeira, 1679: 899). Desta forma, a fim de afastar do Rei os antigos apoiantes, assistimos à prisão de Henrique Henriques de Miranda no Limoeiro, na qual esteve detido catorze anos e onde não pôde “*lograr hua cheminé pela não ter aquella prizão*” (Biblioteca Nacional de França, *Fonds Portugais*, “Carta de Henrique Henriques de Miranda – ao Duque de Cadaval”, nº 31, 27 de Setembro de 1681, fl. 87). Do Limoeiro assistiu ao aluguer das suas casas na freguesia da Pena ao embaixador de Castela o Barão Charles Wateville de Joux (Flor; Flor, 2018: 268) corria o ano de 1669, no qual se realizaram comédias castelhanas (Ataide, 1669: 103,105).

No ano de 1680, adoeceu e teve permissão real para se tratar nos banhos das Caldas da Rainha. Já curado, recolheu-se à sua Quinta da “*Quadrisseira*” de onde escreveu ao Duque de Cadaval (Seixas, 2003: 32). Tomando como pretexto o nascimento de D. Ana de Lorena, Henrique Henriques de Miranda deu os parabéns ao Duque e solicitou a sua intervenção junto a D. Pedro para que este aliviasse a sua pena e o deixasse em liberdade ou na quinta da Cadriceira ou nas casas da freguesia da Pena. O Duque de Cadaval exercia o cargo de mordomo-mor da Rainha D. Maria Francisca de Saboia e foi figura de confiança de D. Pedro II, mas no reinado de D. Afonso VI esteve desterrado. António de Sousa Macedo (Brasão, 1940: 172) informa-nos que o seu desterro foi numa Quinta em Torres Vedras (e não na vila de Cadaval de onde lhe vinha o título).

Teria Henrique Henriques de Miranda emprestado a Quinta de Santo António da Cadriceira ao Duque e daí estar mais à vontade para lhe fazer tal pedido? Embora não saibamos a data do deferimento, o pedido foi aceite pois, em 1692, Henrique Henriques de Miranda voltava a recompor a sua vida casando-se, desta feita, com o referido namoro de juventude – D. Maria Landroby – na freguesia de S. José (DGLAB/TT, 1656-1694: fl. 212v), de quem havia tido um filho, no mês anterior, o já referido Aleixo de Miranda Henriques (1692-1771), futuro Bispo de Miranda (DGLAB/TT, 1688: Lº nº 58, 1688, fl. 29). Temos notícia de uma outra filha nascida deste casamento – D. Antónia de Miranda Henriques casada com um fidalgo alemão, de nome João Valsien (Baena, 1878: 103).

Em 1709, falecia Henrique Henriques de Miranda na sua casa da freguesia da Pena e foi a enterrar no vizinho Convento de Santo António dos Capuchos (DGLAB/TT, 1690-1748: fl. 83v).

3. A Azulejaria da Quinta de Santo António da Cadriceira e Fortuna Crítica

Como acima mencionámos, foi na segunda metade do século XVII que as casas nobres da Quinta de Santo António da Cadriceira conheceram uma campanha decorativa azulejar com temas diversificados e originais do ponto de vista da iconografia, os quais se tornaram motivo de interesse para os especialistas e público em geral. Da decoração original possuímos uma informação muito vaga e distante no tempo, descrita por Vítor Cinatti Batalha Reis, neto do proprietário que adquirira a quinta no século XIX e a vendera passadas umas décadas. Relata-nos Vítor Cinatti Batalha Reis que a azulejaria constava de um “conjunto de mais de 25 quadros [sic] de azulejo *“que cercavam a grande sala de banquete com galeria em volta e uma fonte em forma de carranca”* (Reis, 1939a). Na época da venda aos padres, tal conjunto terá sido retirado para uma Quinta do Turcifal, perto da anterior. Vítor Cinatti Batalha Reis informa-nos que, logo após a sua retirada da Cadriceira, os azulejos foram transferidos para uma Quinta no Turcifal e, após o falecimento de António Nunes dos Reis (1884), foram removidos provisoriamente para uma Quinta do Carvalhal e, mais tarde, para a Quinta da Viscondessa no Turcifal. A família possuía três quinta na zona ou tratar-se-á de alguma confusão por parte do neto de António Nunes dos Reis na referência das Quintas entre o Carvalhal e Turcifal (Quinta da Viscondessa) tudo lugares vizinhos? Em 1907, na Quinta da Viscondessa, Vítor Cinatti Batalha Reis e os seus irmãos entretiveram-se a organizar os azulejos da Cadriceira:

Os azulejos estavam completamente misturados dentro de caixotes. Meu Pai deu-nos os azulejos e começámos a pôr em ordem aquele cáos. Para o trabalho da recomposição dos quadros dedicou-se a maior sala da casa e, depois de inúmeras horas de árduo trabalho, pouco a pouco apareceram resolvidos os “puzzles”. **A mistura antiga de cal e areia, rija como cimento nas costas dos azulejos**, em muitos casos ocultava a numeração dos azulejos e o sinal distintivo do quadro a que pertenciam (Reis, 1939b).

O falecimento de Jaime Batalha Reis em 1935 veio, decerto, colocar aos herdeiros a questão da partilha de bens e, logo na década de 40, assistimos à dispersão da

azulejaria. A maior parte do conjunto foi adquirida pelo Antiquário Eng.º Leitão (pai do actual proprietário da loja *Solar - Antiguidades*) e esteve à sua guarda na Quinta de S. José em Sacavém, Lisboa. Ao longo dos anos, os painéis foram sendo transacionados para colecionadores particulares tanto em território nacional como estrangeiro.

O painel representando, entre outras figuras, uma “galinha viajando em um coche” foi oferecido pelos herdeiros em 1946 ao Museu Nacional de Arte Antiga. Cf. Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Direcção Geral da Fazenda Pública Ministério das Finanças*, “Biblioteca Nacional 993 espécies impressas oferecidas por Pedro Batalha Reis”, Processo nº 7-21, 23 de Maio de 1946.

Nos artigos que Vítor Cinatti Batalha Reis escreveu para o *Jornal de Notícias* menciona a existência de mais de 25 quadros, indicando um painel com “Leões” (coleção particular), “pássaros exóticos – papagaios” (hoje no Museu Municipal Leonel Trindade em Torres Vedras) “uma galinha num coche e um grande carro triunfal cheio de macacos tocando instrumentos musicais” (em exposição no Museu Nacional do Azulejo) e “Sereias com instrumentos musicais” (patente no Museu Berardo Estremoz) (Figura 3).



Figura 3. Sereias e Tritão a tocarem instrumentos musicais. Foto: Diana Silva ©Associação de Coleções/Colecção Berardo

Os seus dois artigos são acompanhados de imagens: “o ataque a uma fortaleza” (hoje no Museu Berardo em Estremoz); “um menino Hércules matando a Hidra de Lerna”; “um soldado (piqueiro?) atravessando uma ponte”, “um javali?” “um flamingo?” todos em coleções particulares.

Anos mais tarde, Santos Simões refere também pertencer ao conjunto da Cadriceira um outro tema constituído por “um friso com ninfas, faunos e o Sileno sobre um burro” (Simões, 1997: 150-151) (coleção particular?). Santos Simões menciona ainda que um dos painéis foi posto à venda no Salão das Antiguidades em 1963.

No Museu Nacional do Azulejo expõe-se um painel do mesmo conjunto “Caça ao leopardo”, oferta dos herdeiros de Batalha Reis em 1980 e no Museu Berardo em Estremoz uma “Caça ao leopardo através de uma armadilha com excrementos humanos” (Este episódio segue a gravura de Jan Collaert depois de Johannes

Stradannus patente no Rijksmuseum).

No acervo do Museu Municipal Leonel Trindade em Torres Vedras contabilizam-se cinco painéis, a saber: “pássaros entre videiras e uvas”; “papagaios esvoaçando entre cerejeiras” (referidos por Cinatti), e três animais representados individualmente que parecem representar “um veado” um “leopardo” e um “camelo”. Segundo informação da Responsável pelo Centro de Documentação do Museu Municipal Leonel Trindade, Dr.ª Teresa Corça, os painéis foram oferecidos por Celeste Batalha Reis e Beatriz Batalha Reis, talvez no final da década de 30 (1937-1938) época em que foram restaurados por António José de Sousa (Encarregado Geral e Chefe de fabrico da Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego).

Na colecção do Eng. Manuel Leitão, documentam-se fotografias de painéis representando uma “caça ao veado, e uma “caça à avestruz” e o já mencionado “Painel dos leões”, hoje em colecção particular (Figura 4).



Figura 4. Fotografia de um Painel de Santo António da Cadriceira representando uma “Caça ao Veados” - colecção Eng. Manuel Leitão, (1ª metade do século XX?). Fonte: ©Manuel Leitão

Dado o facto de Vítor Cinatti mencionar mais de 25 quadros, resta-nos dizer que a este *puzzle* faltam certamente peças para nos ajudar a compreender a totalidade do seu programa iconográfico. No entanto, pelo estudo do contexto histórico-cultural da época, estamos em condições de fazer uma análise do mesmo e tirar as primeiras conclusões.

4. Contexto Histórico e Cultural da Produção dos Painéis Satíricos da Quinta de Santo António da Cadriceira

O dia 15 de Novembro de 1656 correspondeu ao do auto de Juramento, levantamento e aclamação do Rei D. Afonso VI, bem como a um novo período governativo da História de Portugal com a vitória da Batalha de Elvas, poucos meses antes de terminada a década de 50. A próxima fase seria crucial para a obtenção da tão desejada paz entre Espanha e Portugal. Em 1661-1662, o casamento de D. Catarina de Bragança com Carlos II de Inglaterra permitiu o reforço da posição política de Portugal em contexto internacional, bem como ajuda militar para fazer face às batalhas que se seguiram (Troni, 2008/Flor, 2012). Todos estes acontecimentos serão coordenados por

D. Luís de Vasconcelos, Conde de Castelo-Melhor (1635-1712) escrivão da Puridade de D. Afonso VI após a formação do triunvirato ou Golpe de Alcântara. De 1662 a 1667 é sob a sua direcção que Portugal vence definitivamente o exército espanhol, primeiro com a Batalha do Ameixial e, mais tarde, com a Batalha de Montes Claros. No entanto, o Tratado de Paz alcançado em 1668 já seria assinado pelo Regente D. Pedro, após a deposição do irmão, considerado este incapaz de governar, devido aos problemas de saúde que apresentava. O final da década de 60 correspondeu, portanto, a um período difícil para a sociedade portuguesa, a qual assistiu ao afastamento e prisão do Rei e de seus apoiantes, bem como ao casamento de D. Pedro com a cunhada, a fim de evitar conflitos diplomáticos e maior despesa para a Coroa.

Durante toda a década de 60 foram veiculadas informações falsas e tanto o Conde de Castelo Melhor como o Regente D. Pedro viram-se obrigados a combatê-las e, à sua maneira, a impor a sua versão dos factos. Entre os anos de 1662-1680 é escrito o manuscrito *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna* por Frei Alexandre da Paixão; em 1669 é publicada a *Catástrofe de Portugal na deposição de D. Afonso VI* de Fernando Correia de Lacerda (1628-1685) Bispo do Porto [publicado sob o pseudónimo de Leandro Dorea Cáceres e Faria] e entre 1679/98 é publicada a *História de Portugal Restaurado* do Conde de Ericeira, apoiante de D. Pedro II. Assim, para o estudo desta época, temos de ter em conta não só o conhecimento das fontes oficiais, como também a produção de pasquins que circulavam de forma anónima. O combate a estas notícias foi, em parte, a razão motivadora de António de Sousa Macedo ter iniciado a redacção do “Mercúrio Portuguez”. Perante umas informações lidas e comentadas no Terreiro do Paço sobre as perdas dos portugueses na guerra entre Portugueses e Castelhanos desafia: “*Cuides que se lião algumas novas; inventarem os castelhanos comedias, e relações semelhantes, não são novas, he já couza muito ordinária e velha*” (Macedo: Abril de 1663).

Um ano antes da queda de Castelo-Melhor (1666) circulou pela cidade de Lisboa uma memória contra o Governo do Ministro da Puridade e seus apoiantes, de autoria anónima. Designava-se como “*Memoria de las más famosas comedias que hasta aora han salido em Espanha com los nombres de sus authores, echa por el Reverendo Sachristan de San Trocaz: primera Parte, si agradar saldra com la segunda parte*” (Matos, 1946: 62).

O panfleto propunha-se atribuir a cada um dos membros do Governo de Castelo Melhor (inclusivamente o próprio) a autoria de uma comédia, cujo conteúdo (a julgar pelo título) combinava simultaneamente uma sátira ao desempenho político e uma lição de moral. Do conjunto, elegemos cinco a fim de enriquecer o tema em estudo. Desta forma, ao Rei D. Afonso VI (e dos Príncipes do Tempo) atribuía-se-lhe a autoria da seguinte comédia: “*Diceme com quien andas*” um ataque aos seus ministros e oficiais da Casa Real, mas também ao Infante D. Pedro que nos primeiros tempos do reinado do irmão alinhou com os divertimentos organizados por Henrique Henriques de Miranda, a pedido de Afonso VI.

