Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Tônia Matosinhos

Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX: um estudo de caso das fases de produção

Rio de Janeiro
2017

Tônia Matosinhos

Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX: um estudo de caso das fases de produção

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.ª Dra. Barbara Szaniecki

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

M433 Matosinhos, Tônia.

Azulejaria portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX : um estudo de caso das fases de produção / Tônia Matosinhos. - 2017.
200 f.: il.

Orientadora: Prof.ª Dra. Barbara Szaniecki.

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Azulejos – Rio de Janeiro - Teses. 2. Azulejos - Teses. 3. Azulejos – Portugal - Teses. 4. Design – História - Teses. 5. Azulejos – Portugal – Séc. XVIII - Teses. 6. Azulejos – Portugal – Séc. XIX - Teses. 7. Arquitetura – Rio de Janeiro – Teses. I. Szaniecki, Barbara. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.
CDU 738.32(815.3)

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Tônia Matosinhos

Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX: um estudo de caso das fases de produção

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 5 de setembro de 2017.
Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Barbara Szaniecki (Orientadora)

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

_____

Prof.ª Dra. Maria das Graças Ferreira

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

_____

Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves

Universidade de Lisboa

_____

Prof. José Meco (Convidado especialista em azulejaria portuguesa)

Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Para Alexandre, Aida, Leandro e ao meu querido e saudoso pai Antônio.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Barbara Szaniecki, por acreditar em mim, me acolhendo, estimulando minhas reflexões, desvendando e conduzindo o meu caminhar acadêmico com ternura e objetividade.

Aos professores Guilherme e Edna Cunha Lima, pelo apoio e compreensão.

À professora Dora Alcântara, por lançar-me as primeiras sementes de encantamento pelo estudo da azulejaria.

Ao pesquisador, professor e especialista em azulejaria portuguesa José Meco, pela generosidade em compartilhar seu vasto conhecimento.

Ao professor Luís Jorge Gonçalves, pelo incentivo à extensão dos meus estudos sobre o azulejo em Portugal.

À professora Maria das Graças Ferreira, pelo apoio constante a este trabalho.

Ao pesquisador João Pedro Monteiro, pela atenção e auxílio bibliográfico.

Ao professor Pedro Fortuna e ao seu assistente sr. Martins, por terem me propiciado os primeiros ensinamentos técnicos e práticos do ofício do azulejo, na Universidade de Lisboa.

À professora Luísa Arruda, pelo gentil acesso desta pesquisa à coleção particular de seu pai, composta de raros documentos relacionados à azulejaria.

Aos pesquisadores Isabel Almasqué e António José Barros Veloso, por possibilitar o acesso deste trabalho de pesquisa ao Inventário da Azulejaria de Fachada semi-industrial da cidade de Lisboa, por eles realizado.

Ao Museu Nacional do Azulejo, de Portugal; ao Gabinete de Estudos Olisiponenses (GEO) da Câmara Municipal de Lisboa; à Fundação Calouste Gulbenkian e à Torre do Tombo, pelo apoio a esta pesquisa.

Ao ‘Az’, rede de investigação em azulejo da Universidade de Lisboa, por apoiar este trabalho através de sua coordenadora executiva, Rosário Salema de Carvalho.

A Dom Mauro Fragoso, responsável pelo setor de Patrimônio do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pela permissão para o registro iconográfico dos azulejos seiscentistas, bem como o acesso aos livros raros; e ao setor de Arquivo, por disponibilizar consulta às obras do seu acervo.

À pesquisadora Cláudia Emanuel Franco dos Santos, por partilhar seu saber azulejar.

À Mônica Carneiro Alves, por repartir sempre e com imensa alegria aos pesquisadores consulentes, seu conhecimento do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional (Brasil).

Ao IPHAN e ao INEPAC, nas contribuições de Rejane Shneider e Regina Mattos.

Ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, particularmente às funcionárias Aparecida e Luciana, pela atenção e disponibilidade.

À Galeria Scenarium, na pessoa de Camila Torzecki, por acolher e concretizar através do seu programa educativo, uma mesa redonda com pesquisadores da azulejaria portuguesa.

A Marcelo Garcez e Natalia Lima, da Prefeitura do Rio, por compartilharem seus conhecimentos de arquitetura.

Aos amigos Frederico Vieira, John Benavides, Lara Paes, Shay Reis, Silvana Rocha, Simone Melo e Vanessa Libório, pelo companheirismo ao longo de todo o curso.

À amiga Helena de Barros, que bem no início das aulas de mestrado me apresentou a Gramática do Ornamento, conhecimento que adiante seria fundamental para este trabalho.

Aos funcionários da ESDI, principalmente à equipe da Biblioteca e a Maurício Teitel, que sempre me acolheram tão bem.

À amiga Graça Lima, pelo carinho e apoio a esta pesquisa.

Ao amigo Aluan Pessoa, por acompanhar-me durante parte da documentação iconográfica, partilhando do mesmo gosto pelo azulejo.

À amiga Íris Farias, pelo apoio às tarefas do trabalho, durante o período de aulas no mestrado; e às amigas Anna Bastos e Fernanda Lopes Torres, pelo incentivo.

Ao amigo Fernando Madeu, pelo auxílio generoso à distância.

Aos amigos Fábio Araújo Jorge e Vilma Liporace que contribuíram para a extensão dos meus estudos em Portugal.

À minha gerente, Lúcia Mendes Ribeiro e à presidente da MultiRio, Cleide Ramos, pela compreensão da necessidade de extensão da investigação do azulejo em Portugal.

Às minhas amigas mais que especiais Eneida, Hilda, Jaqueline, Márcia e à minha prima Karla, sempre muito presentes, nunca deixando a distância nos separar.

Ao meu irmão Leandro e ao meu amigo Rodrigo Tini, por todo o apoio logístico a este trabalho e, principalmente, por proporcionarem-me o contato com dois conjuntos azulejares de grande importância à pesquisa: Real Alcázar de Sevilha e Palácio Nacional de Sintra.

À minha mãe Aida e aos meus sogros Graça e Flávio, pelo apoio contínuo e incondicional.

Por último, um agradecimento especial ao meu companheiro de vida Alexandre, por tornar possível o meu estudo do azulejo em Portugal, propiciar o meu contato com os mosaicos de Ravenna e por apoiar, incentivar, compreender e aconselhar-me sempre.

A importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros

RESUMO

MATOSINHOS, Tônia. *Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX:* um estudo de caso das fases de produção. 2017. 200 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Herança de um passado colonial, a azulejaria portuguesa na cidade do Rio de Janeiro possui raros exemplares que datam do século XVII presentes na antiga portaria do Mosteiro de São Bento, entretanto é no XVIII e no XIX que seu uso torna-se mais difundido. Inicialmente utilizada como revestimento decorativo e educativo-religioso em igrejas e conventos, no século XIX a azulejaria amplia o seu caráter utilitário, ao ser aplicada em hospitais e principalmente, em fachadas de edificações. É a partir deste novo uso que o azulejo se afirma no Brasil enquanto cultura somada. Os dois gêneros de azulejos aqui representados – historiado e de padrão – existentes no interior da Igreja Nossa Senhora da Penna e na fachada da edificação à rua Teófilo Otoni, 93 pertencem a diferentes fases históricas de produção: a artesanal e a semi-industrial. Estudar no âmbito do design os aspectos históricos, técnicos, formais e funcionais das fases representativas do azulejo português do XVIII e XIX presentes nestas edificações da arquitetura brasileira é o que este trabalho de dissertação se propõe.

Palavras-chave: Azulejo. Azulejaria Portuguesa. Cerâmica. Design. Arquitetura.

ABSTRACT

MATOSINHOS, Tônia. *Portuguese tiles in Rio de Janeiro of the eighteenth and nineteenth centuries: a case study of the production phases.* 2017. 200 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Heritage of a colonial past, the Portuguese tiles in the city of Rio de Janeiro have rare pieces that date from the seventeenth century, present in the old lobby of the Monastery of St. Benedict, however it is in the XVIII and XIX that its use becomes more widespread. Initially used as a decorative and educational-religious coat of churches and convents, in the nineteenth century tiles extend their utilitarian character, when applied in hospitals and mainly in facades of buildings. It is from this new use that the tile is affirmed in Brazil as an added culture. The two types of tiles represented here - narrative and pattern - exist inside the Church Our Lady of Penna and on the facade of the building at Teófilo Otoni street, 93 belong to different historical phases of production: the artisanal and the semi-industrial. Studying in the scope of design the historical, technical, formal and functional aspects of the representative phases of the Portuguese tile of the XVIII and XIX present in these buildings of the Brazilian architecture is what this dissertation work proposes.

Keywords: Tile. Portuguese tiles. Pottery. Design. Architecture.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGCRJ	Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
CML	Câmara Municipal de Lisboa
DDF-IPM	Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus
DMC	Direção Municipal de Cultura, Lisboa
DPC	Departamento de Patrimônio Cultural, Lisboa
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
GEO	Gabinete de Estudos Olisiponenses
IMC	Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, Portugal
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MNAz	Museu Nacional do Azulejo, Lisboa
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	**OS PRIMÓRDIOS DO AZULEJO**	17
1.1	**A evolução da cerâmica**	17
1.1.1	A argila na arquitetura	18
1.2	**O que é azulejo**	20
1.3	**A origem do azulejo**	23
1.3.1	A azulejaria arcaica	24
1.4	**Azulejos islâmicos**	34
1.4.1	Antigas técnicas de produção	35
1.4.1.1	Alicatado	35
1.4.1.2	Corda Seca	37
1.4.1.3	Aresta ou Cuenca	38
1.4.1.4	Relevado ou de relevo	39
1.4.2	O forno para a queima	39
2	**O AZULEJO EM PORTUGAL**	41
2.1	**Primeiros exemplares**	41
2.2	**A majólica e as influências italiana e flamenga**	46
2.3	**O início da produção portuguesa**	53
2.3.1	Azulejos de repetição	55
2.3.1.1	Os azulejos de tapete	60
2.3.2	As cenas de macacarias, as albarradas e os azulejos de figura avulsa	63
3	**O AZULEJO NOS SÉCULOS XVIII E XIX: A TRANSIÇÃO DA PRODUÇÃO ARTESANAL PARA A INDUSTRIAL**	68
3.1	**O Ciclo dos Mestres: a afirmação do azul e branco**	68
3.2	**A Grande Produção Joanina**	74
3.3	**O Rococó no azulejo**	78
3.4	**O Neoclássico no azulejo**	83
3.5	**O século XIX e a azulejaria de fachada**	85
3.5.1	O azulejo semi-industrial	86
3.5.1.1	A técnica de estampilha	86
3.5.1.2	A técnica de alto-relevo	91

3.5.2 O azulejo industrial..... 93
3.5.2.1 A técnica de meio-relevo..... 93
3.5.2.2 A técnica de estampagem mecânica..... 94
3.5.2.3 A técnica de pó-de-pedra..... 95
4 **O AZULEJO PORTUGUÊS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DOIS ESTUDOS DE CASO**..... 97
4.1 **Primórdios do azulejo português no Brasil**..... 97
4.2 **Os primeiros exemplares do azulejo português na cidade do Rio de Janeiro**..... 109
4.3 **A primeira fase de produção: os azulejos artesanais da igreja Nossa Senhora da Penna**..... 112
4.3.1 Aspectos históricos..... 114
4.3.2 A técnica nos azulejos da Igreja da Penna..... 116
4.3.2.1 Quem produzia os azulejos..... 117
4.3.2.2 Como se produzia os azulejos..... 118
4.3.3 A forma nos azulejos da Penna..... 127
4.3.4 A função dos azulejos religiosos..... 134
4.4 **A segunda fase de produção: os azulejos semi-industriais da rua Teófilo Otoni, 93**..... 137
4.4.1 Aspectos históricos..... 142
4.4.2 A técnica nos azulejos da rua Teófilo Otoni, 93..... 147
4.4.2.1 Técnica decorativa..... 148
4.4.2.2 Cor..... 149
4.4.2.3 Dimensões..... 151
4.4.2.4 Guarnição..... 153
4.4.2.5 Ação do tempo..... 154
4.4.3 A forma nos azulejos da Teófilo Otoni..... 157
4.4.3.1 Forma..... 158
4.4.3.2 Estrutura de composição..... 159
4.4.3.3 Repetição..... 160
4.4.3.4 Rotação..... 161
4.4.3.5 Simetria..... 161
4.4.3.6 Gradação..... 162

4.4.3.7 Similaridade da forma: possíveis influências..... 163
4.4.4 A função dos azulejos semi-industriais..... 167
4.4.4.1 Impermeabilidade..... 172
4.4.4.2 Reflexão da luz..... 172
4.4.4.3 Durabilidade..... 172
4.4.4.4 Baixo custo..... 173
CONCLUSÃO..... 174
REFERÊNCIAS..... 178
ANEXO I..... 187
ANEXO II..... 189
ANEXO III..... 197
ANEXO IV..... 198

INTRODUÇÃO

O azulejo é uma herança da nossa cultura e sua trajetória no país está diretamente ligada à história do Império Ultramarino Português. Os azulejos mais antigos do Rio de Janeiro – assim como os do Brasil – datam do século XVII, quando as ordens religiosas iniciaram esta tradição na cidade, com raros e bem preservados exemplares localizados no Mosteiro de São Bento. Contudo, é no período entre o XVIII e o XIX que a azulejaria portuguesa floresce por aqui, criando raízes que mais tarde ecoariam no movimento modernista do XX.

Este trabalho de dissertação *Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX: um estudo de caso das fases de produção* surgiu do desejo de estudar a trajetória do azulejo português na nossa cidade. Isto se deu a partir de uma viagem feita a Portugal em 2011, onde foi possível ter contato com uma infinidade de azulejos historiados e de padrão e a visualidade que o material e sua configuração proporcionam ao observador; e também da consciência sobre a importância de se preservar o nosso patrimônio, reforçada a partir das muitas pesquisas que realizamos para a criação de produtos educativos sobre a história e a cultura da cidade do Rio.

Pretende-se com este trabalho de dissertação ampliar o estudo do azulejo no âmbito do design, através das contribuições de distintas fases de produção – artesanal e semi-industrial – situadas no período compreendido por estes dois séculos. Para tanto, foram selecionadas duas edificações que pudessem representá-las: a Igreja Nossa Senhora da Penna e o prédio situado à rua Teófilo Otoni, 93.

A partir disso e como objetivo específico, esta dissertação analisou técnica, formal e funcionalmente os dois conjuntos azulejares, trazendo contributos para o estudo do azulejo relacionado ao design, no sentido de fortalecer a prática de investigações sobre a utilização do azulejo no contexto arquitetônico não apenas como elemento decorativo, mas também funcional.

Para alcançar as metas estabelecidas, foi desenvolvida uma investigação acadêmica de caráter histórico-iconográfico que abordou estudos desde Portugal até o Brasil, levando em consideração aspectos formais e funcionais relacionados à análise da imagem e ao design. Segundo essa perspectiva, o modelo teórico foi sustentado por conhecimentos relativos à história do azulejo e ao estudo da forma, em análises a partir das contribuições dos seguintes autores: Rudolf Arnheim e Jacques Aumont (estruturas de composição visual); e Wucius Wong (padrões ou módulos de repetição, seus elementos e a estrutura de composição formada

a partir destes). Para a história do azulejo, trabalhamos com quatro autores no desenvolvimento dessa pesquisa: Hans van Lemmen, para a história do azulejo desde a Antiguidade até o fim da Idade Média (século XV); José Meco, para o azulejo em Portugal a partir do XVI; Dora Alcântara, para o azulejo no Brasil; e João Miguel dos Santos Simões, pesquisador que publicou estudos dos dois universos, Brasil e Portugal. A escolha desses três últimos teóricos parte do princípio de que o azulejo representa herança portuguesa de nossa cultura e, para uma melhor compreensão da sua linguagem e história, se faz necessário os contributos de ambos os lados, português e brasileiro.

Quanto à metodologia adotada para este trabalho de investigação, ela foi baseada em: pesquisa documental, através de fontes primárias como documentos, catálogos das fábricas de azulejos com os padrões produzidos, documentos pertencentes aos órgãos de patrimônio, como IPHAN/RJ (6ª Superintendência), INEPAC, Rio - Patrimônio da Humanidade e à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, entre outros; pesquisa bibliográfica, em consulta a livros e artigos publicados sobre o tema; pesquisa de campo, a partir de levantamento iconográfico dos sítios azulejares no Rio e em Lisboa (este último, para ter contato com os inúmeros padrões existentes e poder identificá-los, estabelecendo as comparações). Também, e fundamentalmente, no contato direto com os dois grandes especialistas, José Meco e Dora Alcântara.

Além do trabalho de investigação, outros subsídios foram agregados ao estudo e apreensão do assunto: disciplinas práticas e teóricas cursadas na Universidade de Lisboa sobre o tema, onde o ofício azulejar foi abordado, desde a fabricação da placa cerâmica à técnica da majólica e pintura à base de óxidos, incluindo as questões relacionadas ao patrimônio; cursos como 'O Azulejo, sua presença no Brasil'; e 'IV Curso de História do Azulejo – O Azulejo em Portugal, aspectos identitários'; conferências 'O Patrimônio Azulejar de Fachada: importância e salvaguarda'; 'Quem faz o quê: Processos Criativos em Azulejo'; 'Momentos da Arquitetura na Paisagem Carioca'; e 'Azul Cobalto, Azulejos e Memórias'; além de palestras diversas, em que citamos aqui algumas delas: 'Azulejo e Arquitetura: Integração e Representação'; 'A Presença de Azulejos na história de Belém'; Projeto 'Preencher Vazios'; e 'Arte sobre Azulejos – um projeto educativo na Maré'.

A presente dissertação está estruturada em três partes: Primeira parte – 'Os primórdios do Azulejo'; Segunda parte – 'O Azulejo em Portugal', subdividida em: 'O início da produção portuguesa' e 'O Azulejo nos séculos XVIII e XIX'; e Terceira parte – 'O Azulejo Português no Rio de Janeiro'.

No primeiro capítulo, intitulado **OS PRIMÓRDIOS DO AZULEJO**, abordamos o que é o azulejo, seus primórdios desde a Antiguidade até as antigas técnicas islâmicas de produção.

No segundo capítulo, **O AZULEJO EM PORTUGAL**, apresentamos dos primeiros exemplares à técnica da majólica, as influências italiana e flamenga, o início da produção portuguesa no século XVI e seus desdobramentos no XVII, com reflexos no Brasil.

No terceiro capítulo, **O AZULEJO NOS SÉCULOS XVIII E XIX: A TRANSIÇÃO DA PRODUÇÃO ARTESANAL PARA A INDUSTRIAL**, ampliamos o enfoque do azulejo em Portugal, abordando o período compreendido pelos estudos de caso – os dois séculos em questão. Do ápice da produção artesanal, representada pelo Ciclo dos Mestres no XVIII, à fase semi-industrial do azulejamento de fachadas no XIX, culminando com o início das técnicas industriais no país, desvendamos o longo caminho percorrido pelo azulejo em Portugal nestes dois profícuos séculos, ápice do consumo no Brasil.

No quarto capítulo, **O AZULEJO PORTUGUÊS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DOIS ESTUDOS DE CASO**, esta peça cerâmica decorativa-funcional se afirma no Brasil, através das fases artesanal e semi-industrial, onde em ambas, questões projetuais eram consideradas. A análise dos elementos inerentes ao azulejo – forma, função e técnica – constitui o cerne do presente estudo.

Nas páginas seguintes, convidamos o leitor a trilhar conosco este “caminho de azulejos”.

1. **OS PRIMÓRDIOS DO AZULEJO**

> É uma arte dos pobres, a cerâmica: feita de um pouco de terra, de um pouco de cor e de fogo. Mas não é uma arte pobre, tanto mais suntuosa à vista quanto mais simples é a sua matéria e o seu artifício. Mas é exatamente porque os materiais são pobres que mais requintado é o esplendor da cor e do vidrado. É quase uma vitória da riqueza da fantasia sobre a riqueza material.
>
> *Giulio Argan*

1.1 **A evolução da cerâmica**

Matéria-prima e suporte do azulejo, a argila é um material de grande plasticidade e coloração que pode variar entre o branco, amarelo, vermelho, marrom, roxo, cinza ou preto, em função dos seus componentes minerais e matérias orgânicas. Tais tonalidades de cor não necessariamente permanecem as mesmas após a queima, podendo sofrer alterações devido às altas temperaturas e de acordo com os óxidos que possui como ferro, cobre, manganês etc.

A relação do homem com a argila é bastante antiga: anterior a 4500 a.C. Ao perceber que tal matéria podia ser modelada e servir a determinadas funções, ele passou a empregá-la de diversas formas: em estatuetas; como emplastro; na conservação dos alimentos; no armazenamento de líquidos; na decoração dos palácios; como suporte para a escrita; como urnas e peitorais[1] funerários; como tubulações para distribuição de ar quente; e na construção, como tijolos, telhas e pisos. Dentre as várias funções que a argila desempenhou nos primórdios, o presente trabalho começará por abordar os seus diferentes usos funcionais e arquitetônicos na Antiguidade – com a cerâmica vidrada e a não vidrada – que lançaram as bases para o desenvolvimento da azulejaria portuguesa muitos séculos depois.

[1] 'Peitorais' eram uma espécie de jóia funerária (colar ou broche) usada pelos faraós do Egito Antigo.

1.1.1 A argila na arquitetura

As primeiras manifestações do uso da argila na arquitetura ocorreram no Egito Antigo, na Mesopotâmia, na Assíria e na Pérsia. Povos de passado nômade foram se fixando ao longo dos rios Nilo, Tigre e Eufrates e aproveitaram a plasticidade da argila e sua abundância local para utilizá-la como material de construção.

No Egito Antigo, os tijolos eram feitos de adobe[2] e usados na construção de paredes. De fácil fabricação e boa qualidade térmica, tinham a desvantagem de serem vulneráveis à chuva.

Sobre a provável percepção inicial do homem quanto ao comportamento da argila em relação ao fogo:

> O homem, depois de aprender a dominar o fogo, que utilizava para cozer os alimentos e como fonte de calor, terá certamente observado que os recipientes de argila seca que havia modelado endureciam quando se encontravam perto das chamas (CHAVARRIA *apud* RODRIGUES, 2011, p. 71).

Ao descobrir que o fogo aumentava a resistência da argila, transferindo-lhe dureza e maior durabilidade, o homem passa a cozer os tijolos em fornos de lenha, possibilitando o uso da cerâmica em telhados, paredes externas e pisos. Com o passar do tempo, percebe que quanto mais alta a temperatura de queima, mais contração sofre a argila e, consequentemente, mais rígida e durável torna-se posteriormente.

Na Mesopotâmia, é provável que a escassez de pedra – comumente utilizada como material de construção naquele período – tenha impulsionado o desenvolvimento da técnica de fabricação de tijolos queimados. Em relação à esta evolução cerâmica, Chavarria acrescenta: "Entre 4500 e 4000 a.C., na Mesopotâmia, já se produzia cerâmica mais evoluída, com a descoberta do forno e a introdução de uma câmara onde as peças de argila se encontravam afastadas da ação direta do fogo" (*Id.* p. 10).

Tal desenvolvimento ocorreu na cidade de Uruk, no sul da Mesopotâmia, quando em 3600 a.C. – 3200 a.C., pequenos cones de argila cozida foram assentados como mosaicos em colunas externas à edificação, de modo a protegê-las da chuva e do vento. Este fato, unicamente, já seria bastante significativo para a época. Contudo, além da intenção funcional,

[2] 'Adobe' são tijolos feitos de lama de rio (mistura de terra, argila e água) e palha, moldados em fôrmas e secos ao sol.

a maneira como foram dispostos nos indica também um propósito decorativo, onde as cores empregadas na pintura dos pequenos cones – vermelho, preto e branco –, formam padrões geométricos quando vistos à distância (Fig. 1).

Fig 1: As colunas de Uruk. Mesopotâmia, 3600 a.C. – 3200 a.C.
Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Fonte: LEMMEN, 2013, p. 16.

A argila também adquire uma outra função na Mesopotâmia: a de suporte para a escrita. Tijolos com escrita cuneiforme (Fig. 2) – uma das mais antigas formas de escrita conhecidas, datada em torno de 3200 a.C. – deixaram registradas importantes informações relativas à história dos reinos da Mesopotâmia no período. A escrita era feita na argila crua com o auxílio de objetos em formato de cunha – daí o nome – e exposta ao sol para endurecer. Se a intenção fosse promover maior resistência e durabilidade à peça, em função das informações que viesse a conter, a argila era cozida.

Fig 2: Tijolo com escrita cuneiforme.
Assíria, 859-840 a.C.
British Museum, Londres, Inglaterra.
Fonte: LEMMEN, 2013, p. 18.

1.2 **O que é azulejo**

O azulejo é uma placa de argila cozida, geralmente quadrada ou retangular, de espessura variável, em que uma das faces é vitrificada, constituindo o suporte da cor e do desenho; e a outra, porosa, é destinada à aplicação na superfície parietal. Sua produção costuma ser feita através de dupla queima em forno: a primeira, para obter a placa, chamada de chacota ou biscoito; e a segunda, para fundir e fixar a camada vitrificada com as cores e o desenho. Excepcionalmente, quando existem cores não compatíveis com altas temperaturas ou efeitos com reflexos metálicos, se faz necessário uma terceira cozedura.

A palavra azulejo tem origem no árabe *azzelij* (ou *al zuleycha*) e significa "pequena pedra polida". Não foram encontrados dados precisos de quando o termo azulejo começou a ser empregado, mas o fato é que era utilizado para designar os mosaicos bizantinos[3] (Fig. 3) do Oriente Próximo e do Norte da África, os quais eram reproduzidos em cerâmica[4] esmaltada segundo técnicas islâmicas, que posteriormente ficariam conhecidas como mudéjares[5].

[3] Os mosaicos bizantinos eram feitos com pequenas pedras polidas coloridas chamadas tesselas.
[4] 'Cerâmica' é arte e técnica da fabricação de objetos tendo a argila como matéria-prima e o fogo como agente transformador.
[5] 'Mudéjar' é um termo que deriva da palavra árabe *mudaggan* e significa "doméstico" ou "domesticado", em referência aos muçulmanos espanhóis que permaneceram na Península Ibérica em território reconquistado pelos cristãos, exercendo seus ofícios, entre os quais o do azulejo.

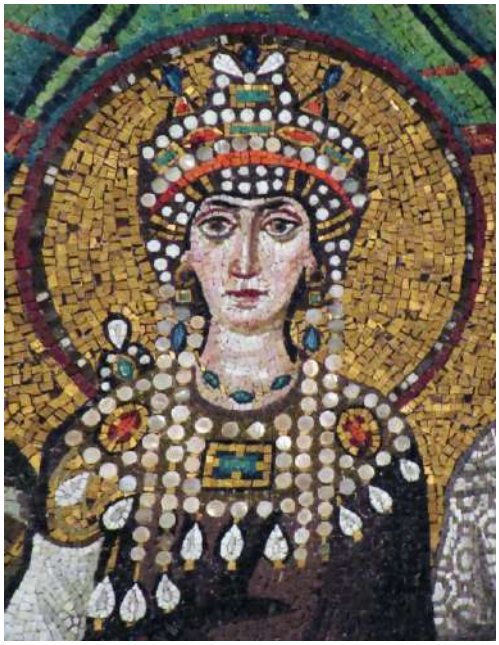


Fig 3: *Cortejo de Teodora* (detalhe). Basílica de São Vital, Ravenna, Itália, séc. VI.
Fonte: Alexandre Guedes, 2017.

As técnicas mudéjares foram trazidas por artífices de origem muçulmana vindos do Norte da África que, instalados em Sevilha, Málaga, Valência e Talavera de la Reina, difundiram seu saber.

É comum as pessoas associarem a origem da palavra 'azulejo' a 'azul', possivelmente em função da predominância desta cor na azulejaria portuguesa e sua consequente identidade. Entretanto, o vocábulo 'azulejo' alude ao brilho da superfície cerâmica esmaltada, enquanto que 'azul', proveniente do árabe *lazurd*, variante do persa *lajward*, refere-se à rocha lápis-lázuli.

É possível que essa associação do 'azul' com 'azulejo' venha de muito longe no tempo: no Egito Antigo, a Pirâmide do Faraó Djoser em Saqqara (2686 a.C. – 2613 a.C)[6], também conhecida como Pirâmide de Degraus, possuía placas de faiança[7] azul – primórdios da cerâmica de revestimento arquitetônico. Hans van Lemmen, ao se referir a elas, nos traz uma contribuição que pode indicar um elo remoto:

[6] Um trabalho científico desenvolvido por pesquisadores da Universidade de Oxford, Reino Unido publicado em 2010 na revista Science, através de análise baseada em radiocarbono (carbono-14), indica um novo início para o reinado do faraó Djoser: entre 2691 e 2625 a.C. Isto significa dizer que os primórdios da cerâmica vidrada são anteriores ao que se supunha (RAMSEY et al, 2010).

[7] 'Faiança' é uma forma de cerâmica branca. A faiança do Egito Antigo não era feita a partir da argila, mas da sílica. Apesar disso, costuma ser considerada cerâmica e não vidro.

> Elas foram fixadas à parede de tal forma que o esmalte azul imitou a cor do lápis-lazuli, uma pedra semi-preciosa que era um material muito apreciado para o adorno de objetos e jóias. As passagens que conduzem à câmara do túmulo real deram, portanto, a aparência de serem forradas com lápis-lazúli (2013, p. 13).

De fato, o lápis-lázuli era uma pedra muito admirada à época dos faraós e a utilização do azul nas placas de faiança do Egito Antigo pode não ter sido casual, mas uma tentativa de imitação da cor da rocha. De qualquer forma, não foram encontrados registros do emprego específico do lápis-lázuli como pigmento na cerâmica vidrada – e sim na Pintura – provavelmente porque sofre alteração de cor quando submetido a altas temperaturas[8].

Por fim, cabe dizer que o azulejo também é conhecido pelo termo inglês *tile*. O vocábulo deriva da palavra latina *tegula*, um tipo de telha plana utilizada nos telhados romanos (Fig. 4). Isto se deve ao fato de que foram os romanos que introduziram o uso da cerâmica para fins de construção na Grã-Bretanha, durante o período em que a ocuparam (43 d.C – c. 410 d.C). Vale lembrar que o termo *tile* é usado de maneira genérica, tanto para designar telha quanto azulejo e até mesmo ladrilho para pisos (*roof tile*, *glazed tile*, *floor tile*, respectivamente).

Fig 4: *Tegula*, telha em terracota. Romanos, séc. I a.C. British Museum, Londres, Inglaterra. Fonte: LEMMEN, 2013, p. 23.

[8] Com a supervisão do professor da disciplina de Cerâmica da Universidade de Lisboa, realizamos esta experiência para eventual comprovação da hipótese. A pedra lápis-lazuli foi moída, utilizada como pigmento sobre a chacota vidrada e o resultado foi a perda da cor azul, quando submetida à alta temperatura.

1.3 **A origem do azulejo**

Os mais antigos exemplares de cerâmica vidrada na arquitetura de que temos notícia são do Egito Antigo e datam do período entre 2691 a.C. e 2613 a.C. É na Pirâmide do Faraó Djoser que placas de faiança azul foram utilizadas como revestimento decorativo nas paredes das salas funerárias. Eram placas monocromáticas (Fig. 5), de tamanho 6 x 3.6 cm, embutidas em cavidades retangulares escavadas em paredes na rocha. No verso delas, um retângulo em relevo perfurado (Fig. 6), por onde passava um elo metálico ou vegetal permitindo a sua fixação no fundo da cavidade. Algumas placas possuíam marcas geométricas que sugerem oficinas produtoras ou indicação de posicionamento no conjunto.

Fig. 5: Três placas de revestimento. Pirâmide do Faraó Djoser, Egito, 2691 a.C. – 2613 a.C. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelas, Bélgica. Foto: Carlos Azevedo e Catarina Gomes Ferreira.
Fonte: DIAS, 2013, p. 143.

Fig. 6: Verso da placa de revestimento. Pirâmide do Faraó Djoser, Egito, 2691 a.C. – 2613 a.C. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelas, Bélgica. Foto: Carlos Azevedo e Catarina Gomes. Ferreira. Fonte: DIAS, 2013, p. 143.

As placas de faiança egípcia possuíam uma formação diferenciada:

> [...] não eram feitas a partir de argila comum, mas de uma composição especial que consistia, principalmente, de quartzo moído e uma pequena quantidade de areia. Quando cozida, era coberta com um brilho transparente derivado dos silicatos alcalinos, que podiam ser coloridos de azul ou verde mediante um pouco de óxido de cobre (*Id.* p. 13).

Hoje, esta composição especial é chamada de pasta egípcia. É importante dizer que o que proporciona o brilho é o dióxido de silício, também conhecido como sílica, principal componente da areia. Sua ocorrência na natureza se dá sob a forma de pedra, areia e quartzo.

As placas de faiança da Pirâmide de Degraus exerciam, para além das funções decorativa e arquitetônica inerentes, uma função simbólica: o uso de materiais duradouros representava a crença na vida eterna do Faraó e o lugar que construiu para permanecer deveria refletir essa longevidade. Desde os primórdios, a cerâmica teve um papel importante não só na confecção de objetos de caráter utilitário, mas também no contexto arquitetônico.

1.3.1 A azulejaria arcaica

A partir do momento em que o homem começou a dominar a argila enquanto material plástico, gradativamente seu uso foi sendo ampliado ao longo do tempo. Na Antiguidade,

vários são os exemplos de argila utilizada na arquitetura com finalidade decorativa. Vejamos a seguir alguns deles:

No Egito, rosetas de revestimento (Fig. 7) foram empregadas nas ornamentações dos palácios dos reis Ramsés II (1279 a.C. – 1213 a.C.) e Ramsés III (1184 a.C. – 1153 a.C.). Feitas em faiança policromática com dimensões que variavam de 2 a 12 cm de diâmetro, eram incrustadas em painéis nas paredes e produzidas em larga escala através de moldes.

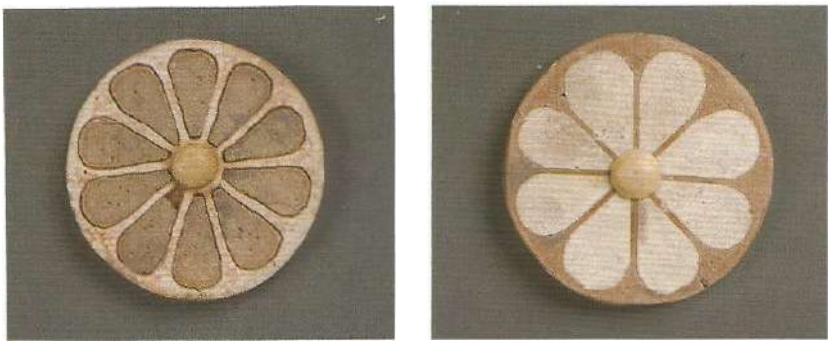


Fig. 7: Rosetas de revestimento. À esquerda, proveniente do palácio de Ramsés II; e à direita, do palácio de Ramsés III, Egito, 1279 a.C. – 1153 a.C. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelas, Bélgica. Foto: Carlos Azevedo e Catarina Gomes Ferreira. Fonte: DIAS, 2013, p. 144.

Outro exemplo, este da cidade de Susa, na Pérsia é a placa de ornamentação com o tema 'gênio dominando um felino' (Fig. 8). Feita de cerâmica siliciosa policromática, pertencia originalmente às paredes do templo da 'Cidade Real' (século VIII a.C.) e tinha como característica principal a técnica surgida no século IX a.C. de circunscrever o motivo com uma linha negra, princípio que mais tarde seria de fundamental importância para a execução da técnica de corda seca, como veremos adiante.

Fig. 8: Fragmento de placa. Susa, Pérsia,
séc. VIII a.C. Museu do Louvre, Paris, França.
Foto: Carlos Azevedo e Catarina Gomes Ferreira.
Fonte: DIAS, 2013, p. 146.

Um novo passo rumo ao desenvolvimento da cerâmica na arquitetura ocorreu quando conseguiu-se adicionar superfícies vidradas coloridas aos tijolos cozidos. O Portão Ishtar (Figs. 9 e 10) na cidade da Babilônia, Mesopotâmia, foi um marco na produção de tijolos de relevo, vidrados e de grande formato (33 cm de largura e altura semelhante aos tijolos modernos). Construído pelo rei Nabucodonosor II (605 a.C. – 562 a.C.), do Império Neo-Babilônico, o Portão e suas quatro torres eram revestidos de paredes de fundo azul, onde touros brancos e dragões laranja-amarelados – animais sagrados na cultura babilônica – se alternam (Figs. 11 e 12).

Começamos já a perceber aqui o uso da padronagem nos elementos decorativos secundários compostos de flores e pequenos quadrados pretos e brancos arrematando o Portão nas extremidades (Figs. 9 e 10). Além da decoração, alguns tijolos vidrados de Ishtar possuíam inscrições cuneiformes, estabelecendo uma outra função: a de servir de documento escrito da história daquele reino. Uma delas, que assinala a construção do portão por Nabucodonosor II, diz: “e os fiz (os portões) de tijolos com pedra azul nos quais magníficos touros e dragões foram representados” (*Id.* p. 20).

Fig. 9: Portão Ishtar. Babilônia, Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C.
Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Foto: Radomir Vrbovsky
Fonte: Wikimedia Commons.

Fig. 10: Tijolos de relevo com figuras de animais, Portão Ishtar (detalhe).
Babilônia, Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon,
Berlim, Alemanha. Foto: Miia Ranta. Fonte: Wikimedia Commons.

Fig. 11: Tijolos de relevo com figura de touro no Portão Ishtar. Babilônia, Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Foto: Josep Renalias. Fonte: Wikimedia Commons.

Fig. 12: Tijolos de relevo com figura de dragão no Portão Ishtar. Babilônia, Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Foto: Allie Caulfield. Fonte: Wikimedia Commons.

Para se chegar ao Portão Ishtar era necessário percorrer o Caminho Processional, com cerca de 250 metros de comprimento e paredes em ambos os lados decoradas com azulejos em relevo de leões caminhando, símbolo da deusa Ishtar (Fig. 13).

Fig. 13: Tijolos de relevo com figura de leão no Caminho Processional, em frente ao Portão Ishtar (detalhe). Babilônia, Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Fonte: LEMMEN, 2013, p. 19.

Quanto à técnica de fabricação dos tijolos vidrados da Mesopotâmia, Lemmen nos explica:

> Os tijolos em relevo usados na criação de leões, dragões e touros foram moldados a pressão em moldes reutilizáveis e devia existir algum tipo de sistema de linha de produção para criar os milhares de tijolos moldados necessários às múltiplas imagens dos animais. Cada leão, por exemplo, era composto de quarenta e seis tijolos diferentemente moldados dispostos em onze linhas, e quando os tijolos foram moldados, tomou-se muito cuidado para que as juntas ou outras ações não interferissem e pudessem ser esteticamente desagradáveis. Parece que os tijolos eram queimados antes de serem vidrados, o que os tornava ainda mais caros para produzir, de modo que seriam necessárias duas queimas para completar todo o processo. Cada tijolo tinha uma marca para assegurar que fossem assentados no lugar certo e eram colocados em leitos de lama com betume (um material que ocorre naturalmente no solo rico de óleo da Mesopotâmia) usados para selar as juntas (2013, p. 20).

O centro administrativo do Império Neo-Babilônico, chamado de Palácio Sul, possuía tijolos vidrados em seu interior. Utilizada como área de recepção oficial, a sala do trono tinha paredes adornadas de painéis onde colunas de palmeiras estilizadas, motivos florais e os leões-símbolo na parte inferior compunham o conjunto (Figs. 14 e 15). Aqui, temos o uso da padronagem de forma mais intensa, o que seria explorado posteriormente nos azulejos.

Fig. 14: Painel da Sala do Trono, Palácio Sul. Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha.
Fonte: Wikimedia Commons.

Fig. 15: Padrão decorativo do painel da Sala do Trono (detalhe), Palácio Sul. Mesopotâmia, 605 a.C. – 562 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha. Foto: Miguel Hermoso Cuesta.
Fonte: Wikimedia Commons.

Construção de época posterior ao Portão Ishtar que não podemos deixar de mencionar, dada a sua importância para a história da cerâmica vidrada é o Palácio de Dario I (reinado de 522 a.C. – 486 a.C.), em Susa, na Pérsia. Decorado segundo os métodos babilônicos, as paredes que compunham a residência real possuíam painéis de tijolos de faiança vidrados (c. 500 a.C.), com figuras em relevo ricas em detalhes e uma gama maior de cores em relação às do Portão Ishtar. Imagens de arqueiros de cerca de um metro e trinta centímetros de altura em dezessete linhas de tijolos representam a guarda real ou, em uma análise mais ampla, o poder do Império Persa (Fig. 16). Podemos notar a influência dos padrões babilônicos nos elementos decorativos florais empregados.

Fig. 16: Painel com figuras de arqueiros. Susa, Pérsia, c. 500 a.C. Museu Pergamon, Berlim, Alemanha.
Fonte: Wikimedia Commons.

No Palácio de Dario I foram encontradas também diversas placas de revestimento em cerâmica siliciosa policromática de c. 500 a.C. das quais citamos aqui dois exemplos: uma com desenho de rosácea delimitada por triângulos em duas cores, inspirada na decoração do Palácio de Nabucodonosor II (605 a.C. – 562 a.C.) e que, segundo arqueólogos, seria empregada na ornamentação de um corrimão ou no acabamento do parapeito de uma escadaria; e uma outra, formada por figuras híbridas com cabeça de leão, chifre e orelhas de touro, e friso composto de flores de lótus e palmeiras, entre duas faixas de losangos. Em ambas as placas, temos elementos secundários compondo padrões decorativos: o triângulo, o losango e as flores (Fig. 17).

Fig. 17: Placas de revestimento, Palácio de Dario I. Susa, Pérsia, c. 500 a.C.
Museu do Louvre, Paris, França. Foto: Carlos Azevedo e Catarina Gomes Ferreira.
Fonte: DIAS, 2013, p. 147-148.

