





AZULEJOS NO BRASIL

SÉCULOS XVII, XVIII E XIX

MARIO BARATA

A Alfredo Galvão, com
afeto e respeito, com caráter e
estima que lhe dedica
o
Barata 55

on Tem
64 estampas
3/11/77
AN

TESE APRESENTADA À ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE DO BRASIL PARA
O CONCURSO DE PROFESSOR CA-
TEDRÁTICO DE HISTÓRIA DA ARTE.

RIO DE JANEIRO — 1955

T/6
1955
ex. 2

EXHIBIT NO. 5012

EXHIBIT NO. 5012

EXHIBIT NO. 5012



ÍNDICE

	Págs.
INTRODUÇÃO	5
I	
A Importância e a Evolução da Arte dos Azulejos	11
Azulejos e Artes Menores	17
Azulejos, no Período em Estudo, Fora da Área Luso-Brasileira	23
Características Gerais da Azulejaria Portuguêsa dos Séculos XVII, XVIII e XIX	31
II	
A Existência de Azulejos no Brasil	41
Procedência dos Azulejos —	
Época Colonial — Época Imperial	51
Azulejos e Arte Brasileira	67
Ligação dos Azulejos com a Arquitetura	75
III	
Problemas Estilísticos dos Azulejos da Época Colonial —	
Aspectos Gerais. Cronologia. Evolução Estilística	87
As Origens Estilísticas dos Azulejos Figurados do Século XVIII	
Relações entre os Azulejos e a Pintura. Origens Estilísticas. Con- tribuição Italiana à Arte Portuguesa do 700. Contribuição Francesa à Arte de Portugal, no 700. Quillard. Pillement. Debrie. Outras Con- tribuições Estrangeiras aos Azulejos Setecentistas de Portugal	110
IV	
Temas Religiosos. Extensão, Características e Fontes Iconográ- ficas	137
Cenas Mitológicas ou da Antiguidade Clássica. Alegorias, Sig- nificado e Fontes Iconográficas	157
	3

V

OS AZULEJOS COMO
EXPRESSÃO DO SÉCULO XVIII

Posição da Azulejaria no Desenvolvimento da Paisagem como Gênero Artístico	169
Festas Galantes nos Azulejos do Brasil	179
Cenas de Caça e Representação de Batalhas	182
A Arcádia e os Azulejos do Século XVIII	188
Características Gerais da Arcádia	193
Maravilhas do Oriente	202

VI

Antônio Pereira e os Conjuntos de Azulejos da Capela Dou- rada, no Recife, e do Solar do Saldanha, na Bahia	204
Azulejos de Bartolomeu Antunes e Antônio de Abreu	215
Afinidades Estilísticas entre Azulejos da Glória do Outeiro, no Rio, e Azulejos da Bahia e de Olinda	222

VII

Aspectos Gerais dos Azulejos do Século XIX (período inde- pendente)	223
CONCLUSÕES	231
BIBLIOGRAFIA	233
ILUSTRAÇÕES	1 a 64

CAPA — pormenor de painel de azulejos da sacristia da O. 3.ª de
São Francisco, na Bahia (foto Voltaire).

INTRODUÇÃO

Há bem pouco tempo se acentuou o interêsse pela história da arte dos azulejos. Aspectos importantes, curiosos ou expressivos dêsse tipo particular de criação cerâmica, mereciam verdadeiramente maior atenção do que a recebida até agora, dos estudiosos e dos manuais de arte. No caso dos que vieram para o Brasil, suas relações com a evolução geral dos estilos e com a pintura e gravura de várias nações européias lhes emprestam singular relêvo.

Escolhendo, como assunto deste trabalho, os azulejos dos séculos XVII, XVIII e XIX, existentes no país, pensamos trazer a debate e a possível esclarecimento aspectos gerais das características e dos problemas que êsse revestimento parietal apresenta em nossa terra. Ressaltarão, como será visto a seguir, questões relativas ao seu local de fabrico; às fases estilísticas; à distribuição pelos diversos pontos do território nacional; à ligação com a arquitetura; às relações com a pintura e com as artes antigamente ditas *menores*; ao significado temático dos *figurados* e à expressão decorativa dos *ornamentais*, com seus problemas de estilização e composição, além de outros tópicos importantes.

Não pretendemos, como é lógico, esgotar tão amplo tema nesta apresentação de conjunto, mas unicamente equacioná-lo, possibilitando boa orientação a ulteriores pesquisas e fornecendo bases mais seguras para o estudo desse capítulo da história da arte, no que interessa em particular e objetivamente ao Brasil, pela aparição de azulejos em nosso território, e pela utilização que deles fizeram artistas e arquitetos do passado.

A escolha do assunto foi orientada, não só pela importância que tem no plano internacional — aspecto valioso relativamente a uma cadeira de História da Arte em geral, em escola superior de belas artes — mas, sobretudo, pela consciência que temos da necessidade de pesquisar e divulgar elementos de arte brasileira ou relacionada com o Brasil.

Já passou a época em que a história da arte em nosso país se configurava como criação “literária”, no mau sentido da palavra, fundamentando-se apenas em leituras de tratados europeus, sem cunho original, e desprovida de real interesse, em face das necessidades impostas pela arte criada ou existente no próprio país. Estudavam-se obras estrangeiras, sem conhecer as nacionais — e, portanto, sem se poder aquilatar de paralelismos estilísticos ou de influências sobre a arte e a cultura brasileiras. Fazia-se a história da arte como ciência de compilação, meramente bibliográfica, em que nossos exemplos não apareciam talvez porque não houvesse livros sobre eles, fornecendo indicações.

Parece-nos hoje evidente, que não se pode mais estudar história da arte, no Brasil, sem um avanço progressivo do conhecimento da produção artística localizada ou criada, através de vários séculos, em pontos diversos do nosso território.

Além dessa condição primordial devem-se levar em conta, é verdade, as exigências crescentes de importação de obras originais destinadas a museus e a criação de numerosas instituições didáticas, apoiadas em acervo de reproduções, com mostras de caráter permanente e temporário.

A valorização do estudo dos azulejos coincide com novo surto de sua utilização em nosso país. A partir de Lúcio

Costa e Oscar Niemeyer, os arquitetos modernos têm procurado usar, amplamente, essa forma de revestimento parietal, possibilitando a desenhistas e a pintores exercer uma atividade criadora dentro desse gênero de arte cerâmica.

Não é desprovida de significado a circunstância de que Joaquim Cardozo e outros analistas ou criadores da nossa arquitetura contemporânea apontem o *retôrno ao azulejo*, como exemplo de ligação com as tradições nacionais da arquitetura. Isso nos mostra como se enraizou o gosto dessa arte no país — herdado diretamente dos lusos — e se generalizou a impressão de que os azulejos seriam coisa especificamente nacional.

Apesar do interêsse crescente manifestado pelo estudo da origem e evolução da azulejaria vinda para o nosso país, certa ilusão de ótica histórica faz crer, à primeira vista, aos que se iniciam no estudo da arte brasileira, que esses revestimentos cerâmicos sejam particulares ao Brasil e a Portugal, coisa que, na realidade, não ocorre, malgrado os acentos originais e a extensão do uso parietal dos mesmos na antiga metrópole e em nossa terra. A que se deve atribuir essa exagerada convicção, e quais as razões que poderiam justificar sua existência?

Em primeiro lugar, à circunstância de que os livros de história geral da arte e mesmo muitos tratados de cerâmica não citem os azulejos, relegando-os a plano secundário. Quando não se conhece a escassa bibliografia especializada, firma-se a impressão errônea de que eles só existam ou preponderem na área de cultura luso-tropical.

Em segundo lugar — devemos convir — ao uso original e abundante que os portugueses fizeram dos mesmos, imprimindo características novas a essa arte, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, aplicando-a no revestimento monumental de paredes e no dos frontispícios de casas, de modo frequente este último caso, no século XIX.

Enquanto que na Europa Central e do Norte — e mesmo na Itália e na França, se bem que em grau menor — os azulejos quase que só se empregavam nas grandes lareiras isoladas, ou de tipo de chaminé, na nossa antiga metrópole

êles penetraram em lugares eminentemente públicos, como as igrejas, servindo às necessidades do culto, ao mesmo tempo em que se divulgava e expandia a sua função artística. Seu uso nesses três séculos é ali muito mais intenso que na Espanha e sem poder mesmo comparar-se com o ocorrido na Itália, onde quase não existe, constituindo uma das poucas exceções o claustro do Convento de Santa Clara, em Nápoles.

Dos azulejos existentes no Brasil serão objeto de nosso estudo os dos séculos XVII, XVIII e XIX, como dissemos. Os primeiros e os últimos, de caráter predominantemente ornamental, tiveram seu interesse reavivado pelo aprofundamento contemporâneo das teses relativas aos elementos formais dos estilos artísticos e às linhas diretoras da decoração pura. Sua beleza é essencialmente um equilíbrio de cores e um entrelaçamento de formas.

A revalorização do barroco, tão característica de nosso tempo, nos estudos de história da arte, acentuou o interesse que podem ter os painéis vindos para as nossas plagas, no século XVIII — no seu início ligados às concepções estéticas que, em exemplos conservados na antiga metrópole, aparecem já em obras da centúria anterior. Esses painéis, figurados, exprimem um conteúdo religioso ou profano que merece toda a nossa atenção — no plano artístico — como exemplo de realização de arte de temática explícita, problema cuja importância e necessidade de compreensão se tornaram agudas em nossos dias, com o avanço dos estudos de estética, em caminhos já abertos brilhantemente por Hegel, no século passado.

Do ponto de vista estilístico, muitos deles assumem feição rococó e ajudam a fixar os elementos de definição desta fase final do barroco.

A reação neo-clássica e talvez prenúncios do romantismo surgem, ainda, no final do setecentos e no início do século seguinte, em azulejos existentes no país.

Apesar de possuímos elementos inéditos e fontes seguras para uma análise dos azulejos do século XX, preferimos, para não estender em demasia o alcance da tese, deixar o ciclo moderno para outra oportunidade. Sem, no entanto, omitir

referências à sua importância e a elementos comparativos, ao ensejo da apresentação de oportunidades que o exijam.

Grosso modo, a importação de azulejos no Brasil colonial e no imperial e sua aplicação à nossa arquitetura constituem duas unidades suficientes de trabalho, já bem estabilizadas no plano histórico e das quais poderemos traçar panorama coordenado e sintético, visando os objetivos enunciados no início desta introdução.

Iniciamos há mais de quinze anos o estudo e colecionamento de azulejos existentes no Brasil. A partir de 1945, assumindo a responsabilidade da cadeira de Artes Menores do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, encaramos o assunto mais de perto, na medida do possível.

Posteriormente, o estímulo, a orientação e trabalhos realizados na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; pesquisas de campo em Belém do Pará, São Luís do Maranhão, Alcântara, João Pessoa, Recife, Olinda, Igaracú, Salvador, Cachoeira, no Rio de Janeiro e em outros pontos do país e o convite de Rodrigo M. F. de Andrade e Leonidio Ribeiro para escrever o capítulo referente aos *Azulejos na Arquitetura Brasileira* para um dos volumes da obra *As Artes Plásticas no Brasil*, que está sendo editada pelas companhias do grupo *Sul América*, entrosaram-nos bastante com aspectos essenciais dêste vasto campo de estudos, quase inédito entre nós.

Em viagens à Europa e à Africa do Norte pudemos vêr aspectos da arte do azulejo na Tunísia, no Marrocos e na Argélia (março e abril de 1948); na Holanda, sobretudo em Delft e Amsterdam (1947 e 1952); em Portugal e na Espanha, (1947) e em países da Europa Central ou de influência germânica (1946 e 1948).

Nossos azulejos da época colonial são, talvez na totalidade, de procedência portuguesa. A bibliografia a respeito dêsse país, já relativamente abundante, foi-nos bastante útil para situar o ponto de partida dos espécimes que ornaram nossas igrejas, conventos e solares dos séculos XVII e XVIII e de parte do que existe aplicado no oitocentos, quando as fábricas francesas da região de Calais inundaram o mercado

com os produtos estampilhados, de bela policromia, revestindo inúmeras fachadas, a partir de 1840.

Resta acentuar o que devo a trabalhos feitos no Brasil, onde, ultimamente, acompanhando o progresso da história da arte, diversos estudiosos dedicaram sua atenção aos azulejos. Em primeiro lugar, cumpre citar as pesquisas e o levantamento fotográfico realizados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o interesse direto que pelo assunto têm manifestado Rodrigo M. F. de Andrade e Lúcio Costa no âmbito nacional e Ayrton de Carvalho, no plano do Nordeste. Livros ou artigos de Joaquim Cardozo, José Valladares, Godofredo Filho, J. de Souza Leão, Wasth Rodrigues, Gilberto Freyre, S. Pinheiro, Edgard Cerqueira Falcão, C. F. Ott e poucos outros, iniciaram a divulgação de elementos sobre os azulejos, que haviam despertado, em 1933, a atenção de Frei Pedro Sinzig no trabalho *Maravilhas de Arte e História no Convento de São Francisco da Bahia*, merecedor de menção especial pelo esforço precoce e brilhante que representou.

I

A IMPORTANCIA E A EVOLUÇÃO DA ARTE DOS AZULEJOS

Os azulejos, que os italianos chamam no singular de *piastrella*, os franceses de *carreau de faïence*, (1) os holandeses de *aardewerk*, os ingleses de *tile*, e os alemães de *fliese* foram pouco estudados, até os meados do século passado.

De um lado, o êrro de visão interpretativa que depreciava, ao máximo, as artes aplicadas ou industriais, em período obcecado pela grandeza da pintura mural e de cavalete, da escultura e da arquitetura, deveria contribuir para a pouca estima em que os painéis cerâmicos eram tidos.

Tanto isso é verdade que, como veremos dentro em pouco, o desenvolvimento das pesquisas em torno do assunto coincide com a lenta, mas inflexível revalorização das artes ditas *menores*, no decorrer da segunda metade do século passado, e do começo do atual. Isso até chegar à discriminação mais justa e relativa, com que se tenta situá-las, no momento atual, entre grandes debates estéticos sôbre a especificidade, a função e o valor do fenômeno ARTE.

(1) Franceses e italianos também utilizam, às vezes, a palavra *placa*. Os primeiros ainda empregam *carrelage*, como substantivo coletivo, sobretudo para casos de pavimentação.

De outra parte, a fatura dos azulejos não assumia, técnica ou estilisticamente, o requinte de outras produções cerâmicas, entre as quais se colocam a porcelana e certos tipos de faiança que — independentemente da questão de qualidade, eram mais aptas a agradar aos critérios de gosto e de julgamento estético do homem dos séculos XVIII e XIX. Não é, êsse fato, estranho, e causa única, pois, como observa CARLOS CID, “inclusive nas épocas de produção se lhes dava menor importância que aos vasos luxuosos” (2).