Ao Conde de Castelo Melhor correspondia a comédia “*Quien todo lo quiere; todo lo pierde*”, alusão à ambição totalitária do valido. Também as patrulhas de D. Afonso VI

não escaparão ao crivo da obra: “Dos patulhas picantes e petiscantes: *Los três mejores prodígios*” (Petisqueiros, os Porras e os Fixos), bem como a acção (ou ausência dela) de Manuel de Miranda Henriques: “*Cumplir con su obligacion*”, uma crítica directa à perda da Cidade de Évora enquanto Governador da mesma em 1663. Por último, a Henrique Henriques de Miranda atribuíam-se duas comédias: *El feudo de las cien donsselas* y *Por el mal me viene el bien*. Se a última nos parece mais fácil de entender, a primeira exige um pouco mais de explicação.

El feudo de las Cien doncellas refere-se a uma lenda de um Rei de Oviedo e Leão (de nome Mauregato filho bastardo do Rei D. Afonso I e de uma moura escrava) em 783 que conquista o trono com a ajuda de Abderramán I. Em troca promete-lhe o pagamento anual de 100 donzelas virgens. Esta comédia fazia uma crítica directa a uma das funções de Henrique Henriques de Miranda ao Rei: “*assistir-lhe nos assuntos domésticos*” (Ericeira, 1679:492), isto é, acompanhar o Rei (e o Infante D. Pedro) nas suas saídas nocturnas visitando jovens donzelas. Estas servirão, mais tarde, de testemunho para defender ou atacar o Rei e a sua virilidade no processo de divórcio colocado pela Rainha D. Maria Francisca de Saboia.

Para além, das gazetas e panfletos satíricos, os textos religiosos ajudam-nos a descrever a época. Neste sentido, mencione-se o sermão do Pregador da Capela Real, Frei António de Sá, a 21 de Agosto de 1663 quando D. Afonso VI completou 20 anos de idade. Num dos trechos, o frade jesuíta alertava para o episódio de Habacuc e a sua participação no fosso dos leões em visita ao Profeta Daniel (Bíblia Sagrada, 2000: 1442; 1516). Este era um exemplo de Sabedoria e de Justiça que exortava à resistência contra o Despotismo enquanto Habacuc é o único Profeta que abertamente questionava Deus, perguntando-lhe as razões da sua inacção (Réau, 1996: 446). Narra-nos D. António de Sousa Macedo que “*se sentio muito grandemente o Conde de Castel Melhor e sem deixar acabar a missa se foi à sacristia (onde dizem) dera hua boa fraterna ao pregador, pedindo-lhe o papel do sermão...*” (Brasão, 1940: 164), uma vez que a alusão à fossa dos leões do episódio de Daniel remetia para os exercícios do Pátio dos Leões, assunto a que voltaremos.

Para além dos eventos religiosos e respectivo conteúdo, referiram-se as representações teatrais para um melhor conhecimento da época. Ângela Barreto Xavier e Pedro Cardim chamaram-nos a atenção para o estudo de Stephan Greenblatt que “*enunciou a hipótese de o teatro seiscentista ser o lugar onde o interdito podia ser representado, sobretudo em sociedades onde o controlo social era cada vez mais forte e cuja pulsão para uma homogeneização era maior incluindo e punindo visões e opções alternativas ao modus vivendi*” (Xavier; Cardim, 2006:25). Neste sentido, surgem as máscaras e a adopção da figuração animalista, não só nos palcos como também na pintura a óleo e na pintura sobre azulejo. Assim, os pintores recorriam à representação de macacos, elefantes, leões e galinhas para conferir satiricamente características humanas que se pretendiam realçar ou denegrir. Alguns destes animais, os ditos exóticos, não estavam assim tão longe do contacto humano. No caso da família Henriques de Miranda, esses animais exóticos tinham sido observados no seu *habitat* natural, pois o próprio e seus tios e irmãos serviram a Coroa em África. Mas desengane-

se quem pense que em Lisboa, aqueles não conviviam de perto com a sociedade do século XVII. Apresentamos dois exemplos para clarificar a nossa afirmação: no ano de 1660, depois de ter voltado das Caldas da Rainha, D. Afonso VI mandou organizar um combate entre um touro e um leão no Pátio das Leoneiras. Pelo facto de o leão ter adormecido não o conseguiram acicatar para o combate tentado fazê-lo com tochas acesas. Conta-nos o Bispo do Porto que tal solução foi trágica para o animal, pois veio a falecer asfíxiado com o fumo (Faria, 1669: 42). Tal acto suscitou o maior dos escândalos na sociedade da época.

O segundo exemplo é-nos veiculado pelo Conde de S. Lourenço. Contava este nobre que no tempo de D. Luísa de Gusmão vivia no Paço da Ribeira um macaco, cuja façanha suscitou muita gargalhada entre os cortesãos:

A Senhora Rainha D. Luíza tinha hum quarto aonde ella só entrava e muito occultamente hia pôr a sua alvaiade e seu carmín de cara. Este quarto tinha por cima da porta, ou de huma janela, huma bandeira, à qual muitas vezes estando a Rainha dentro subia hum **macaco**, por lhe permitir o cumprimento da sua cadeia, e dalli observava as operações da mascara. Quebrou o macaco hum dia a sua cadeia e, pela bandeira, da janela, ou porta, entrou no Gabinete; **foi-se logo aos ugentos e appareceo no Paço feito muito galante Dama!** (Prestage, 1996: 440).

Para terminar este capítulo, gostaríamos de acrescentar que os palácios das grandes casas nobres (e não só) foram palco de comédias castelhanas. No Palácio do Marquês de Fronteira, em Benfica, um painel de azulejos representando uma cena teatral documenta-nos visualmente tal acontecimento (Embora a cena teatral seja copiada de uma gravura de Johannes Sadeler I (Correia, 1997: 66), tal não invalida as nossas afirmações), o qual é reforçado por uma fonte escrita (Figuras 5 e 6).



Figuras 5 e 6. Cena de teatro representada ao fundo do painel da Retórica - Galeria das Artes (Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna) - pormenor (c.º 1669-1672). ©Federico Vasconcelos e Sá/Fundação das Casas de Fronteira e Alorna

Com efeito, um comediante espanhol que ali representou, ao observar, no mesmo jardim, um painel de azulejos com a iconografia das guerras da restauração, revoltou-se com as investidas do Marquês de Fronteira contra D. João José de Áustria na Batalha do Ameixial:

Estando em Lisboa [Juan de España, comediante] **vio en la quinta del Marquês de la Fronteira pintada em unos azulejos de um jardim uma batalla que hubo entre**

espanolles y Portugueses em que estava el Señor Don Juan de Áustria huyendo y el Marques de la Frontera siguiéndole y dandole cintarazos. Llevoe tanto del afecto de buen espanhol que arranco la daga y diciendo “Ah perros portugezes”! y hizo pedazos todos los azulejos. Avisaron al Marqueés que acudió com otros com intento de matarle, pero lo supendieron a ruegos de las damas de la comedia a que debió ayudar la grande aceptacion que tenía em aquel lugar y lo mucho que todos lo querían (Souza, 2018: 139).

Dada a informação que o painel de azulejos estava no jardim e que o comediante espanhol o destruiu, pensamos não ser confusão com o silhar de azulejos da Sala das Batalhas, nomeadamente. Talvez existisse um painel representando a batalha do Ameixial, a partir da gravura, atribuída a Dirck Stoop, que se publica neste texto com o número 7. Sobre as amplas transformações que os diversos jardins do Palácio Fronteira sofreram consulte-se: Dias, 1997:31-35.

A menção à figura de D. João José de Áustria e às guerras da Restauração fazem não só parte da caracterização do quadro cultural que temos vindo a realizar como também ajudam a perceber o peso que estas exerceram na imagética seiscentista quer em gravuras, pinturas a óleo ou pinturas sobre azulejo.

D. João José de Áustria (1629-1679) era filho natural do Rei Filipe IV com uma comediante (Maria Inês Caldeira ou *la Calderona*). A 21 de Fevereiro de 1661, o pai havia-o nomeado Capitão General da Estremadura na Conquista do Reino de Portugal. Em Portugal era uma figura temida pelas suas façanhas e odiada pelo perigo que representava em ser a solução final, por parte da Coroa espanhola, para acabar com a independência portuguesa. O Conde de Ericeira definia-o como “*de esclarecidas virtudes, criado na guerra e muitas vezes vitorioso das Nações mais belicosas da Europa*” (Ericeira, 1679: 538).

5. A Batalha do Ameixial, a Perda e a Restauração da Cidade de Évora

Na Primavera de 1663, o Conde de Vila-Flor Governador das Armas do Alentejo foi avisado de que D. João José de Áustria havia saído em campanha e passado o rio Caia marchando com um exército composto por “12 mil Infantes, 6.500 cavalos, 18 peças de artilharia, (6 meios canhões) 3 morteiros, quantidades de munições e mantimentos conduzidos com três mil carros e outra grande multidão de bagagens” (Ericeira, 1679: 514).

Após se ter apercebido que as fortificações de Estremoz haviam sido reforçadas, D. João José de Áustria dirigiu-se para Évora, cujos edificios militares não haviam conhecido tantas reparações a tempo. Por ordem do Conde de Castelo Melhor, Manuel de Miranda Henriques foi nomeado Governador de Évora, alegando-se ter sido General da Armada da Junta do Comércio. Chegou a Évora a 20 de Maio com 500 auxiliares e 1000 Infantes e 300 cavalos a fim de suste o avanço das tropas castelhanas (Ericeira, 1679:516-7). Os castelhanos instalaram-se no Convento do Espinheiro e sitiaram Évora pela muralha antiga, junto ao Convento de Santo António e ao forte, o que provocou receio nos sitiados por conhecerem a fragilidade daquela zona, abandonando-o. Este receio agravou-se com o Governador que se achava “*com pouca saúde e muito alheyo*

das notícias e experiencia de que necessitava o governo de huma praça sitiada” (Ericeira, 1679: 519). Os castelhanos concentraram-se junto aos Conventos dos Remédios e do Carmo, este último próximo das Portas de Moura. O exército português, comandado pelo Conde de Vila Flor, não conseguiu chegar com os apoios de Estremoz e a 22 de Maio de 1663, D. João José de Áustria entrou vitorioso na cidade de Évora.

Em Lisboa, a notícia causou uma profunda instabilidade política. Irritado com subidas de impostos, instigado por notícias falsas de que os Generais Portugueses no Alentejo tinham vendido o reino a D. João José de Áustria e que D. Afonso VI estava morto, o povo saiu à rua, aglomerou-se no Terreiro do Paço, invadiu casas nobres (por ex. o Palácio do Marquês de Marialva) e provocou grande destruição e desordem. Após os ânimos acalmados não tardou a reacção. O Marquês de Marialva reuniu um exército em Aldeia Galega (actual Montijo) e em Coimbra, à semelhança do que havia feito o antigo Reitor D. Manuel de Saldanha em 1645 (Santa Maria,1668:296), Rodrigo de Miranda Henriques congregou os estudantes e organizou um movimento de recuperação da cidade de Évora:

As notícias da entrega de Évora & do tumulto de Lisboa, espalhados pelo Reyno exercitarão briosamente tal amor nos Portugueses, que como por emulação se ofereciam por soldados nas companhias que se levantavam, sendo os que fizeram maior demonstração de seu amor & fidelidade o Juíz do povo & vinte e quatro das bandeiras da Cidade de Coimbra, os quaes com hua nobre resolução forão dizer a **Rodrigo de Miranda Henriques governador daquela Universidade** (que por Ordem de Sua Magestade tratava de levantar algua gente) que não era necessário fazer escolhas dos que avião de ir à guerra, porque todos os do Povo, sem exceção, querião partir logo, fechando-se as tendas e cessando todo o trabalho & tão firmes hião neste propósito, que não fez pouco Rodrigo de Miranda em os dissuadir delle; o que Sua Magestade por carta que escreveu à Camara, lhe mandou agradecer, com palavras de muita honra e concedendo lhes nesta ocasião a merce que elles avia annos pretendião, de que o Juiz do Povo daquela Cidade pudesse trazer vara vermelha como o de Lisboa (Macedo, Maio de 1663).

Também no Alentejo, os Generais Portugueses se reorganizavam para responder ao ataque dos castelhanos e assim, na 8 de Junho deu-se a Batalha do Canal ou do Ameixial com a destruição das tropas castelhanas. A 14 de Junho de 1663, o Conde de Vila Flor passou a Estremoz para compor os terços, a companhia de cavalos e o trem de artilharia, a fim de recuperar Évora. A chegada deste corpo de exército do Marquês de Marialva a 17 de Junho junto ao Degebe onde se encontrava o Conde de Vila Flor veio suprimir as dificuldades e a 24 de Junho era finalmente reconquistada a cidade eborense. Henrique Henriques de Miranda, Bernardo de Miranda Henriques e Rodrigo de Miranda Henriques participaram activamente neste feito da recuperação da cidade de Évora, conforme deram notícia o Conde de Ericeira e António de Sousa Macedo.