Finalizando o período da Antiguidade (4000 a.C. – 476 d.C.), não podemos deixar de citar dois outros significativos usos arquitetônicos da cerâmica, estes praticados pelos romanos. Eles, que também conheciam a técnica do molde, produziram um grande número de peças em relevo. Entre elas, uma se destacava pela sua funcionalidade – uma caixa oca em terracota[9] chamada *tubili,* adornada com figuras em relevo formando padrões decorativos (Fig. 18), que servia para distribuir ar quente nas vilas e banhos romanos (séc. I – IV). Era assentada na parede e cumpria a função de tubulação da época.

[9] 'Terracota' é "terra queimada" em italiano, ou seja, "barro cozido", geralmente utilizado para descrever cerâmica não vidrada.

Fig. 18: *Tubili* em terracota. Romanos, séc. I – IV. British Museum, Londres, Inglaterra. Fonte: LEMMEN, 2013, p. 23.

Além dos *tubili*, os romanos também fabricavam telhas: uma plana – a *tegula*, que vimos no início deste capítulo ter servido de origem para o termo *tile* – e uma outra semi-circular – a *imbrex* –, que, sobrepostas no telhado, impediam a entrada da chuva (Fig. 19).

Fig. 19: Telhas *tegula* e *imbrex*. Fishbourne Roman Palace, West Sussex, Inglaterra.
Foto: Immanuel Giel. Fonte: Wikimedia Commons.

Como pudemos observar, desde os primórdios várias foram as funções desempenhadas pela argila a partir do seu uso. Modelada e cozida, tornou-se cerâmica e adquiriu novos e variados atributos. A partir do século VI a.C., a cobertura vítrea se desenvolve, imprime brilho e proteção à superfície cerâmica que, aliada à cor obtida através dos óxidos, amplia tanto o uso decorativo como o arquitetônico. O povo islâmico – herdeiro no princípio de sua formação da cultura da Mesopotâmia, da Pérsia e de Bizâncio – não só deu continuidade à cerâmica vidrada, aprimorando-a ao longo dos tempos, como também foi o seu grande

difusor. Vejamos como isso se processou do século IX até chegar, no início do XVI, a Portugal – nossa influência maior e base desta pesquisa.

1.4 **Azulejos islâmicos**

Os islâmicos tinham o costume de produzir azulejos desde o século IX, ornamentando mesquitas, palácios e outras edificações grandiosas. Adotavam padrões geométricos, vegetais, caligráficos (inscrições religiosas) ou com arabescos, uma vez que a religião islâmica não permitia a representação de Deus nem de outros seres vivos, por considerar blasfêmia imitar a obra divina. Nos templos, esta orientação era rigidamente seguida; já nos palácios e edifícios não religiosos, não havia tal rigor, pois foram encontrados azulejos com temas figurativos (homens e animais) em alguns deles. Abaixo, um exemplo de azulejo hexagonal com texto em relevo produzido no final do século XII ou início do XIII, em escrita Kuffic ‘O Misericordioso’, um dos 99 nomes de Allah (Fig. 20).

Fig. 20: Azulejo islâmico. Irã, final séc. XII ou início do XIII. British Museum, Londres, Inglaterra. Fonte: LEMMEN, 2013, p. 36.

Os azulejos islâmicos possuíam complexidade técnica – falaremos adiante sobre ela – e a maioria se caracterizava por padrões rebuscados com motivos decorativos próximos uns dos outros, ocupando as superfícies na sua totalidade.

Exemplares da azulejaria islâmica podem ser encontrados na maior parte do Oriente Médio e em algumas regiões da Ásia. Através da expansão islâmica ocorrida a partir do século VII até o XII, o azulejo vai chegar a novas regiões: o norte da África, a Europa mediterrânica e à Península Ibérica. Daí a importância de abordarmos as principais técnicas islâmicas de produção, que acabaram por influenciar, direta ou indiretamente, os azulejos portugueses.

1.4.1 Antigas técnicas de produção

Como já dito, os primeiros azulejos confeccionados pelo povo islâmico buscavam reproduzir os mosaicos bizantinos adaptando a cerâmica para esse fim. A técnica desenvolvida por eles acabou adquirindo um importante papel na história do azulejo islâmico, a partir do final do século XII. Praticada desde o Irã até a Índia, essa imitação do mosaico a partir do uso da cerâmica vai chegar ao norte da África, sobretudo a Marrocos e de lá, ao sul da Espanha. Vejamos a seguir as antigas técnicas islâmicas de produção:

1.4.1.1 Alicatado

É uma espécie de mosaico cerâmico, muito utilizado nas cidades de Granada e Sevilha nos séculos XIII ao XV. Os motivos eram geométricos, onde composições estreladas e laçarias (formas entrelaçadas) seguiam os preceitos da religião árabe. Ricos em detalhes, os motivos se repetiam formando padrões nos quais as formas se entrecruzavam, multiplicando-se radialmente, como no exemplo da Figura 21.

O processo de produção consistia no recorte das formas desejadas – geométricas e distintas – a partir das placas cerâmicas já vidradas e de cores únicas. Demarcava-se a forma na camada superfícial da placa e com o auxílio de uma picadeira (espécie de martelo com as pontas em forma de lâmina), recortava-se o desenho marcado. As peças que surgiam deste recorte eram depois encaixadas umas nas outras, à semelhança dos mosaicos, formando composições de alta complexidade e extrema exatidão (Fig. 22).

O assentamento dos alicatados era feito com argamassa ou gesso, sendo aplicados basicamente na superfície parietal. A técnica além de morosa, implicava em perdas de material, dada a fragilidade das peças recortadas que se quebravam facilmente.

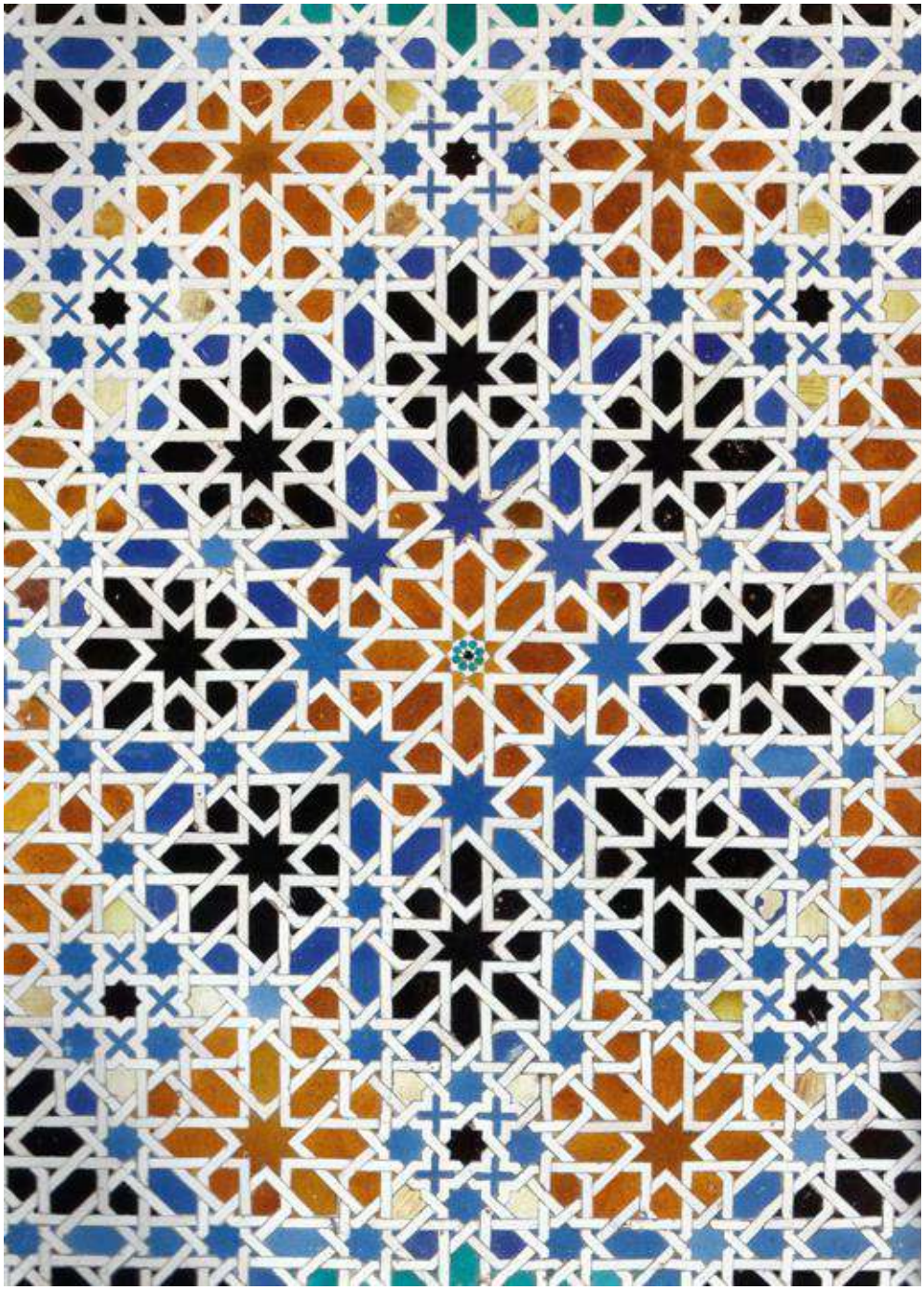


Fig. 21: Azulejo alicatado, Real Alcázar. Sevilha, Espanha, século XIV.
Foto: José Barea. Fonte: GUERRERO, 2014, p. 92.

Fig. 22: Montagem das peças para formar o alicatado. Rabat, Marrocos.
Fonte: Cláudia Matos, 2017.

1.4.1.2 Corda Seca

Em função das limitações do ‘alicatado’, uma outra técnica empregada na Pérsia visando simplificar o trabalho e agilizar a produção passa a ser utilizada inicialmente em Granada e depois em Sevilha e Toledo, durante o século XV: a ‘corda seca’ (Fig. 23).

As linhas do desenho eram feitas com ranhuras na placa de argila (ainda úmida) e preenchidas com uma mistura aplicada a pincel, feita geralmente à base de óxido de manganês e um meio gorduroso. O uso da gordura isolava as diferentes áreas de cor, impedindo que se mesclassem durante o processo de fusão na segunda queima. É o antigo princípio de que água e óleo não se misturam.

As cores eram obtidas através da combinação do óxido de chumbo (ou vidrado plumbífero) com óxidos metálicos como óxido de cobre (para o verde), de ferro (para cor de mel ou amarelo-alaranjado) e de manganês (concentrado, para o negro). As demais cores eram feitas a partir do vidrado estanífero (mistura de óxido de chumbo e óxido de estanho) – simples, para o branco; ou aliado ao óxido de cobalto, para o azul; e ao óxido de manganês (diluído), para o roxo ou púrpura.

Ao final do processo de cozedura, a mistura gordurosa se transformava em linhas de um tom negro metálico, elemento identificador desta técnica. É importante dizer que houve uma variação desta, a qual foi chamada de ‘corda seca fendida’, onde um molde imprimia os sulcos para facilitar a aplicação do meio gorduroso e separar melhor as áreas de cor.

A seguir, um exemplo incomum de azulejo de ‘corda seca’ da Sevilha mudéjar, não só pela representação de uma lebre, como também por ser um tipo de azulejo para decorar teto (as laterais sem decoração são próprias para apoio da peça).

Fig. 23: Azulejo de corda seca. Sevilha, Espanha, século XV.
Foto: Pepe Morón. Fonte: PLEGUEZUELO, 2011, p. 44.

1.4.1.3 Aresta ou Cuenca

Esta técnica desenvolvida em Sevilha e em Toledo no início do século XVI (cerca do ano de 1500) também se caracteriza pela separação dos espaços, evitando a mistura das cores. Em uma espécie de evolução da ‘corda seca’, o desenho é marcado na argila com um contra molde de madeira talhado (ou de metal), fazendo com que as linhas de contorno do desenho fiquem salientes na argila, isto é, com pequenas concavidades: daí o nome ‘azulejo de concha’ ou ‘cuenca’, em espanhol (Fig. 24).

Fig. 24: Azulejo de aresta. Sevilha,
Espanha, século XVI. Foto: Pepe Morón.
Fonte: PLEGUEZUELO, 2011, p. 48.

1.4.1.4 Relevado ou de relevo

Esta técnica adquiriu maior evidência no final do século XV. Baseava-se no emprego de um molde fundo de madeira ou metal, preenchido com argila gorda (a mais plástica), onde a decoração escavada originava a superfície em relevo do azulejo (Fig. 25).

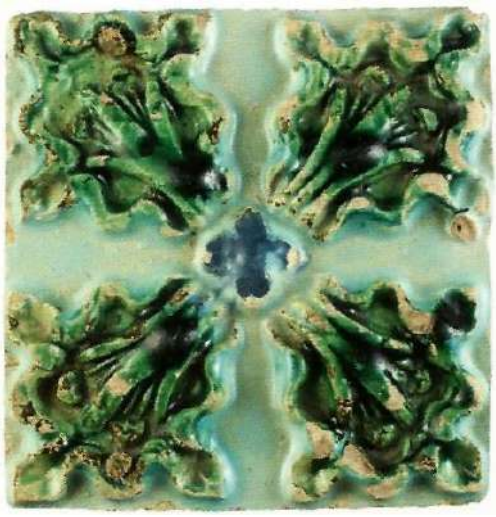


Fig. 25: Azulejo de relevo. Sevilha, Espanha, século XV. Foto: Pepe Morón.
Fonte: PLEGUEZUELO, 2011, p. 46.

1.4.2 O forno para a queima

Para a produção dos azulejos, inicialmente era necessário um forno que pudesse cozer a argila, bem como fixar a camada com as cores e os desenhos. A fim de entendermos como se caracterizava o forno dos islâmicos, Lemmen nos traz as seguintes informações:

> Os ceramistas islâmicos utilizavam fornos projetados com formas simples – redonda ou oval – que por serem arredondados eram conhecidos como fornos 'colmeia'. Tinham, em média, pouco menos de 2 metros de largura e até 3 metros de altura e possuíam dois compartimentos: um para o fogo, situado abaixo do nível do chão; e acima deste, a câmara, onde os potes e os azulejos eram empilhados para a queima. Os compartimentos eram separados por uma pedra perfurada ou tijolo de piso, de modo que o calor pudesse subir e circular pelo compartimento superior. Este possuía uma abertura no topo que podia ser tampada com uma pedra a fim de controlar a temperatura; e hastes de cerâmica saindo da parede do forno, onde prateleiras de cerâmica podiam ser dispostas a fim de suportar o peso dos utensílios a serem queimados. Utensílios a serem protegidos da chama direta do forno deviam ser

> colocados em caixas especiais de cerâmica (saggars). O processo todo – carregamento do forno, queima, deixar esfriar e retirar as peças de cerâmica – durava em torno de uma semana (*Id.* p. 37).

As antigas técnicas islâmicas de produção de azulejos evidenciam que este revestimento pode se manifestar de diversas formas e contemplar diferentes gostos. Os países europeus que travaram contato com o azulejo, – principalmente Espanha, Portugal, Itália e Holanda – absorveram este ofício e desenvolveram suas próprias linguagens. Todos estes estabeleceram uma estreita relação com o azulejo, mas foi Portugal que se destacou, por manter esta cultura viva até hoje, renovando-se há mais de 500 anos. É essa trajetória do azulejo no país em que se tornou identidade nacional, que abordaremos no capítulo a seguir.

2 **O AZULEJO EM PORTUGAL**

> Os grandes painéis de azulejos representaram entre nós, como se diz desde JOAQUIM DE VASCONCELOS, o papel das tapeçarias ou dos frescos na decoração mural.
>
> *Reynaldo dos Santos*

Como já mencionado no primeiro capítulo, o azulejo não nasceu em Portugal, mas foi em terras lusitanas que, adquirindo tamanho relevo, tornou-se identidade nacional. Seja através da monumentalidade dos seus painéis historiados ou das padronagens decorativas, em interiores e exteriores da arquitetura civil ou religiosa, o azulejo está muito presente no contexto e no imaginário português ao longo dos cinco séculos em que vem sendo utilizado. Estudar a sua trajetória em Portugal, dos primórdios até o século XIX, nos permite avaliar os contributos ao Brasil, uma vez que estabelece as relações entre as técnicas, os modos de produção, as paletas de cores e os sucessivos estilos, sobretudo ao longo dos séculos XVIII e XIX, período compreendido por esta pesquisa.

2.1 **Primeiros exemplares**

Vindo através da cultura islâmica, o azulejo chega à Península Ibérica no século XIII. Segundo o Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, os mais antigos revestimentos cerâmicos de Portugal – considerados pelo Museu como azulejos arcaicos – são os mosaicos enxaquetados de um pavimento do Castelo de Leiria, com data provável entre o século XIV e o XV (Fig. 26). Entretanto, não há um consenso em relação a isso, uma vez que o termo azulejo não costuma ser utilizado para pisos. As peças de Leiria, por terem essa função, são de grossa espessura a fim de suportar peso sobre elas e feitas a partir de moldes em forma de estrela e cruz de modo a se encaixarem. As estrelas são cobertas com vidrado verde (obtido através do óxido de cobre) e as cruzes, com amarelo (óxido de ferro).

Fig. 26: Os mais antigos revestimentos cerâmicos de Portugal. Castelo de Leiria, século XIV/XV. À direita, esquema representa o encaixe das peças e a sua disposição no chão. Fonte: MNAz / MatrizNet / a autora, 2016.

Documentos atestam que no século XV Portugal já importava azulejos de oficinas sevilhanas, vindos de barco. No início do século XVI, o rei D. Manuel I (1469-1521) importa também de Sevilha – um dos principais centros produtores da época, assim como Valência, Toledo, Manises e Málaga – exemplares hispano-mouriscos para o Palácio Nacional de Sintra. Isto se deu a partir de uma viagem de D. Manuel à Espanha andaluza em 1498, quando se impressionou com os azulejos das cidades por onde passou e resolveu encomendá-los para o seu Palácio: azulejos com motivos geométricos (Figs. 27 e 28) e outros com temática vegetal (Fig. 29), onde a cor verde predomina, estabelecendo uma unidade entre os vários motivos – estrelas, parras, xadrez, espigas de milho (maçarocas), esfera armilar, entre outros. A esfera armilar, instrumento de astronomia utilizado em navegação na época dos Descobrimentos e parte da encomenda a Sevilha (cerca de 1508-1509), tornou-se o símbolo do rei D. Manuel I (Fig. 30).

Fig. 27: Azulejos verdes e brancos lisos dispostos de forma oblíqua, gerando efeito visual de xadrez. Palácio de Sintra, século XVI. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 28: Azulejo com motivo geométrico estrelado. Palácio de Sintra, século XVI.
Foto: Angelo Hornak.
Fonte: FERRO, 2015, p. 3.

Fig. 29: Azulejos de três tipos: de relevo com parras; recortados com espigas de milho em forma de flor-de-lis; e de corda seca com esfera armilar, emblema de D. Manuel I. Palácio de Sintra, século XVI. Foto: Angelo Hornak.
Fonte: FERRO, 2015, p. 25.

Fig. 30: Azulejo com esfera armilar, Palácio de Sintra. Produzido em Sevilha, c. 1508-1509. Foto: Divisão de Documentação Fotográfica/IMC.
Fonte: MATOS, 2012, p. 69.

Produzidos entre os séculos XV e XVI – os mais antigos são os que revestem os pavimentos da capela e do quarto de Afonso VI –, os azulejos do Palácio de Sintra têm a sua

importância histórica por constituírem a mais diversificada coleção do período e por serem considerados o marco inicial dos revestimentos decorativos parietais em Portugal.

Um elemento sempre muito presente na azulejaria hispano-mourisca é o da estrela, como podemos observar no detalhe de painel com motivo geométrico, ilustrado anteriormente (Fig. 28). Nele temos um módulo de repetição formado por quatro azulejos, onde no centro, uma estrela grande de dezesseis pontas, ora castanho escuro, ora azul é circundada por oito estrelas menores verdes. Estas mesmas estrelas verdes estão posicionadas, duas a duas, de forma que sejam também, elementos circundantes das outras estrelas grandes do entorno, em uma interseção constante de elementos que cria um efeito radial de céu estrelado repleto de pequeninas flores.

Os motivos geométricos radiais estrelados, comumente empregados nos ‘alicatados’ e tão característicos da tradição islâmica, aliam-se no século XV à nova técnica da ‘corda seca’. Agilizando a produção através de uma técnica menos complexa, não só as relações comerciais vão sendo modificadas, mas também uma nova forma para o seu suporte é inaugurada.

Sobre esta grande mudança de paradigma operada pelo uso da ‘corda seca’ na Sevilha do século XV, José Meco nos fala:

> Utilizando os esquemas geométricos dos alicatados, estes (os revestimentos cerâmicos) foram reproduzidos através da técnica da corda seca sobre placas de barro quadradas, as quais podem ser consideradas como o protótipo do azulejo europeu, através da estandardização do material, permitindo separar em campos distintos a produção e a aplicação, o que facilitou a exportação dos azulejos e a sua utilização noutros contextos culturais, nomeadamente a sua larga difusão no território português (1989, p. 35).

No século XVI, Portugal estreita a relação com o azulejo, adotando-o progressivamente como elemento decorativo em sua arquitetura e começa a produzir seus próprios exemplares. É importante lembrar que o uso da inovadora técnica italiana da majólica na Espanha se dá no início do mesmo século e irá revolucionar a produção de azulejo ao tornar possível a pintura direta sobre ele, sem que haja mistura de cores durante a cozedura. Pintando sobre uma peça lisa – livre de arestas ou concavidades – são permitidas composições figurativas amplas e complexas, além de uma maior liberdade no pintar. A nova técnica é desenvolvida na Itália, na região da Toscana, e introduzida em Sevilha pelo italiano Francesco Niculoso. A partir daí a azulejaria figurativa com suas inúmeras curvas começa a despontar, em detrimento dos motivos geométricos da tradição mourisca. Passa a existir um interesse pelo Renascimento italiano, que valorizava a representação das figuras humanas.

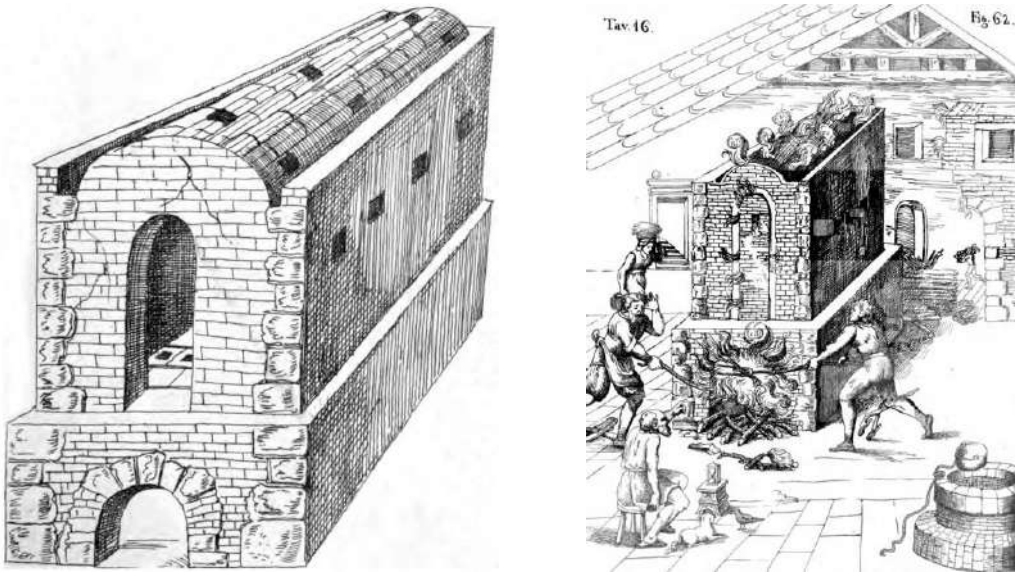
Vejamos a seguir a técnica da majólica e as influências italiana e flamenga na trajetória do azulejo português.

2. 2 **A majólica e as influências italiana e flamenga**

A importância de abordarmos mais detalhadamente a majólica nesta dissertação está relacionada ao fato de que foi a partir desta técnica que se desenvolveu a azulejaria portuguesa do terceiro quartel do século XVI, sendo utilizada até os dias de hoje.

Também conhecida como faiança, a técnica da majólica começou a ser produzida na segunda metade do século XV na cidade de Faenza (daí o termo faiança), na região da Toscana, Itália. Nasceu não só do desejo dos italianos de imitar os reflexos metálicos da cerâmica importada da Andaluzia através do porto de Maiorca (majólica vem de maiolica, corruptela italiana de Maiorca), como também da necessidade de se obter uma base mais branca e com maior estabilidade em que se pudesse aplicar os pigmentos metálicos. O que existia até então nas olarias ibéricas era o vidrado estanífero: uma mistura de óxido de chumbo e óxido de estanho. O primeiro funcionava como elemento fusor, enquanto o segundo proporcionava uma camada branca e opaca, embora em suspensão, por não fundir à temperatura do forno da época. Justamente por isso, o vidrado estanífero não tinha grande opacidade nem tão boa capacidade de fixação da pintura, deixando-a se alastrar durante a queima do azulejo.

Aliado à mudança proporcionada pelo surgimento da nova técnica da majólica, temos o aprimoramento dos fornos (Figs. 31 e 32) que possibilitou o aumento das temperaturas para a cozedura. Esta nova base branca italiana que ficou conhecida como *bianchi di Faenza* apresenta em sua composição óxido de estanho em maior quantidade – o que obriga a uma temperatura superior a 900ºC para a sua fusão – e óxido de chumbo, geralmente na proporção 1 de estanho para 3 de chumbo. Além disso, sílica, para cristalizar o esmalte; e alumina, para propiciar maior aderência dele ao barro. O resultado é um esmalte que incorpora os elementos fundidos de maneira mais estável, impedindo que as cores se misturem durante o processo de cozedura.



Figs. 31 e 32: O forno do século XV. À esquerda, como era constituído e à direita, em uso.
Fonte: *Li tre libri dell'arte del vasaio*, edição de 1857, Library of Oxford University.

A técnica da majólica consiste em mergulhar a peça cerâmica ou um dos lados da chacota (placa de barro cozido) no esmalte em estado cru. Ao secar rapidamente, forma-se uma camada branca e porosa que serve de suporte para a pintura. Os desenhos são feitos a partir de pigmentos misturados com água, aplicados com pincel. São prontamente absorvidos por esta camada, impossibilitando eventuais retoques e exigindo grande domínio do pincel por parte dos pintores. Em função das altas temperaturas a que eram submetidos para fusão, os pigmentos ficaram conhecidos como "cores de grande fogo". São elas: azul (óxido de cobalto); roxo ou púrpura, se diluído, com variação para o negro, se concentrado (óxido de manganês); verde (óxido de cobre); amarelo (óxido de antimônio); e amarelo-alaranjado ou cor de mel (óxido de ferro).

É importante dizer que o desenho a ser pintado não era feito diretamente na superfície da camada branca de esmalte cru, uma vez que é muito sensível e se desprende facilmente em forma de pó. Os pintores faziam o desenho em um papel à parte, perfuravam as suas linhas de contorno e posicionavam-no sobre a superfície da camada branca de esmalte cru. Em seguida, com o auxílio de uma boneca de pano (saco de pano cheio de pó de carvão), transferia-se as linhas do desenho para a camada de esmalte cru – o pó de carvão passa pelas pequenas perfurações no papel e vai se depositar sobre o esmalte cru, configurando, de forma pontilhada, as linhas principais do desenho, base sugerida para o trabalho do pintor.

Sobre a técnica da majólica, o italiano Cipriano Piccolpasso escreveu entre 1556 e 1559 *Li tre libri dell'arte del vasaio* (Os três livros da arte do oleiro), o mais antigo tratado

europeu sobre esta técnica (Fig. 33). O manuscrito original de 77 páginas ilustrado faz parte da coleção da National Art Library e encontra-se no Victoria and Albert Museum, em Londres.

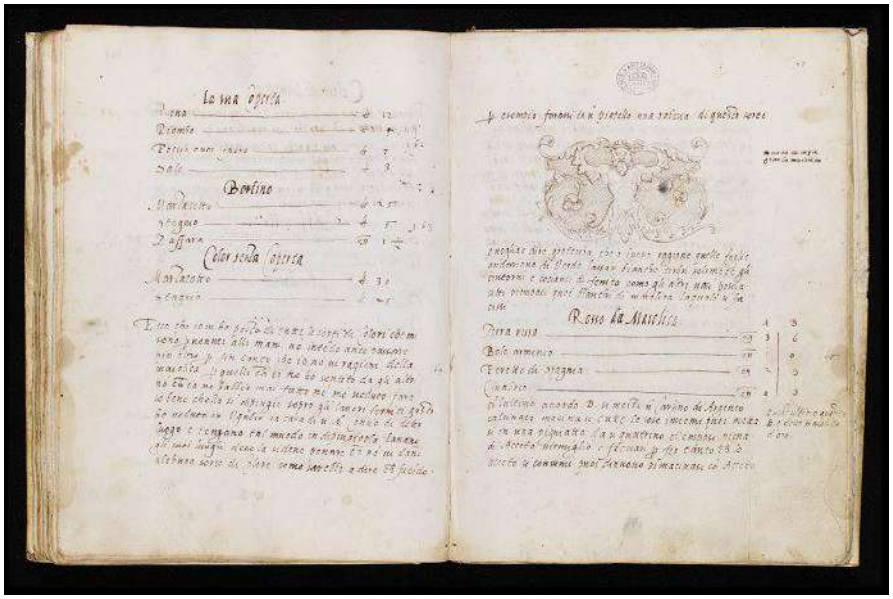


Fig. 33: Tratado sobre a técnica da majólica, de Cipriano Piccolpasso.
Fonte: Victoria and Albert Museum, Londres.

Na Itália, a majólica foi empregada em peças isoladas e placas produzidas para pavimentos. Foi difundida por locais da Europa como Budapeste, na Hungria (cerca de 1485), Rouen, na França (cerca de 1526) e Sevilha, na Espanha (cerca de 1500). No início do século XVI, dois italianos contribuíram para propagar a nova técnica: Francesco Niculoso (oriundo de Pisa e radicado em Sevilha) e Guido di Savino (natural de Castel Durante e instalado na Antuérpia – cidade na antiga Flandres, atual Bélgica – com o nome de Guido Andries). Azulejos fabricados em Sevilha e Flandres com a técnica da majólica são importados para Portugal, revelando a influência italiana que se caracterizou não só pela valorização das figuras humanas e composições historiadas, mas também pela inserção de motivos decorativos como os grotescos[10] (formas híbridas humanas, vegetais, animais e abstratas gerando seres fantásticos), os troféus, os castiçais, entre outros.

Segundo Alexandre Pais, a mais antiga peça de majólica que Portugal já teve é de Francesco Niculoso. O painel *Visitação* (Fig. 34), "[...] descoberto por sua Majestade [D. Fer-

[10] O termo 'grotesco' (*grotteschi*, em italiano) vem de *grotte* (caverna), ruínas romanas subterrâneas que possuíam motivos da Roma Clássica. Em Portugal, era chamado de 'brutesco'.

nando II (1816-1885)] em Lisboa, encravado na parede de um edifício" (VITERBO *apud* PAIS, 2012, p. 71), integrava a coleção de D. Fernando à época da Exposição de Arte Ornamental de 1882, mas em 1902 foi vendido por um antiquário de Paris ao Rijksmuseum, de Amsterdã (*Id.* p. 71).

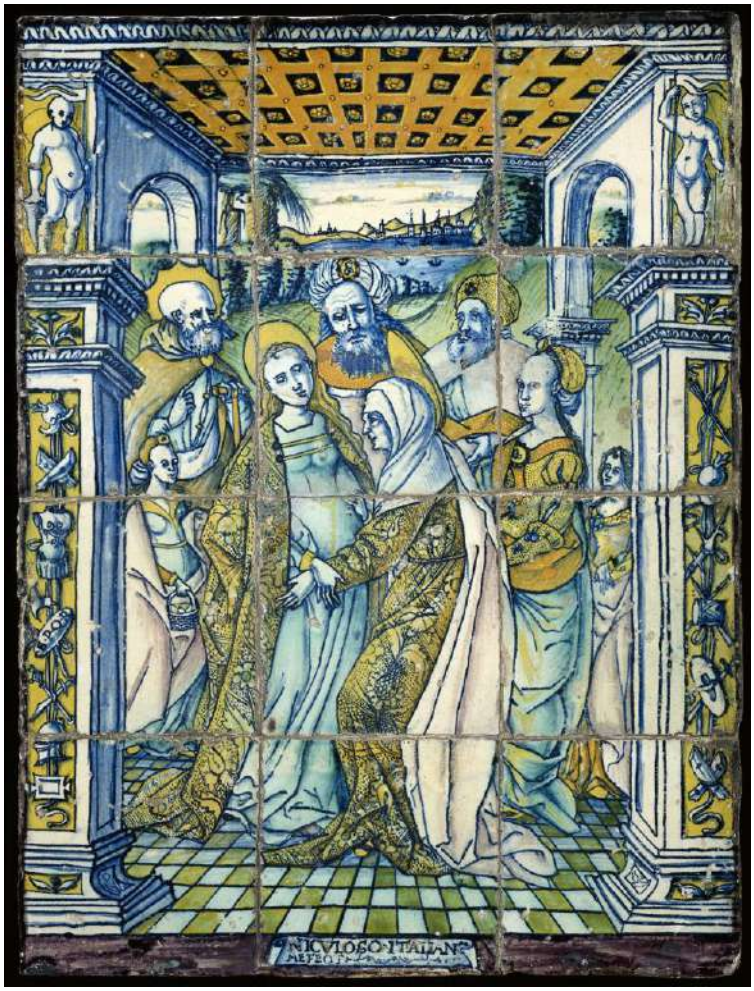


Fig. 34: Painel *Visitação*, de Francesco Niculoso, 1504.
Fonte: Rijksmuseum, Amsterdã.

A partir da renovação estética dos motivos renascentistas ocorrida progressivamente na Flandres durante o Maneirismo, Portugal recebe as chamadas *ferronneries* (ornamentos representando ferro forjado) e os enrolamentos de couro, presentes nas composições azulejares flamengas. Estas são caracterizadas por cores mais saturadas (amarelo, laranja e azul) e sombras muito marcadas, sem a presença de tons intermediários. O roxo-manganês raramente é empregado. Na figura a seguir, um painel de majólica (Fig. 35) com *ferronneries*,

cores típicas do Maneirismo flamengo e as armas dos duques de Bragança, em encomenda do duque D. Teodósio I (c.1510-1563) para o Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal.

Fig. 35: Painel em majólica, com as armas dos duques de Bragança. Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal, 1558. Autor: Jan van Bogaert, Antuérpia. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 49.

Guido Andries, seus filhos e inúmeros discípulos ceramistas contemporâneos e posteriores a ele fizeram da Antuérpia um dos maiores centros de produção de majólica durante a primeira metade do século XVI. Contudo, a partir da década de 60, em função de um declínio econômico causado pela Guerra dos Oitenta Anos entre Espanha e Holanda (esta e Flandres eram de domínio espanhol na época), a Antuérpia acabou perdendo seus ceramistas, que se deslocaram para outros lugares mais promissores, como Lisboa, atraídos pela demanda local de azulejaria. É dessa época, e também relacionada a ceramistas flamengos, a informação mais antiga da existência de produção de majólica em Portugal, segundo Meco:

> A referência mais antiga à produção de faiança estanífera em Portugal encontra-se no Livro do Lançamento e Serviço Que a Cidade de Lisboa Fez a El-Rei Nosso Senhor [...] no Anno de 1565, o qual menciona, entre os vários oleiros que trabalhavam em Lisboa, alguns malegueiros (ceramistas) flamengos como João de

> Góis (ou Goes), ‘mestre de malega branca’, [...] e os seus vizinhos Roberto Jácome, também malegueiro, e Filipe de Góis (1989, p. 54).

Além de Lisboa, cidades das terras vizinhas à Antuérpia – França, Alemanha e Holanda (antiga Flandres do Norte) – também receberam oleiros vindos de lá. A Holanda, inclusive, tornou-se um grande centro de produção no século XVII, sobretudo Delft, que ficou bastante conhecida por sua cerâmica.

Os exemplares holandeses do fim do século XVI refletiam as cores empregadas na majólica italiana – azul, laranja, verde e amarelo –, e os primeiros temas retratavam tulipas, vasos com flores, recipientes com frutas e uma variedade de animais, sobretudo aves. No início do XVII a paleta azul e branco passa a ser adotada pelos ceramistas de Delft e outras cidades da Holanda, no intuito de imitar a porcelana chinesa, produto bastante requisitado apesar do elevado preço e importado pela Companhia Holandesa das Índias Orientais. A partir dos anos 20 do século XVII, os temas também passam a retratar cenas da vida cotidiana, profissões, soldados e navios. Cenas mitológicas, bíblicas, rurais e paisagens são incluídas em meados do mesmo século e gravuras frequentemente utilizadas como fonte de inspiração.

O azulejo holandês se caracteriza pela sua singularidade, possuindo geralmente uma imagem em cada peça (Fig. 36), diferente de Portugal e Espanha, em que composições ocupam vários azulejos, formando grandes painéis. Elementos decorativos que se repetem nos quatro cantos de cada peça funcionam não só como moldura, mas também como unidade entre os azulejos de motivos distintos. Na figura abaixo, podemos observar um azulejo holandês do início do século XVII, com cores influenciadas pela majólica italiana e desenho de tulipa única com motivo ‘cabeça-de-boi’ nos quatro cantos.

Fig. 36: Azulejo holandês. Início séc. XVII. Foto: Hans van Lemmen. Fonte: LEMMEN, 1994, p. 62.

Na Holanda, o azulejo foi muito empregado no interior de moradias – em lareiras, caves, rodapés, cozinhas, escadas e corredores. Além de adornar, tinha a função de proteger as paredes da umidade dos canais e do fogo das lareiras, bem como facilitar a limpeza. Ao contrário da Igreja Católica na Península Ibérica, na Holanda a Igreja Protestante não constituiu um comprador do azulejo figurativo nem houve aqui uma abastada aristocracia que o encomendasse. Seu maior consumidor foi mesmo a burguesia, que muitas vezes não o preservou em suas habitações, em decorrência de revestimentos parietais de modismos posteriores, como o couro e o papel.

Os azulejos de figura avulsa holandeses influenciaram fortemente Portugal, conforme podemos observar nos exemplares das duas procedências a seguir (Figs. 37 e 38). A paleta azul e branco, os motivos utilizados e os elementos nos quatro cantos a emoldurar a peça marcam essa influência.

Figs. 37 e 38: Azulejos de figura avulsa. À esquerda, holandês do século XVII; à direita, português do século XVIII. Fonte: MNAz/ MatrizNet.

Em relação aos painéis figurativos, a influência holandesa não foi tão grande. Embora houvesse esse tipo de encomenda por parte dos portugueses, eles é que definiam tanto decoração quanto concepção, dada sua preocupação com a integração do azulejo no espaço arquitetônico, assim como sua monumentalidade.

Como um reflexo do referencial teórico, apresentaremos de maneira simplificada as características deste azulejo, a partir da sua produção em terras portuguesas.

2.3 **O início da produção portuguesa**

Portugal realizou encomendas aos grandes centros produtores de cerâmica até desenvolver o seu próprio fabrico. A partir do terceiro quartel do século XVI e influenciado pelas estéticas espanhola e ítalo-flamenga recentes, o azulejo começou a ser produzido e experimentado em terras lusitanas, o que fez com que as encomendas começassem a diminuir e, no início do século seguinte, a rarear.

Inicialmente e ao longo de todo o século XVII, a produção de azulejos se deu em olarias próprias, pequenas oficinas artesanais; posteriormente, a partir da segunda metade do XVIII, o azulejo passou a ser produzido em fábricas: a Real Fábrica do Rato, fundada pelo marquês de Pombal em 1767, com o intuito de alavancar o desenvolvimento manufatureiro; a da Calçada do Monte, em 1793; a da Travessa da Bela Vista à Lapa, em 1794; e a da Bica do Sapato, em 1796, todas em Lisboa. É importante registrar a existência, desde 1741, da Olaria das Terras de Santana, uma pequena olaria de barro vermelho que fabricava peças de barro sem decoração até o terremoto de 1755, quando iniciou sua produção de azulejos, contribuindo para suprir a demanda de reconstrução da cidade de Lisboa. Em 1860, tornou-se fábrica Sant'Anna, sendo considerada a mais antiga de Portugal em atividade.

Um exemplar bastante representativo das primeiras décadas de produção portuguesa é o painel religioso de Francisco de Matos, na capela de São Roque, na igreja de mesmo nome em Lisboa (Fig. 39). Encomendado pela Igreja e pintado em 1584 sob influência do maneirismo flamengo, é considerado obra-prima da azulejaria portuguesa da segunda metade do XVI, dadas as suas qualidades técnicas e estéticas: cores uniformes e bem fixadas; linguagens ornamental e historiada na mesma composição; uso de *ferronneries*, grotescos e outros elementos das correntes estéticas recentes na época; e adaptação do painel ao espaço arquitetônico, em harmonia com a porta e a janela que o rodeiam.