O retardo que verificamos existir no estudo dêste campo de criação oleira é fenômeno corrente dentro da história da arte. O conhecido especialista francês, General BROUSSAUD, escrevia em sua obra, *Les Carreaux de Faience Peints dans l'Afrique du Nord*, publicada em 1930, que êsses produtos artísticos eram “muito pouco antigos para atrair os arqueólogos; de fatura grosseira relativamente às peças de forma”... “não retiveram a atenção dos arquitetos, nem aguçaram a curiosidade dos conservadores de museus”. “Apenas se interessaram, por êles, alguns colecionadores, sem que nenhuma classificação racional, ao que parece, haja sido tentada” (3).

Descrevia, assim, o citado autor, situação de flagrante e curiosa semelhança com a que se depararam os estudiosos brasileiros, até recentemente.

Vários documentos comprovam, todavia, que a mudança de atitude dos eruditos em face dessa arte cerâmica, se acelerou, nestes decênios. Um dos exemplos dêsse fato transparece da comparação entre volumoso guia de 1909, do Museu Cerâmico da Manufatura Nacional de Sévres, (4) redigido por GEORGES PAPILLON (na época, conservador do museu) e textos relativos à exposição temporária de faianças de Delft, realizada a partir de fins de novembro do ano passado, na mesma instituição. Em 1909 não se apontavam azulejos, nas coleções. Em 1954, em pequeno artigo de YVONNE BRUNHAMMER sôbre a mostra do museu, êles eram colocados, por várias

(2) CID, CARLOS — *Azulejos*. Argos S.A. edit. Barcelona-Buenos Aires. 1950, pg. 5.

(3) BROUSSAUD, GÉNÉRAL — *Les Carreaux de Faience Peints dans l'Afrique du Nord*/ Paris/ Lib. Plon/ MCMXXX; pág. 1.

(4) PAPILLON, GEORGES — *Guide Illustré du Musée Ceramique*/ Paris/ E. Leroux, éditeur./1909. 276 págs.

vêzes, em destaque, com as suas paisagens desenhadas em delicados *lavis*, falando também dos *carreaux* de revestimento de lareiras (5). Evidentemente, chegamos a um ponto, dentro da evolução correlacionada da arte e da história da arte, em que certa libertação de convenções néo-clássicas e acadêmicas permite melhor percepção dos valores desta arte industrial, sobretudo das peças dos séculos XVII e XVIII, época áurea de sua produção, nos tempos modernos. E que, por coincidência, é a época que nos interessa mais detidamente, no Brasil.

ORIGEM E EVOLUÇÃO

A palavra portuguesa e castelhana *AZULEJO* denomina tipo especial de produtos da arte do barro cozido, destinado sobretudo a revestimento de paredes, tendo uma das faces esmaltada ou vidrada. Confunde-se bastante com o termo *ladrilho*, do qual, em muitos textos antigos e contemporâneos (6), é sinônimo. Abrange as placas de forma regular (quadrada, retangular ou poligonal) de pouca espessura e, por extensão as *cantoneiras* (para guarnição de ângulos de umbrais de vãos arquitetônicos, floreiras, frontais de altar, etc). e os *alicatados* ou fragmentos talhados, que se unem sob técnica de aplicação mais nítida e rigidamente mosaificada.

Hoje em dia, se utiliza a denominação *ladrilho* comumente, para os casos de revestimento de solo, em que a superfície pintada é simplesmente envernizada ou recoberta de esmalte mais tênue e grosseiro, em peças duas ou três vêzes mais espessas e de material mais rude. Por outro lado, o uso artístico freqüente do azulejo fez com que se generalizasse durante muito tempo a palavra *ladrilho*, para as peças monocromas, nas quais, atualmente, ela cede lugar,

(5) BRUNHAMMER, Y. (chargée de mission au Musée des Arts Décoratifs) — *Faiences de Delft*, in *Letres Françaises* — 2/XII/54, pág. 8.

(6) JOSÉ VALLADARES em *Azulejos da Reitoria*. Bahia, 1953, e JOAQUIM CARDOZO em *Azulejo na Arquitetura Brasileira*. *Cultura*, n.º 1. 1949, usam *ladrilho*, muitas vezes, como sinônimo. Em documentos portugueses do século XVIII também ocorre o mesmo. SANTOS SIMÕES, in *Os Azulejos do Paço da Vila Viçosa* fala de azulejos pavimentares, tratando aos que revestem o solo, mais frequentes até o fim do Renascimento, e quase que únicos, na Itália, segundo nos informa.

de novo, ao termo *azulejo*. Variações, no fundo, sem importância.

O estudioso espanhol CARLOS CID, em sua boa definição deste elemento, prefere diferenciá-lo, categoricamente, do ladrilho, o que nos parece inútil e formal. Escreve esse autor (7): "O típico azulejo é uma pequena placa de barro, branco ou não, mais fino que o do ladrilho e menos que o de louça ou vasilhame, cozida geralmente duas vezes, pintada e vidrada, quase sempre quadrada ou retangular, que se destina, em combinação com outras iguais ou complementares, a ornamentar superfícies arquitetônicas. Mas isto não é absoluto; como veremos, há importantes exceções e existem casos discutíveis".

A partir do século XVII — que é a época que interessa diretamente ao Brasil — já encontramos a denominação e os tipos de fabricação estabilizados: devido a conquistas técnicas progressivamente realizadas do séc. XIV ao XVI, ultrapassados os períodos do *cuerda seca* e do azulejo de *cuenca* ou *aresta*.

Chegam ao Brasil espécimes lisos, de duas, três ou mais côres, feitos segundo o processo da maiólica italiana, levada para a península ibérica no quinhentos, pelo oleiro Francisco Nicoloso, de Pisa. Sua forma normal é a quadrada, que SANTOS SIMÕES nos diz ser solução levantina. Forma já encontrada em azulejos do fim da idade média ou dos séculos XV e XVI na Itália, havendo dos mesmos, exemplares, na coleção do Museu de Arte de São Paulo.

(A palavra *azulejo* parece ser de origem árabe, sendo a versão mais seguida, atualmente, a de que resulte do árabe *azuleich* — de *al zullavcha* ou *zuleija* que significa *pequena pedra brilhante* (8). Nada tem a ver com *azul*, sendo o seu uso bastante anterior à predominância dessa cor nos painéis ou peças isoladas.

CÂNDIDO DE FIGUEIREDO, no seu dicionário de língua portuguesa, divulga a hipótese de vir do árabe "*az — sulaca*, de

(7) Op. cit., pág. 8.

(8) Cf. *Diccionario de la lengua Española* da Real Academia de España, ed. 1925, citado em VALLADARES, JOSÉ, op. cit.

zulaca, radical que significa *aderir*"; construção engenhosa, mas menos assente nos fatos. Já o VISCONDE DE JUROMENHA, em 1844, derivava-o do árabe *azzalujo*, de *zallaja*, que significa *unido* e *liso* (9).

BROUSSAUD, em trabalho citado, refere o fato de que, na Idade Média, os azulejos eram fabricados em Fez, no Marrocos, pela confraria dos *Zellayjiva* e eram chamados *Zellidjs*. O conhecido historiador da arte norte-africana G. MARÇAIS (10) chegou a aventar a hipótese de que *zellidj* viesse do castelhano *azulejo*, invertendo o caminho normal e lógico, se levarmos em conta terem sido os muçulmanos a transportar a técnica dessa arte cerâmica, do oriente para a península ibérica. Vários especialistas, entre eles A. BEL e JOLY, se opuseram à sua tese, mas o debate revelou a extensão do uso do nome *zellidj* na África do Norte, muitas vezes aplicado a espécimes do tipo alicatado, monocromos e cortados em polígono.

(A arte de esmaltar a argila cozida é antiga. Sua aplicação a revestimentos arquitetônicos, com intenção prática e artística, já era conhecida no Egito, na Mesopotâmia e sobretudo na Pérsia. Esses antecedentes esclarecem as raízes da *azulejaria*, mas nem sempre consistem no emprêgo de verdadeiros azulejos, como hoje os definimos, mas de tijolos esmaltados, membros da mesma família com característicos ligeiramente diversos. Destacam-se, entre êstes, os frisos persas da Antiguidade, usados nas paredes de corredores de palácio de Susa, como os dos arqueiros e dos leões, dos quais há belos fragmentos no Museu do Louvre.

Esses tijolos esmaltados já se destinavam a revestimentos superficiais que forneciam à arquitetura uma decoração policroma. Nêles, os contornos do desenho eram salientes e a aplicação da côr lembrava a técnica do esmalte *cloisonné*. Os tons não eram muito variados, predominando um azul esverdeado (nos fundos) e o castanho escuro, o amarelo e o branco.

(9) Na comunicação *Azulejos*, incluída na obra de RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846.

(10) Transcrito em ROUSSEAU, GABRIEL — *L'Art Decoratif Mussulman*. Paris. 1931.

Como acentuam diversos autores, é desta arte que a cerâmica persa dos sassânidas e dos muçulmanos herdará os processos técnicos empregados até o fim da Idade Média. Por intermédio da civilização islamita, ela chegará à península ibérica e à Itália, sendo mais uma contribuição da cultura árabe medieval à Europa e ao mundo. Azulejos que vamos encontrar, nos séculos XIV e XV, em período áureo dessa fase, no *Alhambra* de Granada.

Dessa origem mourisca e bérbere, a azulejaria portuguesa e espanhola conservará, durante muitos séculos, o gosto pelo entrelaçado puramente ornamental, pelo arabesco não-figurativo, que recobre alegre e policrômicamente extensas superfícies arquitetônicas, criando um jôgo de cores e de luz, facetado e rico de efeitos visuais.

Em um curso de história geral do azulejo, seria a sua evolução um dos pontos a estudar profundamente. Para nós, interessados de modo objetivo no azulejo existente no Brasil, basta-nos o sumário conhecimento de suas ligações com o passado, sem exame detido dos pormenores históricos.

AZULEJOS E ARTES MENORES

O progressivo interêsse pelo conhecimento e significado da evolução da arte dos azulejos resulta de uma série de causas, levantando profundos problemas de estética, e de história da arte, que abordaremos de leve neste trabalho.

A partir do fim do Renascimento, a pintura, a escultura e a arquitetura tiveram a sua função social e as bases da existência de seus criadores substancialmente modificadas, pela destinação preponderante ou exclusivamente individualista de muitas obras e glorificação pessoal dos respectivos autores. Individualismo que acompanhou crescentemente a elaboração artística, superando o quase anonimato da produção medieval, geralmente destinada a fins públicos, religiosos ou profanos. Alguns historiadores informam que a divisão das artes em maiores e menores nasceu em Florença, nos fins do século XV. De qualquer maneira, ela se acentua por essa época, continuando as artes industriais ou decorativas em plano frequentemente coletivo e artesanal, num claro contraste com a situação de respeito e prestígio que cercou o pintor, o escultor e o arquiteto, isolados da massa comum dos membros de corporações e intelectualizados, elevados à categoria das *artes liberais* ou do homem livre.

Não que as técnicas ou possibilidades de expressão dos dois grupos de arte sejam diferentes *em si* ou radicalmente

separadas. O mosaico e o vitral tiveram grandes fases de expressão figurativa enquanto que a escultura apresenta momentos históricos de função meramente ornamental. Pelo contrário, o Renascimento se esforçou por levar o sentido artístico de representação humana até os pratos de faiança, a ourivesaria, os esmaltes, a tapeçaria e outras artes.

A diferença mais de que tudo relativa, entre as duas pretensas categorias de arte, resume-se à circunstância de que, na pintura e na escultura, o artista ao conceber a obra, quase que automaticamente produz a peça integral, sem necessidade de um processo intermediário. Processo, o mais das vezes, de caráter especificamente técnico; em muitos casos entregue a uma terceira pessoa, que elabora o produto definitivo.

Essa verificação não serve, porém, como meio absoluto para situar as criações artísticas, já que na arquitetura existem intermediários, enquanto que na ourivesaria e na prataria eles não são necessários. O problema de distinção entre as artes resultou, ao que nos parece, sobretudo de fatores de organização econômica da sociedade, permitindo maior independência a privilegiados criadores de desenho, ao passo que mantinha cerrada e rígida a estruturação artesanal de ofícios artísticos, independentemente dos valores de liberdade e eficiência criadora dos que nasciam ou permaneciam em determinadas profissões, muitas vezes desenhando com alta imaginação e potência realizadora.

A revisão de valores efetuada pelo século XIX e pelo atual, entre um ou outro excesso ou erro de orientação, permitiu ao historiador de arte contemporânea apreciar as grandes qualidades criadoras existentes nas várias artes, independentemente de sua posição social pós-renascentista.

(E' preciso ter em vista que não foram consideradas como *menores* somente as *artes aplicadas* ou *decorativas*, no sentido estreito da palavra ⁽¹¹⁾. Isto é, unicamente as que in-

(11) Decorativas, no sentido amplo do termo — no mesmo pé que os mosaicos de São Marcos de Veneza ou São Vital de Ravena — são ou podem ser, comumente, a pintura e a escultura: além da função expressiva, elas ornaram o edifício ou local em que se encontram.

Para não falar da pintura e escultura unicamente ornamentais, como o chamado abstracionismo, que se enquadram no aspecto restrito e especial da palavra *decorativo*.

cluísem o caso de ornamentação sobreposta a peças utilitárias, como ocorre em muitos móveis, vasos e objetos de uso comum.

As artes menores eram também chamadas de industriais, abrangendo o mosaico, a tapeçaria e o vitral, ricos de possante tradição criadora. Caem, assim, por terra, as teses que procuram limitar o aparente menosprêzo dedicado a partir do fim do Renascimento às artes ditas menores, a uma questão de luta entre os valores de ornamentação e os de representação, a uma incompreensão fundamental do problema artístico.

Movimentos estéticos da segunda metade do século XIX conduziram a história da arte a uma revalorização crescente das artes industriais.

As tentativas de recuperação e de melhor compreensão do artesanato, estimuladas, na Inglaterra, por *RUSKIN* e *WILLIAM MORRIS*, resultaram — independentemente de seus objetivos diretos — em aprêço maior pelas mesmas.

Paralelamente, estudiosos franceses, austríacos e de outras nacionalidades iniciavam fecunda interpretação dos valores da tapeçaria, do mosaico e de outras artes, mostrando suas características próprias, diferentes das da pintura de cavalete ou mural. Apontaram o declínio que nelas se produziu devido ao propósito de fiel imitação desta última. E lançaram as bases da renovação que se efetuará na centúria seguinte, incluindo a obra de *LURÇAT* e seus companheiros — na tapeçaria — como melhor exemplo.

No terreno da criação artística essa revalorização se evidenciou comumente pelo maior interêsse dado à elaboração das artes decorativas — em busca cada vez maior de qualidade e harmonias formais — e na preocupação constante, em grandes pintores, de se entregarem a experiências na cerâmica, nos vitrais e em outras artes, correspondendo, às vêzes, a esclarecidas encomendas.