6. Explicação Iconográfica dos Painéis Satíricos da Quinta de Santo António da Cadriceira

Após a descrição de todo este ambiente político-militar e cultural estamos agora

em condições de procurar decifrar o programa dos painéis satíricos:

1º Painel – Cerco e Recuperação de Évora pelo Exército Português

No painel hoje exposto no Museu Berardo em Estremoz, podemos observar uma cena de guerra ou “teatro militar” nas palavras do Conde de Ericeira, na qual uma companhia de soldados, na sua maior parte da Infantaria, prepara-se para tomar uma cidade amuralhada. Com efeito, observam-se soldados de diferentes hierarquias (piqueiros mosqueteiros, sargentos com alabardas, talvez um cabo da esquadra (A figura de um macaco envergando uma cota de armas e segurando um rol, pois o cabo da esquadra tinha de saber ler para identificar os seus soldados e escolher os mais experimentados para a sentinela (Freitas, 2008-2009). Observa-se também um trombeta (soldado da Cavalaria) que cumpria a sinalização das ordens, bem como um militar que nos parece representar um Capitão ou arcabuzeiro vestido de couraça com uma banda a tiracolo e um morrião na cabeça.

Uma chamada particular de atenção para a representação de diversos animais: os macacos parecem corresponder aos soldados mais rasos da hierarquia; seguindo-se a representação de cães (sargentos?) e, por último, os leões que correspondem aos extractos privilegiados da hierarquia militar e da sociedade portuguesa com a representação de fidalgos, elementos do clero e o próprio Rei. A tonalidade da obra também não é pormenor despiciendo. De uma forma geral, observam-se os tons de amarelo e verde, seja no traje de cota de armas ou nas casacas. Nestas, a cor é verde e costumava ser “forradas e guarnecidas de amarelo.” Embora não fosse esta a única tonalidade usada no Exército português, refira-se que em Junho de 1663, o terço da Armada Real, cujo Mestre de Campo era Simão de Vasconcelos (irmão do Conde de Castelo-Melhor), desfilou em pleno Terreiro do Paço com estas mesmas cores, sendo que foram extensíveis às bandeiras e pintura das caixas (Freitas, Maio de 2008).

Em texto anterior, já havíamos sugerido que o tema deste painel representava um episódio relativo às guerras da Restauração (Flor, 2009: 56-57), mas existiam vários pormenores que até aqui não conseguíamos explicar. O primeiro prende-se com o espaço: uma cidade amuralhada, com um aqueduto e o horizonte preenchido com torres sineiras. O segundo pormenor residia no facto de alguns soldados estarem em atitudes de chacota relacionadas com necessidades fisiológicas visualmente representadas e provocadoras de espanto e riso como era costume nas *singeries* tão ao gosto da cultura visual do Norte da Europa. Por último, no canto inferior da direita do painel, surge uma figura mitrada a entrar neste palco de guerra, pois o habitual seria a presença de um capelão e não a figuração de uma hierarquia superior.

A leitura das fontes impressas que temos vindo a referir revelou-nos a decifração destas charadas visuais. Em primeiro lugar, estamos perante a representação da cidade de Évora, a cidade sitiada, especificamente no local onde o exército espanhol a havia invadido: junto ao Forte de Santo António, próximo do aqueduto da Prata, também pintado na cena. O Exército português, comandado pelo General da Artilharia – D. Luís de Meneses Conde de Ericeira, prepara-se para o ataque final: à direita, vemos a alusão da chegada do trem de artilharia comandado por Henrique Henriques de

Miranda, acompanhado pelo seu irmão o Inquisidor Rodrigo de Miranda Henriques que, como vimos, havia reunido homens das 24 bandeiras da cidade de Coimbra. No canto direito superior, a representação do Rei D. Afonso VI, o supremo comandante do Exército, a “tutelar” este esforço de recuperação da cidade alentejana e a incitar à peleja. Sabemos que o Rei estava em Lisboa (e provavelmente Rodrigo de Miranda Henriques também não saiu da cidade de Coimbra), mas a pintura teve a capacidade de sintetizar e fixar a narrativa que o encomendante delineou.

A existência de um poço e a retirada de água poderá aludir ao incêndio que se verificou no interior do forte quando os castelhanos lançaram das muralhas “*bombas, granadas, barris de pólvora & grande quantidade de salsichas acesas sucedeu-se atear o fogo nas faxinas*” ao qual os Mestres de campo “*sem atender aos muytos perigos a que estavam expostos, se opuseram valerosamente a atalhar o incendio*” (Ericeira:1679:567). Será este último evento que justifica não só a azáfama dos soldados portugueses como também a atitude de chacota de alguns. Do outro lado das muralhas, estava o exército espanhol comandados pelo Conde de Santirana a quem D. João José de Áustria, antes de sair para enfrentar o exército português na Batalha do Canal, havia dado ordens para “*não entregar a Praça sem a deixar abrazada e no incêndio a vida*” (Macedo, Junho de 1663). Com a notícia da derrota da Batalha do Canal e a chegada do reforço vindo de Lisboa e de Coimbra, os soldados ganhavam um novo ânimo, e expectantes da vitória demonstravam ações intimidatórias e de bazófia antes de gritarem “*cerra a eles*”, o grito de guerra seiscentista antes de ser substituído pelo setecentista “*à carga*” (Freitas, 12 de Maio de 2008).

2º Painel – Celebração da Restauração da Cidade de Évora e da Fuga de D. João José de Áustria

No Museu Nacional do Azulejo está exposto um segundo painel do conjunto da Cadriceira contendo também uma representação satírica. Possui formato rectangular e divide-se em duas cenas separadas por uma linha diagonal. No canto inferior esquerdo está pintado um coche seiscentista que transporta uma galinha. Pela associação de Henrique Henriques de Miranda a D. Afonso VI, a historiografia colocou a hipótese de se tratar ora de uma figuração da Rainha D. Catarina de Bragança (Monteiro, 2012: 315) ora uma alusão satírica ao ditado “*de Espanha nem bons ventos, nem bons casamentos*” (Teixeira, 2015: 45) razão pela qual é normalmente designado por “*Casamento da Galinha*”. Mas será mesmo esse o tema do painel do Museu Nacional do Azulejo?

Em segundo plano, por detrás da linha divisória desenvolve-se, desde o canto inferior direito até ao centro da pintura, um desfile constituído por um coche alegórico puxado por dois cavalos, antecedido por um grupo de soldados que se divertem. Ao fundo, na linha do horizonte, desenvolve-se uma cidade repleta de casario. Na representação deste último plano, o pintor parece-nos dar duas indicações iconográficas para reconhecimento da cidade de Évora. Em primeiro lugar, a reprodução de mais de dez torres sineiras correspondentes aos inúmeros edifícios religiosos que ornavam a diocese alentejana. Em segundo lugar, a pintura do aqueduto da Água da Prata,

elemento distintivo da história e da iconografia eborenses.

O coche alegórico transporta músicos-macacos tocando diversos instrumentos: órgão (semelhante ao painel *O Mestre da Solfa* do palácio do Marques de Fronteira em Lisboa) (Sousa e Rocha, 2019: 25), guitarra e alaúdes. No século XVII, a saída das danças da cidade e respectivos músicos era um costume antigo, sempre que se festejava algum acontecimento feliz para a Nação. Por exemplo, quando se soube da Restauração da cidade de Évora, D. Afonso VI, de imediato, ordenou um *Te Deum* na Sé de Lisboa e a saída dos músicos e das danças da cidade por Lisboa. O clima é de alegria e de excessos, razão pela qual nos surge a figura de um soldado a fumar tabaco, só consumido em momentos especiais como ficou eternizado pelas palavras do Capitão Bonina ou Frei António das Chagas: “*tabaco de fumo vendes/ e posto que o vendes caro[vivandeiras]/ tua cara por formosa/muitos mais fumos levanta/ Quando vós éreis barato/ de vós andava pródigo/mas foi enquanto na corte/se não fez de vós capricho*” (Freitas, 2007: 287).

Por último, abordemos a representação da galinha a viajar dentro de um coche. Como acima mencionámos, a representação de animais encerra um simbolismo, um código que veicula uma característica dos comportamentos humanos seja este um defeito ou uma qualidade. No caso da galinha pode reportar a momentos religiosos (Paixão de Cristo) a atributos de figuras da Igreja (S. Pedro e Doutores) ou carregar o símbolo da Medicina, da vigilância, do estudo ou ainda de maus prelados e da luxúria (Azambuja, 2009:341). Analisando, contudo, o contexto em que estes painéis foram executados, somos do parecer que a representação da galinha consegue acrescentar mais um significado à extensa lista supra elencada.

As fontes históricas revelam que D. João José de Áustria depois de receber a capitulação da cidade de Évora foi ao encontro do Exército Português junto ao Rio Degebe: “Na segunda feira pella menã sahio Dom João de Austria com todo o seu poder (excepto a carruagem, & poucos soldados), que deixou na cidade [de Évora], blasonado de querer batalha” (Macedo, 1663).

Em termos cronológicos, a vitória do Canal ou Batalha do Ameixial deu-se a 8 de Junho de 1663 e a recuperação da Cidade de Évora, poucos dias depois a 24 de Junho. Para as memórias históricas e relatos portugueses foi importante colher/transmitir as reacções do exército perdedor, especialmente do Capitão General da Estremadura na Conquista do Reino de Portugal – o invencível D. João José de Áustria. Uma das frases que ficou imortalizada por António de Sousa Macedo foi a de que “*vencerão os Portugueses fazendo fugir o filho do Mayor monarca de Hespanha*” (Brasão, 1940: 138). Esta ideia de fuga foi acentuada de diversas formas: por um lado na representação da gravura da Batalha do Ameixial, inspirada pela gravura existente na Biblioteca Nacional de Portugal (Lobo, 1997: 85) atribuída ao holandês Dirck Stoop (c.1610-1686) (Figura 7), na qual se vê no canto inferior direito a parafernália de armamento espanhol (incluindo munições, mantimentos e a secretaria de guerra) (Figura 8).

Num primeiro momento, todo este equipamento fez estremecer os portugueses, mas depois de derrotado D. João José de Áustria, a totalidade do material de guerra espanhol foi capturado pelos Portugueses. Um dos símbolos dessa derrota foi o estandarte do

filho de Filipe IV, cuja empresa mostrava o sol em campo celeste dando resplendor à luz entre estrelas com uma frase que dizia: *Sí nos es sol sera deida* (Meneses, 1670: 556) (Figura 9).



Figuras 7 a 9. Dick Stopp (?), *Entrada do Exército del Rey de Castella, Governado por D. João de Austria, no Reino de Portugal, com sete mil cavalos, doze mil Infantes e vinte peças de Artilharia...* [1664-1665?]

Além de um estandarte caído no chão na gravura que temos vindo a observar, pensamos de que a alusão da captura do estandarte esteja também satiricamente representada em azulejo, em particular no coche dos músicos na figura de uma cabeça de homem com uma estrela a encimar. O estandarte foi recolhido pelas tropas e oferecido por D. Afonso VI ao Convento de S. Francisco da Cidade em Lisboa, onde os frades o tinham em venerável exposição.

Outra forma de acentuar uma atitude menos digna de D. João José de Áustria foi narrar a sua reação após a perda da Batalha do Ameixial:

Dom João de Áustria na maior fúria da Batalha, encontrando se com o Conde da Torre (a que logo virou as costas, sem ser conhecido, como mais largamente se deve referir em relação mais copiosa, que se fará desta Batalha) **fugio** para Arronches só com catorze ou quinze cavalos, & depois de muitos dias não pode ajuntar em Badajoz de todo seu exercito mais que mil & quinhentos cavalos & quinhentos Infantes...

Elle se sangrou algumas vezes, ou do movimento do corpo (porque o Conde lhe quebrou as espadas nas costas, sem o ferir pela defesa das armas) ou da aflição do espirito, que o obrigou & obriga ainda hoje a tratar muito mal de palavra a todos os cabos, & soldados castelhanos; **chamando-lhes galinhas e outros maos nomes** (Macedo, 1663).

Desta forma, não só o General espanhol fugiu, como acusou de cobardia os seus soldados, comparando-os a galinhas. Na sua obra, o Conde de Ericeira critica fortemente esta atitude de D. João José de Áustria, em particular a carta que o mesmo havia dirigido a seu pai, “exagerando de sorte o mau procedimento dos castelhanos, que por não deixar eterno o labelo de hua nação tam valerosa, nos deixamos persuadir dos documentos da modéstia, para não expor nesta Historia ao mundo o treslado da carta, sendo tão digna de fé, como escrita por hum Príncipe obrigado a exaltar a própria Nação...” (Ericeira, 1679:558). Assim, a representação de uma galinha assinala estarmos perante alguém fraco e temeroso perante as dificuldades.

Este significado fomos colhê-lo a um segundo exemplo: Em 1666, um autor espanhol de nome D. Pedro Rosete Nino escreveu uma comédia intitulada “*Madrid por dentro*” e foi estreada na cidade espanhola nesse mesmo ano. Mas dado o seu teor, apenas foi representada duas vezes, pelo escândalo que suscitou na sociedade madrilena, uma vez que Roseta “*pintaba la vida de tahures, rufianes, mujeres de mal vivir e gallinas com aparência de valientes (La Barrera)*” que os que se sentiram atingidos assaltaram e feriram o autor e conseguiram que a peça desaparecesse da cena” (Matos, 1946: 35).