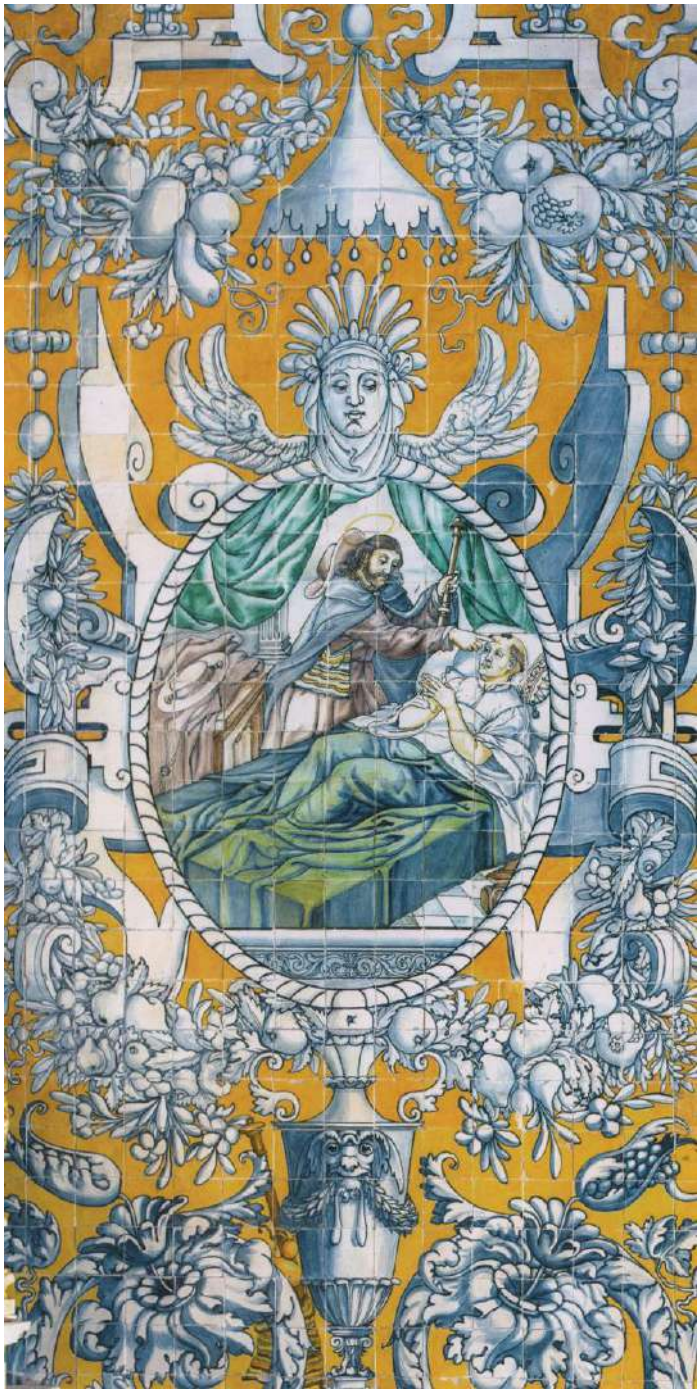


Fig. 39: Painel em majólica *São Roque junto a um enfermo*, de Francisco de Matos. Igreja de São Roque, Lisboa, 1584.
Foto: Pedro Rodrigues e Sérgio Fonseca.
Fonte: FONSECA, 2016, p. 16.

Os dois grandes "clientes" desta azulejaria portuguesa em desenvolvimento são a Igreja e a Nobreza, efetuando grandes e dispendiosas encomendas de painéis exclusivos. Entre os muitos conjuntos existentes a decorar palácios e grandes propriedades, a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, Setúbal se destaca como "o mais diversificado e representativo da

azulejaria desta época, localizável no terceiro quartel do século XVI", nas palavras de Meco (1989, p. 196). Abaixo, um painel maneirista flamengo com alegoria ao rio Douro, inspirado em gravura da época e pertencente ao conjunto da Quinta da Bacalhoa (Fig. 40).

Fig. 40: Painel maneirista de uma alegoria ao rio Douro. Majólica, 1575. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 101.

Mantendo o gosto por composições monumentais, Portugal começa a empregar azulejos de repetição também no final do século XVI, conforme veremos a seguir.

2.3.1 Azulejos de repetição

"Se há forma de expressão que pode caracterizar a azulejaria em Portugal nos três primeiros quartéis do século XVII, ela traduz-se numa só designação: 'padronagem'" (PAIS, 2012, p. 83).

Capazes de revestir grandes dimensões parietais sem caracterizar encomenda exclusiva para determinado ambiente, os azulejos de padrão (ou de repetição) figuraram como um recurso decorativo bastante eficaz desde o início do seu uso. Os mais antigos padrões eram os de 2 x 2, formados por 4 azulejos iguais (2 na horizontal e 2 na vertical), mas também

existiam os de 4 x 4, 6 x 6 e 12 x 12. O 2 x 2 era o mais utilizado, por ser o mais simples e econômico tanto na fabricação quanto na colocação. Vários foram os motivos empregados, buscando inspiração em linguagens como a da ourivesaria, talha, têxteis, couros e as *ferronneries*. A seguir, um painel de azulejos 2 x 2 (módulo de repetição demarcado em vermelho) com linguagem maneirista e padrão influenciado pelas *ferronneries* (Fig. 41).

Fig. 41: Painel de azulejos 2 x 2. Lisboa, c. 1580-1590.
Proveniente da Quinta da Bacalhoa, Azeitão,
atualmente pertencente ao acervo MNAz.
Foto: Divisão de Documentação Fotográfica/IMC.
Fonte: MATOS, 2012, p. 111.

Com motivo inspirado na ourivesaria, o padrão ponta de diamante, apesar de uma decoração detalhada possui dinâmica mais simples, composta de três padrões de azulejo que se repetem (um diamante lapidado no centro e outros dois alternando-se em forma, ao seu redor), como podemos observar no painel realizado em Sevilha em 1596, que serviu de

inspiração para outros de produção portuguesa (Fig. 42). Já os enxaquetados (enxadrezados) são pensados para funcionar melhor em grandes superfícies – não por acaso predominaram no interior das edificações religiosas – possuindo um desenho mais simples, entretanto composto por formas geométricas de efeitos bastante dinâmicos. Os diferentes tamanhos, ritmos diagonais segmentados e contrastantes em relação ao fundo acabam por torná-los mais complexos quanto ao todo compositivo e à sua aplicação.

Fig. 42: Painel de azulejos padrão ponta de diamante. Igreja de São Roque, Lisboa, 1596. Foto: Pedro Rodrigues e Sérgio Fonseca. Fonte: FONSECA, 2016, p. 15.

Empregados em Portugal no final do século XVI como uma alternativa ao refinamento dos azulejos maneiristas ilustrados e dispendiosos e à própria crise que se estabeleceu no país em decorrência do declínio da expansão marítima e outros eventos adversos, os azulejos enxaquetados (enxadrezados) ou de caixilho eram azulejos lisos e de cores uniformes, dispostos em diagonal nas paredes formando esquemas geométricos de linhas transversais (Fig. 43). Trata-se de um artifício capaz de proporcionar monumentalidade e dinâmica à malha azulejar, sendo mais comum em edifícios religiosos onde a amplidão do espaço favorece ambos os aspectos. Se de um lado era mais barato por não caracterizar uma encomenda de composição exclusiva, por outro tornava-se dispendioso pela lentidão da

aplicação, em decorrência da complexidade da montagem – à maneira dos alicatados. Isso fez com que gradativamente deixasse de ser utilizado, resistindo apenas até o início do XVII.

A propósito, Santos Simões nos chama a atenção para o fato de que, a partir do primeiro quartel do século XVII, os caracteres diferenciais do azulejo português são consolidados: ‘monumentalidade’ – no sentido de revestir grandes dimensões parietais; ‘adequação à arquitetura’ – buscavam na própria arquitetura os elementos que pudessem determinar as composições; e ‘modernidade’ – no intuito de seguir as recentes correntes estéticas (1965, p. 21).

Fig. 43: Azulejos enxaquetados da Igreja de Marvila. Santarém, início do século XVII. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 199.

Os enxaquetados eram formados por azulejos lisos de cores contrastantes (geralmente frações do azulejo em tarjas finas azuis ou verdes, combinadas com o branco quadrado no tamanho original e também com pequenos quadrados fracionados de ambas as cores, escuras e claras), de modo a criar a oposição visual pretendida. Na cor escura, normalmente era

utilizado o barro ferruginoso, que após a cozedura torna-se avermelhado, funcionando como um fundo a reforçar o vidrado tinto da superfície. Para os azulejos de cor clara, era empregada a argila não ferruginosa e o vidrado de chumbo (transparente).

Havia um cuidado com a escala: os enxadrezados menores eram dispostos na parte de baixo das paredes, mais próximos do olhar; e os maiores, em cima, de modo a compensar a distorção gerada pela perspectiva. Isso proporcionava um equilíbrio entre as partes e o todo na composição. Além disso, cercaduras e barras[11] eram utilizadas com o intuito de separar os painéis em suas escalas distintas de enxadrezados, como também integrá-los à arquitetura.

É importante dizer que essa crise sofrida por Portugal no final do século XVI afugentou muitos mestres pintores eruditos, impulsionando uma renovação do quadro criador. Inicialmente ingênua quanto ao desenho, a produção da primeira metade do XVII (Fig. 44) foi aos poucos sendo incrementada ao longo do século pelos artífices locais, que desenvolveram ainda mais a habilidade de adequar o azulejo aos espaços arquitetônicos existentes.

Fig. 44: Painel *Santo Antônio a pregar aos peixes*.
1ª metade do século XVII. Acervo Museu de Lisboa.
Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 55.

[11] 'Cercadura' e 'barra' são tipos de moldura formadas, respectivamente, por uma linha simples e uma dupla de azulejos.

No começo deste mesmo século houve uma tendência a substituir nas novas composições enxaquetadas, os azulejos brancos por ornamentados e policromáticos: os chamados ‘enxaquetados compósitos’, também conhecidos como ‘enxaquetados ricos’ (Fig. 45). Estes impulsionaram uma estética que seria marcante durante todo o século: a da policromia e ornamentação dos azulejos de tapete, conforme veremos adiante.

Fig. 45: Painel de azulejos enxaquetados compósitos.
Lisboa, c. 1610-1650. Acervo MNAz.
Foto: Cintra & Castro Caldas / IMC / Nicolas Lemonnier.
Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 53.

2.3.1.1 Os azulejos de tapete

Seguindo a tendência ornada e policromática dos enxaquetados compósitos, os ‘azulejos de tapete’ criaram uma nova dinâmica a partir dos próprios ornamentos. Formados por composições inspiradas nos têxteis, uma variedade de tecidos servia para a sua criação, desde os brocados às chitas indianas. A padronagem era composta de ornatos policromáticos interligados de forma contínua, sempre com uma moldura a arrrematar o conjunto, a qual

podia ser um ‘friso’[12], uma ‘cercadura’ ou uma ‘barra’, conforme a sua largura. Juntos, padronagem fechada e moldura decorada, formavam um conjunto que se assemelhava a um grande ‘tapete’, daí o nome como ficou conhecido (Fig. 46). Foram bastante representativos do século XVII.

Fig. 46: Azulejos de tapete. Lisboa, 1670-1680. Acervo MNAz.
Foto: Divisão de Documentação Fotográfica/IMC. Fonte: MATOS, 2012, p. 174.

É importante lembrar que a partir desta época – primeira metade do século XVII – chegam os primeiros azulejos portugueses ao Brasil, os de tapete, atualizados que estavam com as tendências de estilo da metrópole. Os mais antigos do Rio de Janeiro, localizados no Mosteiro de São Bento, também são deste tipo, embora de uma fase de produção posterior (terceiro quartel do XVII), conforme veremos melhor ao abordarmos o azulejo no Brasil.

Em uma combinação da influência dos tecidos orientais – em especial os brocados e as chitas indianas – e de muita criatividade e adequação aos espaços arquitetônicos resultou um determinado tipo de azulejo de tapete: os chamados frontais de altar. Revestidos com painéis de azulejos na face frontal e nas duas laterais, imitavam um altar religioso coberto por um pano bordado e com franjas (Fig. 47). O painel central era chamado de *pano* e decorado, na maioria das vezes, com diversos elementos externos à cultura européia, onde vegetação, aves, flores, frutos, macacos, veados e insetos figuravam entre os representados; sanefa e

[12] ‘Friso’ é uma espécie de moldura formada por uma fração retangular de azulejos, geralmente com largura igual à metade de um azulejo e comprimento igual ao dele.

sebastos[13], com franjas e bordados dourados (por esta razão, o amarelo é a cor predominante) também eram simulados. Devido à temática, estes frontais de altar eram conhecidos como "aves e ramagens". Dentre as aves retratadas, destacavam-se as aves-do-paraíso e o pavão. Oriundo da Ásia, este último foi tão apreciado pela cultura portuguesa que permaneceu figurando não só em azulejos posteriores – como os *art nouveau* do início do século XX –, mas também em tantos outros suportes industrializados, como os têxteis e os *souvenirs* da atualidade.

O processo de inclusão dos elementos orientais foi tão marcante no azulejo português daquela época que Meco vai nos dizer: "[...] estes frontais são provavelmente a mais fascinante manifestação de aculturação na arte portuguesa do século XVII" (1985, p. 33).

Fig. 47: Frontal de altar no Convento N. S. da Esperança. Alcáçovas, 2º quartel do século XVII. Foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas. Fonte: HENRIQUES, 2005, p. 18.

[13] Nos frontais de altar, 'sanefa' é a parte do pano que cai sobre a frente do altar, geralmente com franjas; e 'sebasto', duas tiras de pano que pendem e enquadram a frente dos frontais de altar.

2.3.2 As cenas de macacarias, as albarradas e os azulejos de figura avulsa

A partir da segunda metade do século XVII, com o fim da Guerra da Restauração (1640-1668), em que Portugal lutava contra o domínio espanhol, o país retoma seu desenvolvimento econômico e a nobreza volta a encomendar azulejos para os seus palácios. Ocorre uma renovação temática, onde representações profanas com cenas de *singeries* (ou "palhaçadas") – mais conhecidas como "macacarias" – marcam criativamente os azulejos produzidos neste terceiro quartel do século, imprimindo uma crítica contundente à sociedade da época (Fig. 48).

Fig. 48: Painel *Casamento da galinha*, c. 1665. Acervo MNAz.
Foto: Pedro Rodrigues e Sérgio Fonseca. Fonte: FONSECA, 2016, p. 24.

O final do século XVII, particularmente entre 1660 e 1680, é caracterizado pelo uso pronunciado da policromia no intuito de compensar deficiências técnicas e criativas dos pintores de azulejos. Esta fase de produção pode ser identificada pelo uso do manganês nos contornos dos desenhos, o que gera um tom negro – antes o contorno era feito a azul cobalto – e das cores empregadas: além do amarelo e azul usuais, o verde e o roxo, proporcionados pelos óxidos de cobre e manganês, respectivamente. São dessa fase, os azulejos de tapete azuis e amarelos do Mosteiro de São Bento, com contornos a manganês.

Outra característica marcante deste fim de século é o uso de albarradas[14], painel de azulejos com o motivo de uma jarra (o mais comum), cesto ou vaso floridos (Fig. 49), geralmente ladeado por um par de pássaros ou anjos (um de cada lado).

Fig. 49: Albarradas, século XVII. Acervo MNAz.
Foto: DDF-IPM. Fonte: HENRIQUES, 2005, p. 3.

Em simultaneidade às albarradas, outro tipo de azulejo difundido no final do século XVII é o de figura avulsa. Inicialmente importado da Holanda, assim como as obras figurativas monumentais de grandes artistas holandeses, o azulejo de figura avulsa passou a ser produzido pelos pintores de azulejo portugueses ao longo do século seguinte. É importante dizer que tanto a concorrência holandesa da época como a pintura ornamental de tetos acabaram contribuindo para impulsionar o desenvolvimento da pintura do azulejo pelos artífices portugueses.

[14] A origem etimológica da palavra 'albarrada' vem do árabe *al- barrãdã* e significa 'jarra com duas asas' (ARRUDA, 1998, p. 17).

O azulejo de figura avulsa se caracteriza pela individualidade e miniaturização do motivo retratado, pelo adorno nos quatro cantos a criar unidade com outros azulejos de temáticas distintas, além do emprego da paleta azul e branco, influência da porcelana chinesa na arte holandesa e que Portugal acabou por herdar e desenvolver tão bem.

Os azulejos de figura avulsa costumavam representar uma flor, um animal, uma figura humana, um barco, entre outros (Fig. 50). Eram mais utilizados para revestir espaços secundários como cozinhas, corredores, escadas e pequenas salas, mas também podem ser encontrados em determinados espaços de igrejas.

Fig. 50: Azulejo figura avulsa, de cantos ornados com motivo estrelinha. Lisboa, 1701-1750. Fonte: MNAz / MatrizNet.

Assim, simultaneamente à exacerbação da policromia neste fim de século, a paleta azul e branco (pintura a azul cobalto sobre fundo branco) começa a ser desenvolvida, abrindo as portas para uma nova e promissora fase da azulejaria portuguesa. A padronagem policromática também cedeu lugar a essa nova paleta, que passou a adotar padrões particularmente florais e volutas[15] de folhagens, feitos em dois tons de azul. O contorno negro, inicialmente mantido, foi substituído depois pelo azul, permitindo uma maior liberdade na pintura e uma consequente dissolução discreta do próprio contorno. Um grande exemplar desta fase é o Palácio Marqueses de Fronteira, em Lisboa, com o conjunto "Galeria dos Reis/Tanque dos Cavaleiros", onde na parte mais baixa encontram-se 12 painéis de azulejo em que os cavaleiros mais notáveis da família proprietária do Palácio são representados e a

[15] 'Volutas' são ornatos em forma de espiral.

"Galeria das Artes", com seus painéis alegóricos às artes liberais – Música, Astronomia, Geometria, Aritmética, Gramática, Dialética e Retórica, além da Poesia, painel em destaque no pátio anterior à Galeria (Fig. 51).

Fig. 51: Painel *Astronomia*, Galeria das Artes, Palácio Marqueses de Fronteira. Lisboa, c. 1670. Fonte: A autora, 2017.

Esta nova fase azul e branco continuaria florescendo na primeira metade do século XVIII com dois ciclos distintos, em que um deles marcaria de forma bastante individualizada a história da azulejaria portuguesa. Vejamos no capítulo a seguir estes ciclos, bem como as mudanças, em termos de produção, que diferenciaram os séculos XVIII e XIX – período compreendido por este trabalho de pesquisa.

3 **O AZULEJO NOS SÉCULOS XVIII E XIX: A TRANSIÇÃO DA PRODUÇÃO ARTESANAL PARA A INDUSTRIAL**

> Em nenhum outro país europeu, como em Portugal, o azulejo conheceu tanto desenvolvimento, quer quanto à forma, quer quanto à função, numa utilização primordialmente arquitetônica e sempre mais que meramente decorativa.
>
> *José Meco*

O período que abrange estes dois séculos é dos mais profícuos da azulejaria portuguesa, ecoando no Brasil duas fases de produção bastante distintas: a artesanal e a semi-industrial. Se a primeira, em termos de representação e qualidade pictórica, atinge seu ápice no século XVIII, é no XIX que a produção seriada vai permitir, através do desenvolvimento da técnica, responder a uma demanda progressivamente maior. A seguir, veremos as características que marcaram a diferença entre os dois séculos, presentes nos estudos de caso desta dissertação.

3.1 **O Ciclo dos Mestres: a afirmação do azul e branco**

> Do equilíbrio das três dimensões referidas, em que o ornato ou a composição constitui o meio-termo entre a dimensão do azulejo e a globalidade do revestimento, resulta a harmonia transcendente de muitos conjuntos, consequência da eficácia ornamental do azulejo na sua utilização nacional e da sabedoria dos azulejadores (MECO, 1989, p. 26).

Esta fase de produção é considerada a mais importante da história da azulejaria portuguesa não só pelo caráter pictórico e integração com o espaço arquitetônico, mas também por harmonizar atributos narrativos e cênicos na composição azulejar. O uso do figurativo, do panejamento, do claro-escuro e meios-tons nas aguadas, da perspectiva, do *Trompe-l'oeil*[16], de paisagens e da escala monumental das composições contribuem para a complexidade de cada conjunto visual.

[16] Termo em francês que significa "enganar os olhos". É uma técnica de pintura que simula tridimensionalidade através do uso da perspectiva e do sombreamento.

A corrente artística vigente nas primeiras décadas do século XVIII era o Barroco. Os azulejos historiados, como costumam ser chamados em decorrência da sua narratividade, sofreram forte influência das gravuras que circulavam pela Europa, com suas temáticas religiosa (discretamente de intuito catequizador), profana (cenas de caça, bucólicas etc) e alegórica (simbolizando um determinado tema). Os pintores de azulejos (tanto os portugueses como os holandeses) se inspiravam nestas obras impressas para produzir suas composições.

Um destaque ainda no fim do século XVII é o espanhol Gabriel del Barco. Chegou a Portugal em 1669, dedicando-se inicialmente à pintura ornamental de tetos e posteriormente (já na década de 1690), à pintura de azulejos. Barco inovou ao se desprender do contorno rigoroso do desenho, até então praticado por outros pintores influenciados pelo modelo holandês. Seu maior contributo foi justamente em termos pictóricos, com um trabalho diferenciado pelas nuances de azul e manchas mais definidas.

Nesta época, o pintor de azulejos sai do anonimato e passa a assinar suas obras imprimindo-lhe um caráter autoral, conforme podemos ver no painel de Barco (Fig. 52). No entanto, o artista daquele tempo não as fazia sozinho – contava com uma equipe de assistentes para a sua produção. O mestre Antônio de Oliveira Bernardes, por exemplo, costumava cuidar da pintura das partes figurativas e delegar cercaduras, rodapés e outros elementos secundários aos assistentes colaboradores da sua oficina (Fig. 53).

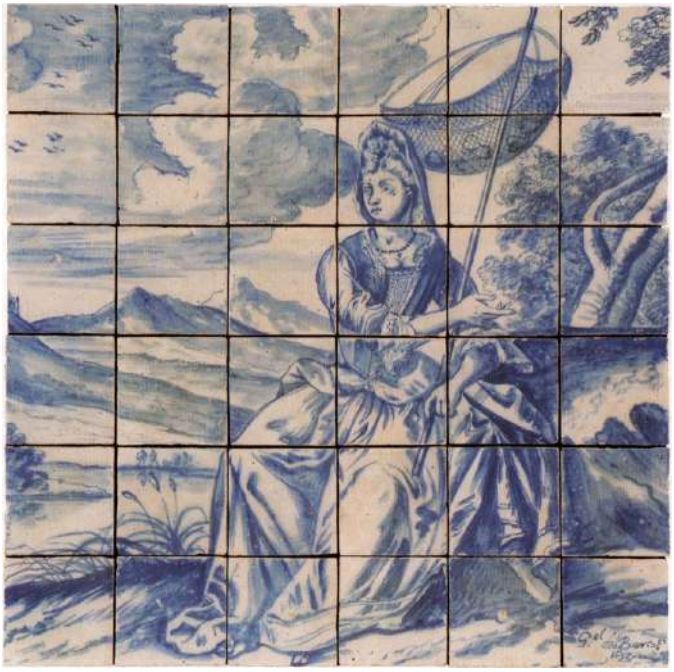


Fig. 52: Painel de azulejos com figura alegórica, assinado e datado por Gabriel del Barco. Lisboa, 1697.
Foto: Cintra & Castro Caldas / IMC / Nicolas Lemonnier.
Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 76.

Fig. 53: Painéis na Igreja do Terço, de Antônio de Oliveira Bernardes (parte figurativa) e P.M.P. (cercaduras e rodapé). Barcelos, 1713.
Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 166.

As inovações da obra de Barco influenciaram outros pintores que a ela deram sequência, desenvolvendo-a a partir de uma formação mais erudita – no que os princípios técnicos da pintura a óleo apreendidos em muito contribuíram – e inaugurando o período áureo que ficaria conhecido como Ciclo dos Mestres.

Entre os vários mestres deste Ciclo podemos destacar o já mencionado Antônio de Oliveira Bernardes e seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes; Manuel dos Santos; e P.M.P. – pintor que trabalhou e se formou na oficina de Bernardes, conhecido apenas pelas primeiras letras do seu nome. Dentre todos estes, a obra de Antônio de Oliveira Bernardes se destaca pela erudição, seja na volumetria, nas paisagens, na composição e proporção das figuras, no claro-escuro, na obra como um todo (Fig. 54). Além disso, sua oficina foi a mais importante escola de pintores de azulejos daquela época, referência na formação da geração seguinte.

Fig. 54: Parte do revestimento da abóbada da Igreja das Mercês, de Antônio de Oliveira Bernardes. Lisboa, c. 1714. Foto: José Vicente / CML / DMC / DPC. Fonte: CARVALHO; BISPO, 2016, p. 30.

Com relação à representação da forma no Ciclo dos Mestres, Meco identifica três tipos distintos na produção de Lisboa: um mais gráfico, que privilegia o desenho (influência holandesa), como na obra de Manuel dos Santos (Fig. 55) e Antônio Pereira; outro mais pictórico, no tratamento do azul e na volumetria, como nas obras de Antônio de Oliveira Bernardes e Policarpo de Oliveira Bernardes (Fig. 56); e um terceiro mais decorativista, como na obra de P.M.P. (Fig. 57) (1989, p. 219).

Fig. 55: Painel de Manuel dos Santos (detalhe) no Convento da Madre de Deus. Lisboa, 1725. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 64.

Fig. 56: Cena do *Martírio de São Lourenço*, de Policarpo de Oliveira Bernardes. Lisboa, c.1730. Acervo MNAz. Foto: Cintra & Castro Caldas / IMC / Nicolas Lemonnier. Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 78.

Fig. 57: Painel *Senhora ao Toucador*, de P.M.P. Lisboa, c.1700-1730. Acervo MNAz. Foto: Cintra & Castro Caldas/IMC/Nicolas Lemonnier. Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 77.

O Ciclo dos Mestres é visto como a fase de produção mais desenvolvida da azulejaria figurativa portuguesa em função de todos os seus elementos compositivos. Além do inerente efeito decorativo, propiciou a narratividade através das imagens, o fazer erudito, a produção individualizada e em termos globais, contribuiu para que a azulejaria, principalmente a da paleta azul e branco, se afirmasse enquanto elemento identitário do seu povo.

Em paralelo ao Ciclo dos Mestres, a partir da segunda década do século XVIII houve uma outra fase caracterizada pela mesma paleta, contudo marcada por uma produção menos individualizada, conforme veremos a seguir.

3.2 **A Grande Produção Joanina**

Esta fase de produção está relacionada ao crescente número de encomendas no reinado de D. João V (1689-1750), seja pelo símbolo de poder e riqueza que um painel ornamental[17] de azulejos poderia representar, seja pelo crescimento econômico de Portugal proporcionado pelo ouro e diamantes brasileiros.

Surgida em torno de 1725, a Grande Produção atingiu o ápice na década de 1740. As encomendas não partiam apenas da Nobreza e Igreja portuguesas, mas também da própria Colônia. As composições historiadas se baseavam, em sua maioria, na cópia – adaptada às dimensões do painel e ao ambiente arquitetônico –, das gravuras européias correntes na época. A temática variava entre cenas profanas, religiosas e mitológicas.

Os azulejos produzidos nesta fase se caracterizavam pela valorização das cercaduras em detrimento das representações figurativas – com substituição da moldura retilínea pelas volutas como emolduramento, além do avanço deste último sobre as cenas retratadas (Fig. 58).

[17] "Chamamos 'painéis ornamentais' às composições concebidas e realizadas para os locais de destino, perfeitamente integradas na arquitectura, inspiradas nas ornamentações murais renascentistas, estas, por sua vez, filiadas nos chamados 'groteschi' pompeianos, paradigmatizados por Rafael e seus continuadores – Giovanni da Udine ou Morto da Feltro – nas decorações das Loggie vaticanas: os raphaelesche'" (Trecho de documento produzido por João Miguel dos Santos Simões no âmbito da edição da obra *Azulejaria portuguesa no século XVII*, 1971, p. 189-192). Disponível em: <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=244741&img=85814> Acesso em: 18 mar. 2017.

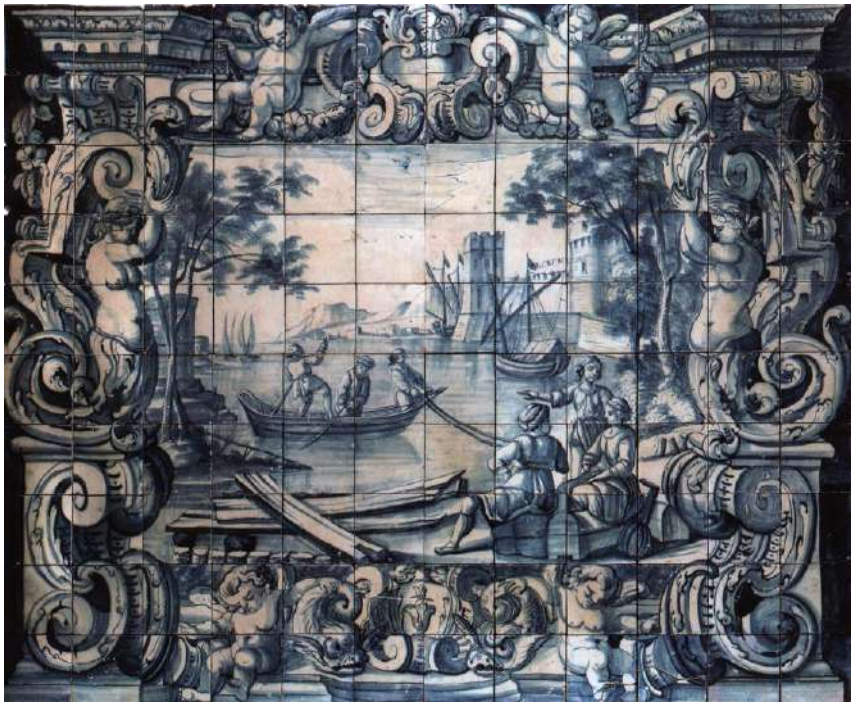


Fig. 58: Painel joanino com cena marítima. Lisboa, 2º quartel do século XVIII. Acervo MNAz. Foto: Cintra & Castro Caldas / IMC / Nicolas Lemonnier. Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 79.

Também havia o emprego de motivos seriados, como albarradas (vasos floridos) e figura avulsa (Fig. 59); excesso de ornatos; e cabeceiras (parte superior dos painéis) recortadas (Fig. 60). A pintura possuía um caráter mais decorativo, com substituição do azul cobalto puro pelo diluído e aguadas sobrepostas para a obtenção de tons carregados.

Fig. 59: Azulejos de figura avulsa revestindo cozinha do Palácio Pimenta, Museu de Lisboa. À direita, detalhe dos azulejos. Lisboa, 1725-1750. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 60: Painel de azulejos na escadaria Nobre do Hospital de São José. Lisboa, c. 1730. Fonte: Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo.

Na Grande Produção Joanina, os painéis não costumavam ser assinados – não eram propriamente autorais, além de produzidos a várias mãos –, o que acaba dificultando a identificação dos artífices envolvidos.

Uma das características do Barroco é associar a realidade com a fantasia. As figuras de convite presentes nesta fase de produção são um exemplo desta associação: representações de fidalgos à entrada das casas, como em um gesto de boas-vindas, convidando o visitante a entrar e a subir as escadas de acesso à parte de cima da edificação, onde os senhores habitavam (Fig. 61).

Fig. 61: Figuras de convite na escadaria do Palácio dos Arcebispos. Santo Antão do Tojal, c.1730. Foto: Cintra & Castro Caldas / IMC / Nicolas Lemonnier. Fonte: MÂNTUA; MONTEIRO, 2007, p. 64.

São pintores que se destacaram na Grande Produção Joanina: Teotônio dos Santos, Valentim de Almeida, Nicolau de Freitas e Bartolomeu Antunes.

No intuito de suprir um aumento significativo das encomendas, as composições seriadas são adotadas, assumindo-se uma relativa agilidade no produzir: simplificação pictórica e das partes historiadas, efeito decorativo mais exacerbado (calcado na proliferação de ornatos) e motivos em série. Como o próprio nome nos revela, produziu-se em larga escala nesta fase da azulejaria portuguesa, sendo que parte desta produção veio para o Brasil. Entre os azulejos joaninos que vieram para o Rio de Janeiro podemos destacar os silhares[18] da nave, capela-mor, sacristia e corredores da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, da primeira metade do século XVIII; e o silhar da sacristia no Convento de Santo Antônio, c. 1745, ambos atribuíveis a Valentim de Almeida. E também alguns painéis pertencentes ao acervo do Museu do Açude – estes vindos para o Rio posteriormente, adquiridos entre as décadas de 1920 e 1950, originais do já demolido Palácio Marialva, antiga Quinta Real da

[18] 'Silhar' é a decoração composta de azulejos que revestem a área inferior das paredes, sem ultrapassar a metade da altura destas.

Praia, em Lisboa e atribuíveis à oficina de Bartolomeu Antunes, segundo a pesquisadora Dora Alcântara. Ao período barroco sucedeu a fase rococó na azulejaria, de influência francesa.

3.3 **O Rococó no azulejo**

O período rococó na azulejaria portuguesa pode ser dividido em três fases: a inicial – de 1750 a 1755 – marcada por uma exuberância cromática (embora a pintura a azul e branco se mantivesse simultânea até o fim do XVIII); a intermediária, chamada de pombalina, que durou de 1755 – quando houve o terremoto – até cerca de 1775; e a final, o rococó tardio, que existiu até o início da década de 1790 (MECO, 1985, p. 63).

Os primeiros traços do rococó aparecem ainda na azulejaria joanina, em torno de 1745, mas é a partir de 1750 que ele se afirma. A fase inicial é marcada por composições ornamentais de produção individualizada, com motivos dinâmicos e ao mesmo tempo delicados. A preferência é pelas formas orgânicas e entre os elementos mais representativos, presentes nos emolduramentos, estão as rocalhas[19] (também chamadas de concheados); as "asas de morcego"; e os elementos vegetais (Fig. 62), em cores como roxo-manganês, amarelo, verde ou somente azul. As partes historiadas, pintadas a azul cobalto ou a manganês, sofriam forte influência das gravuras do francês Jean-Antoine Watteau, com cenas galantes e bucólicas.

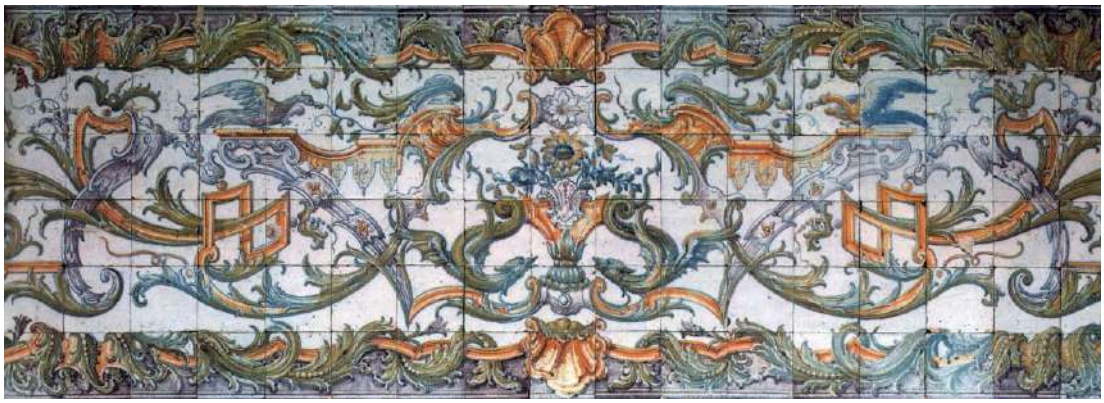


Fig. 62: Painel da fase inicial do rococó, c.1750. Proveniente do Palácio dos Marqueses de Tancos, Lisboa, atualmente no Museu de Lisboa. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 67.

[19] Ornamento em forma de concha irregular. Conhecido em francês pelo termo *rocaille*.

Na fase pombalina (em referência ao marquês de Pombal), o estilo rococó tornou-se estável embora com perdas em relação à fase inicial, expressas no uso desenfreado das rocalhas cercando inteiramente as composições (Fig. 63). Paralelamente, a urgência de reconstrução da cidade de Lisboa atingida pelo terremoto de 1755 impôs uma outra dinâmica: a de produzir quantidades de revestimentos decorativos utilitários seriados e de baixo custo, para suprir essa demanda:

> Adquirindo um caráter mais prático e utilitário, condicionado pelo racionalismo dominante na época e o programa urbanístico pombalino, o azulejo constituiu o melhor contraponto ornamental à severidade e depuração da arquitetura (MECO, 1985, p. 65).

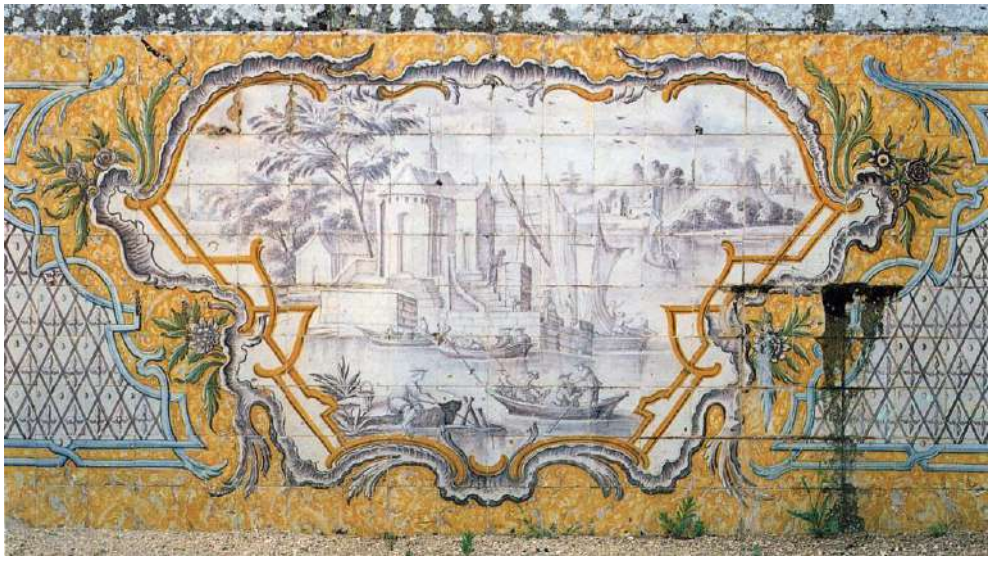


Fig. 63: Painel rococó da fase pombalina no Palácio Pombal. Oeiras, arredores de Lisboa, entre 1760 e 1770. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 105.

As padronagens foram, então, resgatadas de forma simplificada: motivos gráficos se entrecruzando na diagonal, compostos de flores e folhagens (Fig. 64). Eram bastante presentes em salas, escadas, corredores e cozinhas tanto das construções pombalinas como de palácios e edificações religiosas. Foram utilizados no decorrer do reinado de D. Maria I (1734-1816), a partir do terremoto até quase o fim do século XVIII.

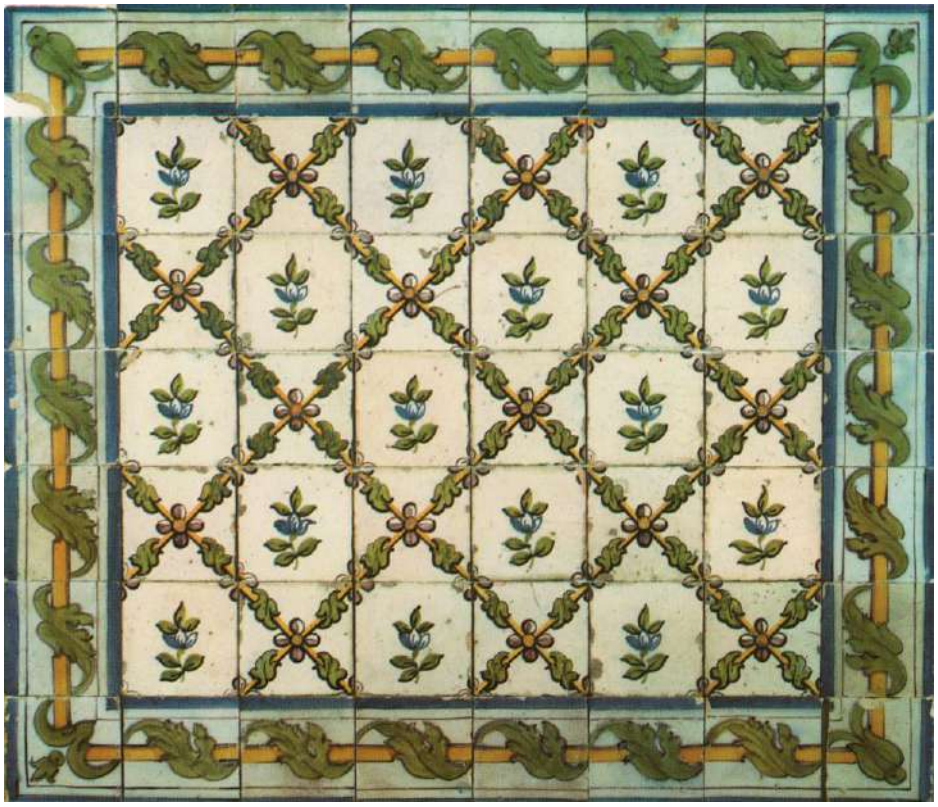


Fig. 64: Padronagem pombalina do 3º quartel do século XVIII. Museu de Lisboa.
Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 140.

Um outro tipo de painel que tornou-se mais frequente com o advento do terremoto (já era utilizado na primeira metade do século) foi o chamado registro de santo, painel devocional assentado na fachada das edificações, sobre a porta ou janela, com a função de invocar a proteção da casa, principalmente contra as grandes catástrofes. São Marçal (protetor dos incêndios), São Francisco de Borja (dos terremotos), Virgem Maria e Santo Antônio (protetores da casa e da família) eram os mais retratados (Fig. 65).

Fig. 65: Registro de santo – São Marçal, Santo Antônio com o Menino e a pomba do Espírito Santo. Lisboa, 1749. Foto: José Vicente / CML / DMC / DPC.
Fonte: CARVALHO; BISPO, 2016, p. 37.

Em 1767, por ação do programa de desenvolvimento manufatureiro do Marquês de Pombal, foi criada a Real Fábrica de Louça, ao Rato. Inicialmente dirigida à produção de faiança fina (louça), a partir de 1771 passa a produzir azulejos, na gestão de Sebastião de Almeida – segundo diretor da Fábrica e filho do pintor de azulejos Valentim de Almeida:

> O surgimento da Real Fábrica de Louça, ao Rato, em Lisboa, revela um esforço de industrialização na produção de azulejo, anunciador da multiplicidade de fábricas que surgiriam no decorrer do século XIX (CARVALHO, 2007, p. 74).

Entre os objetivos da Fábrica também estava o de formar mão-de-obra especializada de oleiros – encarregados da modelação, moldagem e preparação das pastas cerâmicas – e de pintores de louça – responsáveis pela preparação dos vidrados e tintas cerâmicas –, constituindo uma Fábrica-Escola em que tecnologia e aperfeiçoamento pudessem ser desenvolvidos.