○ O Brasil foi, talvez, o local em que, primeiro, êsse surto se estendeu ao azulejo, entrosado à sua função arquitetônica. Mas já existem hoje exemplos de aplicação de artistas mo-

dermos à arte de placas de cerâmica, em vários países, incluindo aspectos da decoração de interiores, sobretudo revestimento de mesas. Em Milão, por exemplo, obteve sucesso o recente esforço da cerâmica La Colonna, de que participaram GUTTUSO, BIROLI, MORENI e outros artistas. Movimento todavia, que encarou as *placas* como transposição de pintura de cavalete, não aproveitando as possibilidades arquitetônicas da azulejaria.

Uma das últimas obras de MATISSE, na França, foi também feita de placas de faiança de grandes dimensões, que se podem considerar variante agigantada dos azulejos.

No terreno da teoria estética, grandes estudiosos do século passado e do atual revalorizaram as artes menores, levados sobretudo pelas suas tentativas de análise de elementos caracterizadores de cada estilo artístico e de interpretação do ornamento. Não há dúvida de que as proposições fundamentais de ALOIS RIEGL, sobre a universalidade da arte e a relatividade dos modos de ver, não só contribuíram para diminuir o despreço em relação a certos momentos da história da arte, como a genéricos e habituais preconceitos em torno de algumas artes, tidas convencional e pejorativamente como *simples artesanato*. A própria *teoria da visibilidade pura*, dando a qualquer concepção formal a possibilidade de exprimir valores artístico-ornamentais, fez com que uma pequena placa de azulejo pudesse ser encarada e sentida na sua beleza pura, nas relações de côres, traços, manchas. Tudo encaminhava, assim, os historiadores de arte, para um sentimento largo e universal das formas criadas pelo homem, quebrando-se os rígidos esquemas que delimitavam e continham os critérios de gosto do contemplador, do esteta, do homem comum.

E realmente ALOIS RIEGL, o importante historiador da arte austríaco, escreveu em sua curta vida, dois livros baseados sobretudo nas artes menores: *A Arte Industrial do Período Romano Tardio (Spatromische Kunstindustrie)* e *Problemas Estilísticos (Stilfragen)*, êste último história da ornamentação desde o Egito até a arte árabe.

LIONELLO VENTURI, ao comentar a obra de RIEGL escreve "Convencido de que a história da arte deve ser história universal êle se insurge contra os dois maiores preconceitos tradicionais dessa especialização cultural. De fato continuava-se, como se continua, na história da arte, a distinguir hierarquicamente as artes ditas *maiores*, relativas à representação do homem, e as ditas *menores*, relacionadas, unicamente à ornamentação" (12).

Os azulejos de caráter puramente ornamental, sejam geométricos ou de ornatos estilizados, só poderiam beneficiar-se da atenção voltada para o fenômeno da decoração pura. O interesse por êste — repercutindo sobre a pintura — foi mesmo um dos fatores do surto abstracionista, do nosso tempo, havendo alguns historiadores ligado a análise da ornamentação e a revalorização das artes menores à crítica ao elemento humano das obras representativas, atitude que nos parece resultar de uma visão fragmentária, quando não polêmica, da criação artística.

W. WORRINGER, em seu trabalho *Abstração e Projeção Sentimental*, prosseguindo em direções abertas por RIEGL, estuda o caráter peculiar da ornamentação. "Sua importância para o estudo da evolução da arte deveria ser ponto de partida e base de toda investigação artístico-estética, que teria de passar desta matéria, simples, à mais complicada". Em vez disso — continua — a arte figurativa, a chamada *arte superior*, goza de uma preferência parcial" (13).

(12) in *Storia della Critica d'Arte*. Edizioni U. Roma, Firenze, Milano, 1945, p. 433.

VENTURI acentua a tendência formalista das teorias da visibilidade pura, que visam, polêmica ou sinceramente, diminuir o valor da representação e da expressão do homem na arte. Hoje se sabe que estas últimas têm grande lugar no fenômeno artístico, sendo o conteúdo um aspecto decisivo e interior de grande parte da criação estética. A arte sem conteúdo humano é simples ornamentação.

RIEGL aliás, não esqueceu alguns dos aspectos gerais da criação artística. Se em *Problemas Estilísticos*, visando "descobrir o princípio construtivo de todo motivo ornamental" e "seguir o desenvolvimento da ornamentação da arte helenística à árabe, pôde abstrair-se da realidade histórica — na obra sobre as artes industriais de Roma — como diz VENTURI, "êle traçou uma efetiva história da arte daquele período, na arquitetura, escultura e pintura, além da referente à ornamentação. Deu-nos, assim, um quadro geral da "vontade de arte" naquele período. E colocou em relação as formas artísticas com os caracteres sociais, religiosos e científicos da mesma época". *Op. cit.*, pg. 436.

(13) *Abstraktion und Einfühlung*, traduzido para o espanhol sob o título *Abstracción y Naturaleza* — Fondo de C. Económica, Mexico, Buenos Aires 1953 — pg. 61.

Também PEREZ Y DOLZ, reputado especialista espanhol, no livro *Teoria e Praticas Ornamentais*, ao mesmo tempo em que transforma inteligentemente o ângulo de visão das artes menores, atacando a tradicional classificação que considera as artes decorativas “subalternas ou secundárias, abaixo das Belas Artes”, acha, erroneamente, que a razão desse fato está na “indiferença para com o tema humano e o isolamento em que viveu relativamente à expressão moral; na perene limitação ao puramente hedonístico” (14). Já mostramos, no início deste capítulo, que o hedonístico ou o *engagé* podem ser comuns a ambos os tipos de arte.

Mas, todos os caminhos levam a Roma. Mesmo objetivando, talvez acima de tudo, valorizar a forma pura, em detrimento da compreensão exata do significado estético do conteúdo, os estudiosos formalistas contribuíram bastante para a nova e mais larga maneira de ver e sentir as artes tradicionalmente ditas aplicadas ou decorativas. E, em consequência, a azulejaria, que nos preocupa nesta tese.

(14) *Teoria y Practicas Ornamentales*. Ed. Labor. Barcelona. 1937 —
pg. 8.

AZULEJOS, NO PERÍODO EM ESTUDO, FORA DA ÁREA LUSO-BRASILEIRA

A utilização parietal dos azulejos nos séculos XVII, XVIII e XIX, na África do Norte e na Europa, revela algumas coincidências com a prática tradicional luso-brasileira, deixando, contudo, ressaltar certos aspectos peculiares desta última, que tanto valorizam a criação cerâmica de nossos antepassados.

Em 1612, DIEGO DE HAEDO, ao descrever casas de Argel, nos legou informações preciosas sobre a aplicação desse revestimento cerâmico, naquela cidade bérbere:

“Estes vestíbulos e estes pátios, geralmente construídos de tijolo, com muito gosto, têm na maior parte, ornadas as paredes com azulejos de diversas côres; ocorre o mesmo nos corredores e balaustradas situadas no interior destes pátios, que lembram claustros de conventos; estas obras, entretidas com o maior cuidado, são esfregadas e lavadas cada semana”. (15)

Aproximadamente em 1789, outro viajante, na obra *Venture de Paradis*, dizia:

“As paredes são revestidas, assim como o solo, de azulejos (carreaux) de bela faiança esmaltada e pintada de diversas côres: obtêm-se estes azulejos de Tunis e de Espanha; de-

(15) HAEDO, DIEGO DE — *Topografia de Argel*. Valladolid, 1612 pg. 7 verso Cf. BROUSSAUD, op. cit.

nominam-se *zelis*". "E' uma das fabricações que enriquece Tunis. Esta maneira de atapetar os apartamentos em um país quente tem muito de agradável e fresco". (16)

BROUSSAUD, na importante obra que já citamos, diz que os azulejos oferecem as vantagens da frescura, da impermeabilidade e de não se propiciar campo à ação dos insetos, inconveniente comum nos países de clima quente. Nisso êle coincide com observações de diversas pessoas, no meio brasileiro.

E continua: "Seu emprêgo generalizou-se em tôdas as partes da construção árabe: em frisos e barras, êles rompem a monotonia dos longos muros brancos, cujas bases são frequentemente revestidas de altos e brilhantes "lambris". (17) Referia-se o autor, sobretudo, a exemplos em edifícios situados entre o século XVII e o XIX, época por êle estudada.

Na Espanha, a partir dos fins do século XV, penetram as novidades italianas a pouco e pouco, até que, nos primeiros anos do 500, se estabelece, em Sevilha, um decorador cerâmico de importância, FRANCISCO NICOLOSO, de Pisa, também conhecido por NICOLAU FRANCISCO PISANO. O Museu Real de Amsterdam possui, dêsse artista, o quadro de azulejos representando *A Visitação*, já com personagens pintados à maneira larga, ligada à pintura da época; prefigura o azulejo artístico português, quanto às intensões monumentais do desenho. Painel semelhante existe no oratório do Alcazar de Sevilha (ca. 1504). Também obras de outros centros oleiros, espanhois revelam, inclusive no século XVII, influência italiana.

Os espanhois usarão o azulejo policrômico, praticamente desconhecendo os quadros em azul e branco. (18) Com essa modalidade cerâmica, edificarão altares inteiros e revestirão parcialmente paredes. Os *zócalos* (como chamam aos socos ou rodapés) invadirão tudo, nos seiscentos e no setecentos,

(16) VENTURE DE PARADIS (ca. 1789) ed. Tagnan, p. 121-123. Cf. BROUSSAUD, op. cit.

(17) in op. cit., pág. 2.

(18) O azul de cobalto e o branco, porém, aparecem na Holanda. Na Espanha surgem nos chamados de *montería*, pouco estudados, como veremos a seguir.

na expressão de CARLOS CID. Aí, como em Portugal, serão empregados “em pátios, claustros, sacristias e salões; abundam os retábulos frontais e até altares inteiros de azulejaria; inclusive as paredes externas são ocupadas por inúmeros santos azulejeiros”. (19) Também se empregarão azulejos em palácios. Dos últimos anos do séc. XVI é bem conhecida a obra policrômica dos salões de Carlos V, no Alcazar sevilhano, de autoria de CRISTOBAL DE AUGUSTA, com “fantásticos temas ornamentais de tôdas as origens, desde a folha de acanto, até os medalhões com bustos ou as insígnias heráldicas.” (20)

No uso, portanto, a azulejaria espanhola não se distingue especialmente da portuguesa, com exceção da confecção de retábulos de altares. E' na côr, no desenho e em alguns temas, que vão separar-se radicalmente, possibilitando aos lusos a expressão de uma fisionomia própria e criadora, que necessita de estudos mais particularizados para ser convenientemente definida e delimitada.

Na Itália vamos encontrar raros painéis de azulejos figurados em edifícios religiosos, geralmente aparecendo na área de influência espanhola. Do final do século XVIII é bastante conhecido o revestimento do claustro do Convento de Santa Clara de Nápoles, de colorido também usado no Brasil na transição dessa centúria para a seguinte (com o amarelo queimado, o avinhado e o verde oliva). Nele surgem paisagens ligeiras o desenho leve do rococó, dentro de uma composição de molduras mais perto da espanhola que da lusa, pela sua ordenação.

Segundo informações pessoais do professor MICHEL SIMON, em igreja de Anacapri há azulejos figurando a *Criação do Mundo*. Na igreja da antiga Certosa, hoje museu de San Martino, em Nápoles, também aparecem painéis cerâmicos.

No século XVI, importante conjunto de painéis ornamentais de azulejos italianos fôra importado para Portugal, onde ainda se encontra, em Azeitão, perto de Lisboa, na Quinta

(19) In CID, C. — op. cit., pág. 45.

(20) *ibidem*, pág. 40.

das Torres. (21) Azulejos decorativos, baseados em motivos renascentistas, continuaram a ser produzidos na Itália, durante algum tempo. E' possível que se venham a descobrir outros exemplos de contactos cerâmicos, diretos ou indiretos, entre a Itália e Portugal, comprovadores do intenso intercâmbio artístico da época neste setor, ao qual, posteriormente, os lusitanos darão impulso tão pessoal e criador. Não esqueçamos, porém, suas bases internacionais e as influências técnicas ou estilísticas atuantes no seu início.

Em geral, naquela península, como na França e no norte da Europa, os azulejos vão ser mais empregados — nos séculos XVII e XVIII para revestimento de fornos e de lareiras, com desenhos leves ou populares em cada *pedra*, representando animais, figuras humanas, paisagens e cenas de gênero, no gôsto que tornará célebre as manufaturas de Delft. Esse tipo de ladrilho recobrirá peças da Suíça, da Alemanha, da Holanda, da Polônia, da Tchecoslováquia, entre outras nações. Será uma das artes mais típicas dessas duas centúrias, e os museus desses países estão repletos delas. Aparecem também, e disso vimos exemplos na Itália, azulejos *ornamentais* revestindo lareiras, do século XVIII, com desenhos de sabor "*barrocheto*". A ligação desta cerâmica decorativa com utensílios desse gênero é mais uma prova do intuito funcional de sua aplicação.

Na Holanda se farão painéis figurados de grandes dimensões, verdadeiros quadros cerâmicos, ainda insuficientemente estudados. Há pouco tempo um deles, representando a Batalha de Haia (1692), foi exposto em Paris, na mostra da faiança de Delft. (22) SANTOS SIMÕES, o erudito especialista luso, alvitra a hipótese de que muitos exemplares seriam feitos para uso externo, encomendados e fabricados direta-

(21) Revelado por J.M. SANTOS SIMÕES, que a respeito escreveu, na revista *Faenza*, em Dez. 1946, o trabalho — *Panneaux de Majolique au Portugal*. Segundo o mesmo autor os revestimentos historiados da Quinta da Bacalhoa, devem ser de origem flamenga, enquanto que para MATOS SEQUEIRA, seriam espanhóis. Houve, na época e posteriormente, importação da Espanha, como parece ocorrer no caso dos azulejos das salas do Paço da Vila Viçosa, possivelmente de Talavera. Assim, a arte dos azulejos portugueses, não saiu do nada.

(22) Citado em Grand, P.-M. — *La Faience de Delft n'est pas toujours un potiche bleue* — artigo in LE MONDE (Selection HEBDOM.) 18/XI/54.

mente para Portugal, onde seu uso era generalizado e as olarias insuficientes para atender os pedidos, ao que parece.

O encontro de painéis de origem flamenga e holandesa em nossa antiga Metrópole (exemplares importantes como os provindos de Antuérpia, nos aposentos do Paço de Vila Viçosa e os procedentes da Holanda, no Palácio do Saldanha — atual sede do Arquivo Histórico Ultramarino, à JUNQUEIRA, em Lisboa — e nas naves da Conceição dos Cardeais e da Madre de Deus, ambas em Lisboa, como realça nos dois últimos exemplos, SOUZA LEÃO), (23) acentua o interêsse de pesquisas definitivas sôbre a origem dêsse tipo figurado e monumental de azulejaria.