Tendo em conta a iconografia conjunta do painel “Cercos e Recuperação de Évora pelo Exército Português” (Museu Berardo Estremoz), bem como o representando a “Celebração da Restauração da Cidade de Évora” (Museu Nacional do Azulejo), só podemos concluir que se celebra também a fuga de D. João José de Áustria, satirizando-o através da representação de uma galinha que foge temerosa dentro de um dos seus gabados coches. Esta atitude é acentuada não só pelo estribeiro-menor que olha vigilante pela rectaguarda, como pela representação de dois elefantes no caminho do coche, num espelho de contrários, no qual à alegoria da força e resistência personificada pelos elefantes se opõe o símbolo da cobardia veiculado através de uma galinha.

7. Explicação Iconológica dos Painéis Satíricos de Santo António da Cadriceira ou o espírito da época

Chegados a este ponto, estamos autorizados a tecer algumas considerações sobre a encomenda desta obra e o seu significado intrínseco mais profundo. Para tal, necessitamos de chamar à colação um dos painéis mais interessantes da série da Cadriceira e que se encontra, segundo o Eng. Manuel Leitão, em colecção particular no estrangeiro: “os Leões”. Trata-se de um painel rectangular ao alto (5 azulejos por 11) representando um Leão coroado sob uma tenda de guerra ostentando um escudo, no qual se pode ler a palavra “REI”. A seus pés dez leões guerreiros (ostentando alabardas, piques e uma carabina) lutam, dançam e um soldado-leão toca música com uma flauta (Figura 10).



Figura 10. Painel “Exercícios do Pátio do Leão” (colecção particular) cª 1664-1667? Fonte: ©Manuel Leitão

Qual a mensagem desta pintura? O que representa no programa global de Santo António da Cadriceira?

Em estudo anterior (Monteiro, 2021: 29-64) defendemos tratar-se da representação visual dos Exercícios do Pátio do Leão. Narra-nos o Conde de Ericeira que os Exercícios do Pátio do Leão “*teve [sic] principio em hum pátio no interior do Paço [da Ribeira], a que chamão do Leão, por hum que em hua Leoneyra nelle se criava ...*” (Ericeira, 1698: 179). Os exercícios consistiam em ensinar a arte de montar a cavalo a D. Afonso VI actividade da iniciativa de D. Francisco de Faro, Conde de Odemira, e entregue ao estribeiro-menor António Galvão de Andrade. No Pátio dos Leões começaram-se também a reunir várias pessoas “*de humilde nascimento*” assistindo a tais exercícios e que vieram a constituir-se como a Patrulha Alta e a Patrulha Baixa, os apoiantes militares de D. Afonso VI, também conhecidos como os Petisqueiros, os Porras e os Fixos. Para os defensores da legitimidade de D. Pedro II em assumir o Governo, o Pátio do Leão tornou-se um local violento de confrontos entre animais, de pedradas e exercícios “*tão ferozes, como se o Leão despedaçara as feras naquele Pateo*” (Faria, 1669: 22). O mesmo autor, a propósito da personalidade (e compleição física) de D. Afonso VI lapidarmente anunciava: “*como o costume inveterado he outra natureza, tinha el Rei na forma humana coração de fera*” (Faria, 1669: 106).

Esta é, pois, a imagem escrita que estes autores deixaram registada a propósito do monarca Vitorioso e ainda hoje torna-se difícil discernir os factos que corresponderam à realidade dos que foram ficcionados e empolados para servir objectivos políticos. Um trecho de uma carta escrita pelo Marquês de Fronteira ao Padre Manuel Fernandes, a fim de angariar esforços para substituir D. Pedro II na Governação do Reino, alerta-nos para essa manipulação dos factos históricos:

A maior arte do Capitão é obrigar os inimigos a pelejar forçados, e levar os soldados enganados a pelejar. Nos termos presentes [1666] **é necessário enganar para vencer**, todos temem a morte porque é infalível, ninguém teme a morte se se ignora o tempo, resta buscarmos um meio que seja eficaz para concluir, e que não pareça arriscado no empreender (Xavier; Cardim, 2006: 199).

Henrique Henriques de Miranda foi uma personagem histórica com conhecimento alargado da sociedade seiscentista portuguesa. Conhecia parte do Império Ultramarino, o seu trato, as suas gentes e natureza exótica que quis plasmar nos ambientes luxuosos dos silhares da Cadriceira com a sua fauna e flora. Também os cargos que ocupou levaram-no a lidar com diferentes extractos da população, tanto na freguesia de Santo Estevão (polvoristas da Artilharia, militares, capitães da carreira da Índia, trabalhadores do Terreiro do Trigo) como com a nobreza (fidalga e togada) que habitava a mais distante freguesia de Nossa Senhora da Pena. Integrou as Casas de D. Afonso VI e do Infante D. Pedro, numa fase correspondente à juventude de ambos, facto que o levou a controlar os divertimentos reais, função aplaudida pelo escrivão da Puriidade, mas criticada pelos detractores de Castelo-Melhor.

O que a pintura sobre azulejos “Os Leões” nos transmite é que Henrique Henriques de Miranda tinha a perfeita percepção da imagem que D. Afonso VI causava nos apoiantes de D. Pedro II (a qual ficou traçada para a posterioridade). Mas, para ele, o Rei

representava outra dimensão e, a seu pedido, foi retratado como um leão, com todas as qualidades inerentes a este felino: coragem, força, majestade (Azambuja, 2009: 340). Acima de tudo quis valorizar a personalidade voluntariosa do Rei “*num período em que a vontade individual, a liberdade subjectiva não eram, em contexto português, muito valorizadas*” (Xavier, Cardim, 2006: 11). Os leões-guerreiros reivindicam este espírito combativo do Rei Vitorioso, desmentindo toda a fragilidade física e psíquica provocada pelo ataque de hemiplegia sofrido aos três anos - Hemiplégico do lado direito, o que lhe provocava falta de visão no olho direito e falta de força na mão e pé direito. Em 1940, Eduardo Brasão defendeu que a doença de base de D. Afonso VI seria uma meningoencefalite, possivelmente de natureza sifilítica (Brasão, 1940: 21-22). Neste sentido, o painel dos leões possui a mesma leitura semântica e pedagógica que o quadro do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora, quando em criança D. Afonso VI é retratado a brincar com um pagem, ostentando uma vareta com a mão direita, sem dificuldade “*num carácter eminentemente representacional da pintura do século XVII [na qual] o quadro tinha por função de construir em sentido literal a imagem do Príncipe*” (Sobral, 2004: 78).

Assim, a chave para decifrar a iconografia satírica dos painéis de azulejo da Quinta de Santo António da Cadriceira é a de ler neles o ripostar contra a filosofia enunciada pelo Marques de Fronteira. Desta forma, contra “o enganar para vencer”, há que narrar ao invés os factos e transmitir visualmente a versão de quem os viveu. Para tal, Henrique Henriques de Miranda realçou os feitos dos seus irmãos (e de si próprio) na recuperação da cidade de Évora, equilibrando a prestação de seu irmão Manuel de Miranda Henriques enquanto Governador da mesma. Em simultâneo, enalteceu as vitórias de D. Afonso VI, o Rei-leão que conseguiu pôr em fuga o temível D. João José de Áustria, personificado numa galinha.

Não sabemos avaliar se a História foi ou não justa com a conduta de Henrique Henriques de Miranda. Todavia, à luz do que estudámos (e do que aqui apresentámos), reconhecemos que a sua estratégia narrativa resultou e suplantou a de todos os seus detractores, pois enquanto a de estes se encontra escondida (às vezes esquecida) em fontes impressas seiscentistas, a retórica da família Henriques de Miranda tem o seu palco nos grandes museus que expõem a azulejaria nacional – o Museu Nacional do Azulejo e o Museu Berardo-Estremoz.

E neste sentido, voltamos às palavras premonitórias do Profeta Habacuc, aplicadas à encomenda de Henrique Henriques de Miranda para a sala principal das casas nobres da Quinta de Santo António da Cadriceira:

vou ficar de pé no meu posto de guarda, vou colocar-me sobre a muralha, vou ficar à espreita para ver o que Ele me diz, que resposta dá à minha queixa. Então, o Senhor respondeu-me. **Escreve a visão, grava-a em tabuinhas para que possa ser lida facilmente. Porque é uma visão para um tempo fixado: ela aspira pelo seu termo e não falhará.** Se tardar espera por ela igualmente; que ela cumprir-se-á, com toda a certeza não falhará. Eis que sucumbe o que não tem a alma recta, **mas o justo viverá pela sua fidelidade** (Hab. 2.1).

Agradecimentos

A autora deseja agradecer o convite e organização do Seminário “Arquitecturas Brilhantes” em particular: Prof.ª Doutora Luísa d’Orey Capucho e Arruda; Prof. Doutor Luís Jorge Gonçalves, Dr. Álvaro Silva; Dr.ª Ana Cláudia de Sousa; Dr.ª Ana Guerin; Dr.ª Carina Bento. Agradecimentos especiais são extensíveis ao Dr. Miguel Ribeiro dos Santos e Prof.ª Doutora Margarida Seixas; Dr.ª Sílvia Seixas; Comendador José Berardo/ Museu Berardo-Estremoz; Dr.ª Filipa Ramos, Dr.ª Isabel Luna, Dr.ª Teresa Corça e Sandra Martins do Museu Municipal Leonel Trindade de Torres Vedras; Antiquário Manuel Leitão; Dr. Frederico Vasconcelos e Sá da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna; Prof.ª Doutora Sónia Talhé Azambuja; Dr. Rui Mesquita Mendes, Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo Hernández, José Meco e Pedro Flor.

Referências

- AHU, *Consulta do Conselho Ultramarino ao Rei D. João IV... Henrique Henriques de Miranda*, 1656.
- Alves, Herculano (Coordenação Geral). (2000). *Bíblia Sagrada*. Fátima, Difusora Bíblica/ Franciscanos Capuchinhos.
- Amorim, Maria Adelina. (2010). “O Convento de Santo António de Lisboa: do temor da Peste Grande à fundação do Templo Concordiae” in *Lisboa e as Ordens Religiosas – Actas do Colóquio de História e de História da Arte*, Teresa Leonor M. VALE, Maria João Pereira COUTINHO (Coord.), Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, pp. 193-242.
- Aquivo Histórico do Ministério das Finanças, *Direcção Geral da Fazenda Pública Ministério das Finanças*, “Biblioteca Nacional 993 espécies impressas oferecidas por Pedro Batalha Reis”, Processo nº 7-21, 23 de Maio de 1946
- Ataíde, Tristão da Cunha de [Conde de Povolide]. (1990). *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V: Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, Saldanha, António V. e Radulet, Carmen (Introdução), Lisboa, Col. Fundação Cidade de Lisboa, Chaves Ferreira - Publicações S.A..
- Azambuja, Sónia Talhé. (2009). *A linguagem simbólica da Natureza – A fauna e a flora na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Lisboa, Edições Vega.
- Baena, Visconde de Sanches de. (1873). *Archivo Heraldico- Genealogico..., Parte I- Archivo e Suplemento*, Lisboa, Tipografia Universal.
- Bento, Carina Fabiana Henriques. (2009). *Azulejaria da Colecção Berardo, estudo, criação de um sistema de inventário e gestão da colecção e proposta de museu virtual*, Dissertação de Mestrado na área da Museologia e Museografia, Lisboa, Faculdade de Belas Artes/ Universidade de Lisboa.
- Biblioteca Nacional de França. (1681). *Fonds Portugais*, “Carta de Henrique Henriques de Miranda – ao Duque de Cadaval”, nº 31, 27 de Setembro.
- Brasão, Eduardo. (1940). *D. Afonso VI*, Livraria Civilização Porto.
- Correia, Ana Paula Rebelo. (1997-1999). “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira” in *Azulejo*, nº 3/7, Lisboa, Ministério da Cultura/IPM, pp. 5-22.
- Correia, Ana Paula Rebelo. (1997). “As fontes de inspiração dos azulejos da “Galeria das Artes” in *Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos Nacionais*,