Na última fase, a do rococó tardio, os ornatos perdem o volume, tornando-se mais flamejantes e aos poucos vão se associando aos elementos característicos do Neoclássico, estilo que o sucedeu. Na imagem a seguir, painel retrata uma procissão pelas ruas de Lisboa, onde podemos observar a presença dos elementos concheados flamejantes, típicos desta fase (Fig. 66).

Fig. 66: Painel de azulejos com concheados flamejantes do rococó tardio, de Francisco de Paula e Oliveira. Fábrica do Rato, c. 1774. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 231.

No Rio de Janeiro, a Igreja Nossa Senhora da Penna possui painéis de azulejos rococó que veremos mais detalhadamente no quarto capítulo deste trabalho de pesquisa.

3.4 **O Neoclássico no azulejo**

Em torno de 1790 um novo gosto internacional surge, renovando o interesse pela Antiguidade Clássica. Influenciado pelo estilo Luís XVI, pelos afrescos romanos descobertos em Pompeia, pelas gravuras dos ingleses Robert e James Adam e pelos afrescos do francês Jean-Baptiste Pillement realizados em Portugal, o neoclássico aparece na azulejaria composto de ornatos delicados, policromáticos e gráficos, privilegiando as linhas do desenho. Entre as representações, formas decorativas clássicas como medalhão, guirlandas, festões[20], ramagens, fitas, laços, pássaros, urnas e cestos com flores, onde o fundo dos painéis aparece ora marmorizado, ora liso, evoluindo para o branco.

As composições, frequentemente silhares, se dividem em dois tipos, de acordo com o seu centro: a que tem somente um motivo em destaque (Fig. 67); e a que tem figuras desenvolvidas, geralmente inscritas em um medalhão, com pintura a azul ou a manganês (Fig. 68).

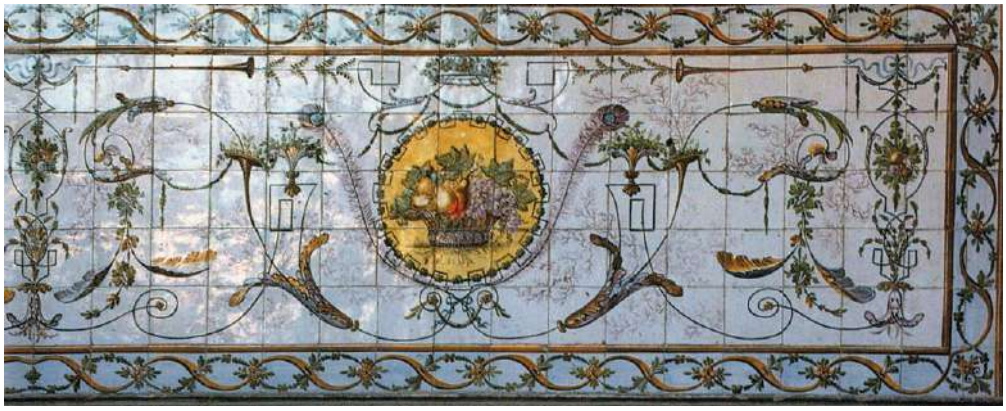


Fig. 67: Parte de painel neoclássico na sala oval do Palacete Pombal. Lisboa, c. 1800.
Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 120.

[20] 'Festão' é uma espécie de grinalda de flores ou frutos, suspensa ou presa pelas pontas.

Fig. 68: Um dos painéis da *História do Chapeleiro Antônio Joaquim Carneiro*, de Francisco de Paula e Oliveira. 1790 – 1800. Real Fábrica de Louça, ao Rato. Acervo Museu Nacional do Azulejo. Fonte: MNAz / MatrizNet.

Os painéis historiados, assim como os registros de santos, continuaram a ser produzidos, com pintura figurativa em azul e emolduramentos em policromia, acompanhando a ornamentação neoclássica.

A classe compradora de azulejo a esse tempo começa a se alterar: a burguesia se torna cliente e passa a encomendar seus painéis. Entre eles, alguns retratavam histórias pessoais, como a da ascensão social do chapeleiro Antônio Joaquim Carneiro, que pertence atualmente ao acervo do Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa. Neles, a vida do chapeleiro é retratada como uma história em quadrinhos (em Portugal, conhecida como 'banda desenhada'), onde cada medalhão ilustra uma etapa da sua trajetória e na parte superior, um listel (em Portugal, cartela) reforça a narrativa das cenas.

Além da Real Fábrica do Rato, outras surgem neste fim de século; entre elas, a fábrica da Bica do Sapato, em 1796, que seria a de maior destaque entre as recém-fundadas.

O Rio de Janeiro possui no Museu do Açude silhares neoclássicos provenientes de um sobrado setecentista em São Luís do Maranhão, adquiridos no século XX pelo colecionador Raymundo de Castro Maya.

3.5 **O século XIX e a azulejaria de fachada**

> Os componentes da cerâmica são: a cor, o sinal ou a imagem, a superfície vidrada. Refletindo a luz o recorte das figuras, dos traços, dos sinais simbólicos, assim o homem restitui ao céu carregado de significado humano a luz que vem do próprio céu (ARGAN *apud* AMORIM, 1996, p. 13).

A primeira metade do século XIX em Portugal é marcada por eventos políticos e sociais – as Invasões Francesas, de 1807 a 1811 e a Guerra Civil entre absolutistas e liberais, de 1832 a 1834 – que interfeririam no ritmo da produção de azulejos até então vigente. Fato reforçado por dados relativos aos mais antigos carregamentos de azulejos publicados nos periódicos da época, segundo Alcântara:

> Nas coleções de jornais, com notícias sobre a chegada de navios e especificação de suas mercadorias, as mais remotas que encontrei, do Rio de Janeiro (1839), de S. Luís (1843) e de Belém (1855) acusam, em sua maioria, carregamentos vindos de Portugal, principalmente de Lisboa e, quase sempre em menor proporção, do Porto (2007, p. 91).

De fato, conforme informações referentes aos navios que partiram de Portugal para o Brasil com inúmeras mercadorias, entre 1801 e 1830 (documentos disponíveis na Torre do Tombo, em Lisboa, dos seguintes anos: 1801; 1820 a 1822; 1824 a 1830) obtidos através da Coleção Junta do Comércio[21], não constam quaisquer carregamentos de azulejos. Entre mercadorias relacionadas ao assunto argila/cerâmica, somente algumas saídas de navios com barro e telha para a Ilha da Madeira, o que reforça a informação de que houve uma grande queda da produção portuguesa na primeira metade do século, mencionada tanto por Santos Simões quanto por José Meco.

Em função desta queda na produção portuguesa e da possibilidade de recorrer a outros centros produtores, o Brasil acaba por alterar a lógica de comércio imposta até ali: passa a encomendar azulejos em outros centros de fabrico, sobretudo após a sua independência em 1822 – inicialmente Espanha, Holanda e França, depois Inglaterra, Bélgica e Alemanha também. Tal comércio foi viabilizado pelo Alvará de 1º de abril de 1808 (conhecido como 'Abertura aos Portos'), em que D. João VI (1767-1826) autorizava a criação de fábricas e manufaturas em todo o Império – até então proibidas desde o Alvará de 5 de janeiro de 1785 – e anulava o exclusivismo mercantil com a Metrópole.

[21] Os documentos relativos à 'Coleção Junta do Comércio', publicados pela Impressão Régia, encontram-se no maço 311 (cx. 621) da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

Muitas outras mudanças ocorreram em relação ao azulejo em Portugal neste século: novas técnicas de produção e decoração surgiram; as relações de comércio interno se alteraram, assim como o local que ele passa a revestir; e a padronagem diversificada ganhou predominância.

3.5.1 O azulejo semi-industrial

3.5.1.1 A técnica de estampilha

Na primeira metade do século, o surgimento de uma nova técnica decorativa permitiu a produção de azulejos em série: a estampilhagem. “O uso da estampilha para pintura de louça foi introduzido em Portugal em 1834 ou 1835” (MELLO *apud* SANTOS, 2015, p. 127), o que Cláudia Emanuel Franco dos Santos (*Ibid.* p. 127) completa: “Terá sido igualmente nesta altura que se terá iniciado a pintura de azulejo estampilhado, tendo em nota que as olarias produziam num mesmo espaço, louça vulgar, azulejo e vasos para jardins.”

Na nova técnica, ainda manual, a pintura era feita com trincha sobre motivos recortados em uma espécie de molde vazado de papel encerado com óleo de linhaça e secante, chamado de estampilha (Fig. 69).

Fig. 69: Estampilha em papel almaço, motivo floral e geométrico. Museu de Sacavém. Foto: Cláudia Emanuel.
Fonte: SANTOS, 2015, p. 130.

O processo consistia em posicionar o molde vazado sobre o azulejo já recoberto pela camada de vidrado cru e passar a trincha embebida de tinta sobre ele, transferindo o desenho vazado à sua superfície. Para cada cor desejada, utilizava-se uma estampilha distinta. Além do papel, algumas fábricas trabalhavam com estampilhas de zinco ou metal. A etapa da pintura tornava-se mais ágil, viabilizando uma produção em série, e consequentemente, a redução do custo do azulejo.

A técnica de estampilha possibilitou a criação de vários padrões distintos, dos geométricos aos fitomórficos, policromáticos ou a uma cor (Fig. 70), quase sempre emoldurados por cercaduras e frisos. Resgatava-se a tradição seiscentista dos azulejos de repetição, obtida agora a partir de uma produção semi-industrial.

Fig. 70: Azulejos de padrão do Bairro Alto, Lisboa, produzidos através da técnica de estampilha.
Fonte: A autora, 2016.

Uma vez que o uso da estampilha permitia àqueles que não dominassem o desenho fazê-lo, detalhes a pincel fino eram realizados em muitos deles como acabamento, de modo a valorizar não só o desenho mas também o próprio ofício.

Ao observarmos um azulejo estampilhado, sua identificação é facilitada pela marca dos pelos da trincha durante o arrasto da tinta (1); pelo acúmulo desta junto aos limites da área vazada (2); e pelas pequeninas partes que uniam a estampilha (recortava-se o desenho deixando alguns pontos de união acarretando partes em branco na pintura) – às vezes retocadas com pincel após a passagem da estampilha (3), como no exemplo a seguir (Fig. 71 – ver 1, 2 e 3).

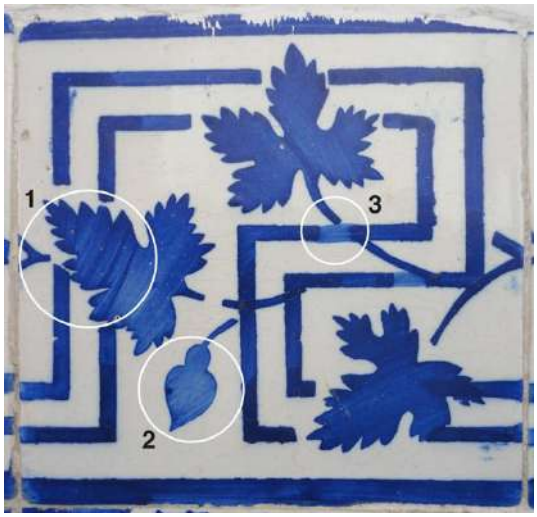


Fig. 71: Marcas que identificam o azulejo em estampilha. Palácio Universitário da UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: A autora, 2016.

Ao longo do século XIX, os azulejos produzidos com a técnica de estampilha foram os mais comuns e realizados sobretudo em Lisboa. Largamente exportados para o Brasil, são encontrados principalmente nas cidades de São Luís, Belém, Recife, Alcântara, Olinda, Salvador e Rio de Janeiro.

> Com o aumento das exportações, devido à demanda do mercado brasileiro, alguns padrões fabricados em Portugal terão vindo para o Brasil, sem que fossem usados no país de origem (fenômeno, aliás, que já se verifica no séc. XVII) (ALCÂNTARA, 1978, p. 62).

No Brasil do século XVIII, podemos observar a aplicação de azulejos brancos em exteriores de igrejas, o que provavelmente influenciou que, no XIX, os azulejos decorados – de estampilha em sua maioria – revestissem fachadas de edificações civis de cidades do Brasil, do norte e nordeste principalmente. O novo uso do material proporcionava às fachadas, além do efeito decorativo de cor e brilho, isolamento térmico pela reflexão da luz solar e conservação, pela sua impermeabilidade e durabilidade.

> De início, o revestimento das fachadas com azulejos se dá por razões fundamentalmente climáticas e não ornamentais. Nas cidades litorâneas do Nordeste e Norte as chuvas são abundantes e o calor constante, e na construção de suas moradias os habitantes dessas regiões levaram em conta esses fatores. O azulejo, sendo refratário à ação do sol e impedindo a corrosão da umidade nas paredes caiadas, tornou as residências mais frescas, ao mesmo tempo em que reduziu os custos de conservação (MORAIS, 1988, p. 11).

Em Portugal, os episódios políticos e sociais da primeira metade do século XIX alteram as relações de comércio do azulejo: Igreja e Nobreza dão lugar à burguesia em ascensão. Emigrantes portugueses do norte do país, retornados do Brasil enriquecidos – os chamados "brasileiros" – compram antigas fábricas na região do Porto, revitalizando a produção azulejar: Massarelos (por volta de 1830) e Miragaia (cerca de 1840), além de fundarem outras, Carvalhinho (1840) e Devezas (1865). Em Aveiro, a fábrica Fonte Nova, de 1882 também se destacou em termos de produção.

Em Lisboa, enquanto a Fábrica do Rato fechava em 1835, por não conseguir acompanhar as mudanças impostas pela produção em série, outras fábricas surgiam: Constância, em 1836; Lamego, em 1849 (posteriormente chamada de Viúva Lamego); e Sacavém, em 1850. E outras continuavam produzindo: Sant'Anna, a da Bica do Sapato (a partir de 1832 adquirida por Vitor Rosenbaum, passaria a ser chamada de Roseira) e a da Calçada do Monte. Segundo Meco, o surgimento destas novas fábricas foi incentivado pelo tratado de comércio entre Brasil e Portugal, assinado em 1834, que dispunha sobre a compra preferencial de louças e azulejos a este último (1985, p. 76). A partir desta revitalização de algumas fábricas, além da fundação e continuidade de outras, Portugal passou a contar com três polos de produção de azulejos: Lisboa, Porto e Aveiro; os dois primeiros mais intensivamente.

Influenciados pelo modelo brasileiro dos azulejos a revestir fachadas civis, os portugueses retornados optaram em fazer o mesmo em suas próprias casas.

> Depois de um hiato de quase trinta anos (1808-1840) em que praticamente deixam de se fazer e aplicar azulejos em Portugal, o "gosto" renasce informado por outro espírito mais materialista, burguês e utilitário, na cobertura de achadas dos prédios urbanos, gosto que se deve ao movimento da "torna viagem" dos brasileiros, válido é certo como manifestação estética, mas que foge aos tipos autenticamente nacionais dos séculos XVI e XVII (SIMÕES *apud* SERÔDIO; PINHÃO *in* SANTOS, p. 11).

A partir de 1839 a produção portuguesa ganha novo fôlego e as exportações para o Brasil são retomadas. Os azulejos feitos no Norte do país agora decoram inteiramente, ou quase, as fachadas das casas dos chamados "brasileiros".

> A fachada azulejada constituiu por vezes uma forma de identificação e afirmação acentuada de estatuto económico e social por parte do proprietário, como é o caso de dois prédios existentes na Póvoa de Varzim revestidos com azulejos estampilhados, onde se lê nas cartelas "Propriedade Brasileira - 1861" e "Propriedade Brazileira - 1870" (AMORIM, 1996, p. 30).

O novo uso do azulejo foi visto com depreciação pelos portugueses em geral, conforme relato dos pesquisadores Barros Veloso e Isabel Almasqué:

> [...] os emigrantes portugueses que regressavam às suas terras, e que ficaram conhecidos pelo nome de "brasileiros", trouxeram para Portugal a moda dos azulejos semi-industriais de fachada com que passaram a revestir as suas moradias. Surgiram assim as "casas de brasileiro", consideradas de muito mau gosto nos meios artísticos e intelectuais e que por isso foram também alcunhadas de "casas de penico" (1991, p. 9).

Sob um certo escárnio, as "casas de penico" (em alusão à louça) – também chamadas "casas de brasileiros" ou "casas de azulejo"[22] – ecoaram na literatura da época, de acordo com o Museu das Migrações e das Comunidades[23]:

> Andamos, pois, mil passos na quebrada da ramalhosa encosta, nos sai de rosto uma casa de dois sobrados, caiada, azulejada, com suas colunas pintadas de verde e como de papelão grudado à parede, com as bases amarelas e os vértices escarlates.
> Vão-se os olhos naquilo! Esta maravilha arquitectónica devem-na as artes ao gosto e génio pinturesco de um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cofres que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob o inspirado pincel de trolha, o qual se havia ensaiado num S. Miguel de retábulo de alminhas com uma fortuna digna de Itália (Camilo Castelo-Branco, *O Senhor de Paço de Ninães*, 1867).[24]

> Veio edificar uma casa no sítio em que nascera, uma casa grande, de cantaria e azulejo, com três andares e varandas, jardim com estátuas de louça e alegretes pintados de verde e amarelo, o qual jardim tinha mais fama, naquelas aldeias vizinhas, do que os jardins suspensos de Babilónia (Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, 1868).[25]

Ainda assim, a nova prática do azulejamento de fachadas surgida no norte acabou por chegar ao centro e ao sul do país.

> Em 1873 já se podia considerar de florescente a "indústria" do azulejo, dito de estampilha, destinado principalmente para aplicação em fachadas. Tanto no Porto, nomeadamente na fábrica das Devezas, como em Lisboa, havia várias Fábricas de Azulejos cuja clientela era constituída, pelo menos no princípio, por "brasileiros", tanto do Brasil como os de torna-viagem (SIMÕES, [196-]-[197-], texto datiloscrito intitulado *Azulejaria do século XIX*).

---

[22] AMORIM menciona essas três alcunhas para as casas azulejadas, em seu livro (1996, p. 30).

[23] "O Museu das Migrações e das Comunidades foi fundado por deliberação do Município de Fafe em 12/07/2001. Um Museu que pretende aprofundar o conhecimento das migrações na diáspora portuguesa". Disponível em: <http://www.museu-emigrantes.org> Acesso em: 19 maio 2017.

[24] Trecho do documento "A CASA DO 'BRASILEIRO' - METÁFORA LITERÁRIA". Disponível em: <http://www.museu-emigrantes.org/docs/memoria_concelho/casa%20brasileiro%20metafora%20literaria.pdf> Acesso em: 19 maio 2017.

[25] *Id.* nota anterior.

Ao longo do tempo, o novo tipo de azulejamento foi vencendo a ferrenha resistência inicial e, de tão comum no território português, tornou-se identitário.

3.5.1.2 A técnica de alto-relevo

Outra técnica semi-industrial de fabricação de azulejos utilizada nas fachadas da região do Porto, principalmente, foi a de alto-relevo (Fig. 72).

Fig. 72: Azulejos de alto-relevo da Fábrica Massarelos, no Porto. Meados do séc. XIX.
Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 78.

O efeito relevado era obtido através de uma forma ou molde. Manualmente, pressionava-se a argila gorda até preencher a forma. Posteriormente, eram coloridos os motivos ou as partes lisas – em geral, uma ou duas cores e o branco. A Fábrica de Massarelos foi a primeira a se destacar na produção destes azulejos que, proporcionando delicada volumetria às fachadas, também foram exportados para o Brasil à época.

Uma referência na azulejaria de relevo foi a obra de Rafael Bordalo Pinheiro (1845-1905). Caricaturista reconhecido – inclusive no Brasil onde viveu e trabalhou de 1875 a 1879 – Rafael fundou a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha em 1884, criando e produzindo azulejos diferenciados quanto à forma e aos esmaltes utilizados (proporcionavam um efeito irisado). Sua produção compreendia desde azulejos a peças tridimensionais de cerâmica.

Destacamos os azulejos de padrão produzidos por ele em duas fases: a inicial, com inspiração na azulejaria hispano-mourisca; e a segunda, quando passou a adotar elementos da flora e da fauna, entre ninfeias, rãs, borboletas, gafanhotos e gatos. O trabalho de Bordalo

Pinheiro se notabilizou por aliar criatividade formal, técnica e efeitos de luz e cor. Sua fábrica possuía ainda uma escola de cerâmica, com cursos direcionados ao ofício.

A seguir temos o exemplo de trabalhos das duas diferentes fases de produção, ambos painéis de azulejos padrão 2 x 2. O primeiro, produzido entre 1884 e 1889, compreende azulejos com motivos vegetais estilizados, em tons de verde, azul, bege, castanho e laranja sobre branco, provenientes de um edifício na Rua da Graça, e que atualmente pertencem ao acervo do MNAz (Fig. 73). Chamado de padrão Bacalhôa, é uma recriação dos azulejos do século XVI da Quinta da Bacalhôa, Azeitão. O segundo é composto de motivos de ninfeias e rãs, de cerca de 1900, pertencente ao Museu Rafael Bordalo Pinheiro, em Lisboa (Fig. 74).

Fig. 73: Acima, azulejos de padrão de Rafael Bordalo Pinheiro, 1884 - 1889.
À direita, detalhe do efeito irisado no azulejo. Acervo MNAz.
Fonte: MNAz / MatrizNet.

Fig. 74: Azulejos de padrão de Bordalo Pinheiro, c. 1900. Foto: Arquivo Alfa.
Fonte: MECO, 1989, p. 82.

No terceiro quartel do século XIX, um outro tipo de azulejaria de fachada – o da pintura revivalista e personalizada de Luís Ferreira – se destacou pela policromia e uso de listéis, figuras alegóricas, grinaldas e elementos chineses. Mais conhecido como "Ferreira das Tabuletas", Luís Ferreira trabalhou para a Fábrica Viúva Lamego, produzindo conjuntos individualizados de azulejos que revestiram fachadas em Lisboa, como a da própria fábrica Lamego, de 1865 (Fig. 75).

Fig. 75: Fachada da antiga Fábrica Lamego, por Luís Ferreira. Lisboa, 1865.
Fonte: A autora, 2016.

3.5.2 O azulejo industrial

3.5.2.1 A técnica de meio-relevo

A partir da segunda metade do século XIX, deu-se o início da industrialização no azulejo, através de técnicas importadas da Inglaterra que modificariam tanto a forma de

fabricar como a de decorar: no Porto, a fabricação a vapor de azulejos seriados de meio-relevo na fábrica das Devezas, produzidos através do uso de um molde e de um contramolde que prensavam mecanicamente o barro amarelo, resultavam em azulejos mais finos, ornatos em tamanho reduzido e relevo proporcionalmente menor (Fig. 76). Os tardozes passam a ter impresso o nome da fábrica que os produziu, facilitando a identificação futura.

Fig. 76: Azulejo de meio-relevo da Fábrica das Devezas. À direita, tardoz com marca da fábrica impressa. Final do séc. XIX. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 78.

3.5.2.2 A técnica de estampagem mecânica

Uma técnica de impressão de influência inglesa empregada a partir da metade do século XIX foi a estampagem. Introduzida na Fábrica do Carvalhinho, no Porto, ainda em 1853, era feita a partir de gravura a buril em cilindros de cobre e motivos, geralmente, a uma só cor. Santos (2015, p. 146-147) nos explica como se dava o processo: "O desenho inicial era transposto para um cilindro de cobre onde é gravado com o auxílio de buris; ao tocar no cilindro o desenho fica impresso no papel (fazendo-se tiras compridas, unidas nos extremos)" (Fig. 77). Depois disso, o desenho é transferido do papel (de seda) para o azulejo (Fig. 78).

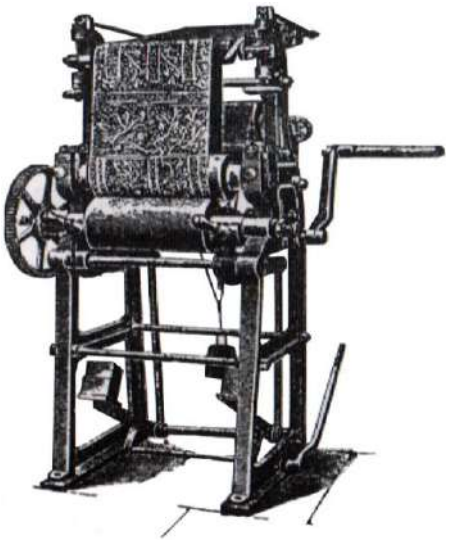


Fig. 77: Máquina de impressão contínua. Foto: Pedro Prostes
Fonte: SANTOS, 2015, p. 147.

Fig. 78: Azulejo decorado pelo processo de estampagem. Boco, Portugal. Foto: Cláudia Emanuel.
Fonte: SANTOS, 2015, p. 148.

3.5.2.3 A técnica de pó-de-pedra

Em Lisboa, a partir de 1856 desenvolveu-se uma produção mecanizada, onde as fábricas de Sacavém, Constância e Desterro fizeram uso de uma nova pasta branca para a obtenção do suporte: a placa de "pó-de-pedra". Formada por uma mistura prensada de argila plástica, sílex[26] queimado e em alguns casos giz, gerava uma superfície branca, opaca e de maior resistência. Por essa razão, dispensava a camada de esmalte estanífero (óxido de

[26] Nome comum a várias pedras cuja base é a sílica (quartzo).

estanho) usada geralmente para cobrir o barro amarelo, encarecendo o azulejo. Agora bastava uma camada de vidrado incolor sobre a superfície da placa, cuja pasta era a mesma usada na fabricação dos produtos de louça inglesa (Fig. 79).

Fig. 79: Estampagem mecânica sobre placa de pó-de-pedra. Fábrica Sacavém, final séc. XIX. Foto: Arquivo Alfa. Fonte: MECO, 1989, p. 80.

Conforme já mencionado, os três maiores polos de produção de azulejos no século XIX em Portugal foram Lisboa, Porto e Aveiro – os dois primeiros principalmente. O Brasil contribuiu para este cenário na medida em que foi um grande importador dos azulejos portugueses, aplicados em fachadas de edificações das suas cidades, sobretudo as litorâneas. Belém, São Luís, Recife e Alcântara estão entre as mais conhecidas por possuírem o patrimônio em relativa quantidade.

> Belém apresenta sem dúvida o maior conjunto de fachadas azulejadas em nosso país. É possível que o do Rio de Janeiro e o de Salvador o seguissem de perto, mas encontram-se muito reduzidos. O de Belém, aliás, está diminuindo dia a dia com sucessivas demolições (ALCÂNTARA, 1980, p. 72).

O Rio de Janeiro também recebeu grandes carregamentos de azulejos de padrão, com indícios na fala de Mario Barata (1955, p. 49): "[...] grande número de casas tem as fachadas recobertas de azulejos estampilhados, comuns em meados e fins do século passado [...]", mas no desenvolvimento desta pesquisa nos surpreendeu o fato de que poucos são os exemplares portugueses que se mantiveram. Abordaremos tais questões no próximo capítulo, em que um padrão remanescente será objeto da análise.

4 **O AZULEJO PORTUGUÊS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DOIS ESTUDOS DE CASO**

> Independentemente da decoração que suporta, o azulejo tem consigo o fabuloso poder de animar as superfícies em que se integra, atribuindo-lhe o ritmo e vivacidade que intervém decisivamente na própria definição da arquitetura a que pertence.
>
> *Rafael Salinas Calado*

Neste capítulo faremos um estudo de caso de cada uma das fases de produção do azulejo português na cidade do Rio de Janeiro: a artesanal e a semi-industrial. Era intenção deste trabalho de investigação desenvolver também um estudo de caso relacionado à fase industrial, no entanto não foram encontrados na cidade exemplares portugueses da segunda metade do século XIX – período inicial da industrialização do azulejo em Portugal – que pudessem representá-la.

Analisaremos duas edificações que possuem azulejos portugueses como revestimento, uma interna e a outra externamente: a Igreja Nossa Senhora da Penna, em Jacarepaguá e a edificação à rua Teófilo Otoni, 93, no centro. Cada prédio está relacionado a uma fase de produção do azulejo – séculos XVIII e XIX, respectivamente – e o estudo dos seus aspectos históricos, técnicos, formais e funcionais contribuirá para a compreensão desta trajetória e o seu desenvolvimento enquanto revestimento arquitetônico decorativo e funcional.

Começaremos traçando um breve panorama do azulejo no Brasil, desde a sua chegada no século XVII até o XIX.

4.1 **Primórdios do azulejo português no Brasil**

> 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 *apud* GONÇALVES, 2002, p. 72).

Os patrimônios material e imaterial[27], referenciais constituidores de um povo, atuam também como agentes estruturadores da memória coletiva de uma sociedade. Embora se manifeste sob diversos aspectos, a memória coletiva sempre se baseia na continuidade e é isso que a faz manter-se viva. Aloísio Magalhães (1997, p. 21) vai reforçar isto ao dizer que: "Uma cultura é avaliada no tempo e se insere no processo histórico não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas sobretudo por sua continuidade".

Quando pensamos em continuidade cultural, invariavelmente nos remetemos ao passado. No caso do Brasil, um passado diferenciado, e portanto muito próprio, fruto dos contributos de três matrizes culturais distintas: a indígena, a portuguesa e a africana. Em terras brasileiras, o português se soma às estas outras duas culturas criando a colônia nos trópicos, miscigenada e enriquecida pela sua pluralidade.

A língua oficial brasileira, o traçado das cidades, a ocupação litorânea, a arquitetura colonial, as artes decorativas, assim como o azulejo são alguns dos legados que a cultura portuguesa nos deixou. Elemento decorativo remanescente desse passado e objeto de estudo em questão, o azulejo se insere no cenário brasileiro, imprimindo cor, brilho e vivacidade às edificações as quais pertence. Vejamos como isso se deu no início:

A chegada do azulejo português ao Brasil ocorre na primeira metade do século XVII. Fabricados em Portugal, os azulejos eram transportados como lastro nos navios que vinham para a colônia:

> Os navios que nos séculos XVII e XVIII partiam de Lisboa relativamente vazios para regressarem meses mais tarde carregados de mercadorias levavam no porão, a servir de lastro, grandes quantidades de azulejos. Esta prática, que, tudo indica, se tornaria habitual e que persistiu até há bem pouco tempo, envolvia não apenas painéis decorativos destinados a igrejas e palácios mas também azulejos brancos essencialmente utilitários, mais baratos e, portanto, fáceis de negociar no término da viagem (VELOSO; ALMASQUÉ, 1991, p. 8).

Em relação a importar os azulejos da metrópole sem desenvolver a técnica do fabrico, Barata (1955, p. 70) vai nos dizer: "Se não os fabricamos aqui foi unicamente devido às deficiências técnicas da condição colonial." Além disso, outro fator contribuiu de forma categórica nesse atraso: o Alvará de 1785 assinado por D. Maria I, onde a metrópole impunha

[27] O patrimônio material é formado por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas; já os bens culturais imateriais estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, ao modo de ser das pessoas. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/10/conheca-as-diferencas-entre-patrimonios-materiais-e-imateriais> Acesso em: 29 nov. 2016.

que não houvesse produção local de mercadorias, acarretando na impossibilidade de criação de fábricas. A produção brasileira de azulejos só começaria após a independência, mais especificamente no fim do século XIX, com a fabricação de azulejos não decorados.

Os mais antigos azulejos do Brasil se concentram no nordeste e datam de cerca de 1620-1640, de acordo com João Miguel dos Santos Simões, um dos maiores especialistas em azulejaria luso-brasileira. Ele destaca os do Convento de Santo Amaro de Água-Fria, do Engenho Fragoso[28]; os do Convento de Nossa Senhora das Neves; e alguns do Antigo Colégio dos Jesuítas, todos em Olinda, Pernambuco; e os da Igreja e sacristia dos Jesuítas do Salvador, atual Sé Catedral, em Salvador, Bahia. Na época, o nordeste gozava de grande opulência em função da economia vigente – a cultura da cana-de-açúcar – e dessa forma, os seus centros açucareiros detinham maior poder econômico. Não por acaso os azulejos mais antigos e em quantidade expressiva localizam-se nessa região:

> É na Bahia, no Recife e no Rio de Janeiro que se localizam os espécimes mais antigos e a maior quantidade de azulejos, fato que se explica pela concentração naqueles centros, sobretudo no baiano, do movimento social, eclesiástico, econômico e político da colônia lusa (BRANCANTE, 1981, p. 247).

O Rio de Janeiro detém alguns poucos exemplares do século XVII, todos pertencentes a ordens religiosas. No Mosteiro de São Bento, os azulejos de tapete na antiga portaria, no corredor e na escada contígua de acesso às celas são dessa época e se mantêm preservados: silhar composto de 6 azulejos de altura, padrão camélia, nas cores azul, amarelo e manganês (este nos contornos), conforme podemos observar na Fig. 80.

Escavações feitas há anos atrás descobriram que no Convento de Santo Antônio também existiram azulejos do século XVII. Em Cabo Frio, município do estado do Rio de Janeiro, temos os painéis com figuração policromática da Igreja do antigo Convento de Nossa Senhora dos Anjos, também pertencentes ao seiscentos.

[28] SIMÕES publicou em seu livro *Azulejaria Portuguesa no Brasil* (1965) que estes azulejos haviam sido transferidos para o Museu Regional de Olinda (*Op. cit.*, p. 232); posteriormente, CAVALCANTI relata que não se encontram mais lá, segundo informações do próprio diretor do Museu (2006, p. 151).

Fig. 80: Silhar de azulejos (parte) em padrão camélia, na antiga portaria do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro, século XVII. Fonte: A autora, 2016.

Além da ocupação litorânea do território colonial promovida inicialmente pelos portugueses, outro fator contribuiu para a concentração da azulejaria nesta área: a dificuldade em transportar cargas frágeis ao interior da colônia. O transporte, feito na época por animais, dificultava a entrega de azulejos em cidades acidentadas como as de Minas Gerais: muitos se quebrariam no caminho, em decorrência do atrito entre as peças ocasionado pelo movimento animal. Por essa razão, Minas apesar do Ciclo do Ouro e do Barroco que viveu, possui pouquíssimos azulejos do XVIII e XIX. Entretanto, reforçando a relevância do azulejo português em terras brasileiras, por lá existem pinturas a simular a arte azulejar, como a da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, pintada em madeira por Manuel da Costa Ataíde no início do século XIX. Ao falar sobre esta tentativa do Brasil em representar os painéis historiados de azulejos portugueses, através de pintura direta nas paredes ou sobre a madeira recortada, José Meco vai mencionar um outro fator, o pioneirismo no azulejamento de fachadas civis:

> Estes casos mostram a importância da implantação do azulejo português neste país e explicam que, com a pioneira utilização como revestimento de fachadas desenvol-

> vida no Brasil, fosse mal acolhida a azulejaria estrangeira com que se procurava compensar a escassez de produção portuguesa na primeira metade do século XIX, a qual, após reaparecer industrializada e florescente na segunda metade do século nas fábricas do Porto e de Lisboa, voltou a ser largamente exportada para o Brasil (1989, p. 26).

Seguindo a tradição da metrópole, os azulejos portugueses que aportavam no Brasil dividiam-se em dois grandes grupos: os historiados, retratando cenas religiosas, históricas, mitológicas ou do cotidiano (como as de caça e bucólicas); e os de padrão, que repetiam um determinado motivo. O Brasil recebeu exemplares dos dois tipos, que se alternaram de acordo com a época de prevalência.

> A não ser muito mais tarde – nos meados do século XIX – não se particularizou no Reino nenhuma fabricação especialmente destinada ao Brasil: os azulejos que para ali foram no decorrer dos séculos XVII e XVIII eram precisamente os mesmos que se utilizavam na Europa e, se alguma diferença existiu, ela foi principalmente de qualidade, preferindo a clientela transatlântica o que de melhor se podia encontrar no mercado fornecedor (SIMÕES, 1965, p. 22).

Santos Simões, em comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros na Bahia[29], em 1959, descreveu como se constituíam os azulejos que observou em levantamento feito em terras brasileiras:

> Os esquemas decorativos seguem a linha tradicional portuguesa, sem inovações, antes parecendo executados pelos mesmos decoradores e artesãos; agrupamentos de padronagem, limitação por barras e frisos, com cantos próprios, contornamento dos acidentes da arquitetura, rigorosa observação de escala e proporções espaciais (1959, p. 12).

Uma peculiaridade do ofício do azulejo em Portugal era a execução sob encomenda, propiciando uma maior integração entre a arquitetura e o elemento decorativo:

> Uma das características do azulejo português é seu programado ajustamento às superfícies a cujo revestimento se destina. Os painéis são dimensionados de acordo com as paredes, peitoris ou desvãos que deverão revestir (ALCÂNTARA, 1981, p. 247).

Entretanto, essa situação ideal de projetar painéis de acordo com os espaços a serem aplicados nem sempre ocorria. Às vezes, eram removidos de paredes originais para serem recolocados em outros espaços, o que implicava em adaptações que fracionavam o conjunto, quando não o desmantelavam. No Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, alguns painéis (adquiridos no século XX) foram divididos para se adequarem às paredes da

[29] Comunicação realizada por Santos Simões, publicada na 'Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional', número 14, Rio de Janeiro, 1959, p. 11-18.

residência de verão da família Castro Maya. Já no convento de Santo Antônio, quando da obra de ampliação da sua igreja, os silhares originais que ornamentavam a nave em 1710 foram substituídos por outros.

No fim do século XVII, por influência de Portugal que estava iniciando a sua fase barroca na azulejaria, os motivos policromáticos começaram a ser substituídos pelos desenhos a dois tons de azul. Os azulejos mais representativos dessa fase são, segundo Santos Simões, os da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, nos Montes Guararapes, Recife (1654), os quais definiu como "verdadeiro altar da Pátria Brasileira" (Fig. 81). Já na arquitetura civil, ele destaca o antigo Solar do Saldanha, em Salvador, do início do século XVIII.

Fig. 81: Azulejos com desenhos a dois tons de azul, da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes. Recife, final do século XVII. Foto: Roberto Omena. Fonte: skyscrapercity.com.

A primeira metade do século XVIII é marcada pelo reinado de D. João V (1689-1750), o chamado Período Joanino (1706-1750), caracterizado pelos painéis historiados da azulejaria barroca, representados pelo Ciclo dos Mestres e a Grande Produção Joanina.

> Todo este período que se iniciou um pouco antes de 1700 e encerrou com o Terremoto de 1755 foi marcado pela evolução contínua e pela utilização intensiva do azulejo, em especial dos painéis historiados. No início do século, a variedade e qualidade artística das obras elaboradas e eruditas criadas por "mestres" deu lugar, com afluxo do ouro brasileiro e o desenvolvimento sumptuário que caracterizou os

> meados e final do reinado de D. João V, à grande produção do azulejo, que permitiu o alastramento da sua utilização (MECO, 1984, p. 54).

As grandes encomendas realizadas pelas igrejas e conventos do Brasil nessa fase propiciaram uma verdadeira riqueza azulejar nos trópicos. Santos Simões notou que no Brasil do XVIII, todas as fases do azulejo estavam bem representadas, tais como em Portugal, ao que Barata completa: "Os azulejos vinham para o Brasil no momento de sua fabricação, bastante atualizados quanto às tendências estilísticas da época" (1955, p. 73).

Destaque para os azulejos do Convento de São Francisco do Salvador, na Bahia; as Igrejas de Nossa Senhora da Glória do Outeiro e Nossa Senhora da Penna; e os azulejos da sacristia do Convento de Santo Antônio e os do Convento de Santa Teresa, todos estes no Rio de Janeiro.

> Já no final do século XVII, e principalmente no século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro estava em pleno desenvolvimento e progresso. Sua posição centralizada e estratégica permitiu assegurar o domínio português, dos sucessivos ataques de corsários. Sendo através de seu porto, o escoamento do ouro e dos diamantes de Minas Gerais para Portugal, financiando assim, principalmente no século XVIII, à corte portuguesa e o reinado de D. João V. A importância do ponto de vista estratégico e econômico resultou na transferência da sede do governo geral de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763 (FERREIRA, 2014, p. 109).

Da fase rococó, temos os azulejos da Igreja Nossa Senhora da Saúde, além dos da Penna. No fim deste século, o neoclássico substitui o rococó e, segundo o especialista português, tem na Igreja de Nossa Senhora da Corrente, em Alagoas seu melhor exemplo de arquitetura religiosa; e na civil, o Solar do Conde dos Arcos, em Salvador. Ainda em relação às encomendas e aplicações de azulejos no Brasil, Santos Simões diz:

> Em todos os casos é bem patente a preocupação de instalar o melhor que havia, conforme com a tradição decorativa mais ortodoxa. Em nenhum caso me foi dado observar qualquer desvio ou tendência de modismo local, antes se observa sempre que os azulejos eram encomendados propositadamente para os locais a que se destinavam, com cópia de detalhes que permitiam o seu perfeito ajustamento à arquitetura (1959, p. 14).

Se não houve desvio ou tendência de modismo local em relação aos azulejos decorativos encomendados, o mesmo não podemos dizer quanto aos brancos. Algo incomum – um "bom desvio", que poderíamos chamar de "adaptação do azulejo aos trópicos" – ocorreu em terras brasileiras no século XVIII: o revestimento arquitetônico, até então utilizado em

interiores e algumas vezes em fontes e bancos no exterior das edificações (em Portugal), passa a exercer uma outra função: a de revestimento de fachadas. No intuito de propiciar conforto térmico, proteção à ação da umidade e do sol e minimizar os custos com conservação – fatores consideráveis em um país tropical – o azulejo passa a adquirir um novo uso. A respeito disso, Barata vai nos relatar:

> Ainda na época colonial os construtores usaram azulejos na parte externa de alguns edifícios religiosos, com o visível intento de melhor protegê-los. Dom Clemente da Silva Nigra escreve a respeito, o seguinte: "[...] A primeira notícia de azulejos brancos de fachada encontramos num documento sobre o frontispício de São Bento do Rio de Janeiro, no triênio de 1750-1754" (1955, p. 76).