Conjuntos de painéis assinados por nomes holandeses, como o de W. VAN DER KLOET, outrora existente no Palácio dos Galvões Mexias em Lisboa e o que ainda há na igreja do convento das freiras carmelitas, da rua Formosa, na mesma cidade, assinado por J. VAN CORT/Amst./Fecit levantam alguns problemas. Teriam sido importados, como acredita LUIZ XAVIER DA COSTA, (24) ou seriam obra de pintores holandeses residentes em Portugal. Esta última possibilidade é sugerida por VIRGILIO CORRÊA, que no entanto reconhece não se encontrarem documentos provando que êsses artistas hajam trabalhado em olarias.

Para SANTOS SIMÕES a atividade dos *pintores em azulejo* portugueses deve muito aos holandeses. “Por transmigração, ainda não suficientemente apurada nas suas causas, recebeu-se cerca do final do século XVII a influência da nascente azulejaria holandesa cujos primórdios teriam, por sua vez, sido influenciados por Portugal, Espanha e Itália, desde o primeiro quartel do século. Abandona-se então, quase de súbito, a policromia cuja degenerescência se acentuava; só o azul sôbre o fundo branco de estanho parece ser a “moda” e a padronagem, que fôra rica de côr, reproduz-se agora apenas com cobalto”.

(23) em *Decorative Art: the Azulejo*, capítulo da obra *Portugal and Brazil / an introduction*. Oxford. 1953. pág. 388.

(24) in *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*, por LUIZ XAVIER DA COSTA. Lisboa, 1935. pág. 58.

“A simplificação cromática é acompanhada por nova intenção decorativa, com extensas composições figuradas, dando lugar à *pintura sobre barro*, procurando a obtenção de efeitos de tapeçaria e pintura mural”.

“De Holanda — Delft, Roterdão, e Amsterdão, principalmente — importaram-se a partir de 1680, pelo menos, grandes composições figuradas com destino às nossas igrejas e palácios. Estes magníficos azulejos, totalmente desconhecidos no país de origem, foram, na verdade, os inspiradores dos grandes pintores ceramistas do século XVIII os quais, sob certos aspectos, souberam criar obra nova, principalmente na composição dos emolduramentos onde se refugiava a primitiva abstração decorativa. A boa aceitação de que os azulejos de Holanda gozavam e o desejo de suprir as necessidades cada vez maiores, criadas pela extraordinária atividade construtora, despertaram nos artistas portugueses ou estabelecidos em Portugal, o desejo de os imitarem dando origem a uma atividade nova — a da pintura em azulejo”. (25)

Mesmo confirmado o entrelaçamento europeu de técnicas e influências, parece-nos fora de dúvida que, nessa época, em nenhum país a arte do azulejo figurado se desenvolveu tanto como em Portugal. Foi aqui que ela alcançou a sua característica mais expressiva, a monumentalidade, como sugere SANTOS SIMÕES.

Outro tema merecedor de pesquisas atentas e metódicas é o da ligação entre a decoração dos azulejos — figurados ou ornamentais — e a dos pratos, vasos e demais peças de faiança da época. Paisagens e cenas de gênero que aparecem em produtos de Marselha (viuva PERRIN), de Delft, de Lille e de outras manufaturas, se aparentam de modo flagrante com desenhos feitos em azulejos. Parece que, além de influências indiretas e recíprocas, artistas que trabalharam para um produto cerâmico, fizeram-no igualmente para outros, baseados nas mesmas fontes de inspiração. JEANNE GIACOMOTTI cita, (26) por exemplo, ABRAHAM DE COOGE e VAN

(25) no catálogo *AZULEJOS* — Lisboa, março de 1947 — 6.ª exposição temporária/ Museu Nacional de Arte Antiga — págs. 14 e 15.

(26) GIACOMOTTI, JEANNE — *La Ceramique*. Lib. Flammarion. Paris, 1934. Vol. II, pág. 31.

FRYTON, artistas de Delft, no século XVII, que "pintam em camafeu azul sôbre placas de faiança, cenas de gênero, paisagens e marinhas, reflexo direto da pintura contemporânea" dos *pequenos mestres*. Do segundo há um prato de 1660, com bela paisagem de rio e árvores frondosas, no Museu Real de Amsterdam.

JOSÉ QUEIROZ, grande conhecedor da cerâmica portuguesa, observou ser frequente encontrar os mesmos tipos de desenho e de côr na louça e nos azulejos lusos.

Veremos, mais tarde, a importância que alguns tipos de pintura francesa, holandesa e possivelmente mesmo a italiana tiveram para o chamado *azulejo artístico português*, que se desenvolve com o apoio de pintores especializados ou não, no último têrço do seiscentos e no decorrer do setecentos.

(É importante, para bem situar os azulejos existentes no Brasil, anotar que nos séculos XVII e XVIII, se localiza a maior e mais original produção dessas obras em importantes centros cerâmicos europeus e norte-africanos. Parece, assim, que os exemplares vindos para o Brasil fazem parte de momento áureo de um ciclo dessa arte, no Ocidente.)

(Nos meados do séc. XVII havia 43 manufaturas importantes em Delft. Em 1764, 29 casas consideráveis, ainda subsistiam. Essa indústria arruinou-se no final do século, devido à concorrência das faianças finas inglesas ou das porcelanas continentais, e a fatores diversos.)

Na Tunísia — passando a outro exemplo — a fabricação dos azulejos floresceu desde final do século XVII. Em nossos dias já não havia, porém, mais sinais dela, em Túnis e nos seus arredores.

Na Espanha, as célebres manufaturas de Talavera, localidade próxima de Toledo, iniciam a sua atividade na primeira metade do século XVI, mas têm o seu período de grande produção no século XVII, declinando no XVIII pela fundação de outros centros cerâmicos, na Espanha.

Também em Portugal, a época áurea se situa no final do século XVII e primeira metade do XVIII, prolongando-se até os fins desta centúria, com características ainda bem valiosas e de importância para a história da arte no Brasil.

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA AZULEJARIA PORTUGUÊSA DOS SÉCULOS XVII, XVIII E XIX

Não se encontraram documentos comprovando possível fabricação de azulejos em Portugal, anteriormente ao século XVI, devendo ter sido importado os espécimes existentes. Deixando de lado os painéis de influxo renascentista que, em geral, se incluem nesse caso, e não aparecem no Brasil, somente no seiscentos vamos assistir, não só ao incremento rápido do fabrico, mas à generalização dessa técnica de revestimento que, no dizer de MATOS SEQUEIRA, se tornou, então, elemento essencial de ornamentação arquitetônica.

Na primeira metade da centúria, vindo do quinhentos, expande-se o gosto do azulejo dito de *caixilho*, que é tipo enxadrezado a branco e azul ou a branco e verde. SANTOS SIMÕES resume ⁽²⁷⁾: “Já próximo do final da centúria (XVI) encontramos uma fabricação portuguesa de azulejos lisos, de côr única — branco, azul, verde ou melado — com os quais se compunham arranjos decorativos *enxaquetados*. São os azulejos de *caixilho* tão vulgares e cuja voga perdurou até os meados do século XVII”.

Dêsse gênero de azulejos, extremamente simples, tivemos a oportunidade de verificar a existência de exemplares

(27) in *Azulejos*, op. cit., pág. 12.

no Brasil, dispostos em losango e localizados em escadaria, corredores e no adro do convento de S. Francisco, na capital paraibana. Mesmo que não sejam os espécimes mais antigos do país — devido ao fato de freqüente repetição de padrões e retardo de gosto — são indiscutivelmente os de tipo mais arcáico, dentre os azulejos existentes na antiga colônia. Essa ancianidade coincide com o vetusto tipo dos belos azulejos ornamentais, em amarelo, azul e branco, conservados em parte do claustro.

Seguindo-se aos modelos de *caixilho*, dá-se, em Portugal a expansão do tipo freqüentemente chamado de *laçaria e rosas*, pertencente à família dos azulejos de *tapetes* ou *padrão ornamental*, que inclui os entrelaçados e *abstratizantes* em geral. São espécimes, na maioria dos casos, tricrômicos (azul, amarelo e branco).

No final do século e no início do seguinte, generaliza-se o uso exclusivo do azul e do branco, que marcará de maneira indelével o azulejo português. Em coincidência com o gênero anterior, desenvolve-se o chamado azulejo de *jarra* e o *figurado*, cujos primeiros passos aparecem em meados do seiscentos, assumindo feição excepcional a partir da atuação do artista ANTÔNIO DE OLIVEIRA BERNARDES (atividade entre 1690 e 1720), criador do denominado *azulejo artístico português*, verdadeira pintura cerâmica, de extrema importância na história desta arte.

Além de painéis representando assuntos religiosos, aparecem, ainda no XVII, grandes composições de batalhas terrestres e navais. De 1645 a 1672, segundo artigo da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira ⁽²⁸⁾ na voz *Azulejo*, é batalha naval existente no palácio Calhariz, em Azeitão. E de 1696, painéis com a vida de São Francisco, na respectiva capela. Azulejos seiscentistas com figuras são, aliás, numerosos, em vários pontos da antiga Metrópole. ⁽²⁹⁾ Nessa época, segundo a referida obra, “a olaria portuguesa suplanta a espanhola”.

(28) Editorial L., Limitada/Lisboa, Rio de Janeiro.

(29) Por exemplo na Quinta dos Chavões, no distrito de Santarém; na Igreja de Ataláia, ainda em Santarém, com cenas do Antigo Testamento, num tratamento mais rígido, das figuras.

Azulejos do tipo de *jarra*, apostos talvez antes de 1754 aparecem em silhares, nos corredores de entrada ⁽³⁰⁾ da Ordem 3.^a de São Francisco, no Salvador, da Bahia. Variante destes surge, em quantidade bem menor, na igreja do Seminário de Santa Teresa, da mesma cidade.

SANTOS SIMÕES, no catálogo citado, resume assim a evolução do azulejo português no século XVII: "O emprêgo de paleta policrômica — azuis, amarelos, laranjas, verdes e avinhados, sôbre branco — em azulejo de superfície lisa, é o que principalmente caracteriza a produção seiscentista, pelo menos até ao terceiro quartel da centúria. A preocupação decorativa abstrata é manifesta nos extraordinários paramentos cerâmicos dos templos, onde o efeito caleidoscópico da padronagem de "tapetes" empresta a sensação de riqueza ao ambiente. Só raras vêzes se topa com figurações singelas, agiográficas, emblemáticas ou anedóticas, estas relegadas principalmente para a decoração de edifícios civis.

Até cêrca de 1640 o desenho é seguro, as colorações de grande pureza e equilíbrio, a técnica a do grande fogo — à veneziana, como então se dizia — com fusão simultânea dos vidros e esmaltes. Mais tarde, por efeito da guerra e separação de Espanha, de onde se recebia parte das matérias primas, verifica-se notável abaixamento na qualidade dos produtos: pintura com pigmentos que se fixavam em segundas e terceiras fornadas, empobrecimento da paleta que acaba por reduzir-se ao azul e amarelo de mufla.

Apesar dêste abaixamento na qualidade, o azulejo continua a merecer os favores do arquiteto que nêle vê a maneira de dar "acabamento" à obra e de resolver os problemas de decoração. E' então que a azulejaria toma em Portugal novo rumo, adquirindo a sua característica original — a monumentalidade.

Até ao final do século mantêm-se as padronagens que se haviam afirmado como paradigmas, desdobrando-se em inúmeras variedades e aplicando-se com profusão em alizares ou recamando paredes inteiras.

(30) Em Portugal êles aparecem, às vezes, em portarias, como na do Hospital de Jesus Cristo, no Conselho de Santarém.

As fontes de inspiração são de grande variedade, recorrendo-se à cópia de padrões têxteis, ao decalque de ornamentações gráficas, à imitação de estampas e gravuras ou aos bordados orientais”.

SÉCULO XVIII

Já em janeiro de 1845, RIVARA escrevia sobre os azulejos de Évora curta comunicação, destinada ao Conde A. RACZYNSKI (31), na qual traçava panorama semelhante do desenvolvimento da azulejaria em Portugal: “Os mais antigos são em forma de xadrez. Mais tarde vieram os que representam galhos de plantas e flores. Para o fim do século XVII e início do XVIII os azulejos representaram arabescos... etc.”. Não discutiremos aqui a posição cronológica dos azulejos de figura isolada com flores ou galhos, possivelmente sujeita a dúvidas. Mas levaremos em conta a observação de que os padrões com arabescos possam ser do início do XVIII. Realmente, no Brasil somos inclinados a crer, como apreciaremos no local conveniente, que alguns casos de azulejos ornamentais pertençam ao setecentos, cousa que até agora não parece ter sido aceita ou suposta pelos estudiosos do assunto, no país.

Na mesma centúria se desenvolvem os azulejos de desenho avulso ou motivo isolado, algumas vezes inspirados nos espécimes de Delft, mas sem os filetes circulares típicos, que habitualmente cercavam o desenho das unidades cerâmicas de fabricação holandesa. Aqui devem caber, de preferência, as flores de azul de cobalto, espesso e forte, que encontramos no Brasil, no decorrer do século, aparecendo em fiadas de cercadura, possivelmente em 1754, nos citados corredores da O. 3.^a de S. Francisco da cidade do Salvador. Modificando um pouco o resumo feito por José Valladares, (32) da evolução do azulejo português do século XVIII, traçada

(31) Publicada em RACZYNSKI, *Les Arts au Portugal*. Paris. 1846. p. 434.

(32) VALLADARES, JOSÉ — *Azulejos da Reitoria* — Bahia. 1953. pgs. 18 e 19.

por Santos Simões e Matos Sequeira, poderemos dispô-la como se segue:

a) A produção em massa dos painéis figurados, com enquadramento de barroquismo exagerado, incluindo pilastras com *amorini* faceiros, *groteschi* imaginosos, *candeliere* complicados, cariátides, golfinhos, querubins fechando albaradas floridas, etc. O período da pintura em escala grandiosa terminou porém cêrca de 1740, abandonando-se os revestimentos gigantes e retornando-se, como no tempo dos azulejos de tapete, aos alizares geralmente recortados ou aos rodapés de cercadura singela.

b) A produção secundária de azulejos *avulsos*, imitação ordinária do modelo de Delft, que é importante não confundir com os pequenos painéis, ditos registros, por devoção ou outro motivo, colocados na sobreporta ou fachada das casas.

c) Após o terremoto de Lisboa (1755) regresso gradual à policromia, conforme o esquema das cinco côres — azul, verde, roxo, escuro, amarelo queimado e branco, inicialmente nos enquadramentos.

Paralelamente, abundância da *rocaille* à francesa e dos modelos do mesmo país, nas estampas que serviam de fonte iconográfica.

d) No fim do século e primeiro quartel do seguinte, azulejos ditos de grinalda, com côres claras, medalhões, guirlandas, festões de verdura e flores.

Nesta época — informa Feliciano Guimarães — surge, também, o espécime dito *de rosácea*, que “constitui o termo final da evolução do azulejo de figura avulsa”.