- nº 7, Lisboa, Edições DGEMN, pp. 60-69.
- Costa, J. C. Rodrigues da. (1925). "João Baptista Gravador Português do Século XVII (1628-1680) – Contribuições para a História da Gravura em Portugal", in *Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, XIX, Coimbra, Imprensa da Universidade, pp. 111-125; 211-214.
- DGLAB/TT, "Testamento e codicilo de declaração de Rui Correia Lucas", *Casa de Abrantes*, 00116 Livro T 6, 1651-1659.
- DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício, Inquirição de Lisboa, Diligência de Habilitação de Henrique Henriques de Miranda*, 1658, fl. 9
- DGLAB/TT, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações*, 1755, m. 1, diligência. 14, Aleixo, fl. 1.
- DGLAB/TT, Registo Geral de Mercês, *Mercês de Ordens Militares*, 1643, liv.1.
- DGLAB/TT, Registo Geral de Mercês, *Mercês de Ordens Militares*, 1652, liv.6.
- DGLAB/TT, Registo Geral de Mercês, *Mercês de Ordens Militares*, liv.6, 1667.
- DGLAB/TT, *Registos de Casamento da Freguesia de Santa Engrácia (1619-1660)*.
- DGLAB/TT, *Registos de Óbitos da Freguesia de Santa Engrácia (1620-1676)*.
- DGLAB/TT, *Livro de Registos de casamentos da Freguesia do Loreto (1630-1636)*.
- DGLAB/TT, *Livro de Registos de Baptismos da Freguesia da Pena, (1661-1683)*.
- DGLAB/TT, *Livro de Registos de Casamentos da Freguesia de S. José (1656-1694)*.
- DGLAB/TT, *Livro de Registo de Baptismos da Freguesia de S. José (1673-1706)*.
- DGLAB/TT, *Livro de Registo dos Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena (1690-1748)*.
- Dias, Rodrigo Alves. (1997). "O Giardino Secreto percorrendo um jardim virtual" in *Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 7, Lisboa, Edições DGEMN, pp. 31-37.
- Faria, Leandro Dorea Caceres e. (1669). *Catastrophe de Portugal na deposição D'el Rei D. Affonso o sexto, & sub-rogação do Principe D. Pedro o Único, justificada nas calamidades publicas escrita para justificação dos Portugueses por Leandro Dorea Caceres e Faria [Fernando Correia de Lacerda (1628-1685)] em Lisboa*. À custa de Miguel Manescal mercador de livros na Rua Nova.
- Feliciano, Ana Marta; Leite, António Santos. (2015). *A Casa Senhorial como matriz da Territorialidade – a região de Torres Vedras entre o Tempo medieval e o fim do Antigo Regime*, Casal de Cambra, Edições Caleidoscópio.
- Flor, Susana Varela. (2009). "Macacaria-Casamento da Galinha" in *Azulejos – obras do Museu Nacional do Azulejo*, Edições Chandeigne, pp. 56-57.
- Flor, Susana Varela. (2012). *Aurum Regina or the Queen-Gold – Retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança.
- Flor, Susana Varela. (2016). "Sob o auspício do cosmopolitismo: A azulejaria barroca e a cultura europeia" in *O Gosto Português na Arte*, Ana Duarte RODRIGUES (Coord.), Lisboa, Edições Scribe, 2016, pp. 53-65.
- Flor, Susana Varela, Flor, Pedro. (2018). "Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos

- para uma visão prosopográfica da Lisboa Barroca” in *La Sevilla Lusa; LA presencia portuguesa em el Reino de Sevilla durante El Barroco*, Quiles García, Fernando; Fernandez Chaves, Manuel; Conde, Antónia Fialho (Coords.), Sevilha, Universo Barroco Iberoamericano, 4º volume, pp. 252-287.
- Freire, Anselmo Braacamp Freire (ed.). (1908). *Archivo Historico Portuguez*, Lisboa, Of. Tip. Calçada do Cabra, Vol. VI, nº 7, Julho.
- Freitas, Jorge Penim de. (2007). *O combatente durante a Guerra da Restauração, - vivência e comportamentos dos militares ao serviço da Coroa Portuguesa (1640-1668)*, Lisboa, Edições Prefácio.
- Freitas, Jorge Penim de. (n.d.). *Postos do Exército Português*. <https://guerradarestauracao.wordpress.com/>
- Gayo, Manuel José da Costa Felgueiras. (1938-1941). *Nobiliário das Família de Portugal*, Braga, Pax, Vol XI.
- Lobo, Francisco Sousa. (1997). “Batalhas da Restauração”, in *Monumentos*, nº 7, Lisboa, pp. 79-87.
- Macedo, António de Souza de. (1963). *Mercúrio Português com as novas da Guerra entre Portugal, & Castela: Começa no Principio do Anno de 1663*, Lisboa na oficina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor del Rey Nosso Senhor.
- Matos, Gastão de Melo. (1946). “Panfletos do século XVII”, Separata dos *Anais*, vol X, Lisboa, Lisboa, Academia Portuguesa da História.
- Matoso, Inês. (2009). “O padroado de uma família na Igreja de S. Cristóvão – a capela dos Miranda, um conjunto único de origem medieval” in *A Igreja de São Cristóvão de Lisboa*, Paula TEIXEIRA (Coord.), Lisboa, Edições da Câmara Municipal de Lisboa, pp. 147-177.
- Martinho, Bruno A. (2012). “O azulejo como espelho. Iconografia na Arquitectura Civil Seiscentista” *Um gosto Português – o uso do azulejo no século XVII*, MATOS, Maria Antónia Pinto de (Coord.), Museu Nacional do Azulejo/Athena, pp. 291-305.
- Meco, José. (1997). “A Azulejaria” in *Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 7, Lisboa, Edições DGEMN, pp. 55-59.
- Meco, José. (2020). “A Azulejaria Portuguesa da Colecção Berardo” in *The Berardo Collection - 800 anos de História do Azulejo*, Álvaro SILVA, Ana Cláudia SOUSA, Carina BENTO, Zaid ABDALI (Coord.Editorial), Estremoz, Edição Associação de Colecções, pp. 221-385.
- Menezes, Luís de [Conde de ERICEIRA]. (1679). *História de Portugal Restaurado*, Tomo II, Lisboa, na Oficina de João Galvão.
- Monteiro, João Pedro. (2012). “Azulejos Figurativos Profanos”, *Um gosto Português – o uso do azulejo no século XVII*, MATOS, Maria Antónia Pinto de (Coord.), Museu Nacional do Azulejo/Athena, pp. 314-316.
- Paiva, João Pedro. (2006). *Os Bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Prestage, Edgar. (1996). *D. Francisco Manuel de Melo – Esboço Biográfico*, Edições Fenda.
- Réau, Louis. (1996). *Iconografia del Arte Cristiano – Antigo Testamento*, Tomo 1,

Volume 1, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- Reis, Vítor Cinatti Batalha. (1939). *Jornal Diário de Notícias*. 19.04.1939a e 08.05.1939b.
- Santa Mar, Frei Nicolau de. (1668). *Crónica dos Cônegos Regrantes do Patriarcha Santo Agostinho*, em Lisboa na oficina de João da Costa.
- Santos, Reynaldo dos. (1957). *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Editorial Sol limitada.
- Seixas, Sílvia Maria Pires. (2003). *A Quinta de Santo António da Cadriceira e os seus Azulejos*, Relatório final da Licenciatura em História-variante Arqueologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Simões, João Miguel dos Santos, Oliveira, Emílio Guerra,. (1997). *A Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, Tomo I, 2ª ed., p. 231.
- Simões, João Miguel dos Santos. (1997). *A Azulejaria em Portugal no século XVII. Tomo II-Elenco*, Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed., pp. 150-151.
- Simões, João Miguel. (2012). “Aspectos sociais dos artífices da arte do azulejo na cidade de Lisboa”, *Um gosto Português – o uso do azulejo no século XVII*, Matos, Maria Antónia Pinto de (Coord.), Museu Nacional do Azulejo/Athena, pp. 63-67.
- Soares, Ernesto. (1971). *História da Gravura Artística em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Livraria Samcarlos.
- Sobral, Luís de Moura. (2004). *Pintura Portuguesa do Século XVII – História, lendas e narrativas*, Lisboa, Ed. Ministério da Cultura/Museu Nacional de Arte Antiga.
- Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e Correia, Cristina Neiva. (2015). “Os animais na Ourivesaria e na Cerâmica” in *Animais e Companhia na História de Portugal*, Isabel Drumon Braga & Paulo Drumond Braga (Coord.), Lisboa, Círculo de Leitores/ autores, pp. 533-579.
- Sousa, José Pedro Louro de. (2018). *A Arte e o ofício do Teatro em Portugal no século XVII*, Tese especialmente elaborada para obtenção de Doutor no Ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de teatro, Universidade de Lisboa/ Faculdade de Letras.
- Sousa, Luís; Rocha, Luzia Aurora. (2019). *Imagens de Música: Itinerário-iconográfico musical*, Lisboa, Ed. CESEM/althum.com, Col. Guias Palácio Fronteira.
- Teixeira; Céline Ventura. (2015). “Monos, gatos e ratas. Uma poética de la alteridade plasmada em azulejos” in *Estudis d’Art Modern*, Barcelona, ACAF-ART Llibres Ediciones de la Universitat de Barcelona, nº 3, pp. 41-51.
- Torres, Manuel Agostinho Madeira. (1861). *Descrição histórica e económica da Villa e termo de Torres Vedras*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Troni, Joana Almeida. (2008). *Catarina de Bragança (1638-1705)*, Lisboa, Edições Colibri.
- Troni, Joana Leandro Pinheiro de Almeida. (2012). *A Casa Real Portuguesa ao Tempo de D. Pedro II (1668-1706)*, Tese para obtenção do grau de Doutor em História Moderna, Lisboa, Departamento de História da Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa.
- Xavier, Ângela Barreto; Cardim, Pedro. (2006). *D. Afonso VI*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Notas biográficas

Susana Varela Flor é investigadora auxiliar do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa / Laboratório Associado IN2PAST e investigadora colaboradora do Laboratório HERCULES/Universidade de Évora. Este trabalho foi realizado no enquadramento científico do Projecto *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico*, Proyecto i+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (España) Ref. PID2020-117415GB-100, Coordenado por Concepción Lopezosa Aparicio & Carmen González-Román da Universidade Complutense de Madrid e da Universidade de Málaga, respectivamente.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3799-8014>

Morada: Universidade Nova de Lisboa

Azulejaria em Djanira: o painel Santa Bárbara

Djanira's Tilework: the Santa Bárbara panel

TÔNIA MATOSINHOS*

*Secretaria Municipal de Educação, MultiRio, Empresa Municipal de Multimeios, tmatosinhos@gmail.com, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

Djanira da Motta e Silva (1914-1979) é figura feminina de relevo no uso do azulejo como forma de manifestação artística no modernismo brasileiro. Adotou a paleta azul e branco em uma comunhão entre azulejos historiados e padrões decorativos nas composições. Entre seus painéis, destacamos o de Santa Bárbara, desenhado para a capela do túnel de mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro. É sobre ele, o maior painel da artista, que trataremos neste artigo: sua história, influências e visualidade particular.

Palavras-chave: azulejo, modernismo, decorativo.

Abstract

Djanira da Motta e Silva (1914-1979) is a prominent female figure in the use of tiles as a form of artistic expression in Brazilian modernism. She adopted the blue and white palette in a communion between narrative tiles and decorative patterns in the compositions. Among its panels, we highlight the Santa Bárbara, designed for the chapel of the tunnel with the same name, in the city of Rio de Janeiro. It is about him, the artist's largest panel, that we will deal with in this article: his history, influences and particular visuality.

Keywords: tile, brazilian, decorative.

Introdução

Djanira da Motta e Silva (1914-1979) é um nome de relevo no cenário artístico brasileiro do século XX (Figura 1). Pintora, desenhista, ilustradora e gravadora, foi a primeira artista latino-americana a integrar o acervo do Museu de Arte Moderna do Vaticano. Sua produção reflete uma representação visual estreitamente relacionada à identidade de seu país, dada a intensa afinidade com seu povo, cultura e religiosidade. Tal característica marca uma aproximação, involuntária, com os ideais da corrente modernista, frente ao desafio na construção de uma imagética local.



Figura 1. Djanira da Motta e Silva, 1943. Fotografia não identificado. Fonte: MATERA, Daniela (2016) *Djanira, cronista de ritos, pintora de costumes*. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Catálogo de exposição. Brasília: Museu Correios, 3ª capa.

1. Raízes modernistas

A geração de uma consciência artística nacional era o principal fundamento do modernismo no Brasil – movimento de renovação estética ocorrido a partir da década de 1920. No curso de seu desenvolvimento faz-se necessário elencar um aspecto de sua abrangência, sobretudo a partir da década de 1930: o resgate da arte colonial brasileira, cujas origens remontam a Portugal.

É nestas raízes que reside a arte do azulejo. Sua retomada foi incentivada pelos arquitetos Le Corbusier (1887-1965) e Lúcio Costa (1902-1998), em 1936, a partir da sugestão de seu emprego no Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. Na época, o arquiteto franco-suíço era consultor, junto a arquitetos brasileiros como Oscar Niemeyer (1907-2012), no projeto desta edificação que se tornaria um ícone do modernismo brasileiro. A partir daí o azulejo ganha contornos próprios no país, empregado como um importante elemento de composição nas criações arquitetônicas do período.

Relembrar a importância da continuidade do processo cultural a partir de nossas raízes não representa uma aceitação submissa e passiva dos valores do passado, mas a certeza de que estão ali os elementos básicos com que contamos para a conservação de nossa identidade cultural (Magalhães, 1997: 54).

Dentre os artistas do modernismo que utilizaram o azulejo como forma de expressão visual, a figura feminina de Djanira se destaca. A pintora projetou três painéis de azulejos, todos com a paleta azul e branco e temática hagiográfica: Santa Rita, Santa Cecília e Santa Bárbara. O primeiro, do início dos anos de 1960, criado para a fachada da igreja de mesmo nome em Cataguases, Minas Gerais (Figura 2); o segundo, em alusão à padroeira dos músicos, Santa Cecília, feito para a casa da artista em Santa Teresa, Rio de Janeiro, em 1968 (Figura 3); e o terceiro – o maior deles – originalmente situado à capela Santa Bárbara, dentro de um túnel, é aquele que iremos abordar adiante neste artigo. Essas obras são apenas um recorte a tratar de uma vasta produção cuja trajetória remonta ao conjunto de vivências que formaram sua personalidade artística.



Figura 2. Painel Santa Rita, início anos 1960 (detalhe). Cataguases, Minas Gerais. Fotografia não identificado. Fonte: Morais, Frederico (1988) *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações. Vol. 1, p.90.