A fachada do Mosteiro de São Bento foi projetada em 1617, pelo engenheiro-mor Francisco de Frias da Mesquita e finalizada em 1692, pelo monge-arquiteto Frei Bernardo de São Bento (Fig. 82).

Fig. 82: Fachada do Mosteiro de São Bento. Desenho: Barão de Planitz, 1844. Acervo: Arquivo do Mosteiro de São Bento.
Fonte: A autora, 2016.

No Arquivo da instituição, em duas publicações baseadas no Dietário[30] do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, de 1773 (Fig. 83), existe uma informação anterior à de Barata sobre o uso de azulejos, embora não relacionada à fachada e sim à cobertura da Igreja.

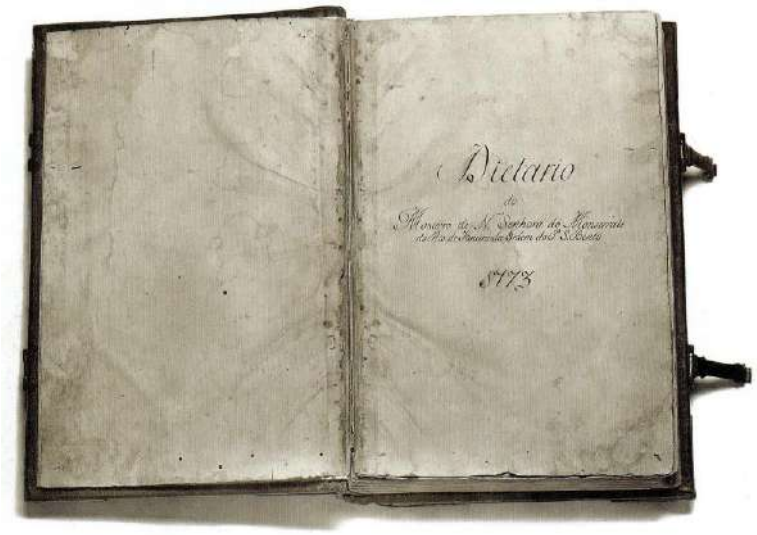


Fig. 83: Dietário do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1773.
Fonte: Arquivo do Mosteiro de São Bento.

Na primeira, em um livro sobre os construtores e artistas do Mosteiro, a respeito do período de 1669 a 1673, Dom Clemente da Silva-Nigra nos relata:

> No governo do abade Frei Bento da Cruz, que tomou posse em outubro de 1669, continuaram as obras da igreja: [...] Assim, "acabou-se o pórtico e o coro superior fazendo-se abóbeda ladrilhada de azulejo, cujas arestas baixas necessariamente haviam de ocupar em parte o lugar dos referidos frontões" (1950, p. 94).

Na outra publicação, comemorativa dos 400 anos do Mosteiro, Dom Mateus Ramalho Rocha nos dá informações relacionadas ao propósito funcional da aplicação do azulejo na edificação: a de que o Abade Frei Bento da Cruz deu continuidade em sua gestão (1669-1673) a obras anteriores no Mosteiro e na igreja, ladrilhando a abóbada[31] de azulejo (1991, p. 108) e que, anos mais tarde, no triênio 1685-1688 foi alterada pelo Abade Frei Cristóvão de Cristo, que "cobriu as abóbadas das tribunas de madeira fazendo que o telhado da igreja corresse

[30] O 'Dietário do Mosteiro de São Bento' é um códice de 448 páginas composto de duas partes: uma descreve os governos da instituição desde 1590 até 1792; e a outra traz um resumo da vida dos monges que viveram e faleceram no Mosteiro, de 1629 a 1789 (*Op. cit*., p. 20).
[31] Teto formado por superfície curva.

igualmente sobre elas, porque não estancavam as águas da chuva, ainda cobertas de azulejo" (*Op. cit*., p. 114-115). Apesar do emprego do revestimento em questão não ter logrado êxito na contenção das chuvas àquela época, possivelmente este foi um dos primeiros casos registrados de uso funcional do azulejo no Rio de Janeiro e por essa razão foi aqui documentado.

Outra edificação religiosa marcada pelo uso do azulejo de forma diferenciada é a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes, Recife. Construída em 1654 em comemoração à vitória da batalha dos Guararapes contra os holandeses, a edificação é revestida de azulejos brancos na fachada e nas duas torres. 13.358 peças acondicionadas em 46 caixotes chegaram de Portugal em agosto de 1790, ao custo de duzentos mil réis, conforme dados obtidos por Barata (*Op. cit*., p. 54). A Igreja é a mesma que Santos Simões considerou a mais notável entre as do fim do século XVII, em decorrência do seu azulejamento interior – desta mesma época –, diferindo do exterior que é do final do século seguinte (Fig. 84).

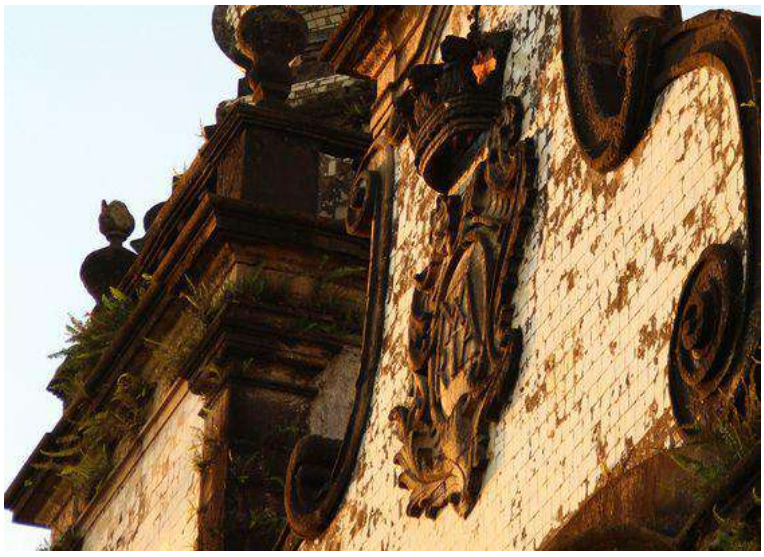


Fig. 84: Azulejos brancos (detalhe) na fachada da Igreja N. S. dos Prazeres dos Montes Guararapes, Recife. Foto: Autor não mencionado Fonte: patrimonioespiritual.org.

Uma outra fachada, esta parcialmente revestida de azulejos brancos do século XVIII na torre e no coruchéu[32] é a da Igreja de São Francisco, em João Pessoa, na Paraíba (Fig. 85). A construção do conjunto arquitetônico formado pela Igreja e pelo Convento de Santo

[32] Neste caso, ornamento que coroa a torre.

Antônio teve origem em 1588, quando frei Melchior de Santa Catarina ali chegou para fundar uma base franciscana. Ao longo dos dois séculos seguintes o conjunto sofreu diversas intervenções. Na fachada podemos encontrar a data de construção do frontispício (1779), com destaque para a torre recoberta de azulejos brancos e a superposição de abóbadas.[33] O coruchéu de azulejos brancos possui azulejos azuis pontuando suas arestas e data de 1783: "a própria data está inscrita em azulejo, constituindo documento da maior importância para a história da aplicação de azulejo a fachadas" (SIMÕES, 1965, p. 212).

Fig. 85: Fachada com azulejos na torre e no coruchéu da Igreja de São Francisco, em João Pessoa. Paraíba, século XVIII.
Foto: Lionel Baur. Fonte: wikimedia commons.

Santos Simões percebe essa mudança no uso do azulejo em seu levantamento pelo país e irá mencioná-la no Colóquio de 1959:

> [...] constatei que é precisamente no Brasil, e ainda no século XVIII que o azulejo sai dos interiores e vai revestir fachadas! Solução engenhosa e utilitária ela não havia ocorrido na Metrópole onde apenas o azulejo é aplicado em vêrgas de portas ou janelas exteriores (1959, p. 15).

[33] Informações extraídas do portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1493> Acesso em: 29 nov. 2016.

Assim, desde o século XVIII aplicava-se azulejo em fachada no Brasil, mais por uma questão utilitária do que propriamente ornamental – apesar dos efeitos tonais e de brilho promovidos pela luz do sol no material vidrado; e pelo próprio desenho reticulado da malha azulejar.

Três fatores contribuem para esse novo uso do azulejo nos trópicos: o fato da cor branca e do cintilar da superfície vidrada serem altos refletores de luz e de calor, propiciando ambientes internos mais frescos; do próprio material cerâmico ser refratário, o que faz com que demore a esquentar, mantendo uma temperatura interna praticamente constante na edificação; e dos azulejos brancos serem mais baratos que os decorados, viabilizando o revestimento total de uma fachada como a da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, Recife que contou com mais de treze mil azulejos para cobrí-la inteiramente.

A. J. Barros Veloso e Isabel Almasqué procuram explicar o porquê do emprego dos azulejos brancos: "Julga-se que os azulejos inicialmente aplicados nas fachadas eram brancos uma vez que as encomendas se destinavam a revestir interiores de cozinhas, de casas de banho ou de estabelecimentos" (1989, p. 23).

No século XIX, as invasões napoleônicas em Portugal iniciadas em 1807 e a guerra civil de 1832 a 1834 desencadearam uma grave crise no país, acarretando na queda da produção com reflexo nas exportações para o Brasil. Paralelamente, a vinda de D. João VI e da corte portuguesa em 1808 modificaria o cenário do comércio azulejar. Durante esse período, o Brasil passa a importar de outros centros produtores, principalmente Holanda e França. Essa tendência se manteria ao longo do século, o que explica o emprego dos muitos azulejos destas procedências nas fachadas do Rio de Janeiro.

> Quanto ao começo dos revestimentos externos de fachada, será da quarta década do século passado. [...] É essa, aliás, a época aproximada em que a nova forma de utilizar azulejos ter-se-á generalizado no Brasil, período em que se restabeleceram os laços comerciais com Portugal, por meio de tratados, depois de nossa independência (ALCÂNTARA, 1978, p. 61).

Foi também na primeira metade do XIX que os emigrantes portugueses que moravam no Brasil, chamados de "brasileiros" em Portugal, retornaram enriquecidos e mandaram azulejar as fachadas de suas casas, repetindo a prática brasileira. Santos Simões vai comentar sobre esse fenômeno de regresso do azulejo que chamou de "Torna viagem":

> Foi do Brasil – continuação de Portugal – que veio para a velha metrópole a nova "moda" do azulejo de fachada, trazida pelos "brasileiros" [...] que encheram o norte do país de chalés e vivendas, com seu ar exótico e equatorial [...] a dar ao Porto, principalmente, essa continuação de "ar de família" que notamos tão exuberantemente desde o Pará ao Rio de Janeiro. Curioso fenômeno de inversão de influências! Extraordinário exemplo de comunhão cultural! (1959, p. 18).

De decorativo em Portugal, o azulejo tornou-se utilitário no Brasil, acabando por influenciar inversamente a própria matriz. O azulejamento de fachadas que inicialmente sofreu resistência dos portugueses, acabou sendo incorporado em suas habitações. O efeito é um jogo de luz, brilho e riqueza visual até hoje apreciado.

O Rio de Janeiro possui fachadas recobertas de azulejo decorado, mas é principalmente em São Luís, no Maranhão e em Belém, no Pará, que o azulejo nas fachadas vai alcançar seu esplendor máximo com as múltiplas cores e padrões existentes, o que Barata vai dizer:

> A cerâmica vista isoladamente seria arte portuguesa **no** Brasil; mas o seu emprego nos revestimentos arquitetônicos constituiria arte portuguesa **do** Brasil, concebida através de critérios semelhantes aos da antiga Metrópole, mas pensados e exigidos em nosso meio (1955, p. 70).

4.2 **Os primeiros exemplares do azulejo português na cidade do Rio de Janeiro**

Planejado de acordo com os espaços a revestir, o azulejo era encomendado à metrópole e posteriormente enviado ao Brasil para aplicação. Os primeiros exemplares de azulejo português no Rio de Janeiro datam do século XVII e foram adquiridos pelas ordens religiosas.

A primeira das fases de produção existente no Rio de Janeiro – a artesanal – pode ser dividida em duas, de acordo com a decoração empregada: a dos azulejos de padrão, no caso os de tapete, policromáticos; e a dos historiados, com as fases do azul e branco e do azul e branco com inserção de policromia nas molduras. Antes de iniciarmos a análise do primeiro estudo de caso, falemos um pouco sobre os primeiros azulejos de padrão do Rio de Janeiro: os azulejos de tapete.

Os azulejos de padrão foram largamente utilizados em Portugal no século XVII. No início, o padrão era criado ao se repetir um único azulejo. Em seguida, padrões mais complexos foram sendo desenvolvidos: os de 2 x 2 (com 4 azulejos); os de 4 x 4 (com 16 azulejos); os de 6 x 6 (com 36 azulejos) e até mesmo os de 12 x 12 (com 144 azulejos). Os azulejos de tapete são assim chamados porque, com composição decorativa baseada na repetição de

um ou mais padrões e limitada por uma moldura, de fato se assemelham a um tapete. Geralmente empregados na cobertura de grandes superfícies parietais, recebiam a designação de ‘silhar’ por ocuparem o espaço que vai do chão ao meio da parede. Inicialmente policromáticos e mais tarde, azuis e brancos, seus padrões eram inspirados em tecidos, seguindo uma linha decorativa. Os azulejos de tapete são os mais antigos da cidade do Rio de Janeiro – século XVII – com exemplares na antiga portaria, no corredor e na escada de acesso às celas (Fig. 86) do Mosteiro de São Bento, no centro da cidade.

Fig. 86: Azulejos de tapete na escada de acesso às celas do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro, século XVII. Fonte: A autora, 2016.

Abaixo, os dois ‘padrões’ (ou ‘módulos de repetição’) do Mosteiro de São Bento (Fig. 87), gerados a partir da rotação de um único azulejo, o ‘elemento’ (Fig. 88) e sua cercadura – moldura na mesma medida do azulejo (Fig. 89). De acordo com a nomenclatura de Santos Simões, trata-se de um padrão 2 x 2/1, o que significa dizer um agrupamento de 4 azulejos iguais a um elemento (desenho que se repete) (1965, p. 22).

É importante perceber que cada um dos quatro cantos de um único azulejo é parte: ou de um elemento maior, no caso a camélia e a figura azul composta de oito flores-de-lis (visíveis na composição 2 x 2/1); ou de elementos secundários em forma de flor, dispostos entre os maiores (só possível visualizá-los integralmente a partir do painel. Ver Fig. 80). O efeito visual é de um mosaico colorido de formas vegetais.

A cercadura, nas mesmas três cores dos azulejos internos do painel, emoldura a composição. Também do século XVII, possui padrão formado por folhas de acanto e quadrifólios.

Fig. 87: Os padrões formados a partir da repetição de um único azulejo. Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, século XVII. Fonte: A autora, 2016.

Figs. 88 e 89: À esquerda, o elemento (azulejo que se repete). À direita, a cercadura com folhas de acanto e quadrifólios. Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, século XVII. Fonte: A autora, 2016.

No final do século XVII, a policromia vai sendo substituída pelo azulejo a tons de azul sobre branco. O interior da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, nos Montes Guararapes, Recife é todo revestido de azulejos de padrão dessa fase (ver Fig. 81).

De azulejo de padrão, o azul e branco passa a ser empregado também nos azulejos historiados no século XVIII. É quando surgem azulejos de igrejas como a da Nossa Senhora

da Penna, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, que abordaremos no primeiro estudo de caso a seguir.

4.3 **A primeira fase de produção: os azulejos artesanais da igreja Nossa Senhora da Penna**

> Do ideal e do fervor religioso, que inspiraram nossas antigas populações, contribuindo notavelmente para firmar o sentimento de solidariedade entre os habitantes deste imenso país, as igrejas levantadas nos sítios mais diversos e distantes, em número prodigioso, perduram como testemunhos sublimados (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2002, p. 70).

A igreja Nossa Senhora da Penna localizada no bairro de Jacarepaguá, apesar de pouco conhecida do grande público, é uma das mais antigas e possui um dos raros conjuntos de azulejaria portuguesa do século XVIII existentes na cidade do Rio de Janeiro (Fig. 90). Este paradoxo foi o principal fator que nos fez escolhê-la como o primeiro dos estudos de caso, a representar a fase artesanal de produção.

Fig. 90: Igreja N. S. da Penna, Jacarepaguá.
Foto: Renzo Augustus da Nóbrega / IPHAN.

Tombada desde 6 de julho de 1938 pela antiga Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, a pequenina igreja de 1644 possui cinco painéis de azulejos portugueses, além de outros dois menores de simbologia mariana – o Sol e a Lua. Os painéis, todos em azul e branco, ilustram cenas da vida da Virgem Maria, também conhecidas como Cenas Marianas. Um deles – Apresentação de Nossa Senhora no Templo – foi inutilizado com a instalação de um quadro a óleo à sua frente que retrata o responsável pela reforma da capela em 1873, Monsenhor Antônio Marques de Oliveira (Fig. 91):

> Primitivamente era o corpo da capela totalmente isolado – sem adjacências – e só nos meados do século XIX foram abertas duas portas laterais, interrompendo os painéis azulejares, as quais estabeleciam comunicação com o corredor envolvente e de acesso à sacristia. Alguns dos azulejos sacrificados foram no entanto montados naquele corredor onde, mais tarde ainda, passaram a ser encobertos por um grande e mau retrato de pintura a óleo (SIMÕES, 1965, p. 172).

Fig. 91: Painel de azulejos *Apresentação de Nossa Senhora no Templo*, encoberto por pintura a óleo.
Fonte: A autora, 2016.

O estudo de caso será baseado nos quatro painéis principais que decoram a nave da Igreja: *Anunciação*, *Adoração dos Pastores*, *Nascimento da Virgem* e *Casamento da Virgem* (Ver Anexo I).

4.3.1 Aspectos históricos

> A história do azulejo também acompanha as épocas e no que nelas há de subjetivo ou imposto pelas circunstâncias (ALMEIDA, 2006, p. 11).

A igreja Nossa Senhora da Penna foi construída no século XVII a 160 metros de altura no alto da Pedra do Galo em Jacarepaguá, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, entre os maciços da Pedra Branca, da Tijuca e da Gávea. É no sopé da mesma Pedra, em um local chamado Porta D'Água – atual Largo da Freguesia –, que surgiria em 1616 o primeiro núcleo populacional de Jacarepaguá. Aliás, o nome Jacarepaguá é decorrente deste núcleo da Porta D'Água e do seu entorno que, ao expandir-se, ficou conhecido como Jacarepaguá em função da proximidade com a Lagoa dos Jacarés (2014, p. 33).

Em 1661, conforme relatos correntes na época, foi construída uma ermida no alto da Pedra do Galo em decorrência de um milagre: um escravo aflito pela eventual punição que receberia por ter perdido um animal, obtém a graça de encontrá-lo através da intercessão de Nossa Senhora, vista no cume da Pedra. O fato também foi presenciado pelo seu senhor, que em agradecimento à Virgem, mandou erigir a ermida que seria o primeiro núcleo da igreja da Penna.

No ano de 1664 foi construída uma capela, segundo o documento mais antigo da ermida – o livro *Santuário Mariano*, de Frei Agostinho de Santa Maria, publicado em 1723. No tomo X do livro consta que a edificação foi fundada pelo padre jesuíta Manoel de Araújo, devoto de Nossa Senhora, também fundador da Igreja de Nossa Senhora do Loreto, localizada na parte inferior da Pedra do Galo (Fig. 92).

Fig. 92: Igreja N. S. da Penna, no alto da Pedra do Galo. No sopé, Igreja N. S. do Loreto, Freguesia de Jacarepaguá. *Rio de Janeiro Pitoresco*, 1842. Autores: Louis Buvelot e Louis-Auguste Moreaux. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: A autora, 2016.

Segundo Frei Agostinho, a palavra 'pena' que dá nome à igreja é uma variante de 'penha' que por sua vez significa elevação de pedra, penedo – herança de uma tradição portuguesa em associar o nome da igreja à sua localização:

> A origem pela devoção a Nossa Senhora da Penna data de 1135, quando o então Rei de Portugal, D. Afonso Henriques, dedicou primeiramente seu castelo, construído em um penhasco, na cidade de Leiria, à Nossa Senhora da Penna e, posteriormente, a capela dentro das muralhas, hoje em ruínas. Já no início do século XVIII, um dos mais simbólicos templos de Portugal, o Santuário da Peninha foi construído entre a serra e o mar, no extremo oeste da Serra de Sintra e revestido com painéis de azulejos com Cenas Marianas datado de 1711. Essas seriam as fontes de inspiração para o Padre Manoel de Araújo, fundar a Igreja Nossa Senhora da Penna localizada em Jacarepaguá - Rio de Janeiro/Brasil (FERREIRA, 2014, p. 31).

Em 1770, a capela foi reformada por José Roiz de Aragão, outro fiel que obteve uma graça de Nossa Senhora. Aragão foi um dos grandes benfeitores da igreja, promovendo além da sua reconstrução, a edificação de casas para romeiros e a doação de terras no entorno da ermida – as do Engenho da Serra – à irmandade, segundo documento de escritura de 30 de abril de 1771[34].

[34] Informações extraídas do documento 2088, ARM. I, GAV. 18, PASTA 87 do antigo SPHAN, disponível no IPHAN/RJ (6ª Superintendência).

Também da segunda metade do século XVIII é o conjunto de painéis de azulejos portugueses que passam a integrar o templo, característicos da fase artesanal historiada em que a paleta azul e branco vinha sendo largamente empregada.

Apesar de alterações sofridas em 1873 que descaracterizaram a edificação (Fig. 93), o seu traçado arquitetônico do século XVIII se mantém.

Fig. 93: Igreja N. S. da Penna em 1932, com as alterações sofridas em 1873.
Foto: Augusto Malta. Fonte: Brasiliana Fotográfica (FBN).

Em 1946, por intervenção do antigo SPHAN, tais alterações foram minimizadas através da reconstituição da fachada original (FERREIRA, 2014, p. 37). Nossa Senhora da Penna é padroeira das artes, das ciências e da imprensa, com festa celebrada no dia 8 de setembro.

4.3.2 A técnica nos azulejos da Igreja da Penna

> A decoração do azulejo relaciona-se com os suportes e os vidrados, materiais que dão especificidade aos projetos a realizar. [...] Assim matéria, vidrados, fabrico e decoração são interpretados e selecionados com vista ao projeto que se prepara (ALMEIDA, 2006, p. 105).

Nesta parte do trabalho abordaremos os aspectos técnicos relativos ao processo de fabricação artesanal dos azulejos do século XVIII, particularmente os que compõem os painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna. Vejamos inicialmente quais eram os profissionais envolvidos nesse processo e a maneira como os azulejos eram fabricados.

4.3.2.1 Quem produzia os azulejos

A produção de azulejos na Lisboa do século XVIII, de onde se originam os painéis da Igreja da Penna, se concentrava em dois bairros da cidade: Santos-o-Velho e Anjos.

> Até meados do século XIX, as cerâmicas procuravam localizar-se preferentemente nas proximidades do mercado consumidor e de rio navegável – fonte de energia (azenhas) e via de transporte – e secundariamente, junto às de matéria-prima. A introdução do vapor e da eletricidade, como fontes de energia, e o desenvolvimento das vias terrestres de comunicação multiplicaram as alternativas de escolha para essa localização (ALCÂNTARA, 1978, p. 62).

As pequenas oficinas que produziam louças e azulejos eram chamadas de olarias. "Nestas tendas de oleiro, designação pela qual são por vezes mencionadas na documentação, era tratado o barro, realizado o azulejo em chacota e, depois, novamente 'enfornado' para a segunda cozedura, já depois de pintado" (CARVALHO, 2012, p. 55).

Entre a produção da chacota (placa de barro cozido) e a segunda cozedura tinha a etapa da pintura dos azulejos, que era realizada fora do espaço da olaria, porém próximo dela em função da fragilidade das peças – documentos de 1713 e 1714 atestam a casa do próprio pintor como oficina (*Id.* p. 59). Isso explica a concentração no mesmo bairro dos artífices envolvidos na produção azulejar: facilitar o transporte das peças a serem pintadas e depois o seu retorno à olaria para a segunda cozedura.

O século XVIII foi uma época de grandes mudanças na dinâmica de fabricação do azulejo. Se no XVI, o oleiro era o protagonista da produção, dominando a tecnologia dos fornos, das tintas e dos vidrados, no XVII houve uma alteração neste processo, com a inserção de mão-de-obra (pouco especializada) para a fabricação da azulejaria de padrão. O papel do pintor se mantém, seja o de formação erudita ou aquele que aprendeu com o próprio ofício.

No século XVIII as transformações foram ainda maiores, pois o trabalho passou a ser mais segmentado, semelhante a uma 'linha de produção': o ladrilhador era quem aplicava os azulejos; mas também podia desempenhar o papel de empreiteiro geral da obra, recebendo a encomenda, fazendo medições do espaço e se responsabilizando pela coordenação da

produção, ao intermediar o cliente e os artífices envolvidos – por vezes, em alguns documentos da época encontrados, essas funções eram atribuídas ao azulejador, o que gera incerteza quanto a quem de fato realizava esse trabalho de coordenação (*Id.* p. 57); o oleiro era aquele que dominava a tecnologia do vidrado, preparando a pasta cerâmica e a chacota; o pintor exercia a tarefa de decorar o azulejo; o forneiro ficava a cargo das cozeduras; e o pedreiro preparava a parede para recebê-los. Como podemos notar, vários eram os profissionais envolvidos neste processo, utilizando inclusive mão-de-obra escrava para selecionar e extrair a argila dos depósitos naturais (em Portugal, chamados de barreiras). Com relação à produção de azulejos, muito embora o pintor tenha mais destaque no processo, podemos considerar que a autoria é múltipla, uma vez que oleiro, pintor e ladrilhador contribuíam, cada qual com sua *expertise*, para o produto final.

Segundo Rosário S. de Carvalho, em documentação do início do século XVIII que descreve a olaria do Pé de Ferro consta que

> Era formada por "[...] casas que servem de olarias citas na dita rua do Pé de Ferro e que constam de uma logea e um forno e poço e um pátio e um escritório e logea dele e tojeira, e moinho, e palheiro e seis casas em cima com uma varanda e casa de (baixo) dela e todo o mais pertencente as ditas tendas [...]". Para além dos fornos existentes no quintal, encontravam-se ainda associados armazéns ou casas para guardar tojo e palha, assim como outras para guardar o barro, o moinho de vidro, e há várias referências a poços ou cisternas [...]. Ultrapassando as descrições dos imóveis, a documentação menciona ainda a existência de animais, como jumentos e machos, que certamente serviam para o trabalho pesado [...] (*Id.* p. 55-56).

Com este documento de 1706, de compra e venda do imóvel, podemos compreender como era a configuração de uma olaria da época, ainda que nem todas possuíssem casas para moradia como a do Pé de Ferro.

4.3.2.2 Como se produzia os azulejos

Agora veremos como era o processo de fabricação artesanal praticado até hoje, característico dos azulejos da Igreja da Penna. A primeira etapa da produção é a 'seleção e extração da argila'. Ela é composta de minerais e matérias orgânicas que sofreram decomposição através da ação do vento e da chuva ou erosão dos rios. Dentre os vários tipos presentes na natureza, a mais indicada para receber o esmalte estanífero na sua superfície é a não ferruginosa, uma vez que os sais de ferro são incompatíveis com o óxido de estanho. Após a

seleção e extração da argila, segue a eliminação das impurezas, sejam elas orgânicas (material em decomposição como folhas e insetos) ou inorgânicas (seixos etc); e a adição de água a fim de dar plasticidade e possibilitar a moldagem. Para que não haja bolhas de ar na pasta cerâmica – o que acarretaria rachaduras durante a cozedura – a argila precisa ser bastante amassada.

Para se fazer a ‘chacota’ – placa de barro cozido que será o suporte do azulejo – deve-se esticar a pasta cerâmica com o auxílio de um rolo apoiado em duas ripas paralelas de madeira com igual altura, entre 1 cm e 1,5cm (Fig. 94); em seguida, com o auxílio de um gabarito no tamanho do azulejo, corta-se a pasta (Fig. 95).

Fig. 94: Esticando a pasta cerâmica de maneira homogênea. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 95: Corte da pasta cerâmica com auxílio de gabarito, nesse caso uma placa retangular, maior que um azulejo. Fonte: A autora, 2016.

O tamanho do azulejo português costuma ser entre 13,5 cm e 14,5 cm, com exceção dos fabricados em Coimbra, que são um pouco menores. Em decorrência da contração sofrida pela argila, devido a evaporação de água nela contida, a dimensão da placa costuma reduzir em relação à inicial. A medida de 14 cm de lado, comumente empregada no azulejo, se explica: 7 x 7 azulejos perfazem um metro quadrado, onde a área delimitada por fileiras de número ímpar, tanto na vertical quanto na horizontal, permite que a composição seja centralizada no espaço disponível e reste um número par de azulejos para cada lado. Contudo, tal medida cria dificuldade quando os padrões de repetição são utilizados, uma vez que costumam ser estruturados em número par: 2 x 2; 4 x 4; 6 x 6; 8 x 8 e 12 x 12.

Após o corte da pasta cerâmica, a etapa seguinte é a de ‘secagem’, colocando-se papel jornal entre as placas de barro para absorver a umidade e empilhando-as entre placas de madeira para evitar que empenem. A secagem é lenta e o local não deve sofrer variação térmica.

Uma vez secas, as placas vão ao forno para a ‘primeira cozedura’. Este é constituído basicamente de três partes: sistema de aquecimento, câmara de cozedura e sistema de saída de gases. As placas devem ser dispostas de maneira que o ar circule entre elas. O calor deve ser lento, assim como o resfriamento para a abertura do forno, de modo que as peças não trinquem.

A técnica utilizada para a obtenção da camada vítrea decorada é a ‘majólica’. Depois de cozida, a chacota recebe o ‘esmalte estanífero’ – característico desta técnica – que, sob a forma de pó misturado com água, é aplicado através de imersão parcial (apenas uma face da chacota) ou banho de cortina (derramado sobre a sua superfície) (Fig. 96). Eventuais derramamentos no verso da chacota ou nas suas laterais devem ser removidos com uma esponja úmida ou, se em quantidade maior, raspados com uma faca; isto porque se fundiriam durante a cozedura, o que faria com que colassem no suporte do forno. A absorção da parte líquida é rápida, permanecendo na superfície a camada branca opaca de esmalte cru que receberá a decoração.

Fig. 96: Banho de cortina para receber a camada de esmalte cru.
Fonte: A autora, 2016.

Antes da etapa de pintura, é necessário ‘transferir o desenho’ para a camada branca de esmalte cru. Não é possível desenhar sobre a camada, uma vez que o pó se desprenderia da sua superfície. Então, o desenho é passado de forma indireta, através do procedimento de transferência explicado no capítulo 2, quando abordamos a técnica da majólica (p. 46). A seguir, exemplo de desenho já transferido, pronto para receber a pintura (Fig. 97).

Fig. 97: Desenho transferido para a camada de esmalte cru servindo de guia à pintura. Fonte: A autora, 2016.

A ‘pintura’ do azulejo é feita através de pigmentos (óxidos metálicos) misturados com água. No caso da Igreja da Penna, para a obtenção das cores nos azulejos foram utilizados os óxidos de cobalto, para o azul e o óxido de estanho, para o branco e são aplicados com pelo menos dois tipos de pincéis – um para preenchimento de áreas maiores e outro para contornos (Fig. 98). As pinceladas devem ser rápidas e precisas – semelhante à aquarela. Não é possível retocar, uma vez que a camada de esmalte cru absorve prontamente a água, depositando os pigmentos sobre ela. Após a pintura, é realizada uma ‘segunda cozedura’ de no mínimo 900°C para fundir o esmalte e fixar as cores, gerando a camada brilhante e impermeável, típica do azulejo.

Fig. 98: Pintura com óxidos metálicos sobre a camada de esmalte cru. Fonte: A autora, 2016.

Na produção artesanal, e principalmente na azulejaria historiada religiosa, empregava-se a prática da encomenda: o azulejamento era planejado não só em função da natureza do ambiente, mas também do espaço disponível ao qual seria destinado. Por consequência, disso dependia o tamanho do desenho em relação ao espaço a ocupar no painel e como era distribuído nas quadrículas da malha azulejar, de modo a evitar que as linhas ortogonais formadas por ela interferissem na leitura da imagem, principalmente na expressão facial das figuras.

No ofício da azulejaria, existia uma metodologia de trabalho que se refletia também na questão da organização do material. Dada a enorme quantidade de peças – se várias para um único painel, podemos imaginar para muitos deles – e da necessidade de montá-las de maneira efetiva, os pintores de azulejos usavam de um método para organizá-las: cada uma recebia uma identificação no tardoz (verso do azulejo), em uma combinação de letra (ou símbolo) e número (por exemplo, A1, A2, A3,... B1, B2, B3 e assim por diante) que começava de baixo para cima, da esquerda para a direita, conforme Figura 99 abaixo:

E	E1	E2	E3	E4	E5
D	D1	D2	D3	D4	D5
C	C1	C2	C3	C4	C5
B	B1	B2	B3	B4	B5
A	A1	A2	A3	A4	A5
	1	**2**	**3**	**4**	**5**

Fig. 99: Método de identificação das peças para a montagem dos painéis.

Assim, fatores que envolviam planejamento e método eram praticados também no ofício da azulejaria. A importância do método, não só para o projeto azulejar mas também para todos os outros, vem do contato com o ofício, da experiência decorrida e isso nos é lembrado por Bruno Munari de maneira bem simples: “O método projetual não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas por ordem lógica, ditada pela experiência” (1981, p. 20).

Todo suporte tem suas limitações técnicas e o azulejo não é diferente. A segmentação da malha azulejar, decorrente do tamanho individual dos azulejos, talvez seja a principal, sobretudo em se tratando de obras monumentais historiadas. O suporte e o meio técnico de representação acabam por condicionar a composição a uma adequação da expressão visual, enfim, a ação do autor. É também com vistas a uma adequação que as dimensões do azulejo – largura, altura e espessura – são praticadas. Elas não são aleatórias, muito ao contrário, estão integradas de forma a minimizar a ação de outros dois agentes limitadores, a contração e o

empenamento, que podem ocorrer durante as etapas de secagem e cozedura. Tudo é pensado tecnicamente, de modo a vencer as restrições que se apresentam.

Retomando o estudo de caso, o conjunto de painéis de azulejos portugueses existentes na Igreja da Penna, procedente de Lisboa, é feito a partir da técnica da majólica com paleta azul e branco, o que significa dizer que foram utilizados os óxidos de cobalto e estanho, respectivamente, para a obtenção das cores. Os azulejos não são datados. Na ausência de informações que possam corroborar datas de produção, os especialistas em azulejaria costumam avaliar conjecturalmente, a partir de deduções históricas ou estilísticas.

Segundo Santos Simões, a data de produção dos azulejos da Igreja da Penna se localizaria entre 1755 e 1760 (1965, p. 172) e na análise de José Meco, seria de cerca de 1770. Em ambos os entendimentos, a fase é a mesma: a intermediária do rococó. Os azulejos da Igreja da Penna teriam sido produzidos na chamada fase pombalina – esta intermediária –, que durou de 1755 até cerca de 1775.

A presença da "asa de morcego" e dos concheados nos emolduramentos caracterizam o rococó, estilo surgido em Portugal a partir de 1750 e empregado até o início da década de 1790, mas o uso das rocalhas (espécie de conchas irregulares ou concheados) cercando inteiramente as composições constitui o maior indicador deste período intermediário, o que reforça a avaliação dos dois especialistas.

Segundo Dora Alcântara, o elemento que possibilita a identificação da época de produção de um azulejo historiado é mesmo a moldura. É ela que nos permite distinguir o estilo e, por conseguinte, situar o azulejo no tempo, uma vez que as cenas – imagens interiores à moldura – costumam se repetir entre as religiosas e as profanas (informação verbal).[35]

No intuito de estabelecer uma comparação que pudesse situar no tempo os painéis da Penna a partir de azulejos do mesmo estilo e tema mariano existentes em Lisboa (datação estimada por semelhança), registramos as imagens de dois painéis comuns a este trabalho de investigação – Adoração dos Pastores e Nascimento da Virgem (Figs. 100 e 101). O primeiro, de cerca de 1760 (fase pombalina do rococó), é da Igreja Nossa Senhora da Oliveira; e o outro, de cerca de 1780 (fase do rococó tardio), da Capela de Santo Antônio do Vale. Observando o emolduramento, elemento denotador do estilo como dissemos anteriormente, os das igrejas de Lisboa possuem cabeceira recortada, diferindo dos painéis da Penna, que têm borda retilínea (Fig. 102). Além disso, policromia em um deles; e no outro, figuras de anjos inteiros na base da moldura a apresentar a cena, outras (cabeças) na parte superior e volutas

[35] *O Azulejo, sua presença no Brasil*, curso de extensão sobre História do Azulejo, ministrado por Dora Alcântara no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, de 12 a 16/09/2011.

discretas entre os painéis (canto esquerdo inferior da foto) que parecem se tratar do período de transição da Grande Produção Joanina para o rococó. Os elementos comuns entre os emolduramentos de Lisboa e os da Penna se restringem àqueles já típicos do estilo: asas de morcego e concheados (rocalhas). Sendo assim, o que é possível deduzirmos é que os azulejos da Penna não se assemelham nem com os da Igreja da Oliveira (1760) nem com os da Capela de Santo Antônio (1780), em consonância com a análise de José Meco, que os avaliou como serem de cerca de 1770.

Fig. 100: Painel *Adoração dos Pastores*, Igreja Nossa Senhora da Oliveira. Lisboa, 1760.
Fonte: A autora, 2017.

Fig. 101: Painel *Nascimento da Virgem*, Capela Santo Antônio do Vale. Lisboa, 1780. Fonte: A autora, 2017.

Fig. 102: Borda retilínea no painel *Casamento da Virgem*, Igreja Nossa Senhora da Penna, Jacarepaguá. Fonte: A autora, 2016.

Com base nos dados técnicos referentes aos azulejos da Igreja da Penna, foi criada uma ficha de inventário onde tais informações são elencadas, a saber:

Ficha de inventário

Descrição: Azulejos historiados de temática religiosa que representam cenas da Vida da Virgem Maria, também conhecidas como passos marianos
Época: 2ª metade do século XVIII (avaliados por Santos Simões como produzidos entre 1755 e 1760 e por José Meco, c. 1770)
Cor(es): Azul (óxido de cobalto) e branco (óxido de estanho)
Procedência: Lisboa, Portugal
Fábrica: desconhecida (possivelmente Real Fábrica do Rato, segundo avaliação do especialista José Meco)
Dimensão: cada painel (silhar) possui largura de 18 azulejos e altura de 9 ½ azulejos; cada azulejo mede 14 x 14 cm
Material: Cerâmica e vidrado
Técnica de fabricação: majólica
Fase de produção: artesanal
Uso: decorativo / educativo-religioso
Localização: Igreja Nossa Senhora da Penna
Endereço: Ladeira N. Sra. da Penna - Freguesia - Jacarepaguá - Rio de Janeiro

4.3.3 A forma nos azulejos da Penna

> A noção de forma está muito relacionada à ideia de representação de um objeto em imagem. Trata-se pois da percepção da forma como unidade, como configuração que implica a existência de um todo que estrutura suas partes de maneira racional [...] (AUMONT, 2005, p. 68).

Nesta parte do trabalho abordaremos os aspectos relacionados à forma nos azulejos da Igreja Nossa Senhora da Penna. Como já mencionado, a edificação possui quatro painéis – silhares – de azulejos na sua nave. Quando da fase de levantamento iconográfico, apenas dois encontravam-se com as cenas historiadas originalmente completas: *Adoração dos Pastores*

(possuía apenas uma pequena falha na parte superior direita da moldura) e *Nascimento da Virgem*. Os outros apresentavam lacunas em suas cenas, preenchidas com azulejos díspares desfigurando a composição e não permitindo uma visualização do conjunto em sua totalidade. Por essa razão, optamos em examinar particularmente quanto à forma, os painéis que se encontram no seu estado original. Os demais farão parte da análise geral, onde os elementos comuns são abordados.

Em consonância com o ambiente, as cenas historiadas dos painéis de azulejos da Igreja da Penna são de caráter religioso, narrando a vida da Virgem Maria através de imagens. Em uma observação inicial, podemos notar que os quatro painéis (ver em Anexo I) possuem moldura e base iguais (destacadas na Fig. 103), e paleta azul e branco comum a todos, o que proporciona unidade ao conjunto. A moldura é sustentada visualmente por uma base frontal e duas pilastras inclinadas, uma de cada lado (realçadas em azul). Esses elementos são feitos no azulejo a partir de *trompe-l'oeil*, técnica de pintura que simula tridimensionalidade através do uso da perspectiva e do sombreamento. O conjunto formado pela base, moldura e cena se assemelha a um quadro de pintura com pedestal.

Fig. 103: Elementos que proporcionam unidade ao conjunto de painéis de azulejos.
Fonte: A autora, 2016.

Antes de seguirmos à análise da imagem do painel *Adoração dos Pastores* e para uma melhor compreensão do tema é preciso esclarecer a sua origem, expressa na fonte literária:

> A Adoração dos Pastores é baseada no relato do Evangelho de Lucas (Lucas 2:16-20). O Anjo apareceu para um grupo de pastores que passavam a noite nos campos, e anuncia: "Nasceu na cidade de Davi um Salvador, que é Cristo Senhor." (Lucas 2:11) Os pastores partem em busca da criança nascida numa manjedoura que vão louvar e adorar (FERREIRA, 2014, p. 158).

Através deste trecho, podemos entender melhor o tema do painel em que Maria, José e os três pastores encontram-se em torno do menino Jesus, rodeados de personagens secundários – anjos, pessoas e animais (Fig. 104).

Fig. 104: Painel *Adoração dos Pastores*. Fonte: A autora, 2016.