E’ no decorrer do setecentos, como indicamos por diversas vêzes e como acentuam os estudiosos lusos, que se expande o azulejo figurado de grandes dimensões, pintado de azul sôbre branco. Desenvolve-se, então, uma arte representativa já esboçada nos séculos XVI e XVII, mas assumindo uma fisionomia nova, que colocou a azulejaria no plano das grandes artes industriais do passado, desde o mosaico e a tapeçaria até o vitral.

Não concluímos ainda as pesquisas comparativas que se fazem necessárias, na Espanha, na Itália e na Holanda, para

avaliar o grau exato da originalidade e do espírito criador do revestimento cerâmico português, o qual tanto se difundiu no Brasil colonial. Várias indicações comprovam, porém, a especificidade bem marcada do fenômeno luso.

CARLOS CID, na obra citada sobre azulejos espanhóis, demonstra sua surpresa ante tipos de painéis figurados, em azul e branco, que, evidentemente se ligam ao ciclo lusitano. Devem ter ido em alguns casos — é a hipótese provisória que formulamos — para coleções particulares castelhanas, por via de aquisição ou importação. Mas não há dúvida de que aparecem igualmente em monumentos do mundo espanhol.

O referido estudioso não chega a enunciar a solução de possível origem portuguesa, mas diz que “nenhuma das autoridades a que recorreu esclareceu alguma cousa sobre êsses azulejos, que crê publicar agora pela primeira vez, e que inclui no livro com tôda a reserva, por abundar nas coleções espanholas e pela possibilidade de sua divulgação poder aclarar a sua origem”. (33)

Vejamos a descrição que o autor faz dessas peças, nas páginas 54 e 48 de sua obra:

“São também interessantes umas que contêm cenas de caça, damas, cavaleiros, etc., com desenho um pouco *amañado* e arcaizante, mas gracioso, pintadas em azul algo sujo, sobre fundo branco que por um lado recordam ligeiramente os velhos tipos de Delft, e que por outro entram no rococó setecentesco e galante francês; não é nem muito segura sua atribuição a uma manufatura sevilhana dos séculos XVIII e XIX”..., mas ninguém informa a respeito.

“Aragoneses são, provavelmente, uns azulejos azuis de técnica muito movimentada e nervosa, de execução barroquizante, que representam pessoas ou animais sobre um fundo de paisagem, a que não faltam árvores graciosas, com algum pássaro pousado em seus ramos, e a cujos galhos elegantes cervos alçam a cabeça. Acreditamos que êstes azule-

(33) *op. cit.*, págs. 54 e 55.

jos estão ainda sem ser estudados; ao menos não conhecemos nenhuma publicação sobre eles”.

Para quem conhece bem os azulejos portugueses existentes no Brasil ou na antiga Metrópole, essa descrição traz aos olhos, imediatamente, os painéis que tanto habituados estamos a ver.

Outro estudioso espanhol GESTOSO Y PEREZ, fala-nos desse tipo de azulejo ao que podemos deduzir referindo-se aos painéis *de monteria* cujo nome deve ser devido à freqüência de cenas de caça, com homens a cavalo. FELICIANO GUIMARÃES (34) o cita, dizendo o seguinte:

“E’ curioso que haja no país vizinho análogas e quase coevas, mas em todo o caso posteriores às nossas, decorações com azulejos de figura avulsa a que lá chamam *de monteria* (35). Falando delas diz GESTOSO Y PEREZ: “Si bien se revela a primera vista lo deficiente y incorrecto del dibujo, no deja de llamar la atención el sentimiento de la linea, la vida que daban a sus figuras, tanto a las humanas como a las de animales, la ligereza y espontaneidad para trazer paisages con edificios tan inverosimiles como caprichosos. Todos sus asuntos eran tomados de la vida real, escenas de caza y pesca, militares, de navegacion, y muy especialmente taurinas...”.

“Era também humilde o seu destino: forrar fogões de aquecimento, decorar cozinhas, guarnecer uma ou outra escada até altura de corrimão”.

O fato de não terem sido convenientemente estudados na Espanha e de surgirem muito em coleções particulares, faz-nos crer que possam ser — em certo número — exemplares de olarias lusas. Pelo menos são mais freqüentes e característicos da azulejaria portuguêsã. Não se compreende que, de outro modo, houvessem escapado tanto aos estudiosos de cerâmica espanhola do século XIX e do início do atual,

(34) GUIMARÃES, FELICIANO — *Azulejos de Figura Avulsa*. Gaia — Portugal — MCMXXXII pág. 60. Note-se que esse autor considera, abusivamente, painéis desse tipo, constituídos por várias placas, como de figura avulsa.

(35) GESTOSO Y PEREZ — Hist. de los barros vidriados, etc; nota de F. G.

por mais que estivessem obliterados pelo prestígio da produção mozarabe e renascentista.

Os azulejos lusos do século XVIII tiveram o seu valor artístico reconhecido por diversos estudiosos, desde Raczynski a Jacquemart. Aquele historiador ^(35-A) descrevendo a Igreja da Piedade da Esperança diz: “Os *Azulejos* que enquadram a porta de entrada da igreja não deixam de ter graça, seu desenho é fácil, o estilo é *rococó*, como o de quase todos os *azulejos* que representam grupos de figuras ou ornamentos arquitetônicos”.

Na página 398 transcreve passagem de manuscrito inglês, possivelmente do século XVIII, descrevendo o palácio do Conde de Almada, perto do Rocio, em que se lê:

“Na extremidade do jardim vê-se espécie de nicho cujos muros são recobertos de *Azulejos* semelhantes àqueles que representam passagens das Santas Escrituras e que se acham em grande número do lado de fora e de dentro das igrejas de Portugal. Sôbre a fonte, colocada ao centro do nicho se vê o maior dos três assuntos representados sôbre *azulejos*. É uma cena *admiravelmente* executada da revolução [de 1640] no momento do ataque que foi dirigido contra o palácio”. “Este elogio me parece bastante exagerado — anota o autor das *Cartas* — entretanto esta obra, de desenho fácil, denota certa habilidade técnica, que, aliás, se vê, mais ou menos, em quase todos os *azulejos* que encontrei em Portugal”.

A respeito dos processos de fabricação dos azulejos na época, não há problemas. Até 1640 a respectiva técnica fôra “a *do grande fogo* — à veneziana, como então se dizia — com fusão simultânea dos vidros e esmaltes”. ^(35-B) A pintura do final do seiscentos é feita “com pigmentos que se fixavam em segundas e terceiras fornadas”.

No século XVIII, sôbre o esmalte, freqüentemente estânfero applicava-se a pintura, quase que só ao azul de cobalto cerâmico, pelo processo vulgar, isto é, fazendo a decoração

(35-A) Op. cit. pág. 402.

(35-B) Cf. Santos Simões, cat. cit.

em cima da placa depois de preparada — enxuta e coberta, por imersão, no induto vitrificável ^(35-C).

Os azulejos vindos para o Brasil até o início do oitocentos são facilmente identificáveis pela superfície um pouco irregular, com orifícios ou bôlhas freqüentes e podendo apresentar *estalados*. A pasta é algumas vêzes de argila porosa, amarela ou clara; outras — sobretudo em peças do século XIX — já é mais fina ou vitrificada. O esmalte, em vários casos friável, desprende-se em certos tipos, com facilidade. O vidro é habitualmente branco leitoso. As vêzes, por abuso de chumbo, amarelado — e outras, de tonalidade levemente rósea.

Sendo um produto de faiança, os azulejos já exigem temperatura elevada para a sua fabricação, cêrca de 1.000° a 1.200°. Constituem um produto semi-industrial. ^(35d).

SÉCULO XIX

Inicia-se com os azulejos de *grinalda*, com festões de verdura e flores, de elementos lineares policrômicos e grandes fundos brancos ou claros — cuja vigência, se estende pelo primeiro têrço da centúria, que ainda é época de atividade da Real Fábrica do Rato, fundada em 1767 e da da Bica do Sapato, criada pouco antes de 1796.

No tocante aos azulejos de figuras, em azul e branco, se acentua progressivamente o declínio das qualidades de desenho, composição e originalidade.

Enquanto isso o azulejo *estampilhado*, de produção semi-industrial se expande bastante, policrômico ou em azul e branco, de motivos florais estilizados ou geométricos, voltando à arte do azulejo ao tapete ornamental.

Este azulejo será usado não só para rodapés e alizares, como para recobrir fachadas — solução original, na história da arte, que os construtores portugueses disseminarão abundantemente no Brasil.

(35-C) Cf. Feliciano Guimarães, op. cit.

(35-D) Vêr o trabalho *A Aplicação da Argila na Arte*, da prof. Wanda De Ranieri, revisto pelo Prof. Carlos del Negro. D.A. da F.N. Arquitetura. — Rio. 1954.

Essas casas de azulejos serão a nota festiva e criadora da arte cerâmica luso-brasileira do século passado, independentemente da maior ou menor qualidade artística das peças de revestimento e dos seus pontos de origem.

E' importante e relativamente fácil evitar a confusão entre os tipos de azulejos do seiscentos e os do século XIX. Sôbre o edificio das secretarias da Educação e da Saúde, no Salvador, por exemplo, em que existe, no máximo, uma variedade que possa ser considerada como colonial, é comum ouvirem-se referências aos seus padrões geométricos do século XVII ou aos vários espécimes coloniais que possui. Enganos dêsse tipo tendem a acabar.

II

A EXISTÊNCIA DE AZULEJOS NO BRASIL

No Brasil é relativamente grande a quantidade de azulejos aplicados tanto em edifícios religiosos como em imóveis profanos. Essa forma de arte, destinada a revestimentos parietais e decoração parcelar dos interiores e exteriores, aparece no Rio de Janeiro; em vários pontos da Bahia, de Pernambuco e das Alagoas; na Paraíba e no Maranhão; no Pará e no Rio Grande do Sul, entre outros Estados. (Sua importância entre nós assume relêvo especial pela beleza e pela significação de conjunto, em três séculos não muito ricos de valores artísticos. Revela, além do mais, concepções estéticas do ser humano, circundando-se de ritmos formais e acordes cromáticos, colocados em superfícies arquitetônicas de igrejas e conventos ou em pátios, corredores, fachadas e aposentos de casas particulares.

Não foi sem tempo que estudiosos do nosso passado chamaram a atenção para o valor dessa riqueza, cujo desaparecimento se processava paulatinamente, apesar das dificuldades naturais para sua alienação ou substituição, no caso dos monumentos religiosos.

ARAÚJO VIANNA, em 1915, ainda relacionava, na capital brasileira, a existência de painéis figurados na igreja da antiga fazenda imperial de Santa Cruz, hoje inteiramente es-

camoteados, sem deixar a menor pista. Mais grave ainda — se não tiver sido engano — o mesmo erudito se lastimava de não mais encontrar, em pleno Convento de Santo Antonio, os revestimentos historiados que conhecera pessoalmente. Como hoje ainda existem dois painéis na sacristia, é pena que o autor não haja precisado o local e o assunto dos que desapareceram, para que ficasse comprovado não se tratar de pequena confusão.

Na Bahia, na década de 1920-30, parte da azulejaria da nave da Matriz de N.S. do Rosário de Cachoeira foi retirada, para *modernização*, segundo nos informa D. CLEMENTE MARIA DA SILVA-NIGRA. O mesmo ocorreu em 1863 na Capela de N.Sa. do Monte Serrat, no Salvador, cujos azulejos iam até a cornija da nave. SOUZA LEÃO ⁽³⁶⁾ se refere, por outro lado, a azulejos destruídos em recente reforma na nave da igreja de N.S. da Boa Viagem, na mesma cidade.

Enquanto isso, no Seminário de Santo Antonio, de São Luís do Maranhão — no qual o PADRE VIEIRA pregou aos peixes — os homens arrancavam um dos dois únicos painéis religiosos, existentes naquela capital — exemplos da transição dos fins do setecentos para o início do oitocentos — desmantelando-o e dispersando-o completamente. ⁽³⁷⁾

Quanto aos azulejos do século XIX, de fachadas de casas, estão sumindo pelo Brasil inteiro, sem proteção especial. Só em São Luís — que é particularmente rico dessa técnica de revestimento — foram arrancados, de cerca de 300 casas devido a demolições ou reformas, nos últimos 30 anos, ⁽³⁸⁾ perdendo-se a cerâmica, exportada até para os EE.UU. e a Inglaterra.

(Paralelamente aos estudos de história da arte precedendo-os, mesmo colecionadores se interessaram pelos azulejos. JOSÉ MARIANO FILHO reunira bom conjunto, ao qual se incorporavam antigos painéis da Sé de Olinda, hoje guardados no

(36) *Op. cit.* — pg. 391.

(37) Informação colhida com o construtor MANUEL FERNANDES, colega da pessoa, que, há vários anos, arrancou o painel. Dêste só restam, hoje, placas fragmentárias na casa do informante e na coleção do Sr. MANUEL MATIAS DAS NEVES.

(38) Cálculo feito pelo informante acima.

Rio de Janeiro em solar de sua família. RAYMUNDO DE CASTRO MAYA conserva, na mesma cidade, silhares maranhenses. GASTÃO PENALVA (já falecido), o embaixador SOUZA LEÃO, MARQUES DOS SANTOS, GILBERTO FREYRE (39) e vários outros interessados em arte adquiriram ou ainda conservam azulejos. Seria imprescindível inventariar essas coleções e seguir a pista das que se desfizeram pela morte dos proprietários ou por outros motivos. Painéis, padrões isolados ou figuras avulsas se conservam em museus de diversos Estados, sobretudo no da Bahia, e, raros exemplares, no Histórico Nacional do Rio. Mas o grosso do acervo brasileiro persiste, *in situ*, nas igrejas, conventos, casas e solares do Brasil — de Pôrto Alegre a Belém do Pará. Os de *tapete* ou padronagem abstratizante do século XVII, e os de pintura cerâmica do XVIII, com grandes painéis representando a iconografia bíblica, cenas pastoris e venatórias, alegorias morais e legendas, ou figuras de santos, se concentram na Bahia, em Pernambuco e Paraíba, e no Rio de Janeiro. Urge publicar documentação fotográfica e estudos a respeito dos que existem no Nordeste, a exemplo do que já vem acontecendo na Bahia, para honra de pesquisadores e amadores de arte do Salvador.

BAHIA

O Estado mais rico de azulejos dos séculos XVII e XVIII e possuidor, ainda, de regular número de exemplares do XIX é o da Bahia. Segue-se, com precioso acervo, o de Pernambuco, a cuja área se pode ligar o magnífico conjunto do Convento de São Francisco de João Pessoa, na Paraíba e os painéis da Igreja de N. Sa. da Corrente, em Penedo, Alagoas.