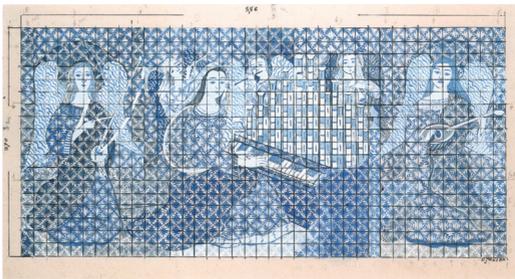


Figura 3. Estudo de painel de azulejo para a residência da artista, 1968. Tinta de esferográfica e guache sobre papel. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/estudo-de-painel-de-azulejo-djanira/xwGsP1OJ2v9p7w?hl=pt-br>

2. Aspectos singulares de sua trajetória

Nascida em Avaré, cidade de nome indígena no interior de São Paulo, Djanira era descendente de índios guaranis por parte de pai e de imigrantes austríacos, pelos avós

maternos. Da avó, professora de Artes, herdou o interesse pelo desenho e a pintura. Contudo, por força das circunstâncias, muito cedo teve que trabalhar:

Desde minha primeira infância nos latifúndios do café, não sei o que seja ociosidade, o denso enigma de viver sem propósitos. Criança ainda, trabalhando no campo, aprendi a separar os frutos da terra, a selecionar riquezas. Verifiquei, antes de saber o abc, o quanto vale o amor e o preço da sobrevivência. Aprendi também o valor da dignidade humana, na vida simples que me cercava. E é no meio da gente humilde, nas horas de trabalho, de festas e tradições, que reencontro o melhor de meu sofrido coração. Como pintora, habito as ricas vertentes populares do Brasil (...) (Morais, 1988: 84).

Não por acaso, o tema trabalho é protagonista em muitas das pinturas de Djanira. *Costureira*, tela de 1951 (Figura 4), representa uma de suas várias vivências laborais antes de se descobrir como artista. Simbolicamente, esta profissão foi o divisor de águas na sua carreira, quando teria recebido elogio de uma cliente pelo esmero com que desenvolvia o ofício da costura, tal qual o de uma artista.



Figura 4. *Costureira*, 1951. Têmpera sobre tela. 54 x 46 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Rjeille, Isabella (2019) *Crônica de uma mulher autofabricada* In: Djanira. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p.52.

Trabalhadores de vários tipos foram pintados por ela: do campo, de cal, serradores, mineiros de carvão e ferro, cesteiros, tecelãs, operários, pescadores, entre tantos outros brasileiros. Também povoaram seu universo pictórico temas como crianças, festas populares, cultura afro-brasileira e o lúdico – circo (Figura5), parque de diversões, jogo de futebol.



Figura 5. *O Circo*, 1944. Óleo sobre tela. 97 x 117 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Pedrosa, Adriano [et al.] (2019) *Djanira*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p.79.

De personalidade singular, Djanira gostava de travar contato com os objetos antes de serem retratados. Viajava frequentemente para observá-los *in loco*, a fim de coletar impressões que seriam transpostas para suas obras. Em uma de suas incursões pelo Brasil, viveu por seis meses junto aos índios Canelas, no interior do Maranhão, aproximando-se de suas origens indígenas.

Raramente ela pinta *d'après nature*, mas nunca pintou uma paisagem ou um motivo qualquer sem antes senti-lo de muito perto. Seus santos são coisas diferentes. Sua religião, sentida e profunda, nada tem de mística e ela não necessita de visões para representar imagens sagradas. Necessita, somente, senti-las. E ela sente seus santos de maneira idêntica a que sente seu povo (Aquino, 1976: 15).

A religiosidade é outra temática que se destaca na obra de Djanira. Santos, anjos, temas bíblicos estão presentes em inúmeras de suas pinturas, xilogravuras e serigrafias: Anunciação, Via Sacra, Santa Ceia, Nossa Senhora da Conceição, Santa Luzia, Santa Inês, Santo Antônio, Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora da Glória, São Judas Tadeu, São Bento, Santo Ivo e Sant'Anna, entre outros. Esta última, inclusive, é tema do óleo sobre tela "Senhora Sant'Anna de pé" (1971), que integra o acervo do Museu de Arte Moderna do Vaticano (Figura 6). O inusitado nesta obra é que ela foi pintada com a mão esquerda, em decorrência da imobilização do braço direito, devido a uma queda sofrida por Djanira na época.



Figura 6: Senhora Sant'Anna de pé, 1971. Óleo sobre tela. Museu de Arte do Vaticano. Fonte: Júnior, Gesiel (2004) *Contando a arte de Djanira*. São Paulo: Noovha América, p.34.

Seus painéis de azulejos refletem essa mesma devoção. Adotando a paleta azul e branco em uma comunhão entre azulejos historiados – como costumam ser chamados devido à sua narrativa – e padrões decorativos, Djanira explorou em suas composições um conjunto de possibilidades estéticas, harmonicamente relacionadas a suas afinidades pessoais. O seu maior e mais conhecido trabalho azulejar é o de Santa Bárbara (Figura 7), que veremos a seguir.



Figura 7. Painel Santa Bárbara, 1963. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: própria.

3. O painel Santa Bárbara

3.1 História e técnica

Encomendado à Djanira pelo então governador Carlos Lacerda, o painel “Santa Bárbara” é uma homenagem aos trabalhadores que faleceram em um desmoronamento durante a construção do túnel Catumbi-Laranjeiras – elo entre as zonas norte e sul da cidade do Rio de Janeiro.

No local foi aberta uma capela na rocha e, posterior ao altar, instalado o painel de azulejos invocando a santa padroeira dos mineiros. Inaugurado em 1964, era composto originalmente de 5.300 peças – o maior do Brasil na época –, ocupando 130 m².

Em decorrência de intensa umidade e poluição, foi retirado do seu contexto original em 1985. Após cuidadoso trabalho de restauração, foi remontado e instalado no pátio interno do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1997. Ao ser incorporado ao novo espaço, sofreu uma redução – atualmente tem 97 m² e cerca de 4.600 azulejos.

Segundo Frederico Morais, os azulejos criados por Djanira foram executados por Anna e Adolpho Soares Mandescher, com a técnica do sobre-esmalte e sua cozedura ocorreu na Cerâmica Brasileira, no bairro de Madureira, Rio de Janeiro (1988: 86). De acordo com Mariângela Castro, coordenadora de restauração da obra, os azulejos foram produzidos no período entre 1963 e 1964, com dimensões de 14,4 x 14,4 cm. Apresentam, no tardo, numeração na cor branca e selo do fabricante “Cerâmica Mogi Guaçú” (1996: 12).

3.2 Supostas influências

Cândido Portinari (1903-1962) e Roberto Burle Marx (1909-1994) são artistas modernistas que antecederam Djanira no emprego do azulejo em espaços arquitetônicos. Ambos adotaram a malha diagonal e a paleta azul e branco em suas composições. Seus primeiros painéis datam dos anos de 1940 e utilizam simultaneamente o figurativo e o não-figurativo, combinando formas orgânicas e elementos de padrão.

Entre as obras azulejares mais expressivas de Portinari estão os painéis com temática de fauna marinha (1942) que projetou para o Palácio Gustavo Capanema, um dos marcos da azulejaria contemporânea, no centro do Rio de Janeiro (Figura 8); e

a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais (1944). Dos painéis criados por Burle Marx, podemos destacar o do Instituto Moreira Salles, na Gávea, Rio de Janeiro (1949); e o da Sede Náutica do Clube de Regatas Vasco da Gama, de 1950, no bairro da Lagoa, na mesma cidade (Figura 9).



Figura 8. Candido Portinari, Estrelas-do-mar e peixes, 1942. Azulejos, 990 x 1510cm. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Fonte: Projeto Portinari. <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1767>



Figura 9. Burle Marx, 1950. Azulejos. Lagoa, Rio de Janeiro. Fonte: própria.

Djanira cria os seus três painéis de azulejos na década de 1960, reforçando o uso da paleta azul e branco. No painel Santa Bárbara, a artista trabalha a aplicação da malha diagonal de maneira lúdica, utilizando-a através de formas distintas e pontuais: um quebra-cabeça de padrões oblíquos diversificados. Isso confere à composição uma dinâmica sutil, gerando uma série de contrastes que intensificam o ritmo do conjunto. Os elementos de repetição fazem parte do desenho, como a trama de um tecido – são internos e se fundem a ele. Também incorpora a esse jogo visual, caracteres geométricos variados. Contudo, seu maior diferencial é o equilíbrio que obtém no uso concomitante de azulejos historiados e padrões decorativos. Uma coexistência que proporciona a complementaridade entre as linhas sinuosas que induzem à narratividade da composição e os ornamentos que a preenchem.

Além das influências nacionais, observamos também uma que vem de longe. A nosso ver, essa fusão de formas a integrar a narratividade e o decorativo pode ter germinado a partir de um contato, dez anos antes, com as obras dos artistas da Secessão Vienense. É que, ao olharmos seus painéis, percebemos que alguns nomes integrantes desse movimento, como Gustav Klimt, Alfred Roller e Koloman Moser “passeiam”, de certa forma, na sua obra azulejar: linhas que contam histórias, recheadas de padrões a promover um lirismo próprio ao conjunto. (Figuras. 10, 11,12 e 13).

De fato, ao pesquisarmos sua trajetória, nos deparamos com a informação de que em novembro de 1953, Djanira integrou a delegação brasileira no congresso do Conselho Mundial da Paz, em Viena, Áustria. Existem registros de que durante a estada na terra de seus avós, visitou o Museu de Belas Artes de Viena (1891) e, muito provavelmente, outros grandes museus, como o da Secessão Vienense (1898) e o Belvedere (1781), o que reforça nossa hipótese diante da percepção visual do seu trabalho.

É inegável que a obra de Djanira carrega um lirismo próprio e suas maiores referências são oriundas da cultura brasileira. Contudo, para o artista em geral, toda informação visual costuma ser incorporada ao imaginário – consciente ou inconscientemente – ampliando e alimentando seu universo de representações.



Figura 10. Gustav Klimt, Retrato de Emilie Flöge, 1902. Óleo sobre tela, 181 x 84 cm. Österreichisches Museum, Viena. Fonte: Fliedl, Gottfried (1998). *Gustav Klimt, 1862–1918: O Mundo de Aparência Feminina*. Köln: Taschen, p.216.

Figura 11. Alfred Roller, Cartaz para a décima quarta exposição da Secessão, 1902. Litogravura, 230.1 x 80 cm. The Museum of Modern Art (MOMA), Manhattan. Fonte: MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/133912>

Figura 12. Koloman Moser, Cartaz para a décima terceira exposição da Secessão, 1902. Litogravura, 185.9 x 64 cm. The Museum of Modern Art (MOMA), Manhattan. Fonte: MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/133907>



Figura 13. Gustav Klimt, Tríptico: A Espera, Árvore da Vida, O Cumprimento, cerca de 1905/09. Técnica mista, 337,3 x 194 cm. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena. Fonte: Fliedl, Gottfried (1998). *Gustav Klimt, 1862–1918: O Mundo de Aparência Feminina*. Köln: Taschen, p.146-147.

3.3 Visualidade

A vida para mim é um eterno motivo não só de existência, como também plástico. É um exercício de pintura, constante, nas formas e nas cores. (...) Plasticamente falo o que entendo. E a realidade que me cerca e não me intimida é mais rica de ensinamentos plásticos que a esterilidade de formalismos não sentidos e nem vividos. (Djanira, *Jornal do Brasil*, 1961).

O painel de azulejos criado por Djanira é um convite à imaginação. Isso porque a composição, mesmo sendo harmônica em sua totalidade, suscita a percepção de momentos isolados, favorecendo uma vivência do contexto a partir de leituras paralelas. Assim, o observador é capturado pelo lirismo existente no jogo de texturas, figuras e diferenciações de áreas de claro-escuro, por intermédio da relação estabelecida entre o caráter ornamental da obra e o seu sentido narrativo. A dimensão artística do conjunto é acrescida de inúmeros padrões decorativos que preenchem as figuras das santas, dos operários e dos anjos, pontuando de maneira diversificada cada instância dessa visualidade (Figura 14).

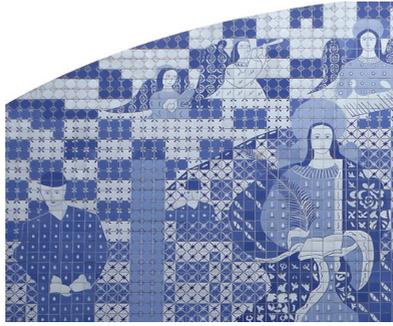


Figura 14. O Painel Santa Bárbara (detalhe). Fonte: própria.

Um arranjo formal estruturado em seis tons de azul marca a presença de Santa Bárbara entre os operários vitimados no acidente do túnel, acompanhada de anjos músicos tocando ao seu redor.

Uma das razões essenciais para se produzir uma imagem é a sua vinculação com o simbólico, mediando o espectador e a realidade. Na sua relação com a imagem, o espectador se utiliza não só da sua capacidade perceptiva, mas também do saber, dos afetos e das crenças, que em desdobramento se moldam de acordo com uma região da história em que pesem a classe social, a época e a cultura às quais pertençam (Aumont, 2005: 77-78).