Observando a cena historiada – típica de uma época em que a Pintura e a Gravura constituíam importantes paradigmas de representação –, uma das primeiras percepções que temos é a convergência visual dos personagens em relação ao menino Jesus. Apesar de não ocupar propriamente o centro ótico do painel, o olhar do espectador é direcionado a ele. Isto porque a estrutura da composição é criada de maneira que os elementos convirjam para a figura principal – do lado direito, Maria, um dos anjos, os raios de luz, um homem, uma vaca e um jumento, todos com cabeça inclinada à esquerda, em direção à criança; do lado esquerdo, José e os três pastores com suas cabeças inclinadas à direita, sendo que as dos três últimos alinhadas em uma descendente que, se traçarmos uma linha, seu prolongamento culmina na imagem do menino na manjedoura. Este contraste de direções – direita-esquerda, horizontal-vertical – é o que proporciona equilíbrio e a percepção de movimento à composição.

A propósito da convergência visual a que nos referimos, um outro elemento também contribui para enfatizá-la – a perspectiva. Técnica empregada para simular a visão natural do homem, o uso da perspectiva na cena do painel pode ser identificado principalmente nas escadas, nas colunas, no telhado e na parede do lado esquerdo. Linhas retas que dispostas diagonalmente, convergem para um ponto, sugerindo uma noção de tridimensionalidade que é reforçada a partir das variações de claro-escuro no conjunto da imagem.

No fundo da cena, no lado esquerdo, um pequeno trecho de paisagem pode ser visto em tons mais claros de azul, remetendo a uma outra técnica de representação presente em todo o painel: a do claro-escuro. Esta trabalha não só a relação entre distanciamento e proximidade, mas também a própria noção de profundidade e volumetria, como nas pilastras, em que se percebe a sua forma circular através do uso deste recurso.

Em alusão a estes dois meios de representação – o claro-escuro e a perspectiva – Jacques Aumont vem nos lembrar do 'Tratado da Pintura', de Leonardo da Vinci, no intuito de enumerar as regras desejavelmente utilizadas para simular a visão natural, quais sejam as principais:

> [...] devem-se pintar os objetos mais próximos com cores mais saturadas, contornos mais nítidos e textura mais espessa; os objetos distantes estarão mais no alto da tela, menores, mais claros e com textura mais fina; as linhas paralelas na realidade devem ser convergentes na imagem etc (2005, p. 63).

Tratando dos aspectos relacionados à forma contida na composição azulejar, podemos notar a presença tanto de estrutura linear quanto pictórica, convivendo harmoniosamente em conjunto. Com relação ao papel representado pela linha no desenho: "A arte do desenho consiste em fixar proporções entre as linhas curvas e as linhas retas" (FECHHEIMER *apud* ITTEN, 1990, p. 23). Esse princípio é basilar, uma vez que as linhas curvas e retas não são apenas aquelas que constituem o desenho, mas também as que participam da configuração de cada elemento que faz parte do conjunto da composição.

Para complementar a análise e evidenciar a estrutura da composição a partir das suas partes (unidades da forma), realizamos um estudo para o painel *Adoração dos Pastores* (Fig. 105). Utilizamos como referência o esquema linear proposto por Rudolf Arnheim na investigação visual relativa a obras[36] de Pieter Brueghel, El Greco, Paul Cézanne e Jean Auguste

[36] *A Parábola dos Cegos* (Brueghel, 1568), *A Expulsão do Templo* (El Greco, 1570), *Mme. Cézanne numa Cadeira Amarela* (Cézanne, 1888-90) e *La Source* (Ingres, 1856).

Dominique Ingres, nas quais aborda o assunto segundo aspectos relacionados à configuração e à forma:

Fig. 105: Esquema linear de configuração do painel *Adoração dos Pastores*. Fonte: A autora, 2016.

Com base no estudo desenvolvido, notamos que os elementos principais da cena – o menino Jesus, Maria e José – estão concentrados no triângulo formado por estes e pela figura localizada no alto, ao fundo. Esse triângulo representa a forma principal da composição. O entorno compreende linhas verticais, horizontais e diagonais que promovem dinâmica e equilíbrio às partes que formam o todo. O presente estudo foi feito com base em análises visuais propostas por Arnheim, que diz:

> Todas as obras devem ser olhadas "por cima", isto é, com uma captação inicial da organização total. Ao mesmo tempo, contudo, as relações entre as partes frequentemente desempenham um papel compositivo importante. A semelhança e a dessemelhança dão forma ao tema principal (1996, p. 79).

Levando-se em consideração esse princípio analítico, o segundo painel a ser apreciado é *Nascimento da Virgem* (Fig. 106). Difere do anterior *Adoração dos Pastores* não só pelo arejamento visual existente, mas também por possuir duas cenas distintas em um só painel, conforme podemos observar a seguir:

Fig. 106: Painel *Nascimento da Virgem*. Fonte: A autora, 2016.

O painel possui dois momentos: em primeiro plano, a pequena Maria sendo banhada por duas mulheres e outras duas mais atrás (uma segurando cesta de vime que serviria de berço para a criança e outra ajoelhada ao pé da lareira); e no fundo esquerdo, em tamanho menor, sua mãe Ana deitada na cama do quarto após ter dado a luz, acompanhada de uma quinta mulher.

As figuras são distribuídas pelo espaço interno da moldura, ocupando três áreas distintas: o primeiro plano, um outro mais atrás e um terceiro menor, no fundo. O claro-escuro é utilizado em escalas, de acordo com o nível de proximidade e distanciamento dos personagens, estabelecendo a relação entre os planos existentes. Assim, o detalhamento das figuras e a tonalidade do azul costumam variar em função destas áreas: quanto mais próximas as figuras, mais detalhadas e escuras serão, enquanto as mais distantes, mais claras. Além do claro-escuro, a linha também se faz presente no desenho do painel, conforme as palavras de Barata:

> No último quartel do século XVIII aparecem ainda, em alguns conjuntos cerâmicos, pormenores ou painéis com esse gosto gracioso e com os cabelos e elementos lineares do desenho tratados num toque vivo e rápido (um ou dois dos painéis da N. S. da Pena, em Jacarepaguá, por exemplo) (1955, p. 114).

O gosto gracioso ao qual Barata se refere era o chamado “gênero Watteau” – gravuras do francês Jean-Antoine Watteau (1684-1721) difundidas pela Europa e que serviam de inspiração aos pintores de azulejo na composição das partes historiadas.

Com relação às formas visuais presentes na imagem, elas constituem o todo compositivo. O conjunto de formas visuais é caracterizado pelos elementos plásticos da imagem, o que Aumont vem nos esclarecer:

> Os elementos propriamente plásticos da imagem (representativa ou não) são os que a caracterizam como conjunto de formas visuais e que permitem constituir essas formas. São eles: a superfície da imagem e sua organização, geralmente chamada de composição; as gamas de valores e de cores; os elementos gráficos simples; e a matéria da própria imagem, como as pinceladas ou o grão da película fotográfica (2005, p. 136).

A seguir, realizamos o esquema linear de configuração do painel *Nascimento da Virgem*, com base no mesmo estudo proposto por Rudolf Arnheim (Fig. 107). Nele identificamos uma maior distribuição dos elementos configurados, se comparada à cena historiada analisada anteriormente. Formas mais arredondadas estão presentes, proporcionando maior dinâmica à composição, ou seja, uma acentuação do ritmo na imagem.

Fig. 107: Esquema linear de configuração do painel *Nascimento da Virgem*. Fonte: A autora, 2016.

Por fim, cabe dizer que a dispersão dos elementos nessa composição favorece uma leitura visual que acentua o caráter imaginativo do conjunto, pois apesar de possuir um ponto de observação central – a representação do nascimento –, destaca duas passagens de tempo que caracterizam momentos distintos da narrativa. Isso apresenta um contraponto interessante em relação ao painel anterior, que se notabiliza por uma concentração da figuração totalmente direcionada à manjedoura. Neste sentido, existe uma intenção clara, para nós, de complementaridade formal entre as narrativas, através do contraste compositivo gerado entre os painéis, o que contribui para uma intensificação da expressão no conjunto das cenas configuradas, presentes na nave da igreja de Nossa Senhora da Penna.

4.3.4 A função dos azulejos religiosos

> A iconografia cristã é, sobremaneira, sedimentada no imaginário ocidental, sofrendo alterações quando a Igreja deseja manifestar aspectos específicos de sua catequese, ou quando a devoção à determinada invocação torna-se obsoleta. Sendo as imagens cristãs elucidativas e educativas, num sentido catequético e iconográfico, não são por natureza estanques [...] (SANTOS *apud* FERREIRA, 2014, p. 126).

Todo azulejo tem sua função e nem sempre meramente decorativa, como possa parecer. Ao longo do tempo, o uso que se deu a este revestimento cerâmico foi sendo ampliado, o que fez com que conquistasse públicos cada vez maiores. Do caminho percorrido entre o interior e o exterior das edificações, o azulejo foi se diversificando: dos enxadrezados monumentais, que revestem grandes superfícies e proporcionam uma ambiência capaz de envolver visualmente o observador, àqueles que contam histórias através das imagens; dos azulejos seriados, que possuem efeitos distintos de acordo com a distância de quem os vê, aos registros de santos, invocando proteção àqueles que acreditam; dos pombalinos, que visavam reconstruir rapidamente a cidade, aos de fachada, que protegem as edificações... muitas são as funções conferidas a esta pequena peça cerâmica.

Na arquitetura religiosa, o azulejo também possui outras funções que não apenas a decorativa. Ele carrega consigo o papel de transmitir ensinamentos – religiosos, certamente, no que tange à catequese, mas também de cunho informativo-educativo. Um exemplo que ilustra bem o que estamos nos referindo é a imagem de um painel de azulejos pertencente à Igreja do Convento da Madre de Deus, atualmente parte do Museu Nacional do Azulejo em

Lisboa, Portugal, em que um monge pede silêncio, com o dedo indicador ereto junto à boca (Fig. 108).

Fig. 108: Painel frade pedindo silêncio (detalhe), Igreja da Madre de Deus, MNAz. Lisboa, final do séc. XVII. Autoria atribuída a Willem Van der Kloet e Jan Van Oort. Fonte: A autora, 2016.

Alexandre Pais, historiador do MNAz, nos fala:

> É que normalmente as pessoas olham para os azulejos... os azulejos contam histórias. E muitas vezes esquecem-se que os azulejos também eram colocados para ter um dinamismo em relação à pessoa que os via: uma espécie de aviso, [..] de sinalética, [...] de ensinamento (informação verbal).[37]

Temos aqui o princípio básico da comunicação visual: transmitir uma informação através de imagem, aqui particularmente, de um símbolo. O gesto do monge significa um pedido de silêncio, porém é arbitrário. Ao emitir a mensagem de não fazer barulho no recinto

[37] Entrevista de Alexandre Pais para a matéria 'Igreja do Mosteiro da Madre Deus é um local pouco explorado', exibida em RTP Notícias, Lisboa, carregada no portal da RTP no dia 9/03/2016, às 17:47h.

através de uma forma gestual convencionada, o simbólico se estabelece em um dos níveis de mensagem visual:

> Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o **representacional** – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o **abstrato** – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o **simbólico** – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. Todos esses níveis de resgate de informação são interligados e se sobrepõem […] (DONDIS, 2003, p. 87).

Na verdade, esta imagem do painel possui os três níveis de mensagem, ainda que o simbólico seja o mais acentuado deles. O representacional está contido na imagem do próprio monge; e o abstrato, na sensação de silêncio causada no observador pelo entendimento do gesto convencionado.

Ainda segundo o historiador, este painel localizava-se de frente para a porta da Igreja (informação verbal)[38], transmitindo a mensagem a todos aqueles que entrassem no ambiente. Em função de obras posteriores, foi retirado do seu contexto original e atualmente encontra-se no fundo esquerdo, próximo à porta da sacristia.

Os azulejos da Igreja da Penna também têm sua função educativa, ainda que de forma doutrinária, como em essência são os de caráter religioso. Ao narrar através de imagens as principais passagens da vida da Virgem Maria, os painéis não só contam histórias, mas também ensinam acerca da religião católica. Representações da iconografia cristã onde o simbólico se faz presente:

> 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, p. 77-78).

É através desta mediação entre espectador e realidade que o simbólico se estabelece, na medida em que a imagem que ali se encontra cumpre a função de representar tanto personagens divinos quanto eventos religiosos. Assim, é possível dizer que toda cena bíblica, dos quais também os azulejos da Igreja da Penna são portadores, guarda em si elementos simbólicos a representar algo essencialmente abstrato:

---

[38] *Id.* nota anterior.

> Inicialmente as imagens serviram de símbolos; para ser mais exato, de símbolos religiosos, vistos como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina (*Id.* p. 80).

A contribuir para a apreensão do simbólico, temos também a questão do tamanho da imagem. Nos azulejos da Penna, o tamanho das figuras e até mesmo dos painéis é relativamente pequeno em relação ao observador. Isto atua diretamente na forma como este irá estabelecer contato com a obra, pois, de acordo com o teórico Jacques Aumont, a relação do espectador com a imagem depende do tamanho desta: quanto menor, mais gera proximidade, intimidade e se torna puramente visual; quanto maior, mais dominado por ela o espectador se sentirá (*Id.* p. 140). É inegável que em um ambiente religioso, estreitar a relação entre aquele que o adentra e a crença oferecida é bastante desejável.

São essas as características que definem o azulejo religioso. Suas funções implícitas – educativa, simbólica e dimensional – vão além da decorativa, que é a mais visível ao senso comum. E é justamente estas múltiplas funções que o particularizam.

Enfim, o azulejo apresenta variadas funções, integrando-se especificamente ao espaço arquitetônico que o recebe, como o religioso. Quer seja decorando, educando, aproximando o sagrado, informando, contando histórias, invocando proteção ou até mesmo resguardando edificações, cumpre um dos principais pressupostos do design: o de ser um objeto utilitário.

4.4 **A segunda fase de produção: os azulejos semi-industriais da rua Teófilo Otoni, 93**

> [...] ficamos a dever aos criadores do azulejo de fachada uma nova expressão na fisionomia das nossas cidades, fisionomia que perdura, malgrado os desesperados esforços para o fazer desaparecer [...] (SIMÕES *apud* AMORIM, 1996, p. 25).

O segundo estudo de caso deste trabalho de investigação se refere aos azulejos da rua Teófilo Otoni, 93, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Durante a fase de pesquisa de campo, no intuito de selecionar uma edificação que representasse a fase semi-industrial de produção, mapeamos, medimos e registramos iconograficamente azulejos de fachada do século XIX existentes no centro histórico e imediações. Neste momento, pudemos identificar determinados padrões bastante utilizados em Portugal, como o estrela e bicha (ou bicha da

praça), por exemplo (Fig. 109), produzido por lá de 1835 a 1910, conforme dados do AZ Infinitum[39].

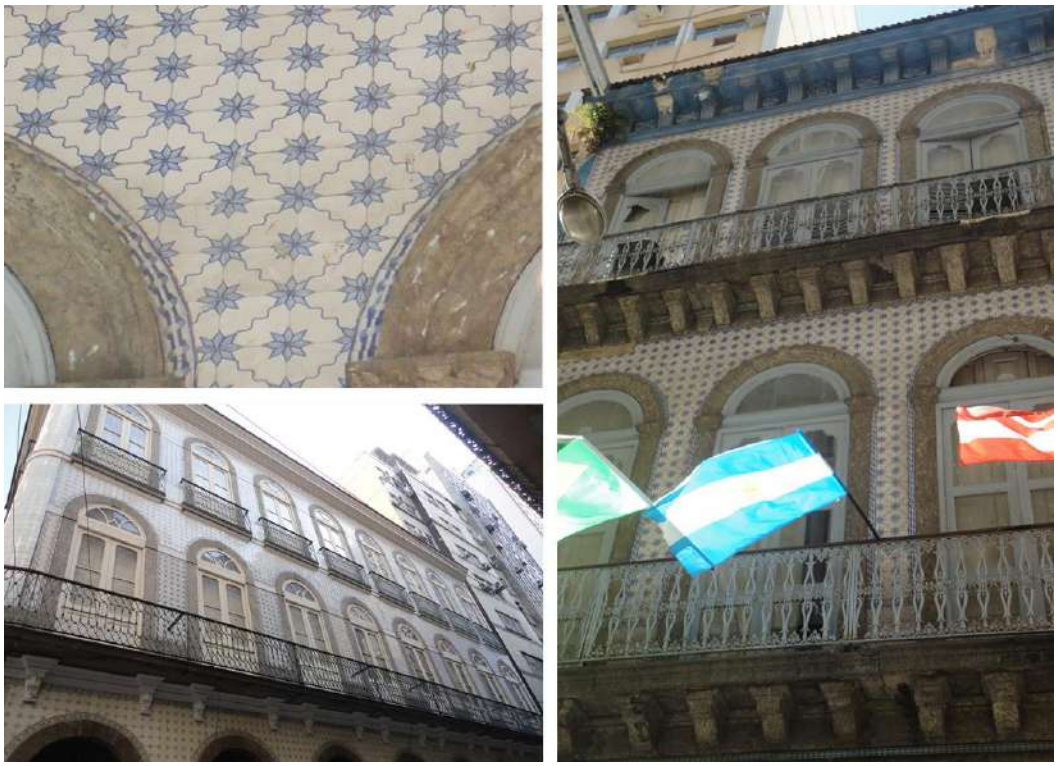


Fig. 109: Padrão estrela e bicha com dimensões menores, no centro do Rio. No alto, à esquerda, rua Teófilo Otoni, 50 (detalhe) e à direita, parte de fachada da mesma edificação; embaixo, à esquerda, rua do Rosário, 97. Fonte: A autora, 2016.

Contudo, ao efetuarmos as medições (largura/altura do azulejo), descobrimos que não se tratavam de exemplares portugueses – como seria de se supor em decorrência da herança cultural – mas sim holandeses. Quanto a isso, Simões vai dizer:

> Constatei, também, e com surpresa, a existência, pelo menos no Rio de Janeiro, de certo tipo de azulejo, não português, integrado em fachadas anteriores a 1840; que azulejos eram esses? É fato bem conhecido o quase desaparecimento da manufatura de azulejos no período que medeia entre as invasões francesas (1808) e a consolidação do regime liberal, após as guerras civis (1840). Esse longo período de guerras e de instabilidade política e social impossibilitou a continuação de uma atividade artesanal [...] (1959, p. 16).

[39] 'AZ Infinitum' é o Sistema de Referência e Indexação de Azulejo de Portugal. Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=309> Acesso em: 13 jul. 2017.

O que diferencia os azulejos portugueses dos holandeses, principalmente, são as suas dimensões: enquanto os primeiros medem entre 13,5 e 14,5 cm de lado, os da Holanda são menores, medindo em torno de 13 x 13 cm. Visualizar o tardoz (verso) seria o ideal para confirmarmos a procedência, uma vez que costumam possuir o nome da fábrica gravado ou alguma marca que a identifique. Entretanto, dificilmente isso é possível em se tratando de azulejos assentados. Somente em alguns casos em que tenham se desprendido da edificação e a marca fique visível na argamassa original, o que não nos aconteceu.

A partir de pesquisa em livros, catálogos de fábricas de azulejos e, particularmente, no catálogo de venda de materiais de construção da J. Lino – estes dois últimos do próprio século XIX, funcionando na época como meio de divulgação e encomenda dos azulejos seriados –, constatamos que o padrão estrela e bicha é um dos motivos comuns a Portugal e Holanda (Fig. 110), onde neste último recebeu o nome *Slangster* (e também *Vierster*, *Viersterren*, *Slingersterren*, *Enkele Slangster* e *Slangsterren*), produzido nas cidades de Harlingen, Makkum e Utrecht, entre 1860 e 1930, segundo PLUIS (2013, p. 36-39, 41 e 199). A duplicidade se deve ao fato de que, àquela época, era usual os centros produtores de cerâmica se inspirarem uns nos outros, não havendo padrões exclusivos. Reforçando esta influência – e talvez nem tão curiosamente assim – o nome do padrão é bem parecido na Holanda (traduzido do holandês, seria estrela-serpente, união das palavras *ster* [estrela] e *slang* [serpente]) e em Portugal [estrela e bicha, onde o segundo termo significa animal que possui corpo comprido, sem pernas, vulgarmente conhecido como lombriga] (KNOFF, 1986, p. s/n - Prancha II).

Comparando os desenhos dos padrões nos dois catálogos – Holanda e Portugal – percebemos uma sutil diferença na intensidade da ondulação da serpente: no padrão de Portugal a linha é mais suave e na Holanda, mais sinuosa. Os azulejos das edificações documentadas no Rio possuem a sinuosidade semelhante à da Holanda, conforme uma das imagens (em detalhe) da Fig. 109. Isso reforça a procedência holandesa dos azulejos cariocas, avaliada inicialmente através das dimensões das peças.

Além dos padrões comuns às duas nacionalidades – Portugal e Holanda –, também foram encontrados no Rio de Janeiro alguns tipicamente holandeses e outros, franceses (ver Anexo II).

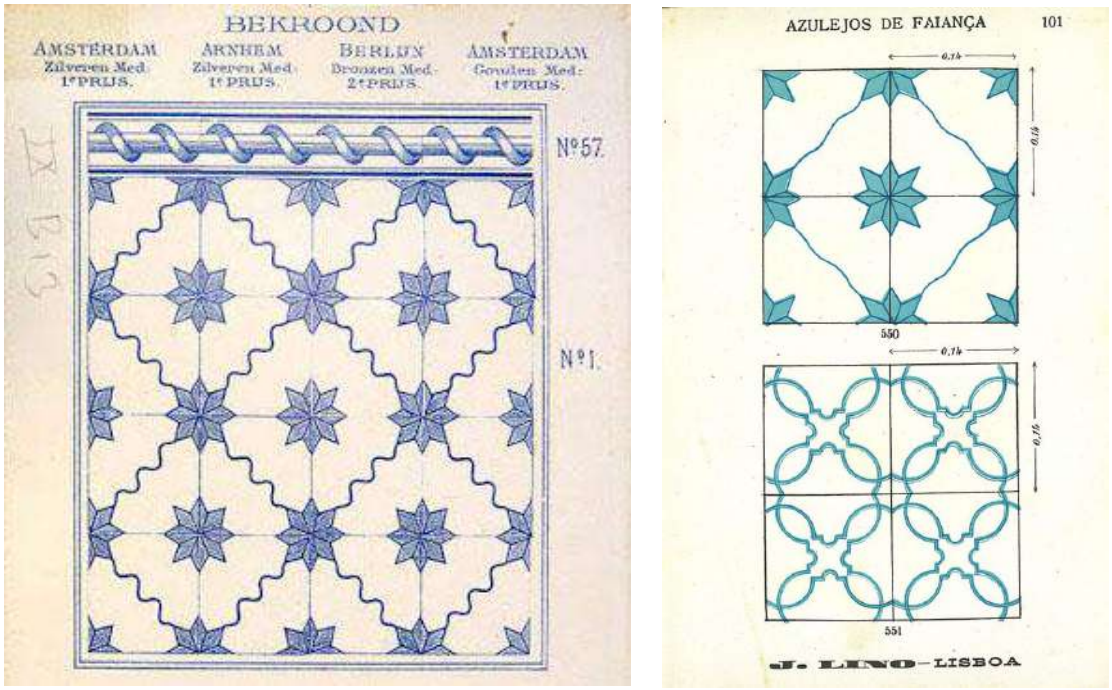


Fig. 110: À esquerda, padrão *Slangster* (neste catálogo, com o nome *Slingersterren*), fábrica holandesa J. Schillemans, Utrecht, 1888. À direita, no alto, padrão estrela e bicha, em catálogo da J. Lino, Lisboa, 1889, p. 85.
Fonte: Catálogo Holanda – imagem do *site* 'Azulejos Antigos no Rio de Janeiro' / catálogo Portugal – 'Az' (Rede de Investigação em Azulejo, Lisboa).

Há que se dizer que ao longo do levantamento de campo e através de consulta ao especialista em azulejaria portuguesa José Meco, pudemos perceber que a grande maioria dos azulejos de fachada relativos ao século XIX existentes hoje no centro do Rio e imediações (Catete inclusive) é de procedência holandesa, o que dificultou a definição da edificação a ser escolhida para este estudo de caso. A julgar pela proporção do número de holandeses em relação aos portugueses, é de se supor que realmente houve uma queda na produção portuguesa da primeira metade do XIX, o que justificaria a intensificação do comércio com outros centros produtores como a Holanda, refletindo nesta desproporção atual.

Dentre os azulejos de fachada de origem portuguesa que se mantiveram, apenas dois do século XIX foram encontrados: um padrão típico do Porto (norte de Portugal), na rua Senador Pompeu, 198 (Fig. 111), em estado de degradação, com pichações e lonas penduradas a abrigar diariamente um comércio ambulante, interferindo na visualização da fachada; e outro na rua Teófilo Otoni, 93 – padrão bastante comum em Lisboa –, cujo prédio passou por uma grande reforma recentemente, promovida pelo atual proprietário do imóvel, o Conselho Regional de Psicologia. Este, então, foi o escolhido para o segundo estudo de caso deste trabalho (Fig. 112).

Fig. 111: Fachada na rua Senador Pompeu com azulejos do século XIX. À direita, o azulejo utilizado na parte inferior da fachada, encoberto pelas lonas azuis e o comércio ambulante. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 112: Fachada na rua Teófilo Otoni, 93 com azulejos do século XIX. À direita, o azulejo que reveste a parte inferior da fachada. Fonte: A autora, 2017.

4.4.1 Aspectos históricos

> [...] as cidades antigas: elas têm um valor na consciência dos nossos contemporâneos exatamente por serem antigas. A cultura moderna tem ou deveria ter a capacidade de compreender na sua estrutura histórica tanto o valor de uma memória, presença do seu passado, como uma previsão-projeto do seu futuro (ARGAN, 1993, p. 82).

É inegável que as cidades enquanto organismos vivos sofrem alterações ao longo do tempo, ainda que nem sempre desejáveis – desde as pouco perceptíveis, atribuídas aos seus cidadãos comuns, àquelas mais profundas, envolvendo a esfera pública à frente de um planejamento urbano. Nesse sentido, o centro do Rio de Janeiro vivenciou durante o século XX duas grandes mudanças na sua malha urbana: uma no início do século (entre 1902 e 1906), com a reforma urbanística de Pereira Passos popularmente conhecida como "O Bota-Abaixo", em que houve a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco; e outra na década de 1940, com a criação da Avenida Presidente Vargas, uma grande via de acesso a ligar o centro à Leopoldina e à zona norte da cidade. Ambas ocorreram enquanto o Rio ainda era capital federal, cortando parte do centro histórico com a alegação de sanear, urbanizar e criar corredores de circulação. Em relação a um possível caminho na contenção dessa destruição, Argan nos fala:

> O conceito de "centro histórico" é instrumentalmente útil porque permite reduzir, quando não bloquear, a invasão das zonas antigas por parte de organismos administrativos ou de funções residenciais novas que fatalmente conduziriam, mais cedo ou mais tarde, à sua destruição (*Id.* p. 78-79).

Com as demolições ocorridas no século XX, a paisagem arquitetônica do Rio foi bastante alterada e provavelmente muito do seu azulejamento de fachada inscrito sobretudo no centro histórico se perdeu. A corroborar este entendimento e ilustrando tais perdas, temos três exemplos documentados de edificações da cidade que possuíam azulejos em suas fachadas e não mais existem: rua Barão de São Félix, 194 (atual Terminal Rodoviário Cel. Américo Fontenelle); rua do Lavradio, 125 (atualmente um Centro Integrado de Educação Pública); e antiga rua São Pedro, 318 (paralela à Teófilo Otoni que a Av. Pres. Vargas encampou quando da sua abertura) (Fig. 113). É fato que o Rio detinha um número maior que o atual de edificações com azulejaria de fachada e as imagens documentadas são uma amostra disso. No entanto, estes prédios se perderam ao longo do tempo e, principalmente, durante estas grandes intervenções urbanísticas.

Fig. 113: Três edificações com azulejaria de fachada, já demolidas. No sentido horário, alto esquerdo: rua Barão de São Félix, 194; rua do Lavradio, 125; e rua São Pedro, 318.
Fonte: BARATA, 1952, p. s/n.

A propósito do assunto demolição, existe uma curiosidade quanto aos azulejos da rua Teófilo Otoni, 93 que se faz necessário relatar: eles estão assentados em uma edificação que é posterior aos próprios azulejos. À primeira vista, percebe-se que o prédio é diferente dos demais do seu entorno. Ao realizarmos o levantamento iconográfico, observamos que ele estava construído com um recuo maior em relação ao meio-fio, se comparado com os outros da rua (Fig. 114). Através de pesquisa nos órgãos municipais ligados a arquitetura, descobrimos se tratar de uma construção que segue o Projeto de Alinhamento de Loteamento[40], de 1944[41] (Anexo III). Neste documento foi estipulado um distanciamento maior das edificações a serem construídas, em relação ao meio-fio. Constatava-se, então, que o prédio havia sido erigido no século XX e não no XIX ou anteriormente. Então, como explicar a presença dos azulejos do XIX? Havia duas hipóteses: ou a de que antes de ser demolido o prédio anterior, os azulejos foram retirados para serem recolocados na nova construção; ou os azulejos terem sido adquiridos em um antiquário ou através de algum colecionador.

[40] É o 'Projeto Aprovado de Alinhamento' que contém o traçado que separa a área pública da área privada, chamada de alinhamento. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smf/perguntas-frequentes/-/blogs/5301037;jsessionid=63D63D800D8599DF7CC9636E90511892.liferay-inst1> Acesso em: 13 jul. 2017.
[41] Documento PAA 4041 PAL 9813 Folha 5, disponível em: <http://www2.rio.rj.gov.br/smu/acervoimagens/imagenspaa/8/0/306.JPG> Acesso em: 13 jul. 2017.

Fig. 114: Recuos diferentes dos prédios em relação ao meio-fio. Fonte: A autora, 2017.

Em nova pesquisa junto à prefeitura a fim de coletar informações sobre a história do prédio, tivemos acesso a um documento manuscrito onde consta que em 28 de abril de 1897 houve solicitação, por parte do proprietário, de uma licença para restaurar a edificação, conforme dados da série 'Licença para Obras', disponível na Gerência de Documentação Escrita e Especial do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). Segue um trecho desta petição[42], nos dando uma informação da maior importância, aqui destacada:

> José Luiz Fernandes Braga que tendo requerido a esta Prefeitura licença para restaurar as partes danificadas nos fundos do prédio à rua Theophilo Ottoni nº 93, pelo incêndio havido em setembro passado nos prédios à rua de São Pedro nº 102 e 104, os quais com aquele comunicam, foi indeferida a sua petição, alegando-se que o pé direito não tinha a altura exigida pelas posturas atuais. Se se tratasse de construção de um prédio novo, ou mesmo de uma reconstrução geral, acharia o Superintendente toda a justiça, para o indeferimento da sua petição, porém o caso é inteiramente outro: trata-se de um prédio que em parte foi danificado pelo fogo, ficando intacta a outra parte. Em primeiro lugar, a casa da rua Theophilo Ottoni nº 93 não é um prédio em ruínas, é uma casa nova, elegante, de cantaria e **azulejo** e de construção moderna, tendo apenas os cômodos dos fundos e o telhado estragados pelo incêndio que ocorreu nos prédios com que comunica a rua de São Pedro nºs 102 e 104; (...) O quarteirão da rua Theophilo Ottoni em que se acha o referido prédio nº 93 é muito estreito e quase nulo de trânsito, dando passagem quase somente a

[42] Coleção Prefeitura do Districto Federal, Archivo Municipal, Série Licença para Obras, Rua Teophilo Ottoni, 93, Doc. 230, f. 20 e 21 (Papéis separados por ordem alfabética de logradouros – T a Z, 1897).

> caminhões com mercadorias; a casa em questão é estreita e muito alta em relação as do referido quarteirão, mas mantém uma elegância com que muito sobressai as que lhe são próximas. [...].

Enfim havíamos descoberto de onde vinham os azulejos do século XIX da edificação atual: com muita probabilidade foram preservados do prédio anterior e reassentados. Na planta[43] apresentada em decorrência do incêndio ocorrido em 16 de setembro de 1896 e no intuito de restaurá-lo, consta que ele possuía três pavimentos, em um total de 12,07 metros de altura com frente de 6,50 m (Fig. 115).

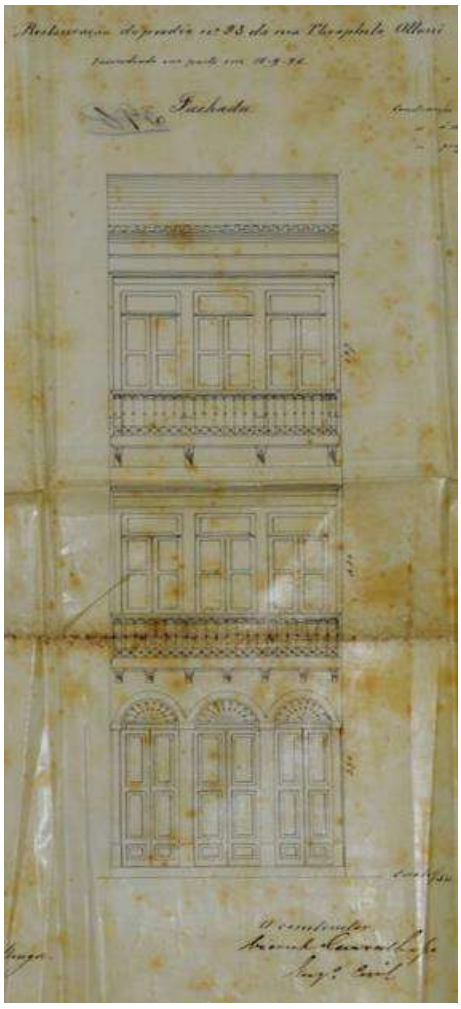


Fig. 115: Planta de restauração do prédio, 1896 (detalhe fachada).
Fonte: Acervo AGCRJ, 2017.

[43] Coleção Prefeitura do Districto Federal, Archivo Municipal, Série Licença para Obras, Rua Teophilo Ottoni, 93 (LO: 1896, Cx. 05, Doc. 20; COD: 625, f. 56; e planta no final do cod. na f. 57).

Por isso o proprietário mencionou na petição o fato do prédio ser estreito e muito alto. Podemos perceber como de fato eram estreitas as edificações daquele quarteirão, a julgar pela vizinha, a de número 97, também azulejada – esta com azulejos franceses na fachada e telhões do Porto – e data de construção de 1883 (Fig. 116). Construída com o recuo praticado anteriormente, sua largura é compreendida apenas pelas duas portas mostradas na foto (ver Fig. 114). A rede de proteção de obra no canto superior da imagem já é de outro prédio.

Fig. 116: Edificação vizinha ao prédio atual, similar em largura ao antigo nº 93 do século XIX.
Fonte: A autora, 2017.

A fachada atual do 93 é bem mais larga porque está construída nos terrenos onde existiram os prédios 93 e 95[44] (hoje nº 93 e 93-A). Em 12 de abril de 1911 – data do mais antigo documento após o de 1897 – Joaquim Valentim Pereira Guimarães solicitou ao Prefeito do Distrito Federal licença para reconstruir o prédio nº 93 da então rua Teophilo Ottoni. Posteriormente, o Projeto de Alinhamento de 1944 fez um novo loteamento da quadra

[44] Dados obtidos na certidão de registro geral do imóvel (matrícula 25583–2-AV, ficha 37398) junto ao 7º ofício de Registro de Imóveis da Cidade do Rio de Janeiro.

e unificou três terrenos: os números 93, 95 e 97 (ver Anexo III). De lá pra cá, tanto a edificação quanto o terreno sofreram alterações que acabaram por levá-los ao estado atual.

Naquela época, não só as edificações eram estreitas, mas também as ruas. O porquê disso, encontramos resposta em Miran de Barros Latif, ao se referir à própria Teófilo Otoni:

> A rua é sempre estreita e a sua pouca largura não foi imposta pelas ordenações do reino. Surgiu assim naturalmente para defender contra o sol inclemente dos trópicos. As ordenações espanholas, nas leis das Índias, impunham ruas estreitas para todas as regiões tropicais do vasto império espanhol. Mas aqui os portugueses sentem a sua necessidade, e cada fachada aproxima-se da casa fronteira como para pedir-lhe um pouco de sombra (LATIF *apud* GERSON, 2013, p. 82).

O que podemos deduzir de todas as informações coletadas é que muito provavelmente os azulejos semi-industriais do prédio atual são oriundos daquele de 1896 e seguramente são do século XIX. Certeza não só pela semelhança aos de Lisboa em dimensões, desenho, cores e friso, mas também por possuírem uma superfície ligeiramente irregular característica dos azulejos não industriais e um craquelê que revela a ação do tempo.

O fato do prédio não ser tombado em nenhuma esfera (municipal, estadual ou federal) – informação adquirida quando da pesquisa junto aos órgãos de patrimônio – nos sinalizou para a sua pouca relevância histórica enquanto edificação. Contudo, a presença de azulejos do século XIX confere a ele atributos diferenciados, os quais temos a intenção de divulgar com este trabalho de dissertação. O que a princípio nos parecia um contrassenso – azulejos anteriores ao próprio prédio –, mostrou-se um caso bem-sucedido de preservação: raros exemplares portugueses do século XIX da azulejaria de fachada na cidade do Rio, conforme esta pesquisa pôde desvelar através da sua investigação.

4.4.2 A técnica nos azulejos da rua Teófilo Otoni, 93

> Para manusear corretamente os materiais é necessário compreender as suas potencialidades específicas e técnicas, conhecer as matérias, os suportes, explorando e experimentando todas as possibilidades, por forma a descobrir efeitos expressivos. Trata-se, deste modo, de ultrapassar os conhecimentos técnicos e fazer tecnologia (ALMEIDA, 2006, p. 132).

O azulejo, ao sair dos interiores de igrejas e casas nobres, adquire um novo uso ao revestir externamente as edificações. Por outro lado, passa a estar sujeito a diversos agentes

externos, naturais ou não, tais como a ação do sol, da chuva e da maresia, variação térmica, umidade, descolamento das superfícies, eventuais depredações, afixações, pichações, furtos e desmontes. Apesar da resistência do azulejo enquanto material, fissuras e desgaste no vidrado podem ocorrer em função da ação do tempo. Nesta parte do trabalho abordaremos os aspectos técnicos relacionados aos azulejos semi-industriais do século XIX, particularmente aqueles que compõem a fachada do prédio à rua Teófilo Otoni, 93, no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro.

4.4.2.1 Técnica decorativa

Os azulejos policromáticos deste segundo estudo de caso, assim como a maioria dos azulejos de fachada do século XIX, foram produzidos através do uso da estampilha, técnica decorativa que permitiu a produção de azulejos em série, obtida a partir do emprego de moldes vazados (um para cada cor), explicada no capítulo 3 desta dissertação. Nos azulejos em questão, a pintura foi realizada sobre base branca opaca, de esmalte estanífero.

É possível identificar o uso da técnica de estampilha através da marca ocasionada pelo arrasto da trincha embebida em tinta na superfície do azulejo – no caso dos da Teófilo, visualizada principalmente na área laranja –, e das linhas retas que compõem o desenho, as quais possuem acúmulo de tinta sobre elas, em decorrência de eventual pausa durante a pincelada, conforme podemos observar na Figura 117 abaixo.

Fig. 117: Azulejo policromático da rua Teófilo Otoni. Fonte: A autora, 2017.

Os azulejos deste estudo foram produzidos através do tipo mais simples de estampilha, aquela feita a partir de papel encerado com óleo de linhaça. Tal dado nos foi possível identificar a partir da junção imperfeita do desenho na composição, visível no encontro de dois azulejos (Fig. 118). Já nas estampilhas de metal, este fator era minimizado.

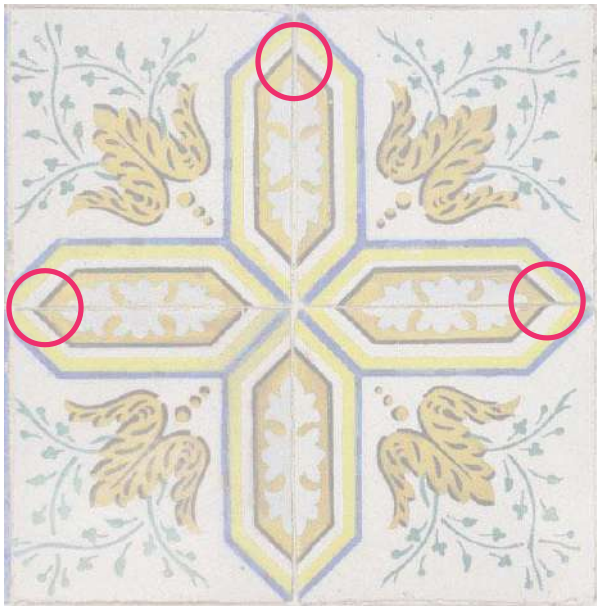


Fig. 118: Em destaque, desencontro na junção do desenho do azulejo, ocasionado pelo uso da estampilha de papel. Fonte: A autora, 2017.

4.4.2.2 Cor

A pintura dos azulejos da Teófilo Otoni, 93 foi realizada a partir de cinco cores: azul, amarelo, laranja, verde e castanho escuro (próximo do preto). Cada uma destas cores é gerada a partir de um óxido metálico: azul (óxido de cobalto), amarelo (óxido de antimônio), laranja (possivelmente antimônio corado com óxido de ferro)[45], verde (óxido de cobre) e castanho-escuro (óxido de manganês). O branco (óxido de estanho) da base opaca, além de receber as outras cores, funciona como a sexta cor.

[45] Não nos foi possível confirmar ou negar esta hipótese até a conclusão deste trabalho, apesar de esforços efetuados nesta direção. Além de pesquisa bibliográfica em livros relacionados à técnica da cerâmica, contatamos duas fábricas de azulejo existentes em Lisboa – uma delas, inclusive, temos a informação de haver produzido este padrão no século XIX. Contudo, a resposta foi a de que não estão em condições de fornecer essa informação.

> A maioria dos azulejos produzidos com a técnica da estampilha tem a pintura executada sobre base branca acinzentada de estanho, cuja finalidade é impedir a mistura dos diferentes óxidos utilizados nas cores da pintura. Os principais constituintes dessa base branca correspondem à sílica (SiO_2) e aos óxidos de estanho (SnO_2) e de chumbo (PbO). O estanho atribui opacidade à mistura e o chumbo, utilizado para diminuir o ponto de fusão da mistura, a deixa mais brilhosa. Com o passar dos anos, o percentual de óxido de chumbo aumentou e o de estanho diminuiu, de modo que os azulejos cuja base branca de estanho é mais brilhosa são mais recentes que aqueles com a base de estanho mais opaca (ALCÂNTARA, 2016, p. 40-41).