(Na Bahia há azulejos ornamentais, de entrelaçados e arabescos florais ou geometrizes do seiscentos ou atribuíveis a essa centúria, na capela do Engenho Velho do Paraguaçu, e, passando ao Salvador, em corredores, capelas laterais e sacristia da antiga Igreja dos Jesuítas (atual Catedral); no refei-

(39) Este último adquiriu recentemente, em Portugal, painéis do século XVIII com episódios da vida da Virgem, que colocou em paredes de sua casa do Apípicos.

tório do Convento de São Francisco; em sacristia — incluindo belo lavabo — escadas, corredores e capela do Seminário de Santa Teresa; na ermida de N. Sa. do Monte Serrat; em escassos fragmentos das casas dos Sete Candieiros e das Sete Mortes, como no Seminário São Dâmaso; e espécimes em outros solares da mesma cidade, pois seu uso foi hábito frequente nas técnicas construtivas da época, na antiga metrópole colonial, como em Portugal.

Nos azulejos de caráter seiscentista — geralmente em amarelo, azul e branco — há disposições variadas do colorido, das quais daremos a seguir, exemplos baianos. No Seminário de Santa Teresa há espécimes de molduras com o fundo azul, volutas brancas e flores amarelas. No refeitório do convento franciscano há dois tipos. Em um deles, de entrelaçado mais complexo, predominam o amarelo do fundo e filetes brancos. Em outro, com motivos conjugados a partir da quadra como base, o fundo branco sobressai mais, havendo linhas azuis e pontos, pouco numerosos, amarelos. São diferentes dos da catedral.

Os da capela de Monte Serrat são igualmente de dois gêneros. No primeiro, existente em pequeno adro, quatro azulejos formam o padrão: o fundo é branco, as flores amarelas e, certas linhas grossas, azul escuro. No da nave temos ao centro motivo foliáceo de 15 fôlhas, com rebordo amarelo, e entrelaçados de flores e hastes azuis. Esses elementos se conjugam, alternadamente, com losango de contorno dentado e campo amarelo, incluindo, ao centro pequeno losango branco e azul.

Do século XVIII aparecem no Salvador inúmeros azulejos, a começar pelos numerosos ciclos das diversas dependências do convento e da O. 3.^a de São Francisco, continuando pelos da igreja de Santo Antônio da Mouraria e da matriz da Boa Viagem; capela do Noviciado e duas celas do Convento do Carmo, além de painéis deste monumento recolhidos ao Museu do Estado; Paço do Saldanha; igreja e sala do consistorio da Santa Casa de Misericórdia; matriz do SS. Sacramento da rua do Passo; conventos do Destêrro e da Lapa; igreja de São Domingos; solar do Unhão; na escada para a

antiga biblioteca dos Jesuitas, na atual Catedral Basílica; no frontispício e interior da igreja do Seminário de Santa Teresa; do antigo solar Aguiar (hoje na sede da Reitoria da Universidade), da Matriz do Pilar. Os do solar do Berquó, para alguns estudiosos, do seiscentos, já devem ser deste século.

Do fim da centúria e da época de transição que foi o início do XIX são vários painéis da atual Reitoria e os da casa do Conde dos Arcos; da Matriz da Saúde; da Igreja do Rosários dos Pretos, no Pelourinho; da sacristia da Igreja da Conceição da Praia e de alguns solares baianos, espalhados pela cidade.

De meados do oitocentos são os azulejos da Igreja do Senhor do Bonfim e os de caráter puramente ornamental, das fachadas de muitas casas particulares, usados até o final do século.

Fora da capital aparecem preciosos conjuntos na Matriz do Rosário e na igreja da O. 3.^a do Carmo, em Cachoeira e em igreja de S. Pedro de Muritiba, perto desta cidade — e na Matriz de Santo Amaro. Há ainda painéis figurados na Matriz de São Gonçalo de Campos; em igrejas de conventos franciscanos na cidade de São Francisco do Conde e em Cairu. Além do valioso monumento do séc. XVII, que é a já citada Capela do Engenho Velho, conservada integralmente, fato raro e feliz.

PERNAMBUCO

• Passemos agora a Pernambuco, igualmente rico de azulejaria da época colonial.

Do século XVII, o Brasil talvez possua o remanescente mais belo e impressionante, pelo colorido, no revestimento interno da cúpula da capela de N. Sa. do Pilar, no Recife. Em Olinda, no convento dos franciscanos, também aparecem azulejos atribuíveis ao seiscentos, pelo padrão ornamental amarelo, azul e branco, em escada e na capela Capitular. Dêse tipo há exemplares soltos no Museu Regional da cidade. Ainda espécimes ornamentais — de estilização floral, possível-

mente do séc. XVIII, existem no claustro de cima do convento franciscano da capital pernambucana.

Do setecentos parecem ser os numerosos revestimentos cerâmicos da famosa Capela Dourada e do Convento de Santo Antônio, no Recife (claustro, portaria, corredores, escada, sacristia e nave da Igreja).

E ainda os painéis existentes na capela da Jaqueira (nave, sacristia e côro); na portaria do convento do Carmo e em corredores da igreja da O. 3.^a do Carmo.

Na cidade de Olinda existem importantes conjuntos de azulejos na Igreja de Santa Teresa, no Convento de N. Senhora das Neves (São Francisco), na Igreja da Misericórdia, no terraço do Palácio do Bispo e na Sé (nesta um ou dois painéis sòmente; os outros acham-se na casa da família de José MARIANO FILHO, no Rio de Janeiro).

Finalmente, outros azulejos importantes se encontram em Igaracú (igreja do convento de Santo Antônio, com painéis do século XVIII, de alizares recortados, separados por mainéis), em Ipojuca (fragmentos de conjuntos do século XVIII); na igreja do Amparo, hoje Museu de Arte Sacra, de Goiana (séc. XIX); em Sirinhaem (séc. XVIII) e na igreja dos Montes Guararapes. Nesta última há exemplares ornamentais dificilmente atribuíveis ao século XVI e os de revestimentos da fachada, dos últimos anos do XVIII.

PARAÍBA

Belo acervo de revestimentos cerâmicos surge no adro, claustro, corredores e igreja do Convento de São Francisco, em João Pessoa.

Na mesma cidade há painéis na igreja do convento do Carmo.

ALAGOAS

Há painéis figurados, do séc. XVIII, na igreja de N. Sa. da Corrente, em Penedo. Representam episódios da vida de Nossa Senhora.

A igreja de N. Sa. dos Martirios, em Maceió, com fachada revestida de azulejos, é, visivelmente, da segunda metade do século XIX. De pouco depois de 1830 são os da cobertura externa da cúpola da Igreja do Rosário.

SERGIPE

Há painéis de azulejos no Convento de Santo Francisco, e na Igreja do Convento do Carmo, em São Cristóvão.

MARANHÃO

Apesar de enganos frequentemente cometidos a respeito da época dos azulejos de São Luís e de Alcântara, suas fachadas são do séc. XIX, na maior parte após 1840.

Ambas as cidades são paupérrimas de azulejos coloniais. E' possível que belo tipo de azulejo néo-clássico da sacristia da Catedral (antiga Igreja do Colégio Jesuítico) seja dos fins do setecentos ou início do oitocentos, hipótese esta mais plausível.

Painéis de gosto semelhante aparecem na Igreja da O. 3.^a do Carmo, em Alcântara; em escadaria e corredores do Seminário de Santo Antônio, e na nave e peitoris de janelas da Igreja de Sant'Ana, ambos em São Luiz. Na sacristia desta última sobrevive, atualmente, o único painel religioso da capital, de fins do XVIII ou primeiros anos do XIX, com uma *Piedade* em azul e branco, dentro de oval cercado e encimado de ornatos com guirlandas, flozinhas em vaso e dois elementos de linhas quebradas, de gosto que já se pode denominar de néo-clássico.

PARÁ

Como em vários outros Estados, é em casa franciscana que surgem alizares de azulejos do século XVIII. Na igreja do convento de Santo Antônio, de Belém, há série de painéis dessa época, com episódios da vida de São Francisco.

Do XIX, o Estado ainda possui alguns solares azulejados, como o do Barão de Guajará e o palacete Pinho, além de casas do *Ver o Peso* e outros pontos da cidade. Nota particular é a extensão do uso de lousas de azulejos nas campas das sepulturas. Esse emprêgo de cerâmica surge também em cemitérios oitocentistas do Rio de Janeiro.

MINAS GERAIS

Neste Estado só há um exemplo de louça de revestimento. LÚCIO COSTA explica em parte o fato pela dificuldade de transporte, ao dorso de mulas, de material facilmente quebrável. J. DE SOUZA LEÃO acrescenta o justo motivo de falta de conventos e mosteiros de ordens religiosas, na capitania.

(Surgem, porém, no século XVIII, os painéis da capela-mor da igreja do Carmo, de Ouro Preto.)

RIO DE JANEIRO

(A capital do país ainda possui ciclos de azulejos figurados do século XVIII, na Igreja do Outeiro da Glória; na de N. Sa. da Pena, em Jacarepaguá; na sacristia do Convento de Santo Antônio e no Convento de Santa Teresa, no morro do mesmo nome.

Do século anterior talvez só haja a barra de espécimes ornamentais da portaria do Mosteiro de São Bento, sobre a qual não há documentação escrita, mas deve ser do XVII. Souza LEÃO crê poderem ser do XVII azulejos de padrão existentes no convento de Santa Teresa, cuja construção terminou em 1697.

Do início do oitocentos ou da passagem para essa centúria há painéis de sabor predominantemente néo-clássico, de moldura, guirlandas e flores no Convento de Santo Antônio.

Em outras igrejas e na arquitetura civil aparecem revestimentos de azulejos portugueses do século XIX, em silhares de corredores, sacristias, paredes externas e oberturas de cúpulas de tôrres, estas últimas de belo efeito decorativo. Em edifícios monumentais destacam-se os conjuntos da Santa Casa

da Misericórdia e do antigo Hospício Pedro II, hoje sede da Reitoria da Universidade do Brasil. São de diversos padrões, sobretudo de estilização floral. Encontramos documentos a respeito de sua origem portuguesa e época de chegada ao Rio, durante pesquisas a que procedemos no rico arquivo da Santa Casa de Misericórdia e que divulgamos, pela primeira vez, nesta tese. Os do hospital da rua Santa Luzia foram pagos, em Lisboa, ao Sr. Antonio Joaquim de Oliveira e se importaram, em diversos barcos, entre dezembro de 1849 e fevereiro de 1853.

Finalmente, grande número de casas tem as fachadas recobertas de azulejos estampilhados, comuns em meados e fins do século passado; na sua maioria, de proveniência francesa, das olarias de Desvres, no Pas de Calais.

PROCEDÊNCIA DOS AZULEJOS

Encontrados exemplares da arte da azulejaria em nosso país, com uma freqüência que exclui desde logo a hipótese de ser cousa acidental, desprovida de raízes locais ou pouco característica, ficava assente a sua importância dentro da arquitetura brasileira, como *partido* ornamental ou funcional dos mais empregados e dos mais significativos.)

Correspondendo, porém, à falta de pesquisas sistemáticas que havia neste campo de estudos, até poucos anos atrás, não se sabia com rigor — em muitos casos — a procedência exata de certos tipos ou painéis, seu sítio de fabricação. Se os motivos do desenho e o trabalho cerâmico fôsem produto local, estaríamos em face de um progresso técnico e de um nível artístico surpreendentes para o Brasil colonial, ultrapassando tudo o que se fez em outros setôres. Evidentemente duvidava-se da origem brasileira dos revestimentos de louça. E atribuía-se, quase sempre a Portugal — levados por suposições lógicas e justas — a autoria artística e industrial dos azulejos. No que não se errava, quanto à época colonial.

Sem fundamento, alguns autores e a tradição oral falavam de origem holandesa ou espanhola para alguns espécimes. Nada se comprovou, até agora, nêsse sentido. Pelo contrário, verificou-se que, alguns dos casos apontados, eram de lúdima fabricação lusa, como o dos painéis da igreja da

O. 3.^a do Carmo do Recife, que F. A. PEREIRA DA COSTA considerou de fabricação *flamenga* (40). Documentos compulsados por FERNANDO PIO e divulgados em seu livro *Igreja de Santa Teresa ou Igreja da Ordem Terceira de N. S^a. do Carmo* provam que vieram de Lisboa e foram colocados a 1.^o de novembro de 1778 (41).

E' necessário estar sempre alerta para evitar confusões como a da inclusão de espécimes de Delft, ao que tudo indica, trazidos recentemente da Europa, em documentários relativos à antiga construção civil no Brasil. Esse evidente lapso foi cometido por um estudioso do quilate e da seriedade de J. WASTH RODRIGUES, no seu trabalho *Documentário Arquitetônico*, (42) e faz refletir bastante sobre os perigos do colecionamento particular, no país. Na estampa 110 do fascículo VI apresenta um azulejo holandês do Museu Histórico Nacional e outros da coleção do finado SIMOENS DA SILVA, que em suas freqüentes viagens ao estrangeiro adquiria peças e objetos de arte. São espécimes de procedência duvidosa. GASTÃO PENALVA possuía exemplares do mesmo tipo e nós obtivemos dois deles, recentemente, em Amsterdam, onde são vistos em quantidade, pelos antiquários.

Visitando dezenas de monumentos civis e religiosos, no Brasil, nunca encontramos azulejos de figura avulsa, típicos de Delft. Os poucos chegados a coleções particulares, ou de lá passados a museus, devem ser colocados sob caução.

Não se localizando em construções antigas e não tendo a sua origem devidamente comprovada, azulejos desse gênero devem ser considerados como de importação contemporânea. Seu baixo preço e facilidade de transporte, propicia o colecionamento, que tende a aumentar nos próximos anos, alterando o panorama real da existência de azulejos no Brasil.

(40) Segundo documentos inéditos existentes na Biblioteca de Pernambuco — e dos quais há cópia no arquivo da D.P.H.A.N. — ao tratar da igreja da O. 3.^a do Carmo do Recife. F.A. PEREIRA DA COSTA diz que certas reformas respeitaram a sacristia, inclusive "as bonitas barras de azulejo flamengo, coloridos, dos dois corredores que vão do corpo da igreja para a sacristia".

(41) Publicado no Recife, em 1937, pág. 27.

(42) WASTH RODRIGUES, JOSÉ — *Documentário Arquitetônico* — Fascículo VI. Livraria Martins Editora São Paulo. (1947).

Já em 1939 JOSÉ MARIANO FILHO se levantava contra os exagêros de atribuição a Delft de azulejos freqüentes no Recife, apesar de dizer, em nota de pé de página, haver êle mesmo encontrado “numa velha casa do bairro de Santo Antônio um saguão decorado com azulejos monócromos de Delft, do século XVII ou XVIII, de 11 × 11 centímetros” (43). Que casa? Que azulejos? Não se sabe.

Escrevia o autor que “em comêço do século XIX (talvez um pouco antes) revestiram-se as fachadas dos sobrados de azulejos portugueses, aliás de qualidade inferior. Os supostos azulejos holandeses de Delft, constituem uma das encantadoras lendas pernambucanas”.