No trabalho de Djanira, o simbólico está além de um sentido meramente religioso, pois decorre da poética visual expressa no arcabouço compositivo da obra. Nesse contexto, as figuras encontram-se dispostas como a flutuar pelo painel, a partir da sua relação com o positivo-negativo dos padrões diversos, proporcionando leveza e harmonia ao conjunto (ver Anexo).

As áreas brancas realçam a luz, dando contraste às figuras e diversificando os planos. Estes, por sua vez, são valorizados por padrões que oscilam entre grafismos geométricos e orgânicos, ícones de pombas, barcos, peixes e flores. O aspecto predominantemente linear da composição gera uma diversidade de texturas que, dispostas em grupamentos específicos, intensificam um ritmo alternado das formas, assim como em uma dança. Os pesos visuais estão bem equilibrados no conjunto da imagem, sendo a santa o maior deles. A malha diagonal disposta no painel, enquanto estrutura de composição, apresenta-se de forma bastante sutil, apenas no sentido de acentuar a dinâmica que abarca o centro da visualidade. O jogo de claro-escuro presente nos distintos tons de azul em contraste com o branco reforça esse caráter, segundo a proximidade ou o distanciamento das figuras e dos planos: quanto mais saturadas as cores, mais perto do observador estão os objetos configurados. As representações simplificadas das personagens nos remetem às obras dos santos populares e contribuem para dar relevo a um universo de padrões. Assim, podemos constatar a existência de uma harmonia entre a dimensão simbólica da obra e sua pujança eminentemente decorativa.

A contribuição do painel Santa Bárbara pode ser vista como um arranjo compositivo que apresenta um aspecto vital da arte: a poética. Isso nos faz lembrar que “o primeiro

dever de um quadro é o de ser uma festa para o olhar” (Delacroix, como citado em Macedo, 2000: 85). E Djanira nos brinda com essa festa azulejar!

Conclusão

A percepção obtida a partir do contato com o painel Santa Bárbara enfatiza o nível de qualificação estética alcançado pela produção modernista brasileira no século XX. Buscando através de nossas raízes culturais uma consciência nacional, o modernismo renovou esteticamente a arquitetura do período e suas criações subjacentes. Assim, o azulejo foi reavivado no país e ganhou novos olhares através de nomes como o de Djanira. Empregando padrões decorativos – tanto geométricos quanto relacionados ao imaginário popular – em azulejos historiados de natureza religiosa, a autora acaba por criar uma identidade visual muito particular e, sobretudo, onírica. É inegável que seu legado artístico extrapola a dimensão de uma obra circunscrita ao seu próprio país, pois tem um caráter universal. É a materialização da poética enquanto imagem: algo que deixa de ser apenas uma sensação e torna-se encantamento em toda sua plenitude.

Referências

- Aquino, Flávio de. (1976). *Vida e obra*. In: Djanira. Texto para catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte; Museu Nacional de Belas Artes.
- Aumont, Jacques. (2005). *A Imagem*. São Paulo: Papyrus Editora. ISBN-10: 8530802349
- Castro, Mariângela. (1996). *A revitalização do pátio interno do MNBA e a restauração do painel Santa Bárbara*. In: Djanira e a azulejaria contemporânea. Texto para catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes /Fundação Roberto Marinho. ISBN: 85-7081-030-x
- Macedo, Nelson. (2000.) *A Teoria Artística da Forma e as Duas Vias de Formação da Imagem: Kandinsky e Klee* (Unpublished master's thesis). Rio de Janeiro: Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense
- Magalhães, Aloísio. (1997). *E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN-10: 852090906X
- Martins, Vera. (23 jun. 1961). *Djanira: A pintura é um trabalho da mais rigorosa solidão*. *Jornal do Brasil*. Cad. B, p.3. Ed. 145. Entrevista com a artista. [Consult. 2021-05-22] Disponível em URL: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=19401
- Morais, Frederico. (1988). *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações. Vol. 1.

Notas biográficas

Tônia Matosinhos é designer, jornalista e pesquisadora na MultiRio, Empresa Municipal de Múltiplos meios vinculada à Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, Brasil. Mestrado em Design pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com extensão de estudos acadêmicos sobre azulejaria portuguesa na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. A sua principal linha de investigação é a azulejaria

portuguesa na cidade do Rio de Janeiro, suas origens e desdobramentos.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6703101474071267>

E-mail: tmatosinhos@gmail.com

Morada: MultiRio, Empresa Municipal de Multimeios, Departamento de Pesquisa e Documentação, Largo dos Leões, 15, 22260-210, Rio de Janeiro, Brasil.

3. Resumos

Abstracts

ALEXANDRE NOBRE PAIS

(Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Portugal)

A Ordem no Caos. A construção de padrões no Azulejo português do século XVII
Order in Chaos: The construction of patterns in 17th-Century Portuguese tiles

Um dos aspetos diferenciadores da Azulejaria do século XVII, em Portugal, foi a produção de motivos para padrões. No elenco que chegou até aos nossos dias é possível observar uma criatividade absolutamente ímpar, face ao coevo contexto europeu, aspeto que permitiu a transformação sensorial da arquitetura nacional com estes revestimentos. Um padrão é um processo de racionalizar ritmos e estruturas que se podem observar na Natureza. A observação destes ritmos permitiu ao Homem perceber uma Ordem no mundo em que se inseria, mecanismo fundamental para procurar racionalizar e estruturar algo que, de outro modo, integrava o domínio do Caos. Assim, a criação de padrões constitui um dos primeiros sinais do domínio da Natureza, o conhecimento dos mecanismos que a ela presidem e que são interpretados como um sinal reconfortante pois poderá indiciar a intervenção de um fator divino na sua composição. De certo modo, podemos ver na extraordinária diversidade de soluções propostas criativas, presentes na Azulejaria portuguesa ao longo do século XVII, algo semelhante. Após os ensaios iniciais com o processo de majólica na 2ª metade do século XVI, predominantemente nas mãos de artistas flamengos e espanhóis que residiram em Lisboa, a centúria de Seiscentos assiste a uma alteração dos processos de produção, provável indiciador de uma apropriação generalizada de metodologias cujo saber estaria até então mais restrito. Assistimos, neste período, a uma exuberante transposição de motivos, dispostos através de ritmos geométricos, cuja criatividade, ainda que já assinalada no elenco inventariado do *corpus* de azulejaria portuguesa está longe de se esgotar, sendo permanentemente renovado com novas soluções e motivos que continuam a surgir ao presente.

ALFONSO PLEGUEZUELO

(Universidade de Sevilha, Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, Espanha)

A azulejaria de Triana que se foi a Portugal
The Tilework of Triana that went to Portugal

Esta conferência visa apresentar, brevemente, a importância do património de azulejos Sevilhanos que Portugal possui e que se estende por todo o seu território. Numerosos autores portugueses como José Queirós, Virgílio Correia, Joaquim Rasteiro, Reynaldo dos Santos, João Miguel dos Santos Simões, José Meco e muitos outros investigadores das últimas gerações têm estudado e continuam a estudar este assunto desde o início do século XX até aos nossos dias. Nesta contribuição pretendemos apenas recordar alguns dos episódios mais notáveis desta história, uma vez que um estudo detalhado da mesma exigiria um esforço muito maior. Mencionamos aqui os estreitos laços dinásticos e económicos entre os dois reinos nos séculos XV e XVI e também enumeramos e descrevemos os azulejos hispano-mouriscos mais relevantes que ainda se conservam *in situ*: alicatados, azulejos de corda seca, de aresta e até de majólica.

São mencionados os de Abrantes, Setúbal, Sintra, Vila Viçosa, Coimbra, Funchal, Beja, Évora ou Azeitão. Muitos outros lugares onde também são preservados não são mencionados, nem os museus que os exibem ou os numerosos sítios arqueológicos onde continuam a ser encontrados. Todos eles são valiosos testemunhos de um facto: Portugal, com grande diferença em relação a outros reinos peninsulares integrados na coroa espanhola, foi o melhor cliente dos fabricantes de azulejos de Sevilha no início da Idade Moderna e os azulejos desta origem constituem hoje o primeiro grande capítulo da história do azulejo em Portugal, onde este tipo de revestimento se tornaria um símbolo falante da própria identidade nacional.

ANA GUERIN

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes -CIEBA, Lisboa, Portugal)

Casa de Pesca: proposta de reintegração cromática digital
Fishing House: proposal for digital chromatic reintegration

O objetivo deste estudo visa propor um método de reintegração cromática virtual nos painéis de azulejos da Casa de Pesca. Estes painéis são, na sua maioria, constituídos por réplicas dos originais, característicos de um rococó tardio e possivelmente realizados na Real Fábrica de Louça do Rato. Ao longo dos anos, e derivado do estado de abandono a que o edifício esteve exposto, estes painéis foram sujeitos a vandalismos e furtos constantes. Num universo de 30 painéis apenas dois se encontram intactos, todos os outros ou desapareceram por completo ou estão parcialmente destruídos. Através da pesquisa histórica encontraram-se dados fotográficos do material perdido. Assim, e com base no material gráfico recolhido, pretende-se criar uma proposta de reintegração cromática com reconstrução de lacunas mediante transferências de impressões digitais suportadas por Papelgel.

ANA PAULA REBELO CORREIA

(Diretora do Museu da Marioneta em Lisboa, Portugal)

Gravura e azulejo – a cópia como fonte de “invenção”
Engraving and tile: copying as a source of “invention”

É hoje um dado adquirido no âmbito do estudo do azulejo em Portugal, que a gravura faz parte do processo “criativo” do pintor de azulejos. No entanto, é também reconhecido que o azulejo é uma das expressões mais originais da arte portuguesa aplicada à arquitetura. Estamos perante simples cópias transpostas para a cerâmica ou efetivamente perante um trabalho de inegável originalidade? Será que podemos estudar verdadeiramente o azulejo português independentemente da produção de gravura europeia? Como podemos interpretar esta sistematização da cópia como reflexo de um processo cultural? Através de exemplos de azulejos, gravuras e iconografias, procuraremos lançar o debate em torno destas questões, profundamente ligadas à história da cultura visual em Portugal nos séculos XVII e XVIII.

ANABELA CARDEIRA ARRANJA

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes -CIEBA, Lisboa, Portugal)

A casa da Madre Paula, no Mosteiro de Odivelas - Redescoberta de painéis azulejares
The house of Madre Paula, in the Monastery of Odivelas - Rediscovery of tile panels

A presente comunicação tem como objetivo apresentar a coleção azulejar da casa da Madre Paula, no Mosteiro de Odivelas. O Mosteiro de S. Dinis, em Odivelas dispõe de uma vasta coleção azulejar de diversos séculos. Parte desta coleção foi alvo de um processo “migratório” ocorrido durante os séculos XIX e XX. Este mosteiro cisterciense passou por sucessivas alterações ao longo dos anos, a destacar o período do Estado Novo em que tinha como função restituir a sua traça original apagando todos os vestígios posteriores, como foi o caso da casa da Madre Paula, a amante do rei D. João V, cujo luxuosos aposentos foram demolidos no período de 1945-1950. De forma a reconstruir estes aposentos foi necessário consultar diversas fontes documentais bem como plantas antigas do Mosteiro de forma a recriar virtualmente a casa da Madre Paula. Com base na informação recolhida identificou-se todos azulejos provenientes da casa da Madre Paula, presentes noutros espaços do edifício. Paralelamente iniciou-se o processo de limpeza de todos os elementos azulejares soltos que durante os séculos XIX, XX e XXI foram levados para o atual Museu Nacional do azulejo. Identificaram-se todos os elementos azulejares pertencentes ao núcleo da casa da Madre Paula. Por fim, recorreu-se a software digitais que possibilitaram a reconstrução 3D de um núcleo que até ao momento encontrava-se disperso e perdido no tempo.

EDUARDO DUARTE

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes -CIEBA, Lisboa, Portugal)

Azulejaria Publicitária: ideias, questões e inquietações
Adversing Tilework: ideas, questions and concerns

Um dos aspetos que tem sido menos estudado no que concerne à história, notável de cinco séculos, da azulejaria em Portugal, é a da sua utilização com fins publicitários. Em Portugal, sobretudo na época barroca, surgiram, concomitantemente com a talha dourada, os interiores repletos de azulejaria. Todavia, durante os séculos XIX e XX, os azulejos passaram também para o exterior das fachadas e a habitar assim o próprio urbanismo. Poder-se-á afirmar, sem cair em exagero, que os revestimentos de cerâmica deixaram de ser estritamente arquitetónicos para se tornarem urbanos. Deste modo, a arquitetura das fachadas tornou-se brilhante, com múltiplos reflexos solares, lunares e de iluminação artificial, e, com ela, o urbanismo da cidade passou a ter inúmeras cambiantes lumínicas. A relação entre o design de comunicação e a publicidade (ou mesmo a propaganda) nunca foi pacífica, todavia ela sempre existiu, para o bem e para o mal, dirão os mais moralistas... No final do século XIX e no XX, no nosso país, a azulejaria teve uma nova função, deixando o tradicional suporte decorativo, iconográfico e narrativo para se “expandir” para o território da publicidade. Podemos, muito

sintheticamente, referir que a azulejaria se dedicou aos automóveis, aviões (objetos por excelência do Futurismo), turismo, bebidas, publicidade em lojas (farmácias, leitarias, etc.) e produtos para a agricultura. Nesta comunicação, far-se-á uma breve análise desses revestimentos cerâmicos publicitários, a sua relação com o design de comunicação, o respetivo *lay-out* e o *lettering*, além das referências à Arte Nova, ao Futurismo e à *Art Déco*. Será ainda estabelecida a relação entre a luminosidade dos revestimentos cerâmicos publicitários e um outro fenómeno contemporâneo, o da publicidade em néon. Finalmente, irão ser abordadas algumas questões relativas à preservação e valorização do património azulejar ligado à publicidade.