Ainda sobre a questão da cor, David Hamilton vem nos falar como ela reage de acordo com determinados fatores: "A cor é introduzida em esmaltes por meio de óxidos metálicos ou carbonatos que afetarão o esmalte de várias formas, dependendo da formulação, temperatura de queima e condições atmosféricas dentro do forno durante a queima" (1978, p. 164).

TABELA 1 – Informações referentes aos óxidos presentes nos azulejos aqui estudados.

ÓXIDO DE	
ESTANHO	Até 8 %, opacificará a maioria dos esmaltes para dar branco.
COBALTO	Tóxico; de ¼ a 2 % produzirá azul em todos os esmaltes.
ANTIMÔNIO	Tóxico; de 7 a 17 % produzirá branco, embora em esmaltes de chumbo o amarelo ocorra quando o antimonato de chumbo é formado.
MANGANÊS	De 2 a 10 % dá castanho em esmaltes de chumbo e tende a púrpura, em alcalino.
COBRE	Tóxico; de 1 a 5 % produz verde na maioria dos esmaltes.
FERRO	Em esmaltes de chumbo, de 1 a 4 % de ferro produzirão amarelo a âmbar; 7 % dá marrom. A cor é marrom em esmaltes alcalinos.

Fonte: HAMILTON, 1978, p. 164-165.

4.4.2.3 Dimensões

Os azulejos da Teófilo Otoni medem, cada um, 13,5 x 13,5 cm e constituem o exemplo mais comum dos módulos de repetição (ou padrão): o 2 x 2/1 (Fig. 119), que significa um agrupamento de 4 azulejos iguais a um elemento (desenho que se repete), de acordo com nomenclatura de Simões (1965, p. 22). O 2 x 2/1 é o mais frequente dos módulos por ser o mais econômico, tanto na produção quanto na facilidade de assentamento. O conjunto de vários padrões forma o tapete (Figs. 120 e 121).

Fig. 119: Padrão de azulejos 2 x 2/1, da Teófilo Otoni. Fonte: A autora, 2017.

Fig. 120: À esquerda, o ‘tapete’**,** composto de módulos de 4 azulejos iguais formando o padrão. À direita, o ‘padrão’ ou ‘módulo de repetição’ 2 x 2/1 e, destacado, o ‘elemento’ (desenho que se repete). Fonte: A autora, 2017.

Fig. 121: Azulejos no contexto da fachada, podendo-se visualizar o tapete.
Fonte: A autora, 2017.

Para um entendimento mais global, elencamos as diferentes dimensões dos azulejos de acordo com a procedência, conforme quadro a seguir:

TABELA 2 – Dimensões dos azulejos segundo a procedência.

PROCEDÊNCIA	DIMENSÕES	
Portugal	Entre 13,5 cm e 14,5 cm	Obs.: Os do Porto são menores: entre 13 cm e 13,5cm
Holanda	Em geral, 13 cm x 13 cm	
França (Desvres / Pas-de-Calais e Choisy-le-Roi)	De 10 x 10 cm a 11 x 11 cm	
Alemanha	14,5 x 14,5 cm a 17,5 x 17,5 cm	

Fonte: ALCÂNTARA, 2016, p. 51 e 57; MECO, 1989, p. 31; PLUIS, 2013, p. 18.

4.4.2.4 Guarnição

Quanto à guarnição dos azulejos da fachada, ela é composta de frisos também produzidos através da técnica de estampilha sobre base branca opaca de esmalte estanífero.

O friso é uma espécie de moldura formada por uma fração retangular de azulejos, geralmente com largura igual à metade de um azulejo e comprimento igual ao dele. Este da Teófilo Otoni, bastante comum em Lisboa, possui 4 cores (azul, amarelo, castanho-escuro e branco) e mede 13,5 x 6,5 cm (Fig. 122). Dá acabamento não só aos azulejos, mas também às cantarias localizadas nas portas que dão para as sacadas dos três andares superiores, conforme podemos ver na Figura 123. Além do friso, outro tipo de guarnição comumente empregada na azulejaria de fachada é a cercadura (peça quadrada com as dimensões de um azulejo).

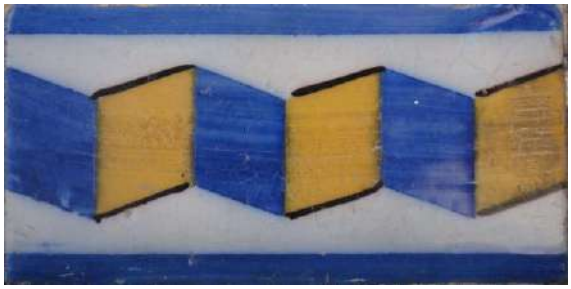


Fig. 122: Friso que guarnece os azulejos da fachada.
Fonte: A autora, 2017.

Fig. 123: Friso no contexto da fachada, dando acabamento aos azulejos de padrão e às cantarias das sacadas. Fonte: A autora, 2017.

4.4.2.5 Ação do tempo

Se observarmos de perto os azulejos da Teófilo Otoni, notamos a presença do craquelê, pequenas fissuras na superfície, visíveis principalmente no fundo branco. Isto reflete a ação do tempo sobre eles, reforçando sua antiguidade (Fig. 124). A explicação técnica para a sua existência nos é dada por Dora Alcântara, ao comparar os diferentes craquelês – o da pintura sobre base de esmalte estanífero (a que diz respeito aos azulejos aqui estudados) e o da obtida a partir de vidrado translúcido:

> A presença do craquelê nos azulejos com pintura coberta com vidrado incolor, ou feita a partir de vidrados com bastante chumbo, apresenta maior ramificação do que o daquelas peças com pintura sobre base branca de esmalte estanífero. Isso ocorre em função do coeficiente de dilatação do vidrado rico em chumbo ser maior do que o da parte cerâmica desses azulejos. No caso das peças com base de esmalte estanífero, que também tem chumbo, os valores do coeficiente de dilatação são mais próximos dos valores da parte cerâmica, o que determina um maior espaçamento no craquelê (2016, p. 43).

Fig. 124: Craquelê nos azulejos da fachada (detalhe).
Fonte: A autora, 2017.

O padrão dos azulejos da rua Teófilo Otoni, 93 é bastante comum em Lisboa, o que se deve ao fato de ter sido produzido por mais de uma fábrica da cidade. Quanto a isso, Alcântara diz:

> A produção de um mesmo padrão por diferentes fábricas, que nos parece hoje estranha, ocorria, no entanto, no âmbito da mesma cidade, caso da Fábrica da Bica do Sapato e Viúva Lamego, em Lisboa; ou do mesmo país, Lisboa e Porto; e de diferentes países, Portugal e Alemanha ou Holanda e França (2016, p. 53).

Segundo o *Inventário da Azulejaria de Fachada semi-industrial da cidade de Lisboa*, realizado por Isabel Almasqué e António José Barros Veloso para a Câmara Municipal de Lisboa, entre os anos de 1988 e 1989, o padrão deste estudo de caso foi produzido por duas fábricas da cidade: a Constância e a Viúva Lamego[46]. Ele existe em 60 endereços em Lisboa, iguais em dimensões, e cores quase sempre as mesmas dos azulejos de padrão da Teófilo Otoni, 93 (em alguns destes endereços, o friso também é o mesmo). Lisboa foi um grande centro produtor de azulejos de padrão, abastecendo não só o mercado interno como também exportando para o Brasil. A seguir, algumas das fachadas da capital portuguesa com o padrão do presente estudo de caso (Fig. 125).

Fig. 125: Alguns endereços em Lisboa com o mesmo padrão de azulejos da rua Teófilo Otoni. No alto, sentido horário: rua Bartolomeu de Gusmão, 4; rua dos Fanqueiros, 70 (este com o mesmo friso também); e Alameda das Linhas de Torres, 50. Fonte: A autora, 2017.

[46] O procedimento para a identificação da(s) fábrica(s) produtora(s), segundo os autores, se deu a partir de informação no tardoz, catálogos de fábrica e depoimento de funcionários que produziram o padrão.

Em pesquisa por bibliotecas de Lisboa, localizamos uma variante do padrão em estudo (ARRUDA, 1998, p. 21), comercializada no catálogo da J. Lino materiais de construção, de 1889, onde o elemento principal da cruz se mantém, diferindo o desenho localizado na extremidade oposta à cruz no azulejo (Fig. 126).

Fig. 126: À esquerda, frontispício do catálogo da J. Lino, 1889. À direita, no alto, variante do padrão cruciforme em estudo, presente na publicação.
Fonte: Az (Rede de Investigação em Azulejo, Lisboa).

Chamaremos de padrão cruciforme com elementos fitomórficos, o padrão da Teófilo Otoni, 93. Bastante comum em Lisboa conforme já mencionamos, também pode ser encontrado no Brasil. Além do Rio de Janeiro, foi identificado e catalogado nas cidades de São Luís e Alcântara, de acordo com o *Inventário do Patrimônio Azulejar do Maranhão* (LIMA, 2012, p. 293 e 430) e na cidade de Viana, segundo o *Catálogo dos Azulejos das Cidades Históricas do Maranhão* (FIGUEIREDO, 2006, p. 67); é importante ressaltar que no início dos anos 80 do século passado, Dora Alcântara já havia registrado sua existência em São Luís (1980, p. 86).

Em recente publicação da mesma autora – *Inventário da Azulejaria em Belém do Pará* –, além das informações referentes à técnica, dimensões, procedência, uso/aplicação e endereços do padrão cruciforme existente também nesta cidade, Alcântara inclui uma outra,

sobre o possível estabelecimento produtor: “provavelmente da fábrica Constância (consta do Catálogo de J. Lino de 1889)” (2016, p. 192-193).

Com base nos dados técnicos referentes aos azulejos de fachada da edificação situada à rua Teófilo Otoni, 93, foi criada uma ficha de inventário onde as informações são elencadas a seguir:

Ficha de inventário

Descrição: Azulejos de padrão cruciforme com elementos fitomórficos
Padrão: módulos 2 x 2/1 (repetição de 4 azulejos a 1 elemento)
Época: século XIX
Cor(es): Azul (óxido de cobalto), amarelo (óxido de antimônio), laranja (possivelmente antimônio corado com óxido de ferro), verde (óxido de cobre), castanho-escuro (óxido de manganês) e branco (óxido de estanho)
Procedência: Lisboa, Portugal
Fábrica(s): Constância e Viúva Lamego
Dimensão (cm): 13,5 x 13,5 cm cada azulejo
Material: Cerâmica e vidrado
Técnica de fabricação: Estampilha pintada sobre base branca opaca de esmalte estanífero
Fase de produção: semi-industrial
Uso: decorativo / funcional
Localização: Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro
Endereço: Rua Teófilo Otoni, 93 - centro - Rio de Janeiro

4.4.3 A forma nos azulejos da Teófilo Otoni

> Na linguagem visual, os opostos se repelem, mas os semelhantes se atraem. Assim, o olho completa as conexões que faltam, mas relaciona automaticamente, e com maior força, as unidades semelhantes (DONDIS, 2003, p. 45).

Trataremos aqui dos aspectos relacionados à forma nos azulejos da edificação. Além da análise da configuração e da estrutura de composição dos azulejos, elencamos também os

princípios que os regem, tanto no padrão quanto no conjunto da fachada. Para isso, nos baseamos nos estudos relacionados à forma e ao desenho, propostos por Wucius Wong (2014).

4.4.3.1 Forma

O padrão de azulejos da fachada da Teófilo Otoni, 93 é composto de duas formas figurativas principais, uma com formato geométrico e outra, orgânico. Trata-se de uma grande cruz no centro do módulo, ladeada de elementos fitomórficos como folhas e galhos estilizados. Na parte interna da cruz, formatos delimitados por curvas livres estabelecem uma relação de unidade com os elementos externos a ela, minimizando o contraste entre o geométrico e o orgânico. Além disso, três círculos em gradação de tamanho, do menor para o maior, dispostos entre a cruz e os elementos vegetais funcionam como elo entre os dois, não só pela forma como também pela sua posição no prolongamento da diagonal da composição, que por ali passa (Fig. 127).

Fig. 127: À esquerda, o azulejo visto isoladamente. À direita, o padrão formado pela rotação de quatro azulejos iguais. Fonte: A autora, 2017.

Quanto às formas da natureza representadas no azulejo, Wong nos fornece a seguinte informação que podemos constatar ao observar o desenho: “Uma característica comum nas estruturas de plantas e animais é a existência de uma espinha dorsal ou coluna central com elementos que se ‘ramificam’ bilateralmente ou em um padrão alternado” (2014, p. 187). São

essas ramificações que ocupam a área com o maior fundo branco do padrão em estudo – as extremidades – contrabalançando de forma mais leve o peso das demais figuras presentes.

4.4.3.2 Estrutura de composição

No azulejo visto isoladamente, a forma vegetal encontra-se em destaque, no centro em diagonal, ocupando a maior parte da área; e secundariamente, a fração da cruz. No padrão, formado pelos quatro azulejos iguais (2 x 2/1), isso se altera e a cruz passa a dominar a composição, em função do seu tamanho e da posição central no conjunto. Isto significa dizer que para termos a noção exata do padrão temos que ver os quatro azulejos, montados a partir do seu eixo central de rotação (ver Fig. 127).

Se observarmos a estrutura de composição do azulejo, ela é formada por duas diagonais principais complementares; e duas linhas secundárias ortogonais, nos lados do azulejo que representam a fração da cruz. Já na estrutura do padrão, temos duas linhas transversais que se cruzam (eixos que passam, em ambos os lados, pelo prolongamento dos elementos fitomórficos, pelos três círculos em gradação de tamanho e pela linha azul no centro da cruz, continuando pelos mesmos elementos em ordem inversa, no azulejo do quadrante diagonalmente oposto); e também duas perpendiculares, antes secundárias (eixos da própria cruz). Este tipo de estrutura compositiva formada pela harmonia entre as linhas ortogonais e diagonais (Fig. 128) proporciona equilíbrio e dinâmica simultaneamente, além de um outro atributo – este relacionado às diagonais – que Ana de Jesus R. L. Almeida vem nos acrescentar:

> O desenho colocado nas diagonais, [...], com possibilidade de rotação dos cantos geram as composições mais decorativas e tiveram grande desenvolvimento no século XVII, [...] continuando até aos nossos dias (ALMEIDA, 2006, p. 120).

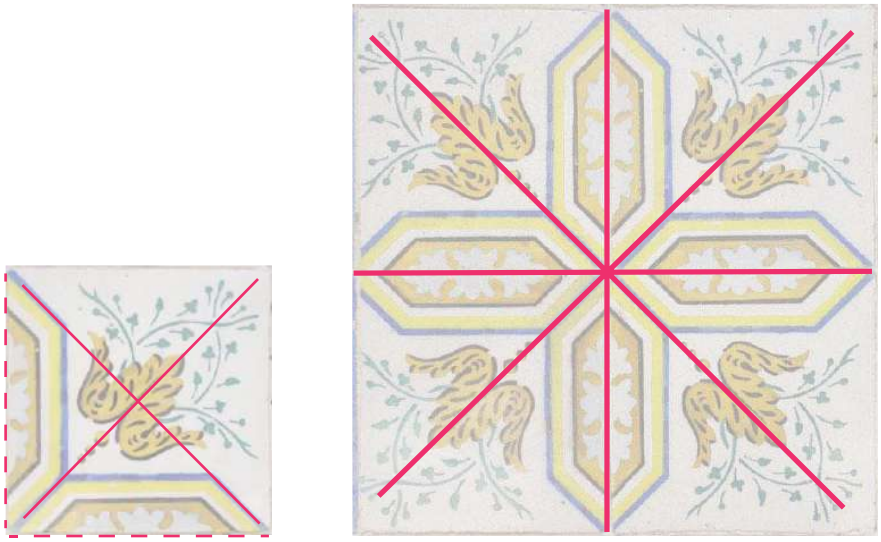


Fig. 128: Em vermelho, esquema linear da composição no azulejo (à esquerda) e no padrão (à direita). Fonte: A autora, 2017.

4.4.3.3 Repetição

A repetição nada mais é do que a reduplicação de uma forma. Constitui o meio mais simples de preencher espaços com apenas um desenho, seja ele único ou configurado por duas ou mais unidades de forma. A repetição constitui o princípio básico da azulejaria de padronagem e nesta podemos incluir a de fachada. Módulos repetidos que de longe funcionam como um grande tapete a decorar as edificações e que de perto, podemos perceber os detalhes do desenho:

> Cada unidade de forma repetida é como a batida de algum tipo de ritmo. Quando as unidades de forma são utilizadas em tamanho maior e número menor, o desenho pode parecer simples e evidente; quando são infinitamente pequenas e em grande número, o desenho pode parecer uma porção de textura uniforme, composto de elementos diminutos (WONG, 2014, p. 51).

Embora o autor estivesse aqui se referindo à forma única – e não por exemplo, a uma forma maior como o padrão, composta de mais de uma forma na maioria das vezes – ainda assim ela pode ser aplicada à azulejaria de fachada, se levarmos em consideração os fatores aproximação e distanciamento (Fig. 129).

Fig. 129: À esquerda, padrão visto de perto com detalhes aparentes; à direita, o tapete à distância, em textura uniforme. Fonte: A autora, 2017.

4.4.3.4 Rotação

> Em todos os conjuntos de azulejo, o ornato, o padrão ou composição, não é livre, mas antes sujeito a duas dimensões: a do azulejo e a da superfície a revestir. Deste modo são sempre em número par, para que o principal centro de rotação se situe nos ângulos dos quatro azulejos centrais (ALMEIDA, 2006, p. 129).

É a mudança de direção de uma forma. A rotação é outro princípio bastante utilizado na azulejaria de padrão. Na fachada da Teófilo Otoni, o módulo de repetição é formado por 4 azulejos iguais (2 x 2/1) e a rotação é estabelecida a partir do eixo central (Fig. 130).

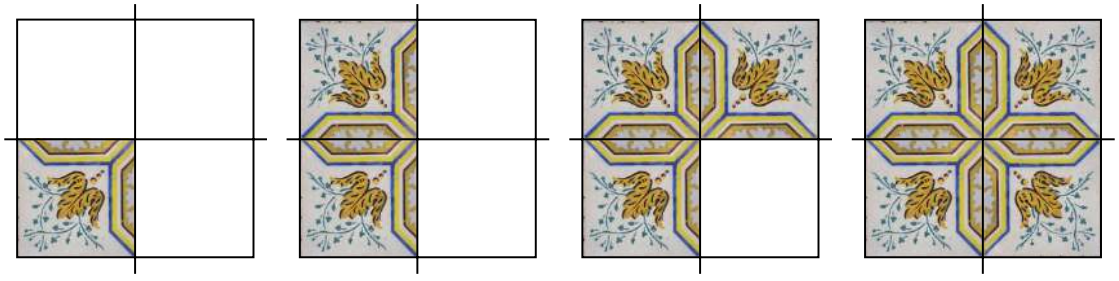


Fig. 130: Rotação dos azulejos sobre o eixo central, formando o padrão. Fonte: A autora, 2017.

4.4.3.5 Simetria

É quando uma forma tem sua imagem invertida de modo especular, disposta em lados opostos. O princípio da simetria pode ser encontrado nos azulejos da Teófilo ao formarem o módulo de repetição ou padrão, quer nele tracemos um eixo central horizontal, vertical ou

diagonalmente. A simetria é mais um dos princípios da forma empregados na azulejaria de fachada (Fig. 131).

Fig. 131: Simetria nos azulejos.
Fonte: A autora, 2017.

4.4.3.6 Gradação

A gradação pode afetar formato, tamanho, cor, textura, direção e posição. A gradação de tamanho se baseia na mudança, progressiva e em sequência, do tamanho das formas. É a que ocorre no padrão que estamos abordando, particularmente nos círculos localizados entre os elementos fitomórficos e a forma geométrica da cruz (Fig. 132).

Fig. 132: Gradação no azulejo.
Fonte: A autora, 2017.

Para além dos princípios aqui abordados, um artifício utilizado pelo pintor de azulejos no planejamento da forma com o intuito de sugerir diferença de planos, deve aqui ser considerado: a configuração, delimitada cromaticamente, é realçada em relação ao fundo (figura-fundo) através da demarcação de linhas mais escuras e espessas que têm por objetivo colocar em destaque determinados elementos visuais. Este ressalto é dado na folha, nos círculos em gradação de tamanho e nas linhas internas da cruz. A percepção é de como se houvesse três planos distintos: o destacado, o intermediário (composto dos galhos estilizados) e o fundo propriamente dito. É fato que estas sutilezas só são notadas se olharmos o padrão de perto. Visto à distância, tais informações se perdem e o conjunto é percebido de maneira abstrata, como uma massa decorativa de textura uniforme, ou seja, de uma composição na qual o todo prevalece sobre as partes.

4.4.3.7 Similaridade da forma: possíveis influências

É importante deixarmos registrado neste trabalho que a forma presente nos azulejos da Teófilo Otoni, 93 muito se aproxima da de um padrão persa[47] que consta em *The Grammar of Ornament*[48], de Owen Jones (Fig. 133). Arquiteto e teórico do design, Jones reuniu nesta publicação de 1856 vários estilos de ornamento de diferentes culturas, em um total de 100 pranchas:

> Owen Jones finalizou suas teorias sobre design decorativo através de vários artigos e palestras. Ele havia ajudado a organizar as coleções de ensino da Escola de Design, mas sabia que muitos designers teriam acesso limitado a esses objetos e ao seu ensino. Seus tribunais de Belas Artes no Sydenham Crystal Palace pretendiam ser uma fonte de educação em arquitetura e design para o público em geral, mas o acesso também seria restrito às pessoas que pudessem visitá-los fisicamente. Ele, portanto, decidiu publicar *'The Grammar of Ornament*' como um resumo de suas teorias de design. Atuaria como uma coleção dos "melhores" exemplos de ornamento e decoração de outras culturas e outros períodos (Fragmento do texto *A higher ambition: Owen Jones [1809–74]*, Victoria and Albert Museum).

[47] Um dos ornamentos da prancha 45, feitos a partir de Manuscritos Persas dos séculos XVI e XVII do British Museum, (*Gramática do Ornamento*, Capítulo XI, nº 2).

[48] A publicação pertence à Coleção National Art Library, do acervo do Victoria and Albert Museum, de Londres. Informação disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1325919/the-grammar-of-ornament-by-book-jones-owen/> Acesso em: 9 jul. 2017.

Fig. 133: À esquerda, frontispício da *Gramática do Ornamento*, 1856. No centro, prancha composta de ornamentos persas, com o padrão similar ao da Teófilo Otoni em destaque. À direita, o padrão (detalhe). Fonte: Smithsonian Libraries / archive.org.

Entre os ornamentos recolhidos por Jones estão uma infinidade de padrões que, muito possivelmente, serviram de inspiração aos pintores de azulejo do século XIX. No texto relativo à prancha 45, Jones vem nos esclarecer: "Os padrões na Prancha XLV são representações principalmente de pavimentos e silhares, e provavelmente foram destinados a azulejos, tão abundantemente utilizados pelos persas" (1868, p. 76).

Por fim, e recuando ainda mais no tempo, resta-nos dizer que a padronagem também era utilizada nos mosaicos bizantinos – aqueles que originaram o termo azulejo, na tentativa do povo islâmico em reproduzí-los, conforme já relatado no início deste trabalho. Embora não tão conhecidos como os figurativos, os mosaicos bizantinos de padrão – entre geométricos, orgânicos e mistos – muito provavelmente contribuíram também na configuração dos padrões azulejares posteriores. Sobre a importância de Bizâncio, cabe-nos destacar:

> Como noutros domínios, Bizâncio desempenhou um papel essencial, estabelecendo a ponte entre o Oriente e o Ocidente, entre a Antiguidade e a Idade Média, entre o mundo cristão e o mundo islâmico (DELVAUX; ANDRÉ-SALVINI *apud* DIAS, 2013, p. 140).

A seguir, com o intuito de ilustrar a possível influência da cultura bizantina sobre os padrões azulejares, selecionamos alguns exemplos que podemos encontrar na cidade de Ravenna, na Itália (Figs. 134, 135, 136, 137 e 138).

Fig. 134: Padrões nos mosaicos do Mausoléu de Galla Placidia. Ravenna, 2º quartel do séc. V.
Fonte: A autora, 2017.

Fig. 135: Padrões no Domus de Tapete de Pedra, Ravenna. Acima e abaixo à esquerda, fim do século V – início do VI; abaixo à direita, fim do séc. VI - início do VII.
Foto: acima, a autora, 2017; abaixo, autor não mencionado.
Fonte: MAIOLI, 2008, p. 33 e 39.

Fig. 136: Padrões na Basílica de São Apolinário Novo. Ravenna, séc. VI. Fonte: A autora, 2017.

Fig. 137: Padrões nos mosaicos da Basílica de São Vital. Ravenna,
2º quartel do séc. VI. Fonte: A autora, 2017.

Fig. 138: Padrões nos mosaicos do Batistério Neoniano. Ravenna, final do séc. V – início do VI. Fonte: A autora, 2017.

4.4.4 A função dos azulejos semi-industriais

> A história não se faz se não houver necessidade de inovar. Inovar no "design", nas integrações da arquitetura contemporânea, com a preocupação sempre de preservar este patrimônio de fabrico e projetos constantes (ALMEIDA, 2006, p. 89).

As técnicas semi-industriais desenvolvidas no século XIX – falamos sobre elas no capítulo anterior – operaram grandes mudanças no contexto da produção azulejar. Se antes a fase artesanal demandava o tempo de uma produção individualizada para a sua realização, na fase semi-industrial o azulejo passa a ser fabricado de maneira simplificada e com maior agilidade, em função do uso dos moldes. Uma das técnicas empregadas para isso e largamente utilizada foi a de estampilha ou estampagem manual que possibilitou a criação de uma enorme variedade de padrões. Baseada em processo de repetição, é a que caracteriza os azulejos de padrão da Teófilo Otoni presentes neste estudo de caso e em tantas outras cidades brasileiras (Fig. 139).

Fig. 139: Azulejos com o mesmo padrão cruciforme, em fachadas de cidades do Maranhão. À esquerda, edificações em Viana; à direita, em Alcântara. Foto: Daniel Lopes, Luisa Carvalho Venancio e Margareth Gomes de Figueiredo. Fonte: FIGUEIREDO, 2006, p. 16 (Alcântara); p. 43 e 44 (Viana).

> [...] de acordo com nossa tradição urbanística, a fachada principal, única que é visível, recebe o revestimento azulejar. Há, no entanto, o caso das construções de esquina com duas fachadas azulejadas, em prédios de até quatro pavimentos (ALCÂNTARA, 2016, p. 46).

A chegada da nova técnica trouxe não só o aumento significativo da produtividade em função da fabricação de peças seriadas, mas também a facilidade de revestir grandes superfícies sem necessidade de encomenda individualizada, antes subordinada às dimensões disponíveis. É nesta fase de transição entre o modelo artesanal e o industrial, que a azulejaria amplia o seu caráter utilitário.

Uma das funções que a azulejaria desempenhou neste contexto de produção estampilhada foi a de revestir corredores de estabelecimentos ligados à saúde. No Rio de Janeiro temos dois exemplos em antigos hospitais de meados do século XIX: o da Santa Casa da Misericórdia, no centro da cidade; e o antigo Hospício D. Pedro II (ou Hospital dos Alienados), atual Palácio Universitário da UFRJ, no bairro da Urca, zona sul.

Neles, os azulejos que revestem alas e corredores sob a forma de silhares não constituem, mais uma vez, um uso somente decorativo. Decerto seu efeito ornamental é

inegável e primeiramente observado, sobretudo quando a luz invade as alas pelos pátios internos, intensificando brilho, cor e forma presentes nas padronagens. Contudo, paralelamente cumprem o papel de facilitar a limpeza e manter a higiene da superfície, condição esta indispensável em ambientes de natureza hospitalar.

> Os sentidos – utilitário e decorativo – da aplicação de azulejos à arquitetura parecem estar tão ligados desde as suas mais remotas origens, que se tornaria ocioso discutir, mais uma vez, qual deles é o dominante (ALCÂNTARA, 1978, p. 26).

Pudemos descobrir a partir deste trabalho de pesquisa e com o auxílio do professor e especialista José Meco que a procedência dos azulejos que revestem tanto o Palácio Universitário da UFRJ (Figs. 140 e 141) como a Santa Casa de Misericórdia é bastante diversa. No Palácio da UFRJ, os estampilhados que compõem os corredores são oriundos de Portugal e os do pátio interno, da França (HOIRISCH, 2007, p. 47-48). Já os azulejos da Santa Casa, constituem um misto de diferentes origens e técnicas, entre holandeses, franceses e portugueses, estampilhados e industriais. Certamente foram assentados em épocas distintas, a julgar não só pela grande diversidade, mas principalmente pela posição aleatória que ocupam nos silhares, conforme podemos constatar na Figura 142.

Fig. 140: Silhares de azulejos portugueses do século XIX, nos corredores do antigo Hospício D. Pedro II, atual Palácio Universitário da UFRJ. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 141: Silhar com azulejos portugueses de padrão do século XIX (plano aproximado), no antigo Hospício D. Pedro II, atual Palácio Universitário da UFRJ. Fonte: A autora, 2016.

Fig. 142: Parte de silhar com azulejos seriados de diversas procedências e técnicas na Santa Casa de Misericórdia. Fonte: A autora, 2015.

O maior emprego da azulejaria seriada se daria, entretanto, com o revestimento de fachadas e ainda na primeira metade do século XIX, conforme Barata nos conta:

> Nota bem característica do século XIX sobretudo após 1830-1840, será o emprego dos azulejos para recobrir fachadas de casas. Essa técnica de revestimento se difunde bastante no Rio, Bahia, Recife, São Luís, Porto Alegre e Belém do Pará (1952, p. 7).

A adoção dos azulejos seriados, principalmente os de estampilha, em fachadas de cidades brasileiras é decorrente não apenas do seu efeito ornamental, mas também do caráter funcional que o material cerâmico vitrificado proporciona (Fig. 143). Se considerarmos as suas propriedades, entenderemos o porquê de ter sido tão largamente empregado, sobretudo nas cidades litorâneas do Norte e Nordeste do Brasil.

Fig. 143: Azulejos portugueses em fachadas de diferentes cidades brasileiras. No alto, à direita, em Viana (Maranhão); os demais, em Recife (Pernambuco).
Foto: Daniel Lopes, Luisa Carvalho Venancio e Margareth Gomes de Figueiredo (Viana); Tuca Reinés (Recife).
Fonte: FIGUEIREDO, 2006, p. 46; CAVALCANTI; CRUZ, 2002, p. 56 e 92.

Além do inerente caráter decorativo, a seguir especificamos as propriedades do material azulejar responsáveis pela sua funcionalidade e que contribuíram para a adoção da prática do estampilhado semi-industrial no revestimento de fachadas brasileiras:

4.4.4.1 Impermeabilidade

Esta propriedade está relacionada à camada externa vitrificada constituidora do azulejo, que não admite a passagem de fluidos, sobretudo líquidos, por entre seus poros. É esta propriedade que faz com que o azulejo, em condições normais, seja relativamente estável, protegendo as edificações da erosão provocada por agentes como umidade, alta pluviosidade, ventos fortes e maresia.

4.4.4.2 Reflexão da luz

Graças à sua superfície vitrificada, o azulejo não absorve calor, uma vez que reflete a luz que incide sobre ele. Dessa forma, atua como isolante térmico, proporcionando aos ambientes da edificação, uma temperatura interna mais amena em relação à do exterior.

4.4.4.3 Durabilidade

Muito em função da sua impermeabilidade externa, o azulejo não só protege as paredes das fachadas que reveste, mas também possui uma vida longa. Contudo, diversos fatores podem contribuir para a sua degradação, como o destacamento do vidrado ou a umidade de dentro pra fora da edificação, caso das infiltrações. Isto faz com que atinja a chacota[49] – esta permeável – e penetre em seus poros, desestabilizando sua estrutura. Quanto à degradação do azulejo de fachada, Santos diz:

> Um painel de azulejo é um conjunto formado por quatro camadas sobrepostas: o suporte (em geral a alvenaria de uma parede); a argamassa do assentamento; o corpo cerâmico; os pigmentos aglutinados no vidrado. Assim, cada camada apresenta propriedades e processos químicos, físicos (higrotérmicos, etc.) próprios, a que correspondem específicos processos de decaimento. A decadência de uma camada interna afeta, ou induz ao declínio das camadas externas. Como consequência, muitas seriam as anomalias que podíamos descrever atribuíveis, ou típicas dos azulejos (descasque de vidrado, fissuração, crostas negras, craquelê do vidrado, sais solúveis, líquenes, algas, etc.), contudo, não nos podemos abstrair do suporte em que este está inserido e das afinidades que tem com os materiais que o constituem (2015, p. 171).

Um dos principais agentes de degradação do azulejo é a água. Quando ela migra do interior para o exterior da edificação, carrega consigo sais que se aproveitam da

[49] A chacota (ou biscoito) é a placa de barro cozido, suporte do azulejo que recebe a camada vitrificada.

permeabilidade da chacota para penetrarem-na, cristalizando-se e acarretando fissuras, fraturas e perda do vidrado (*Id.* p. 172).

Cabe-nos mencionar aqui que a diferença de contração e expansão térmica do azulejo em relação à parede de suporte também é outro fator que afeta a sua durabilidade dentro do contexto da fachada, uma vez que acarreta o seu descolamento da superfície parietal. Por essa razão, é necessário que as juntas sejam feitas com material que possibilite uma certa elasticidade, assim como um equilíbrio higrométrico entre o interior da estrutura e o exterior, permitindo a evaporação da água interior. As argamassas de cal e areia são as indicadas, ao contrário do cimento Portland, eventual e erroneamente utilizado, por ser uma fonte de sais e materiais alcalinos, além de possuir um coeficiente de dilatação térmica diferente dos demais materiais constantes do painel (*Id.* p. 175).

4.4.4.4 Baixo custo

As novas técnicas semi-industriais contribuíram para a redução do custo dos azulejos na medida em que possibilitaram o aumento da quantidade produzida. Isto fez com que o mercado consumidor fosse impulsionado e a azulejaria de fachada no Brasil do século XIX, uma prática.

> No Brasil (o azulejo) soube adaptar-se a novas realidades de clima e ambiência envolvente, descobrindo então uma nova vocação, de escala e intenção completamente diferentes. Aí evidenciou não só as suas potencialidades de animador de superfícies como de refletor da luz e do calor. A cintilância do vidrado e a facilidade de integração cromática na paisagem tropical, aliadas à excelente proteção que veio proporcionar às paredes revestidas, garantiram-lhe o sucesso no seu "novo uso", agora como revestimento exterior.
> Mais tarde regressou em "Torna viagem" – como lhe chamou com propriedade Santos Simões – para então, pela mão dos mesmos emigrantes, revestir de sugestões opulentas as fachadas das casas dos enriquecidos "brasileiros". Agora numa evidente manifestação de gosto popular, o azulejo ganha uma expressão muito mais liberal do que aquela erudita com que havia partido (CALADO, 1998/1999, p. 236).

As propriedades do azulejo as quais nos referimos acima incorporaram, àquela época, as necessidades brasileiras de conforto térmico, proteção à ação da umidade e do sol, além de minimizar os custos de conservação das edificações. Em um país onde o clima tropical é predominante, com chuvas abundantes e calor praticamente o ano inteiro, o azulejo incorporou ao seu caráter utilitário outras funções: ao revestir as fachadas, amenizou não só a temperatura interna das edificações, como também a ação de agentes erosivos – sol, chuva, umidade, vento e maresia (em cidades litorâneas) – que usualmente contribuem para o seu desgaste.

CONCLUSÃO

Neste trabalho de dissertação *Azulejaria Portuguesa no Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX: um estudo de caso das fases de produção*, debruçamo-nos inicialmente nas raízes do azulejo, dos primórdios no Egito à trajetória em Portugal, refletida no Brasil a partir do século XVII. Isso nos permitiu, mais adiante, estabelecer as conexões históricas entre os períodos e identificar as eventuais influências que possibilitaram o seu desenvolvimento ao longo deste percurso.

Uma conexão realizada a partir deste estudo histórico foi a de perceber que nas cerâmicas da Mesopotâmia e da Pérsia já se utilizavam motivos decorativos, que podemos considerar como os 'primeiros padrões existentes'. Na Mesopotâmia, temos aqui dois exemplos: as colunas de Uruk (3600 a.C. – 3200 a.C.) com seus motivos geométricos criados a partir do efeito visual proporcionado pela montagem das peças de tonalidades distintas, que além de decorativas, tinham a função de proteger as colunas externas da chuva e do vento (Fig. 1); e os padrões decorativos do painel da Sala do Trono (605 a.C. – 562 a.C.), no Palácio Sul (Figs. 14 e 15 [detalhe]). Em Susa, na Pérsia, outro painel (c. 500 a.C.) também possui motivos decorativos que se repetem, dispostos em torno de figuras de arqueiros (Fig. 16). Nestes dois últimos, embora o padrão decorativo não constitua o elemento principal – ao contrário do azulejo seriado do XIX – ele se destaca, ao rodear as figuras centrais.

Provavelmente a mais significativa destas conexões estabelecidas foi depreender quanto os padrões azulejares praticados no XIX foram influenciados pelos mosaicos bizantinos – particularmente os de padrão –, que por sua vez absorveram referências tanto da cultura greco-romana quanto da oriental.

Não tão conhecidos quanto os figurativos, os mosaicos de padrão são ricos em diversidade, conforme uma parcela apresentada neste trabalho. O motivo decorativo conhecido como 'gregas' é um exemplo desta influência a que nos referimos, se compararmos a Figura 134 (as gregas dos mosaicos bizantinos, na imagem da direita) com a 141 (as gregas empregadas em Portugal, nos azulejos do século XIX). É bastante provável que esse intercâmbio entre as culturas tenha se intensificado a partir de publicações que circulavam pela Europa – assim como as gravuras que inspiraram os azulejos historiados no século anterior. Certamente a *Gramática do Ornamento*, de Owen Jones (1856), desempenhou esta função no XIX.

O que se pode concluir com essa parte da pesquisa é que desde os primórdios o homem se preocupa com a forma na cerâmica, particularmente empregada na arquitetura e nela utiliza padrões decorativos. Os azulejos de fachada, por sua vez, constituem um desdobramento desta dupla prática.

Material de inerente caráter decorativo – até mesmo os lisos criam efeitos de luz e brilho diferenciados – o azulejo também é capaz de desempenhar inúmeras funções. Variando de acordo com o ambiente interno ou externo que ocupe e o contexto no qual esteja inserido, o azulejo pode ter um papel educativo, informativo, entre outros, além de fazer uso das suas características de impermeabilidade, durabilidade, fácil higiene, isolante térmico e protetor da superfície revestida, contra ações da natureza. Por causa da sua funcionalidade, até hoje é empregado em ambientes como cozinhas e banheiros, onde a gordura e a umidade são agentes de degradação.

A contribuição do presente trabalho de dissertação para o campo do design caminha na direção do estudo da forma, da função e da técnica presentes nos azulejos de duas edificações representativas de distintas fases. A partir dos estudos de caso – parte principal deste trabalho de investigação –, foi possível identificar dois fatores significativos, sob o ponto de vista do design: a abrangente funcionalidade que o azulejo comporta, até mesmo no âmbito religioso, em que é visto como meramente decorativo; e o quanto a forma foi sendo simplificada para dar voz à produtividade. É no século XIX que os pressupostos do design – forma e função, aliadas a uma produção em série e a baixo custo – começam a despontar no cenário da fabricação azulejar portuguesa.

Durante a etapa da pesquisa de campo, uma descoberta significativa relativa à fase semi-industrial muito nos surpreendeu: a atual quase inexistência de azulejos portugueses, seriados de estampilha, revestindo as fachadas da cidade do Rio de Janeiro. O que o senso comum costuma julgar português, em decorrência da herança cultural, o estudo mais aprofundado nos revelou não ser uma norma. Azulejos holandeses nas fachadas do Rio são hoje maioria, quer seja pela questão da queda na produção portuguesa da primeira metade do século XIX ou pela própria destruição do patrimônio ao longo do tempo. Aqui nos deparamos com a questão da necessidade de preservação: se no século XIX a cidade possuía um número expressivo de azulejos de fachada, este cenário em muito se alterou, provavelmente a partir do início do XX.

Tal necessidade de preservação do patrimônio também pôde ser observada no conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna, onde um quadro a óleo foi instalado na frente de um dos painéis e uma parte dos demais originais da nave encontra-se ausente,

substituída por outros azulejos, provavelmente oriundos do painel encoberto que mencionamos.

Retornando à azulejaria de fachada, é importante ressaltar aqui a importância do seu estudo neste trabalho. Embora não haja um consenso absoluto em relação ao fato de ter sido empregada de forma pioneira no Brasil, acreditamos que de fato o foi, não só por uma questão de adequação do material às necessidades locais impostas pelas condições climáticas, mas também, e principalmente, devido à forte resistência que tal prática enfrentou em Portugal, ao ser utilizada por portugueses do norte, retornados de temporadas em que moraram no Brasil. Esta influência invertida iria se manifestar novamente no final do anos 50 do século seguinte, quando arquitetos portugueses travaram contato com o azulejo desenvolvido pelos modernistas brasileiros no Congresso Internacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. A partir daí, o azulejo foi reanimado em terras lusas.

Entendemos que esta "comunhão cultural" entre Brasil e Portugal – nas palavras de Santos Simões – foi grande impulsionadora do variado uso que se deu ao azulejo, do século XIX aos dias de hoje. A reforçar este pensamento, durante o presente trabalho de dissertação foram constatadas algumas das aplicabilidades do azulejo contemporâneo, através da comunicação visual expressa na moda, na publicidade e na produção de *souvenirs* (ver Anexo IV).