“Encontram-se em Pernambuco (não em profusão como na Bahia e no Maranhão), excelentes azulejos portugueses setecentistas (sic), de influência mudejar. Os azulejos da maior parte dos sobradões do Recife são inferiores, e em sua grande maioria, do século XIX” (44).

ARAUJO VIANA, ao tratar de generalidades relativas às artes plásticas no Brasil, falando da *suntuária* nos interiores das casas, durante a colonização portuguesa, também admite a possibilidade de terem existido azulejos holandeses, ao se referir a “*azulejos historiados* ou não, holandeses ou portugueses, a vestirem barras dos grandes saguões corretores, e casas de jantar” (45).

ÉPOCA COLONIAL

Hoje pisamos de modo mais firmemente no assunto da importação de azulejos lusos, na época colonial, que não che-

(43) Em artigo *A Suposta Influência Holandesa na Arquitetura Pernambucana Setecentista*, publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, e reproduzido no livro *ESTUDOS DE ARTE BRASILEIRA*, pgs. 109-119. Há engano no título, pelo uso da palavra *setecentista* referindo-se ao século XVII, erro, infelizmente, ainda hoje usual em alguns autores.

AYRTON DE CARVALHO, chefe do 1.º Distrito da D.P.H.A.N., também se opõe, com toda a razão, à tradição oral de que os painéis, com cenas de caça e pesca, no terraço do antigo palácio do bispo, em Olinda, seriam produto de DELFT.

(44) *Op. cit.* pg. 115. O autor parecia, todavia, ignorar a afluência de azulejos franceses, em meados do *oitocentos*. A sua referência à qualidade inferior não ficou bem clara. Quanto ao Maranhão, não encontramos ali azulejos *seiscentistas*, nem *setecentistas*, de influência mudejar.

(45) *in curso citado*. pg. 512. Grifo do autor.

ga a constituir problema, de tal maneira essa procedência é evidente.

Além de painéis assinados, com localização de olaria em Lisboa, como os de Bartolomeu Antunes na capela-mór da igreja do Convento de São Francisco da Bahia, ou os dos preciosos conjuntos da *Capela Dourada*, do Recife e do *Paço do Saldanha*, no Salvador da Bahia, cuja assinatura de autor português *Anto pra Fec.* tivemos a oportunidade de descobrir, já existem numerosos documentos revelando compra e importação de azulejos da antiga metrópole, trazido à luz pelas pesquisas sistemáticas de arquivos eclesiásticos procedidas nos últimos anos. Essas descobertas se acelerarão com a atividade continuada e crescente da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no plano da pesquisa documental, extremamente sério no Brasil.

Em Pernambuco é bastante sabido o caso dos azulejos brancos que revestem o exterior da fachada e das torres da Igreja de N. S. dos Prazeres, dos Montes Guararapes, chegados de Portugal no mês de agosto de 1790. Eram em número de 13.358, acondicionados em 46 caixões. Custaram 200 mil réis (46).

Na Bahia já se conhecem, por outro lado, documentos sobre importação de azulejos para a Santa Casa da Misericórdia e para a Ordem 3.^a do Carmo, ambas do Salvador, graças à DPHAN e a seu infatigável pesquisador na Bahia, DR. CARLOS F. OTT. Reproduzimos aqui — devido a seu interesse — parte desses preciosos textos relativos a Misericórdia. O primeiro deles consta de cópia da carta escrita a Manoel Gomes Lisboa em 5 de setembro de 1722, (47) na qual se diz:

“Esta Caza da Santa Mizericordia esta reparando a obra da sua Igreja e leva em gosto o Secretario de Estado nosso

(46) Ver estudos de D. BONIFÁCIO JANSEN in *Revista do Instituto Arqueológico*, H. e G. PERNAMBUCANO, números XXXVI e XXXIX e artigo de D. CLEMENTE MARIA DA SILVA-NIGRA in *Correio da Manhã* de 25.IV.1948, sobre o Monumento dos Guararapes.

(47) O último algarismo está comido pela traça, mas pela posição do documento entre originais de 1722 e 1723, C. OTT concluiu por essas datas. MARIETA ALVES, in *A SANTA CASA DA MISERICÓRDIA E SUA IGREJA* — Publicação da Prefeitura do Salvador na série de pequenos guias das igrejas da Bahia, 1952 — decide-se por 1722.

Irmão por cuja direcção corre a perfeição da dita obra brincar as paredes com o azulejo conthendo nessa receyta, e porque não tinhamos nessa Corte a quem houvessemos de occupar nesta dilligencia, o mesmo Irmão se valeo da amizade do Sr. Manoel Gomes Lixboa para conseguir de V. M. o favor de mandar por serviço de Deos, e de nossa Caza da Mizericordia encomendar pela receyta junta o dito azulejo do azulejador Antonio de Abreu morador na rua de Almada junto a Santa Catarina de Monte Sinay, e em sua ausencia a Miguel Teixeira confeiteiro ao pe da Calçada do Co. .gro.

Para a despeza do dito azulejo vam quarenta e duas moedas de 4\$800 reis cada huma aos Cofres da nau Capitania, como consta do conhecimento junto: comprados na recommendação do Sr. Manoel Gomes Lixboa e especialmente em ser obra de Mizericordia, esperamos que V.M. a faça e esta Caza, mandado cobrar o dito dinheiro encomendar, pagar e embarcar o dito azulejo para esta Bahya, cujo beneficio ha Deos de pagar a V. M. e nos havemos de reconhecer e confessar a obrigaçam em que V.M. nos poem. Guarde Deos a Pessoa de V.M. Bahya (e segue um sinal ilegível)".

O segundo, de 1734, é o "Termo sobre se mand(arem vir az)zulejos para a Caza do Consistorio e para que o douramento do Choro de sima fosse a custa da Consignação de João de Mattos de Aguiar.

Em dito dia de dezaseis de Mayo de mil setecentos, e trinta, e quatro, estando no mesmo acto de Meza no Consistorio desta Santa Caza o Irmão Provedor della o Reverendo Dr. Francisco Martinz Pereira Conego Penitenciário, Dezembargador, e Chanceller da Relação Ecclesiastica, comigo Escrivão e os mais Irmãos Conselheiros abaixo assignados, pelo dito Irmão Provedor foi proposto que nesta dita Meza es resolveva na occasião da partida da frota que para mayor perfeição da Caza do Consistorio se mandasse vir de Portugal azulejos para ella por via de Manoel de Passos Dias que tinha a sua incumbencia em a Corte e Cidade de Lixboa varios particula-

res desta Caza, ordenando-selhe que se passasse letra da sua importancia

Os azulejos de 1722 eram destinados à nave da igreja. Os referidos em 1734 (48) chegaram à Bahia em 1735, pela nau *Jesus Maria José*, com a finalidade de ornar bases das paredes da sala do Consistório, não se conhecendo o nome de seu autor.

Outros documentos levantados pela D.P.H.A.N., citados por José Valladares (49), informam que, na quarta década do século XVIII, a O. 3.^a do Carmo do Salvador pagou, por diversas vêzes, fretes de azulejos chegados de Lisboa. O mesmo autor conclui, baseado em diversas fontes que os do Convento de São Francisco também vieram de Portugal. FREI PEDRO SINZIG (49.^a) documenta êsse fato para os da portaria "assentados pelo guardião Frei Ubaldo de Sant'Ana (1782-83) que os mandou vir....."

MARIETA ALVES, dedicada pesquisadora da história das igrejas baianas, transcreve documentos sôbre a importação, de Lisboa, dos azulejos destinados ao revestimento da torre da igreja do Convento da Lapa, chegados em 1785, e dos já citados do Bonfim, de 1853.

No século XIX ainda se compraram azulejos em Portugal, para igrejas e conventos. Segundo o informante bem documentado que é D. CLEMENTE MARIA DA SILVA-NIGRA, vieram de Portugal os azulejos de padrão adquiridos em 1842 para a casa de esguicho da Sacristia e para o refeitório do Mosteiro de São Bento, do Rio, pagos a 160 réis cada "tijolo" (50).

Em meados da centúria, a Irmandade da O. 3.^a de São Francisco de Paula, desta última cidade, cogitava de encomendar azulejos no Porto, idéia que não se concretizou mas que revela a permanência do contacto com a antiga Metrópole, neste particular.

(48) MARIETA ALVES, *op. cit.*, dá 1733 como ano da remessa da encomenda. Informa ainda (pg. 14), que chegaram em 1735.

(49) Do A.O.T.C.S., Receita e despesa 1730-48, fo. 47v e 53v *Op. cit.* pg. 29, 209, 210, e figura 129.

(49-A) *Op. cit.*, pg. 165.

(50) Sôbre êsses azulejos, ver NIGRA, D. CLEMENCE MARIA DA SILVA — *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Pgs. 204, 209, 210 e figura 129.

GILBERTO FERREZ que, por ocasião da abertura da Av. Presidente Vargas, adquiriu os azulejos de padrão do interior da Igreja da Conceição, ⁽⁵¹⁾ na esquina da rua dêsse nome com a antiga General Câmara — um dos templos sacrificados pelo novo traçado urbanístico — foi informado de que havia documentos comprovando a importação lusa desses espécimes do século XIX.

A existência de painéis com dizeres em língua portuguesa — excluída, como foi, a hipótese de haverem sido feitos no Brasil — confirma e amplia a verificação de serem de procedência lusa os azulejos vindos para o nosso país, até a Independência.

Entre os numerosos casos figuram, na cidade do Salvador, os dos painéis das paredes do presbitério da Igreja do Convento da Lapa; parte dos que se encontravam no Solar Aguiar, os 10 painéis da Sala de Sessões da O. 3.^a de São Francisco, com vistas de Lisboa acompanhadas de legendas alusivas aos palácios ou locais representados; o conjunto de seis painéis do claustro da mesma Ordem, documentando festas de 1729, por ocasião do casamento do futuro rei D. José, igualmente com textos em português; as figuras alegóricas dos cinco sentidos, dos meses do ano e de quatro continentes no claustro de cima do convento franciscano; nos fragmentos existentes na capela mor da Igreja da O. 3.^a de São Domingos; os dos ex-votos da Igreja de N. S. da Boa Viagem, e a série de painéis da Matriz da Saúde. No Rio de Janeiro temos o exemplo dos quadros cerâmicos do Convento de Santa Theresa. No Recife, os da atual portaria e da sala do Rosário no convento de Santo Antônio e os do cenóbio carmelita. Em Ouro Preto, o caso dos azulejos da igreja da O. 3.^a do Carmo.

ÉPOCA IMPERIAL

Vasculhados alguns arquivos e relacionados centenas de painéis cerâmicos pelo Brasil a fora, já se pode concluir com

(51) Hoje colocados em paredes de sua casa, na Av. Piabanha, em Petrópolis.

segurança que os azulejos vindos para o país na época colonial eram portugueses.

No século XIX, talvez logo a partir de 1840, — quando se inicia a generalização da técnica de revestimento cerâmico de fachadas, já então aspecto característico de Lisboa, e de lá trazida para o nosso meio pelos mestres de obras lusos, correspondendo ao gosto luso-brasileiro — surgem azulejos de outra procedência, sobretudo francesa, que se tornam vulgares na segunda metade do século. Mas os azulejos portugueses continuam a ser importados, havendo documentos que comprovam esse fato, como já vimos. Pesquisas em papeis da Alfândega, em diversos Estados, poderão precisar algo a respeito.



As dimensões, em primerio lugar, contribuem para distinguir os espécimes de origem lusa, dos franceses. Estes são,

normalmente, de 11 cm \times 11 cm, enquanto aqueles medem comumente, no século XIX, 13 cm \times 13 cm.

O tratamento do desenho e a côr também os distinguem. Os primeiros raramente têm o seu motivo decorativo decomposto em quatro peças; a côr costuma manchar os bordos dos ornatos, dando-lhes aspecto um pouco esfumado. Os elementos dos motivos são geralmente pequenos e múltiplos. Raramente aparecem azulejos de moldura.

Ao contrário, os portugueses são de concepção mais larga e colorido nítido. Foram geralmente desenhos aos grupos de quatro placas. Também incluem a variante de espécimes retangulares, para frisos dos painéis, ou mesmo quadrados, do tamanho comum, com desenho especial para emoldurar. Há ainda diferenças na fatura. Os portugueses, por exemplo de desenho feito a mão ou estampado, apresentam a superfície da placa algumas vezes deformada.

A quantidade de tipos ou variedades de azulejos lusos desta época é verdadeiramente grande e sua freqüência no país ainda bem importante. Na Bahia, em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará são habituais. O Rio de Janeiro também possui muitos deles. WASTH RODRIGUES, em seu *Documentário Arquitetônico*, publicou vários.

Mas a importação dos azulejos franceses, sobretudo de 1860 a 1890 — ao que parece — foi de tal maneira extensa, servindo aos usos arquitetônicos de grande número de casas então edificadas no Rio, no Recife e em outras cidades, que se tornaram vulgares. Alguns de bela policromia, com a intervenção de amarelo vivo, brilhante ⁽⁵²⁾. O roxo também é bastante utilizado, ao lado da clássica e preponderante cor azul, que na maioria das peças aparece só, com o branco.

A procedência desses espécimes, já industriais é em geral fácil de determinar, pelo fato de muitos exemplares trazerem *marca in cavo*, à pressão, no reverso. Por aí se deduz serem, na maioria, originados da vila de Desvres, no Pas de Calais,

(52) No Brasil não encontramos nenhum, entre os que possuem marca, com amarelo. Não podemos, pois, confirmar ser de DESVRES. Mas são do gênero.

na França. Dessa região também saíram numerosos azulejos para a Argentina e o Uruguai, na mesma época.

Reproduzimos, a seguir, algumas das marcas dos produtos de Desvres, encontrados por nós. São mais freqüentes, dentro de oval, as que têm os dizeres:

FOURMAINTRAUX — HORNOY / FABRICANT / RUE DE POTIERS / à DESVRES (PAS DE CALAIS)

MAISON FOURMAINTRAUX — HORNOY / & FORMAINTRAUX FRÈRES, encimando pequeno oval incluso com legenda: — DESVRES / PAS — DE — CALAIS. Abaixo vem: JULES FOURMAINTRAUX Succ.

No Recife identificamos em belo tipo de azulejo formando quadra, a marca:

FORMAINTRAUX — COURQUIN / à / DESVRES / PAS DE CALAIS.

Aparece dentro de um oval, cujo eixo maior, horizontal, tem 5 cm. A peça é amarelo-alaranjado (ocupando faixa de um dos lados de losango em diagonal e pétalas de floreados em dois ângulos opostos) azul (em outras pétalas conexas às anteriores) filetes roxos com bastante esfumado. Reproduzimo-lo neste trabalho. O azulejo tem 11,2 cm × 11, 2 cm.