JAUME COLL CONESA

(Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, Espanha)

La azulejería de Valencia y su repercusión en Portugal. Algunos ejemplos
The Tilework of Valencia and its influence in Portugal. Some examples

La presencia temprana de azulejos valencianos en Portugal se reconoce en ejemplares de la Quinta de los Albuquerque, en este caso decorados con motivos de piñas o florones persas. Por lo que sabemos, sería el modelo importado más antiguo, bajo el reinado de Juan I de Portugal (1357-1433). De similar composición pero algo más modernos son los azulejos con florones en diagonal que se conservan en los bancos de la portería del Palácio Nacional de Sintra. Otros azulejos valencianos algo posteriores, aunque del mismo periodo histórico, se han documentado en Lisboa, cuya colección municipal conserva ejemplares impresos con una trama de geométrica que simula el despiece del alicatado. En este caso se fechán también en el primer tercio del siglo XV y señalan la ruta que conectaba Valencia con los países Bajos, ya que azulejos semejantes aparecen en diversas representaciones pictóricas flamencas de los Van Eyck, como en la Virgen del canónigo Van der Paelen o en la Fuente de la Gracia. De la segunda mitad del siglo XV se conocen conjuntos más abundantes en lugares como el Paço da Alcáçova, donde se han hallado azulejos hexagonales alargados con motivos vegetales con pentafolios de hojas lobuladas y pequeños azulejos con la rosa gótica de cuatro pétalos, así como otros con el motivo del “encadenat” o lacería en reserva. Es significativo que este motivo se encuentra en la gradería del lavatorio del Convento de Jesús en Setúbal, fundado hacia 1490 por Justa Rodrigues Pereira (c 1441-1514), dama que pasó algunos años previos a su retorno a Portugal en el convento de Santa Clara de Gandía (Valencia), donde pudo conocer estos azulejos y donde se fabricaron otros heráldicos para el papa Alejandro VI por su hijo, el duque Juan. Azulejos hexagonales similares con las hojas lobuladas formaron un grupo importante en el Palácio dos Infantes de Beja junto a un más numeroso conjunto de azulejos cuadrados con pequeños escudetes flanqueados por trifolios. En este caso se les atribuye sincronía con el reinado de Alfonso V de Portugal (1432-1481) y la posible colocación en el palacio en tiempos de su hermano D. Fernando (1433-1470), duque de Viseu y Beja, o de su esposa D^a Brites. La presencia de azulejería valenciana en Portugal prosigue con testimonios de el convento de Santa Clara-a-Velha en Coimbra donde existen algunos ejemplares con

la rosa gótica simplificada de la segunda mitad del siglo XV. Estos azulejos formaban básicamente solerías aunque también se aplicaron como revestimientos murales, en general en concordancia con la pintura mural o las tapicerías. Era frecuente la presencia de escudos o emblemas heráldicos con los lemas identificativos del comitente.

JESÚS MARÍN GARCÍA

(Asociación de Amigos de la Cerámica Niculoso Pisano, Espanha)

Pilas bautismales mudéjares de Sevilla: Algunos ejemplos portugueses

Mudejar baptismal fonts of Seville: Some Portuguese examples

Durante el siglo XVI, principalmente, condicionada por diversas circunstancias religiosas, políticas y económicas, se produce una fuerte demandas de “pilas bautismales” para dotar de objetos litúrgicos los nuevos templos cristianos. Las pilas bautismales serían usadas para convertir a los nuevos conversos (judíos y moriscos) y poblaciones aborígenes de los nuevos territorios conquistados (Macaronesia y América). La urgencia en atender estas demandas y las dificultades que suponían las largas travesías comerciales, propició que estos objetos se realizaran en barro vidriado, más, económicamente frente a otros materiales (mármol, o piedra) difíciles de encontrar cerca de Sevilla, el puerto del que partían. Los alfares de Sevilla y antes los de Toledo, fueron los principales centros productivos que asumieron esta fuerte demanda. Las pilas bautismales que se fabricaban variaban sensiblemente de un lugar a otro, tanto en su conformación como en su decoración. Sevilla, especialmente el arrabal de Triana, a orillas del río Guadalquivir, disfrutaba de una amplia e inundable vega, una zona donde la arcilla era fácilmente extraída y se llevaba hasta los cercanos alfares. Allí era trabajada, habitualmente por artesanos de cultura y tradición morisca, y cocidas en hornos de leña de diseño árabe. En esta centuria era muy frecuente también la fabricación de grandes piezas, de complicada ejecución, destinadas al almacenamiento de líquidos y alimentos sólidos (aceite, vinos, cereales) entre los que se encontraban las tinajas y también se hacían brocales de pozos. Las comunicaciones entre el puerto fluvial de Sevilla y América; a través de Canarias o Madeira, y el extenso territorio que pertenecía a la Archidiócesis de Sevilla (Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga) propiciaron que algunas de estas pilas bautismales llegaran a localidades lejanas, principalmente a Canarias y América. De forma excepcional se han localizado dos piezas en territorio portugués: en Ponta de Sol (Funchal-Madeira) y en la población alentejana y transfronteriza de Santo Aleixo da Restauração. La tipología de las piezas, su variado repertorio decorativo y su posterior sustitución por otras de mármol, hace que las pocas conservadas hayan sido objeto de atención de grandes ceramólogos como D. José Gestoso y Pérez, y también de coleccionistas y de museos.

JORGE DOS REIS

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes -CIEBA, Lisboa, Portugal)

Os azulejos padronizados de Fred Kradolfer para o edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa – sua referência e aplicação num projecto de design gráfico

The patterned tiles of Fref Lradolfer for the rectorate building of the University of Lisbon - their reference and application in a graphic design project

O *designer* gráfico suíço Fred Kradolfer instalou-se em Portugal em 1924, tendo desenvolvido um trabalho extenso no campo das artes gráficas e da publicidade, com um pendor modernista e um sensível sentido tipográfico. O contributo de Kradolfer no que ao património da Universidade de Lisboa diz respeito pode ser observado no revestimento com azulejos de uma parte significativa da fachada exterior da reitora, na Cidade Universitária. Tendo sido produzidos em 1961, na fábrica Viúva Lamego, os azulejos geométricos onde podemos verificar a predominância da cor azul em contraponto com o branco, evidenciam uma grande simplicidade formal, aludindo à azulejaria tradicional portuguesa, na sua estrutura em padrão cromático. Neste projecto uma linha oblíqua a quarenta e cinco graus divide o azulejo ao meio, aí se distribuindo e separando as duas cores, registando-se um subtil contraste entre as duas tonalidades, as quais variam cromaticamente ao longo da fachada. Partindo da pureza formal deste módulo, Kradolfer produz um cuidadoso e meticuloso plano de articulação com os elementos do volume edificado, criando linhas de circulação que emolduram as janelas e confirmam o carácter ortogonal da peça arquitectónica. Influenciado pela intervenção de Kradolfer realizou-se o cartaz e identidade visual dos encontros do Património da ULisboa, aqui fazendo alusão à memória descritiva e justificativa do projecto de design gráfico.

JOSÉ MECO

(Nacional da Academia Nacional de Belas-Artes, Escola Superior de Artes Decorativas – FRESS, e Instituto de Artes e Ofícios, Portugal)

A Azulejaria em Goa

Tilework of Goa

O território de Goa conserva interessantes e variados conjuntos de azulejaria, que têm sido pouco divulgados. Do século XVII, encontram-se em Velha Goa diversos exemplares de padronagem policroma de Lisboa (Igreja dos Agostinhos), mal reapplicados pelas autoridades indianas. Muito mais originais e invulgares são os azulejos e placas Mogóis, de gosto islâmico, usados em edifícios católicos desta antiga cidade, em especial no Convento de Santa Mónica, produzidos em Multan (atual Paquistão), dos quais há exemplares em coleções portuguesas. Na primeira metade do século XX, destaca-se o conjunto de painéis alusivos a Vasco da Gama, pintados por Jorge Colaço, na entrada do Instituto Meneses Bragança, em Panjim, mas mais invulgares são os variados azulejos de gosto modernista, usados em igrejas, templos e edifícios civis de Goa, provenientes na maior parte do Japão, largamente utilizados na Malásia (onde são designados por “Peranakan Tiles”) e também na Índia, destacando-se os numerosos conjuntos de Goa que se encontram quase desconhecidos.

MATHILDA LARSSON DIAS COUTINHO

(Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, Portugal)

A conservação de azulejos através de uma abordagem multifacetada

The conservation of tiles through a multifaceted approach

A investigação sobre a integração do azulejo na arquitetura como revestimento parietal tem uma longa história em Portugal. Surpreendentemente, a sua utilização em coberturas foi muito pouco estudada. Este projeto pretende (re)descobrir os revestimentos azulejares exterior de cúpulas, coruchéus e pináculos proporcionando um novo olhar sobre este património. A tridimensionalidade das cúpulas, coruchéus e pináculos pode ajudar a desvendar a relação entre as condições microambientais e a degradação dos azulejos, quer abiótica quer biológica. No exterior a degradação das superfícies dos edifícios ocorre de forma desigual, um fenómeno que pode ser causado quer pela heterogeneidade do substrato ou por variações das condições microambientais. Estas condições são determinadas pelas condições climáticas locais (macroclima) e pela especificidade local, nomeadamente a orientação, exposição solar, taxa de ensombramento, vento e a distância vertical ao solo. Pequenas variações na incidência da radiação solar, na temperatura da superfície e na humidade são determinantes na degradação dos materiais, especialmente para a biodeterioração. Uma compreensão aprofundada do efeito das condições ambientais na sua degradação irá permitir delinear novas estratégias de conservação para os azulejos de exterior.

PEDRO MATOS FORTUNA

(Vicarte – Vidro e Cerâmica para as Artes, Portugal)

Densidade nas Figuras Planas - a pintura azulejar de Martins Correia

Density in Flat Figures - the tile painting of Matins Correia

Visita às soluções discursivas de Martins Correia, de como a estabilidade multilinguista das suas propostas, remetendo para valores sedimentares, sintéticos, operam nas técnicas combinadas da azulejaria. A procura e veiculação técnica, específica, face ao acto criativo.

RAFAELA XAVIER

(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal)

Por detrás de um padrão, outro padrão

Behind on pattern, another pattern

O azulejo é aplicado em Portugal há mais de cinco séculos. No entanto, afirmações como esta, que encontramos em tantos textos sobre a azulejaria portuguesa, ganham um sentido mais efectivo quando aplicadas ao azulejo de padrão. Mais do que qualquer outra tipologia, o padrão tem sido uma constante no decorrer desta longa história – dominando a produção entre os séculos XV e XVII, coexistindo com outras tendências na centúria seguinte, regressando em força no século XIX e tornando-se preponderante no revestimento de fachadas, ou conhecendo múltiplas reinterpretações no decorrer do século XX e na produção contemporânea mais recente. Todavia, e se, por um lado, as suas características seriadas podem ter afectado

o interesse dos investigadores, mais focados no grandes ciclos narrativos, por outro, foi precisamente o sentido de repetição inerente ao padrão e as suas potencialidades de catalogação que motivou o trabalho pioneiro de João Miguel dos Santos Simões (19xx), permitindo não só afirmar a centúria de seiscentos como o *século dos padrões*, mas também estabelecer um *padrão* metodológico para o seu estudo. Este outro *padrão*, ou seja, esta metodologia específica aplicada ao inventário e catalogação de azulejos de padrão, iniciada por Santos Simões, motivou a criação recente de um projecto científico dedicado exclusivamente ao seu estudo intitulado *Catalogação dos padrões da azulejaria portuguesa*. Desenvolvido por uma equipa da Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL) em parceria com o Museu Nacional do Azulejo, este trabalho tem visibilidade num outro projecto também coordenado pelas mesmas instituições, o *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/>). A presente comunicação irá abordar o projecto de *Catalogação* mencionado, começando por descrever a metodologia usada e as alterações relativamente ao trabalho pioneiro de Santos Simões para o século XVII, cujos exemplares foram os primeiros a ser inventariados neste âmbito. De seguida, e a partir da catalogação da azulejaria de padrão do final do século XV e primeira metade do XVI aplicada no Palácio Nacional de Sintra, descrevem-se as modificações introduzidas, sobretudo ao nível do tratamento da imagem, impostas pelas características diferenciadoras destes padrões. Uma vez que as leituras que se pretendem não são apenas quantitativas, mas também qualitativas, importa terminar com uma reflexão sobre as perguntas de investigação que motivam este projecto e que são comuns a todas as variantes e cronologias.

4. Ficha Técnica

Datasheet

REVISTA LARGO DAS BELAS-ARTES

Volume 03, número 03 – Arquiteturas Brillhantes

Dezembro 2024

ISSN 2184-9056

Revista internacional com comissão 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.

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.