Para além da esfera propriamente comercial, há que destacar também, e principalmente, algumas das atuais iniciativas de cunho social e de preservação do azulejo: na cidade do Rio de Janeiro, o 'Viva a Maré', trabalho educativo de Laura Taves, arquiteta que oferece oficinas de azulejaria em projetos voltados à inclusão social e afirmação de identidade das crianças do Complexo da Maré; e o do 'Coletivo Muda', que sob a forma de módulos geométricos produzem painéis azulejares para a revitalização do espaço urbano, ressignificando-o. Em Portugal, Joana Abreu realiza intervenções urbanas a partir de azulejos em MDF com mensagens variadas, fixados em espaços vazios de fachadas, com o intuito de sensibilizar para a questão da preservação (projeto 'Preencher Vazios'); e por último, um trabalho de reabilitação social promovido pelo projeto 'SOS Azulejo'[50] estimula reclusos a fabricarem peças de reposição para fachada no centro de Aveiro.

Neste ano de 2017, duas importantes iniciativas foram lançadas no sentido da preservação deste patrimônio: o projeto 'SOS Azulejo Brasil', criado como um desdobramento do de Portugal e vinculado à Universidade Federal da Bahia, visando atuar na preservação do patrimônio azulejar brasileiro; e em Portugal, foi instituído o dia 6 de maio

[50] O projeto 'SOS Azulejo' foi criado em 2007, em Portugal, com o objetivo de combater a destruição do patrimônio azulejar.

como o ‘Dia Nacional do Azulejo’ (informação verbal)[51]. Além disso, o Município de Lisboa, no Artigo 13º do Aviso nº 5147/2013 tornou proibida a remoção de azulejos de fachada de qualquer edificação ou a demolição de fachadas revestidas a azulejos, salvo em casos devidamente justificados e autorizados. Ações que certamente ecoarão no Brasil, em um futuro próximo e que contribuem para salvaguardar este patrimônio em comum.

Enfim, muitas são as iniciativas de que o azulejo é objeto. Estudá-lo nos permitiu contribuir para que este elemento da nossa cultura possa ser mais reconhecido, e portanto, preservado pelo seu povo, pois, tomando emprestadas as palavras de Aloísio Magalhães: “o melhor guardião de um bem cultural é sempre seu dono” (1997, p. 190).

[51] Ambas informações fornecidas por Leonor Sá, coordenadora do ‘Projeto SOS Azulejo’, durante a cerimônia anual de entrega do prêmio referente ao Projeto, no Palácio Marqueses de Fronteira, Lisboa, em 22/05/2017.

REFERÊNCIAS

ABREU, JOANA. **Preencher Vazios: Projeto de sensibilização à preservação da azulejaria portuguesa**. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/preenchervazios/> Acesso em: 30 jul. 2017.

AJUZ, Christine. **Igrejas do Rio de Janeiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de. Aula sobre História do Azulejo. In: **O Azulejo, sua presença no Brasil**, Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional, 12 a 16 set. 2011.

_____ . ; BRITO, Stella Regina Soares de; SANJAD, Thais Alessandra Bastos Caminha. **Azulejaria em Belém do Pará: inventário – arquitetura civil e religiosa – século XVIII ao XX**. 1. ed. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

_____ (org). **Azulejos na Cultura Luso-Brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

_____ . **Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fontana, 1980.

_____ . Historiador da Azulejaria Portuguesa no Brasil. In: HENRIQUES, Paulo; MÂNTUA, Ana Anjos; MONTEIRO, João Pedro (Coord.). **João Miguel dos Santos Simões: 1907-1972**. 1. ed. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional do Azulejo, 2007.

ALMEIDA, Ana de Jesus Rui L. **O Azulejo: técnicas e padrões**. 1. ed. Viseu: Eden Gráfico, 2006.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc - Iphan, 1997.

AMORIM, Sandra Araújo de. **Azulejaria de fachada na Póvoa de Varzim (1850-1950)**. 1. ed. Porto: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. 10. ed. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Alvará de 1808 que autoriza as fábricas e manufaturas no Brasil.** Disponível em: <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=979&sid=107> Acesso em: 29 jan. 2017.

ARRUDA, Luísa. **Caminho do Oriente: Guia do Azulejo**. 1. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 10ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

AZ – **Sistema de Referência & Indexação de Azulejo**. Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel_pesquisa.aspx> Acesso em: 29 mar. 2016.

BARATA, Mario. **Azulejos no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mario Barata, 1955.

_____. A Arquitetura Brasileira dos séculos XIX e XX. Separata de: **Aspectos da Formação e Evolução do Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1952.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Igreja de Nossa Senhora da Penna**. Foto: Augusto Malta. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2997> Acesso em: 18 maio 2017.

BOSCHI, Caio C. **O Brasil-Colônia nos arquivos históricos de Portugal: roteiro sumário**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2011.

BRANCANTE, Eldino da Fonseca. **O Brasil e a Cerâmica Antiga**. 1. ed. São Paulo: E.F. Brancante, 1981.

BUSTACCHINI, Gianfranco. **Ravenna: capital del mosaico**. 1. ed. Ravenna: Ediciónes Salbaroli, s/d.

CALADO, Rafael Salinas. Os Azulejos da Rua. In: **Oceanos: Azulejos Portugal e Brasil**. Lisboa: n. 36/37, out. 1998/mar. 1999.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de; RIBEIRO, Rosa Maria Costa; SILVA, Cesar Augusto Tovar. **Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro: Convento e Igreja de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Artway, 2011.

CARVALHO, Fábio. **Azulejos Antigos no Rio de Janeiro**. Padrão *Slangster* em catálogo da fábrica holandesa J. Schillemans, Utrecht, 1888. Disponível em: <http://azulejosantigosrj.blogspot.com.br/2017/06/comparacao-de-padroes-slangster-hl.html#more> Acesso em: 9 jul. 2017.

CARVALHO, Jorge Ramos de; BISPO, Maria Teresa (Org). **Azulejo em Lisboa**. 1. ed. Lisboa: Zestbooks, 2016.

CARVALHO, Rosário Salema de. Entre Santos e os Anjos, a produção azulejar na Lisboa do século XVII. In: MATOS, Maria Antónia Pinto de (Coord.). **Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII**. 1. ed. Lisboa: MNAz/Athena, 2012.

_____. O Azulejo do século XVI ao século XX. In: MÂNTUA, Ana Anjos; MONTEIRO, João Pedro (Coord.). **Tapetes Cerâmicos de Portugal**. 1. ed. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. **O Azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco: Séculos XVII e XVIII**. 1. ed. São Paulo: Metalivros, 2006.

_____; CRUZ, António de Menezes e. **O Azulejo na Arquitetura Civil de Pernambuco**: **Século XIX**. 1. ed. São Paulo: Metalivros, 2002.

CHAVARRIA, Joaquim. **A Cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 2004.

COLETIVO MUDA. **MUDA da Saudade**. Painel de azulejos sob viaduto, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://coletivomuda.com.br/?portfolio=muda-da-saudade> Acesso em: 30 jul. 2017.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 2000.

DIAS, João Carvalho (Org.) **O brilho das cidades: a rota do azulejo**. 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DOROTHY H. HOOVER LIBRARY, Ontario College of Art & Design (Canadá). Jones, Owen. **The grammar of ornament**. Londres: Bernard Quaritch, 1868. Disponível em: <https://ia801407.us.archive.org/27/items/grammarofornamen00joneuoft/grammarofornamen00joneuoft.pdf> Acesso em: 9 jul. 2017.

FERREIRA, Maria das Graças. **Cenas Marianas na Azulejaria Portuguesa: Preservação dos Painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna-Rio de Janeiro-Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2014.

FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890**. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000.

FERRO, Inês. **Palácio Nacional de Sintra**. 1. ed. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2015.

FIGUEIREDO, Margareth Gomes de (Org.). **Catálogo dos Azulejos das Cidades Históricas do Maranhão: Alcântara, Caxias, Guimarães, Rosário, Viana**. 3. ed. São Luís: CVRD, 2006.

FONSECA, Susana. **Azulejos com História**. 1. ed. Maia: Objecto Anónimo, 2016.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (Portugal). **Biblioteca Digitile – Azulejaria e Cerâmica Online**. Disponível em: <http://digitile.gulbenkian.pt/> Acesso em: 29 mar. 2016.

GERSON, Brasil. **História das Ruas do Rio**. 6.ed. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MINC - IPHAN, 2002.

GUERRERO, Paloma de los Santos. **Real Alcázar de Sevilla**. 1. ed. España: Editorial Palacios y Museos, 2014.

HAMILTON, David. **Architectural Ceramics**. 1. ed. London: The Thames and Hudson, 1978.

HENRIQUES, Paulo (Org.). **El Arte del Azulejo en Portugal**. 1. ed. Lisboa: Instituto Camões/Museu Nacional do Azulejo, [2005].

HOIRISCH, Marisa; NAJJAR, Rosana P.M.; RIBEIRO, Rosina Trevisan M. Azulejos do Palácio Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: **Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação**. Vol.1, No.2, pp. 045 – 050. Olinda: AERPA Editora, 2007. Disponível em: <http://www.restaurabr.org/arc/arc02pdf/10azulejos.pdf> Acesso em: 19 jul. 2017.

_____ ; RIBEIRO, Rosina Trevisan Martins. Palácio Universitário – Materiais e técnicas construtivas. In: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de (Org.) **A Universidade e os múltiplos olhares de si mesma**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

IGREJA Nossa Senhora da Penna. Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brasil.
Disponível em: <http://www.igrejadapenna.com.br/igreja.html> Acesso em: 20 fev. 2017.

IGREJA de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes. Recife, Pernambuco, Brasil. **Azulejos brancos (detalhe) na fachada**. Foto: Autor não mencionado. Disponível em: <https://patrimonioespiritual.org/2015/10/12/igreja-de-nossa-senhora-dos-prazeres-dos-montes-guararapes-pe/> Acesso em: 11 out. 2016.

IGREJA de São Francisco. João Pessoa, Paraíba, Brasil. **Fachada com azulejos na torre e no coruchéu**. Século XVIII. Foto: Lionel Baur. Fonte: wikimedia commons
Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JoaoPessoa_ConventoSaoFrancisco.JPG>
Acesso em: 11 out. 2016.

_____. **Azulejos com desenhos a dois tons de azul**. Final do século XVII.
Foto: Roberto Omena. Disponível em:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=563806> Acesso em: 11 out. 2016.

INEPAC - Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico (Rio de Janeiro, Brasil). **Inventário da Igreja Nossa Senhora da Penna; e da Santa Casa de Misericórdia**.

IPHAN (Arquivo da 6ª Superintendência Regional – Rio de Janeiro, Brasil). **Pastas de Inventário das seguintes edificações: Igreja Nossa Senhora da Penna; Solar do Jambeiro; e Santa Casa da Misericórdia**.

_____. **Informações sobre o órgão de patrimônio**. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/ans.net/> Acesso em: 30 jul. 2016.

ITTEN, Johannes. **L' Étude des Oeuvres d' Art**. 1. ed. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

KNOFF, Udo. **Azulejos da Bahia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

LEMMEN, Hans van. **5000 years of tiles**. 1. ed. London: The British Museum, 2013.

_____. **Azulejos na Arquitectura**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

LIBRARY OF OXFORD UNIVERSITY (Inglaterra). Piccolpasso, Cipriano. **I tre libri dell' arte del vasajo.** 1857. Disponível em: <https://archive.org/details/itrelibridellar00minigoog> Acesso em: 19 jan. 2017.

LIMA, Zelinda Machado de Castro e (Org.) **Inventário do Patrimônio Azulejar do Maranhão**. 1. ed. São Luís: Edições AML, 2012.

LOBÃO, Pedro (06 maio 2017). **Hoje é o primeiro Dia Nacional do Azulejo**. Porto: portal de notícias. Disponível em: <http://www.porto.pt/noticias/hoje-e-o-primeiro-dia-nacional-do-azulejo> Acesso em: 30 jul. 2017.

LUSA (03 maio 2017). **Azulejos feitos por reclusos repõem fachada do centro de Aveiro.** Público: portal de notícias. Disponível em: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/23520/azulejos-feitos-por-reclusos-repoem-fachada-do-centro-de-aveiro> Acesso em: 30 jul. 2017.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MAIOLI, Maria Grazia (Org.). **Domus dei Tappeti di Pietra**. 1. ed. Ravenna: RavennAntica, 2008.

MÂNTUA, Ana Anjos; MONTEIRO, João Pedro (Coord.). **Tapetes Cerâmicos de Portugal**. 1. ed. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007.

MATOS, Maria Antónia Pinto de. **Museu Nacional do Azulejo**. 1. ed. Vila do Conde: QN, 2011.

_____ (Coord.). **Um Gosto Português: O uso do azulejo no século XVII**. 1. ed. Lisboa: MNAz/Athena, 2012.

MCCOMISH, Jon M. **A GUIDE TO CERAMIC BUILDING MATERIALS**, York Archaeological Trust, Report Number 2015/36 (August 2015). Disponível em: <http://www.yorkarchaeology.co.uk/wp-content/uploads/2015/05/A-guide-to-ceramic-building-material.pdf >. Acesso em: 26 jun. 2016.

MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. 1. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

_____. **Azulejos de Lisboa**. 1. ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1984.

_____. **O Azulejo em Portugal**. 1. ed. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

MENEZES, Marluci; PEREIRA, Sílvia. **Memórias do fazer azulejo na Fábrica Constância.** Disponível em: <https://blogazlab.files.wordpress.com/2017/05/azlab33_mmenesesspereira.pdf> Acesso em: 8 jun. 2017.

MONTEIRO, João Pedro. **Azulejos no Porto**. 1. ed. Porto: Ed. Estar, 2001.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1990.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1981.

MUSEU CASTRO MAYA. **Os Museus Castro Maya**. 1. ed. São Paulo: Banco Safra, 1996.

MUSEU DE ÉVORA. **Painel Anunciação.** Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=12404> Acesso em: 29 jan. 2017.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO (Portugal). **Azulejos de figura avulsa**. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=230128> <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=227779> Acesso em: 29 jan. 2017.

_____. **Cronologia do Azulejo em Portugal**. Disponível em: <http://www.museudoazulejo.pt/Data/Documents/Cronologia%20do%20Azulejo%20em%20Portugal.pdf> Acesso em: 19 jan. 2017.

_____. **Painel de azulejos padrão Bacalhoa, de Rafael Bordalo Pinheiro**. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=227520> Acesso em: 10 abr. 2017.

NEDERLANDS TEGEL MUSEUM. **History of the Dutch tile.** Disponível em: <http://www.nederlandstegelmuseum.nl/geschiedenis-nederlandse-tegel> Acesso em: 22 jan. 2017.

NERY, Eduardo. **Apreciação estética do azulejo**. 1. ed. Lisboa: Inapa, 2007.

PAIS, Alexandre Nobre. Ecos, A Presença de artífices estrangeiros e o azulejo quinhentista de faiança em Portugal. In: MATOS, Maria Antónia Pinto de (Coord.). **Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII**. 1. ed. Lisboa: MNAz/Athena, 2012.

_____. **Entrevista concedida à RTP Notícias**. Lisboa, 09 mar. 2016. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/igreja-dos-mosteiro-da-madredeus-e-um-local-pouco-explorado_v902328> Acesso em: 9 jun. 2017.

_____. Padrões (ainda) imprecisos: A azulejaria de repetição no século XVII. In: MATOS, Maria Antónia Pinto de (Coord.). **Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII**. 1. ed. Lisboa: MNAz/Athena, 2012.

PEREIRA, João Castel-Branco; VALARINHO, António Júlio (Org.) **As idades do azul: formas e memórias da azulejaria**. 1. ed. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 1998.

PLEGUEZUELO, Alfonso. **Lozas y Azulejos de Triana: Colección Carranza**. 1. ed. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

PLUIS, Jan. **De Nederlandse Tegel Decors en benamingen 1570-1930 [The Dutch Tile Designs and Names]**. 3. ed. Leiden: Primavera Pers, 2013.

RAMSEY, Christopher Bronk et al. **Radiocarbon-Based Chronology for Dynastic Egypt**, Science, Vol. 328. no. 5985 (18 June 2010), pp. 1554 – 1557. Disponível em: <http://science.sciencemag.org/content/328/5985/1554>. Acesso em: 06 maio 2016.

RIJKSMUSEUM (Amsterdã). **Painel de azulejos Visitação, de Francisco Niculoso, 1504.** Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&f.principalMakers.name.sort=Francisco%20Niculoso&st=OBJECTS&ii=0#/BK-NM-11727,0> Acesso em: 24 abr. 2017.

RILEY, Noël. **A Arte do Azulejo: a história, as técnicas, os artistas**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

ROCHA, Dom Mateus Ramalho. **O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: 1590-1990**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Studio HMF, 1991.

ROCHA, Nisa Pereira Félix da. **Reflexos do Porto: Guia do Azulejo na Cidade**. Azulejos de padrão existentes na cidade do Porto. Disponível em: <http://reflexosdoporto.wixsite.com/guia-azulejo/padr-es> Acesso em: 29 jul. 2017.

_____. **Reflexo (s) do Porto: Processo para a Produção de um Guia do Azulejo na Cidade**. 2015. Dissertação – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2015. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80703>
Acesso em: 29 jul. 2017.

RODRIGUES, Maria Regina. **Cerâmica**. 1. ed. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011.

SÁ, Leonor. Conferência sobre o 'Projeto SOS Azulejo'. In: **Prêmio Anual SOS Azulejo**, Lisboa, 22 mai. 2017.

SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos: arte e história**. 1. ed. Lisboa: Edições Inapa, 1998.

SANT'ANNA. **História da Fábrica de cerâmica e azulejos.** Disponível em: <http://www.santanna.com.pt> Acesso em: 29 jan. 2017.

SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos. **Artes Decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina: azulejos e fingidos (1850 – 1950)**. 1. ed. Mealhada, Portugal: Câmara Municipal da Mealhada, 2015.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. 1. ed. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria do século XIX.** [texto manuscrito], datado entre [196-] e [197-]. Disponível em: <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=149M06Q35062E.14976&profile=ba&source=~!fcgbga&view=subscriptionsummary&uri=full=3100024~!244830~!0&ri

=2&aspect=basic_search&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=santos+sim%C3%B5es,+azulejaria+seculo+XIX&index=.GW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=2> Acesso em: 29 jan. 2017.

_____. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Edição revista e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. **Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. **Painéis Ornamentais.** [texto manuscrito], datado de [197-]. Disponível em: <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=B49P074F22553.15459&profile=ba&uri=full=3100024~!244741~!20&ri=1&aspect=basic_search&menu=search&source=~!fcgbga&ipp=20&staffonly=&term=Azulejaria+Portuguesa+no+se?culo,+Santos+Simoes&index=.GW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=1> Acesso em: 29 jan. 2017.

_____. Azulejaria no Brasil. Comunicação no Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros. Bahia, 1959. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 14, p. 11-18, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.
Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat14_m.pdf>.
Acesso em: 06 ago. 2016.

SMITHSONIAN LIBRARIES (EUA). Jones, Owen. **The grammar of ornament.** Londres: Day and Son, 1856. Disponível em: <https://ia800200.us.archive.org/9/items/grammarornament00Jone/grammarornament00Jone.pdf> Acesso em: 9 jul. 2017.

TAVES, Laura. **Viva a Maré: Projeto educativo no Complexo da Maré**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.azulejaria.net/projeto/5902> Acesso em: 30 jul. 2017.

TELLES, Augusto C. Silva (Org.). **Guia dos Bens Tombados da Cidade do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. Corredor Cultural. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1992. Disponível em: <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV034/Media/REV34-09.pdf>
Acesso em: 19 maio 2017.

VEIRAS, Fernando. **Azulejos Padrão – Lisboa**. 1. ed. Lisboa: Editora Majericon, 2016.

VELOSO, António José de Barros; ALMASQUÉ, Isabel. **Azulejaria de Exterior em Portugal**. 1. ed. Lisboa: Edições Inapa, 1991.

_____. **Azulejos de Fachada em Lisboa**. 1. ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

_____. **Inventário dos Azulejos de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (Inglaterra). **A higher ambition: Owen Jones (1809–74)**. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-higher-ambition-owen-jones/> Acesso em: 19 jul. 2017.

_____. Piccolpasso, Cipriano. **Li tre libri dell'arte del vasaio**. Itália, 1559. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1321808/li-tre-libri-dellarte-del-book-piccolpasso-cipriano/> Acesso em: 19 jan. 2017.

WONG, Wucius. **Princípios de Forma e Desenho**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ANEXO I

Igreja Nossa Senhora da Penna – Jacarepaguá
(painéis em ordem de entrada na igreja, da esquerda para a direita)

Anunciação

Adoração dos Pastores

Nascimento da Virgem

Casamento da Virgem

ANEXO II

Azulejos holandeses nas fachadas da cidade do Rio de Janeiro (identificados através da obra de referência *De Nederlandse Tegel Decors en benamingen 1570-1930*, de Jan Pluis).

Rua do Rosário, 97 – centro
Dimensões do azulejo: 13,2 x 13,2 cm
Data do prédio: 1837

No alto, à esquerda: padrão *Slangster*, 1860-1930 (ca. 1890).
Fonte: PLUIS, 2013, p. 199.

ANEXO II (continuação)

Rua Teófilo Otoni, 50 - centro
Dimensões do azulejo: 13 x 13 cm
Data do prédio: 1872

No alto, à esquerda: padrão *Slangster*, 1860-1930 (ca. 1890).
Fonte: PLUIS, 2013, p. 199.

ANEXO II (continuação)

Rua Senador Pompeu, 32 – centro
Data do prédio: 1878

Na página da esquerda, no alto esquerdo: padrão *Haarlemmer boeket* (ou *Bouquet*), 1820-... (ca. 1850); na página da direita, embaixo, à direita, cercadura *Kabelrand*, 1855-1900 (o mesmo ornamento encontrado no friso da rua Senador Pompeu). Fonte: PLUIS, 2013, p. 243 e 477.

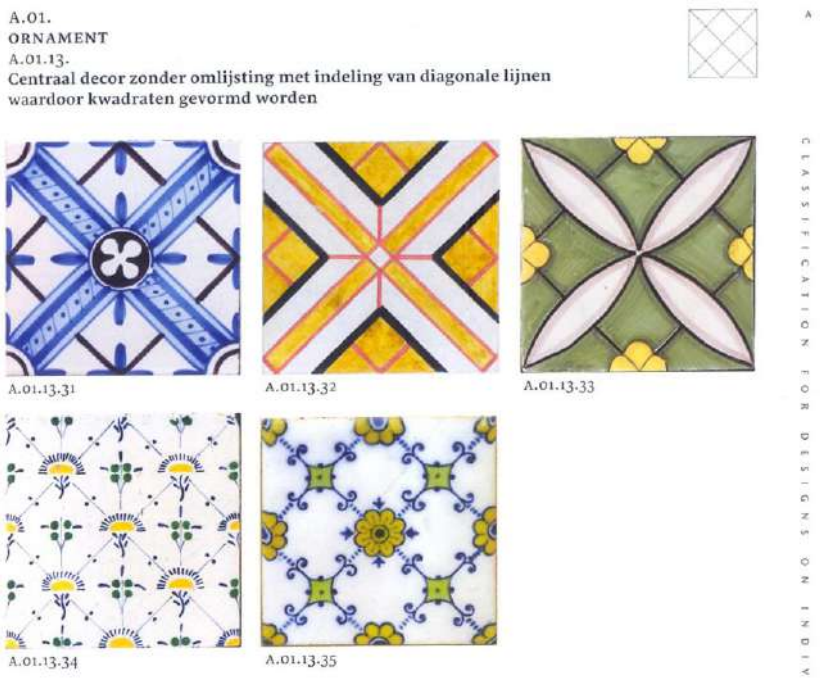
ANEXO II (continuação)

Rua da Quitanda, 61 – centro
Data do prédio: 1872

Embaixo, à esquerda: padrão *Klokjes*, 1760-... (ca. 1870). À direita, catálogo de padrões projetados por Jac. van den Bosch, Westraven, Utrecht, c. 1920, com o mesmo padrão *Klokjes* no alto esquerdo. Fonte: PLUIS, 2013, p. 260 e 33.

ANEXO II (continuação)

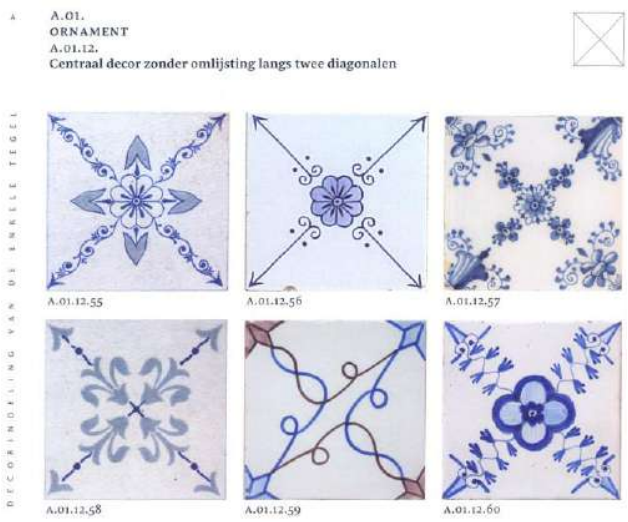
Rua do Catete, 130 A - Catete
Data do prédio: 1873



No alto, à esquerda: padrão *Bandeau carré*, 1870-1920.
Fonte: PLUIS, 2013, p. 269.

ANEXO II (continuação)

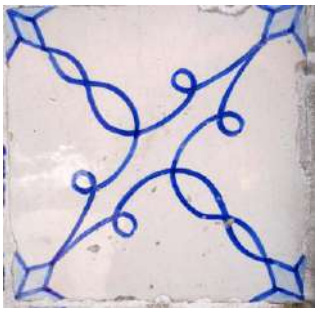
Rua do Catete, 166 - Catete
Data do prédio: 1878

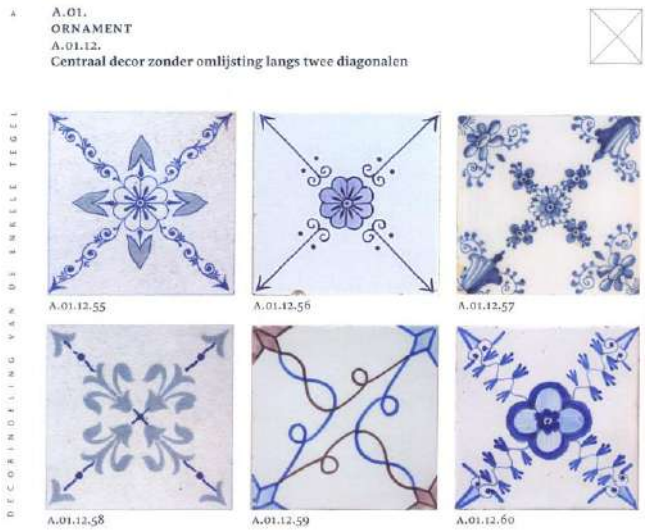


Embaixo, no meio: padrão *Gekrulde vierster*, 1860-1930 (c. 1870).
Fonte: PLUIS, 2013, p. 262.

ANEXO II (continuação)

Rua Pedro Américo A 282-276 - Catete
Data do prédio: 1869

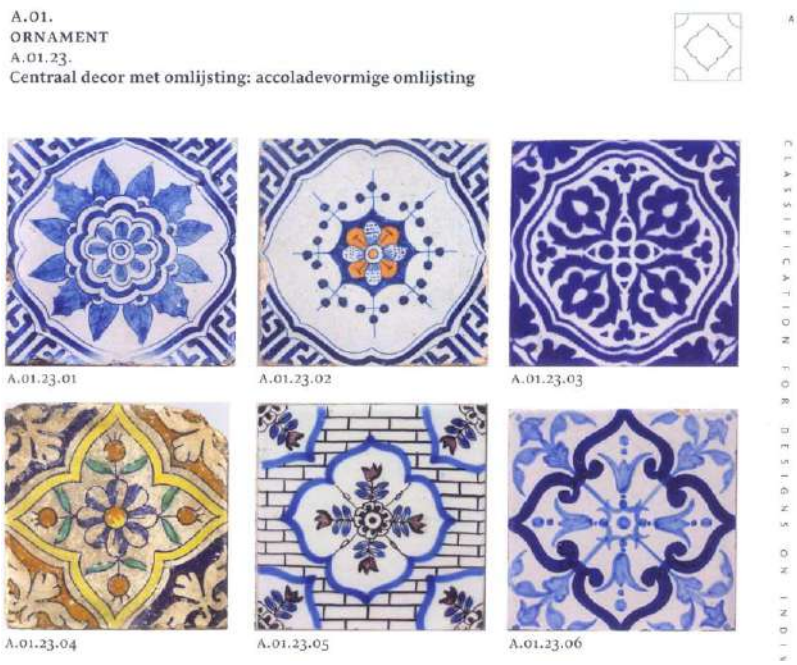




Embaixo, no meio: padrão *Gekrulde vierster*, 1860-1930 (c. 1870).
Fonte: PLUIS, 2013, p. 262.

ANEXO II (continuação)

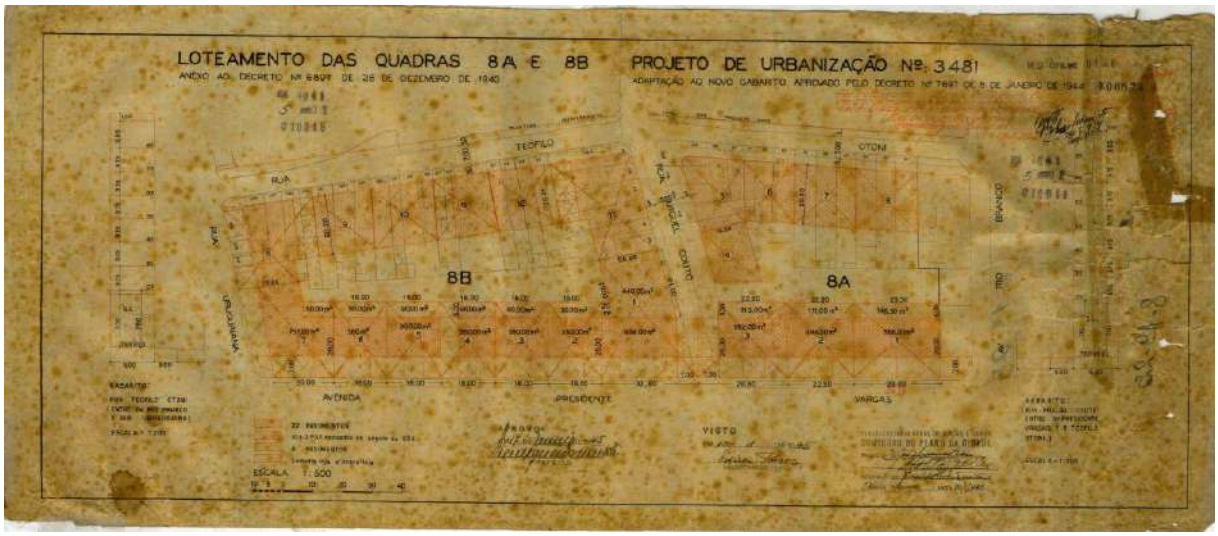
Rua Barão de São Félix, 119 – centro (destruído por um incêndio)



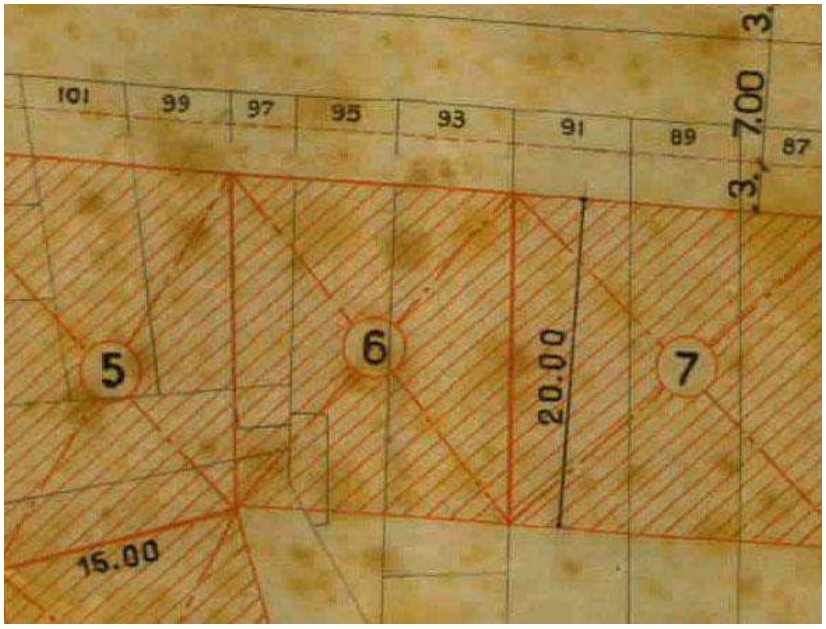
Embaixo, no meio: padrão *Muurbloem*, 1800-1920 (ca. 1870).
Fonte: PLUIS, 2013, p. 283.

ANEXO III

Projeto de Alinhamento de 8 de janeiro de 1944
(Rua Teófilo Otoni: PAA 4041 PAL 9813 Folha 5)



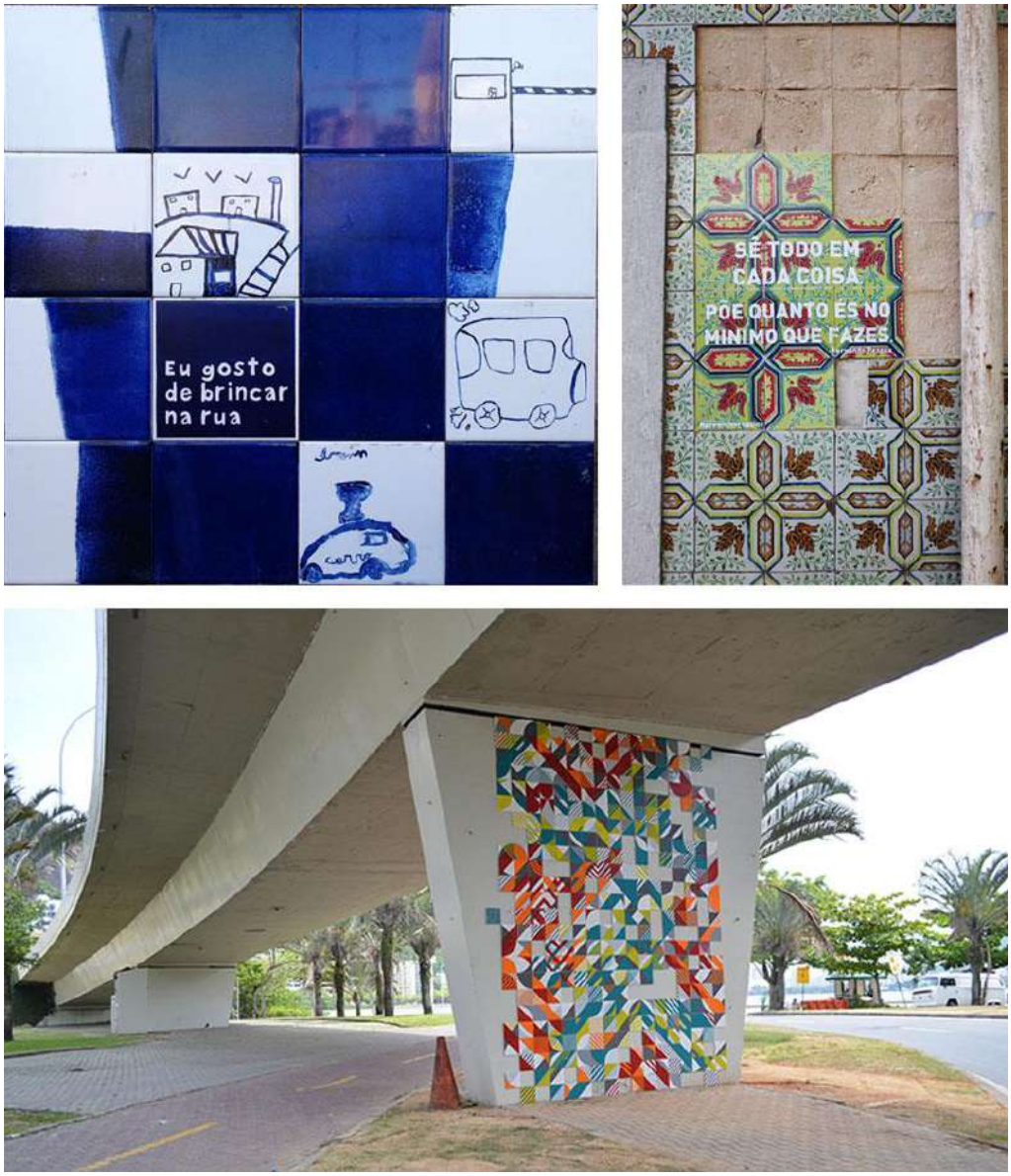
PAA 4041 PAL 9813 Folha 5 (detalhe) – unificação dos terrenos de nº 93, 95 e 97, conforme quadrícula 6:



Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro (SMU) / Acervo de Imagens da SMU – PAA/PAL). Disponível em:
<http://www2.rio.rj.gov.br/smu/acervoimagens/imagenspaa/8/0/306.JPG>
Acesso em: 13 jul. 2017.

ANEXO IV

Aplicabilidades do azulejo contemporâneo



Algumas das atuais iniciativas de cunho social e de preservação do azulejo:
à esquerda, no alto, painel educativo (projeto de inclusão social no Complexo da Maré, Rio de Janeiro); à direita, projeto 'Preencher Vazios', de sensibilização à preservação do azulejo (Portugal); e abaixo, painel do 'Coletivo Muda', de revitalização do espaço urbano (Rio de Janeiro).
Foto: Projeto 'Viva a Maré' (divulgação, s/d); projeto 'Preencher Vazios' (Joana Abreu, 2017); 'Coletivo Muda' (divulgação, 2012).

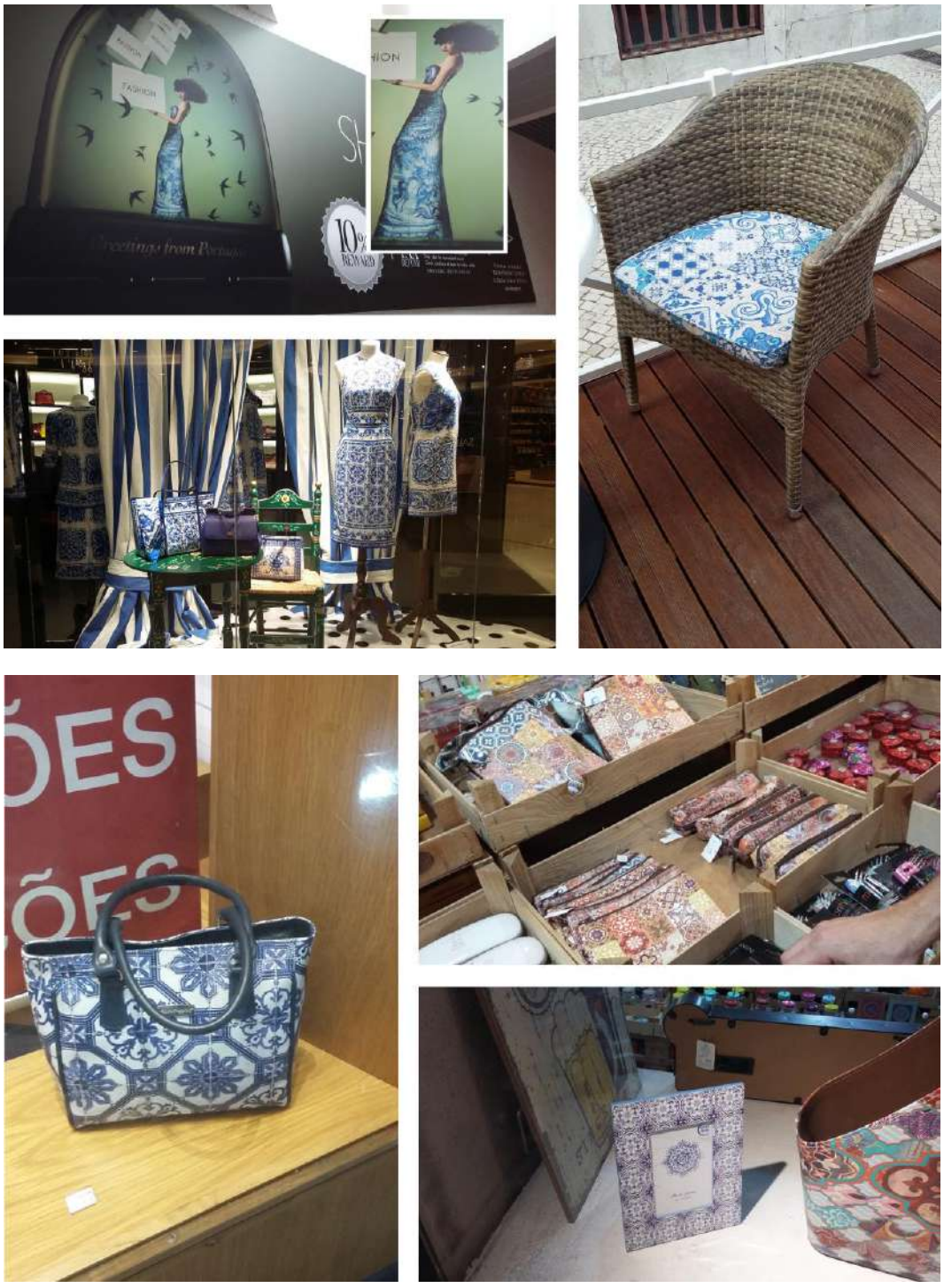
ANEXO IV (continuação)

Aplicabilidades do azulejo contemporâneo

Algumas das aplicabilidades do azulejo na contemporaneidade. No alto, usado na decoração de vitrine; à esquerda, em *souvenirs*; e à direita, na moda (Portugal).
Fonte: A autora, 2016-2017.

ANEXO IV (continuação)

Aplicabilidades do azulejo contemporâneo



Outras aplicabilidades do azulejo atual. No alto, usado em publicidade; à direita, em mobiliário (ambos em Portugal); e à esquerda, na moda (Brasil). Embaixo, moda, *souvenirs* e decoração (Portugal). Fonte: A autora, 2015-2017.