VICENTE NADAL MORA, em seu minucioso album *El azulejo / en el rio de la Plata / siglo XIX*, (53) reproduz sob número 116 variante quase idêntica, deste azulejo, ligando-a a outra marca, de Fourmaintraux — Hornoy. Também divulga (n.º 94) peça baseada no mesmo motivo ornamental, com pequenas modificações, mas só em azul e roxo, marcada diferentemente, com o segundo tipo de marca por nós relacionado. Isso mostra a interdependência, as íntimas relações do fabrico em Desvres.

NADAL MORA, em sua compilação de marcas, reproduz a referida de Fourmaintraux — Courquin, mas encontrada em outras peças.

Outra marca, cujos dizeres essenciais, na linha central de oval de 7 cm de largura por 4 cm de altura, identifica-

(53) Publicação do Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1949.



Acima e na página 58, reproduzimos quatro desenhos de marcas de azulejos, do séc. XIX.

mos, é a de **BERTRAND — LEMAIRES** que talvez não seja de olaria de Desvres. A peça em que aparece, também achada no Recife, tem 10,6 cm × 10,6 cm. Possui palavras na orla superior, bastante gastas, conseguindo-se ler **DUMONT**.

E' de azul bem nítido, sôbre branco, com duas diagonais além de quatro linhas formando losango, saídas do centro dos lados, tôdas constituídas de florzinhas miúdas. Quatro flores maiores, de oito pétalas, preenchem espaços brancos, e oito meias flores, nos bordos, constituem motivos conexos, para junção de azulejos. A pasta é de boa qualidade.

Essa marca não foi encontrada por **NADAL MORA**, na Argentina.

Em São Luís do Maranhão encontramos um tipo de azulejo mais espêsso, com rêde azul e branca e flores marrons, de proveniência alemã. Faz parte da coleção local, do Sr. **Jaime de Souza**, que nos informou existir na Rua Oswaldo

Cruz, perto do galpão, naquela capital. Na Bahia, encontramos em casas do último quarto do século passado, azulejos do mesmo tipo ou bem parecidos. É padrão de menor valor artístico, que os portugueses ou os franceses.

Sua marca, no reverso, é a seguinte:

**STEINGUTT FABRIK/WITTEBURG
FARGE D/D WESER**

Wittemburgo é povoação alemã, no antigo grão-ducado de Mecklemburgo Schwerin.

Do final do século é tipo de azulejo de pasta muito mais fina e consistente que aparece raramente em Pernambuco e na Bahia, quase porcelana inferior. Vimo-lo em um dos prédios da sede do Instituto Joaquim Nabuco, no Recife. Sua decoração limita-se a pintura *vejada* de azul anil escuro e anil claro. A placa possui 20 cm × 20 cm, com sete faixas horizontais e sete verticais na parte de trás, formando 64 quadrados *in cavo*.

A marca está em letras salientes nas 3.^a, 4.^a e 5.^a fiadas dos quadrados, dizendo:

**MONEREAU
L. M.& Cie
CREIL**

Azulejo do mesmo tipo, veiado de cinza violáceo, mas de 15,7 cm × 15,7 cm aparece na Bahia, onde o adquirimos na loja do antiquário *Carioca*, no Salvador. No dorso, porém, ao invés de quadrados, há dois aros, *in cavo*, de cerca de 1,5 cm cada um. São peças de ótimo material e acabamento excelente. No de dimensões menores, não encontramos marca.

Apesar da grande freqüência de tipos franceses de Desvres, em algumas cidades brasileiras, não vimos, até hoje, mais de três marcas comprovadamente dessa origem, se bem que a de *Bertrand — Lemaire*s, inédita na América do Sul, possa

ser da mesma fonte. No Rio da Prata, NADAL MORA encontrou quatorze delas, no reverso de placas. Das quais, algumas, de olarias desconhecidas no Brasil.

A maioria das marcas é do grupo Fourmaintraux, incluindo-se ⁽⁵⁴⁾ ALEXANDRE FOURMAINTRAUX... ou ALDRE FOURMAINTRAUX... e exclusivamente FOURMAINTRAUX... Mas aparecem a de BALTAN — LEVEL... ou CAETAN — LEVEL... ⁽⁵⁵⁾ e as de LEVEL — MINET... e de FELIX VINCENT fils / FABRICANT DE FAIENCES / à DESVRES...

Na Argentina, NADAL MORA encontrou também peças marcadas com BLIN PÈRE & FILS... e BLIN FRÈRES... de olarias de Aubagne, nas Bocas do Ródano.

A cerâmica francesa vinda para o Brasil é de bons centros oleiros, bastante conhecidos no século passado.

A Grande Encyclopédie, na edição de Lamirault Editeurs, dos fins do séc. XIX, referia-se a Desvres como tendo *faianças renomadas*. E a respeito de Creil, no Oise, informava que, entre as suas indústrias citaria “unicamente a célebre manufatura de faiança ou porcelana opaca que remonta ao ano 1800”.

Falando especialmente de Montereau ⁽⁵⁶⁾ diz que tinha “Fabricas de porcelana opaca, de carreaux à mosaïque...” etc.

Em outro artigo, na palavra *Faience*, cita de novo a existência, para as faianças finas, de “Montereau (Seine e Marne), Creil, Choisy Le Roi, Gien (Loire) e Bordeaux”, incluindo justamente dois dos centros oleiros que remeteram produ-

(54) Ver pág. 18 e 19 do álbum citado.

(55) Op. cit. Nas págs. 31 e 18 vêm as versões contraditórias. Será engano de leitura da marca, gasta pelo uso? Na página 18, ainda no grupo dos FOURMAINTRAUX, vem a marca n.º 7 em que se acha redigido *Fourmaintraux*.

(56) Sabe-se que existiram, no século passado, relações entre MONTEREAU e CREIL. O Guia citado, do Museu Cerâmico de Sévres, ao falar de faianças finas dos séculos XVIII e XIX refere-se a CREIL, no Oise, dizendo que esta fábrica, fundada por M. DE SAINT-CRIGG, produziu faianças finas decoradas por impressão, à maneira inglesa. Marca *in cavo*: CHEIL? Posteriormente essa fábrica foi reunida a uma faiança fundada em MONTEREAU pela inglesa CLARK e SCHAW, com marca *Montereau*. A dos azulejos de Pernambuco, de L.M. & Cie., bastante posterior, deve ser um resultado da tradição cerâmica local.

Sobre a faiança de Choisy-Le-Roi informa que, fundada em 1804 pelos irmãos POILLART “está ainda em atividade”.

tos para o Brasil. Excluía porém *Desvres*, que, não se sabe porque, fabricava azulejos em quantidades surpreendentes. A França exporta, em 1880, 2.109.000 francos de peças de faiança. Poucos anos depois essa cifra atingia a 3.320.470.

No final do oitocentos ou talvez no início do século atual chegam, ao Brasil, belos azulejos policrômicos, incluindo o verde claro, o abóbora e o amarelo, de aspecto italiano, com motivos florais ainda estilizados e ligados a elementos geométricos. Várias peças formam uma unidade ornamental. São de 20 cm \times 20 cm e não se encontra marca nenhuma nelas. Achamos alguns exemplares em pavilhões anexos do antigo hospício, da Praia Vermelha.

J. WASTH RODRIGUES refere-se a placas de 20 cm \times 20 cm e 10 cm \times 10 cm, de origem espanhola. Não sabemos quais sejam (57).

Do início do século atual parecem ser azulejos de . . . 20 cm \times 20 cm e de outras dimensões, provenientes de Choisy-Le-Roi/Seine, na França.

Os de grande tamanho (20 cm \times 20 cm), com desenho naturalista de flores, ao sabor *modern-style*, mas não desprovido de valor, apresentam no reverso nove estrias horizontais em relêvo e a marca

HTE / BOULENGER / & CIE / FAIANCERIE /
DE CHOISY / LE ROI / SEINE

e uma numeração em relêvo, em retângulo pequeno.

Nos de tamanho pequeno (10,5 cm \times 10,5 cm) há duas variantes dessa marca, com letras salientes em campo de 81 quadrados incisos. Em um dos tipos, os dizeres e o número estão dispostos em nove filas. No outro, a marca ficou em seis. Destas dimensões existem placas de fiadas para frisos ou molduras e outras com folhagens largas e pequeninas esfe-

(57) WASTH RODRIGUES em *op. cit.*, no texto relativo à estampa 110, escreve, ao falar do século IX: "Existem ainda azulejos policrômicos espanhóis e se conhecem pelas medidas de 0,100m \times 0,100m e 0,200m \times 0,200m, estes, os maiores azulejos existentes".

ras ao centro. Já se aproximam, pela consistência e perfeição do material, dos produtos cerâmicos usados no primeiro terço deste século, época em que muitas casas do Rio e outras cidades possuem as paredes das varandas revestidas de azulejos de desenhos amplos, cobrindo grandes superfícies, com plantas e flores do estilo *art-nouveau* ou de caráter pronunciadamente naturalista.

Dessa época há importação de peças belgas, que começam a chegar ao Brasil, com a marca *MADE IN BELGIUM*, dentro de um círculo, e um H, ao lado, em relêvo, no dorso da peça. São azulejos de elementos florais no referido gôsto *art-nouveau*, que se generalizou, para usos de luxo, nas duas primeiras décadas do século XX. Deviam ser peças relativamente caras.

Informantes diversos falam de azulejos holandeses, no oitocentos. Mas não encontramos marcas ou documentos comprovantes.

Quanto aos belgas, o arquiteto Diógenes Rebouças assegurou-nos ter encontrado marca citando a cidade *ANVERS*, em espécimes de 10 cm × 10 cm de padrão comum no Rio e na Bahia, em 1870-80 aproximadamente. São de desenho um pouco diferente dos de gôsto francês da época, e, às vêzes, de barro bem avermelhado, freqüentemente friável, granuloso, perdendo o esmalte superficial com facilidade.

Uma palavra agora, sôbre a fabricação brasileira.

Na segunda metade do século passado há referências a ladrilhos, mas não podemos asseverar se já se tratassem de azulejos pròpriamente ditos, parecendo-nos que não.

Em 1861, na 1.^a Exposição Nacional, foram julgados perfeitos, pelo juri, os ladrilhos feitos em Niterói, por Pedro Antônio Survillo & Cia. Sua ladrilha possuía máquina de fabricar ladrilhos de barro (58).

Na 2.^a Exposição, em 1866, compareciam José Botelho de Araujo Carvalho, com ladrilhos e tijolos — e Rougeot-ainé

(58) Cf. MARQUES DOS SANTOS, FRANCISCO — *LOUÇA e PORCELANA* — capítulo de *As Artes Plásticas no Brasil*, I vol., pg. 267 e segs., do qual retiramos estes dados sôbre olarias nacionais.

com ladrilhos hidráulicos, ambos da Província do Rio de Janeiro.

Nas 3.^a e 4.^a Exposições (1873 e 1875) e na exposição da Indústria Nacional de 1881, F. A. M. Esberard Filho apresentava ensaios de faiança. E' possível que pesquisas mais minuciosas possam indicar quando se iniciou, entre nós, a fabricação regular de azulejos para revestimento. Possivelmente no século XX.

AZULEJOS E ARTE BRASILEIRA

Os critérios metodológicos para a seleção dos fatos que interessam à história da arte de um país são relativos e flexíveis. As duas normas principais dizem respeito à nacionalidade do artista e ao local em que as obras foram criadas, devendo-se levar em conta o país em que o pintor ou arquiteto formou o seu gosto e a sua técnica, isto é, lhe forneceu condições propícias à elaboração de arte de nível e qualidade determinados. Todavia uma série de outros fatores intervêm, alterando, em certos pontos, o esquema inicial, que já não é simples.

EL GRECO nasceu em Creta, trabalhou em Veneza, mas tudo que fêz interessa à arte espanhola, porque a maior parte de sua obra se caracterizou como sendo dêsse país. As pinturas feitas por LEONARDO na França, ainda são da escola italiana, e as de VAN DYCK na Inglaterra, arte flamenga.

Escultores gregos foram exercitar seu mister em Roma, no 1.º Séc. a.C. e ainda posteriormente, produzindo uma arte de situação especial, mas já estudada na história romana, sem ser visceralmente, arte romana. Menos complexo é o caso dos mosaístas bizantinos do fim da Idade Média, que criaram ou ajudaram a criar belos conjuntos em São Marcos de Veneza, no Batistério de Florença e na Sicília. Eram artistas de formação bizantina, na época comum, em parte, à

Itália. Trabalhando nesta última região, elaboravam *in situ*, com obras hoje incluídas no estudo da arte local, sem maior inquietação pelo fato da nacionalidade dos autores.

Os italianos que foram chamados por Francisco I para Fontainebleau deixaram tais raízes na França que suas obras, às vezes se misturam às dos seguidores, participando da *escola* local, estudada pelos historiadores da arte francesa.

Como vemos, diversas circunstâncias devem ser examinadas e avaliadas para a decisão final, relativa à introdução de determinada arte ou artista num grupo nacional e em que capítulo ou de que forma.

A existência de discípulos ativos, a continuidade e permanência dos esforços realizados e caminhos abertos, a duração e penetração das influências, a relativa comunidade cultural, a maneira de utilizar as obras importadas são condições a examinar. Mais ainda o momento de intervenção de fatores ou produtos estrangeiros, já que o capítulo de formação de uma arte nacional é sempre ligado a influências alienígenas, que se estudam sem se lhes retirar a nacionalidade que as gerou.

E' evidente que a importação em bloco de produtos fabricados não autoriza, normalmente, a inclusão dos mesmos na história da arte do país importador. A regra-mor de serem elaborados pela própria região fica aí, de tal maneira violada, que gritaria demasiado seu estudo como arte local.

Deve-se, todavia, distinguir a introdução de obras móveis, como pinturas, muitas esculturas e peças de artes aplicadas e a aquisição de material que se fixará em obras elaboradas no país, seguindo moldes ou proporções pré-determinados *in loco*. Aí, como no caso dos azulejos, elas podem deixar de ser encaradas *em si*, para participar do capítulo da arquitetura, uma vez que seriam elementos disponíveis a serem utilizados na concepção arquitetônica pelo artista local.

Assemelha-se-nos evidente — é óbvio — a necessidade de estudar os azulejos existentes no Brasil, como deve parecê-lo a muitas pessoas. A prova é que estudioso metodizado como o Embaixador SOUZA LEÃO os incluiu em capítulo es-

pecial, na parte referente às *Artes no Brasil*, que figura, com êsse título, na coletânea de trabalhos editada por H. V. Livermore, na *Clarendon Press de Oxford* (59). E muitos outros historiadores da arte brasileira se referiram a êles, desde ARAUJO VIANA.

No entanto os azulejos não foram fabricados em nosso país, nem se conhecem casos de envio de desenhos ou cartões para olarias lusas, destinados à elaboração dos conjuntos cerâmicos para aqui remetidos.

Levantou-se, assim, no espírito de alguns estudiosos, a dúvida sôbre a posição real da azulejaria de nossos monumentos, na história da arte do país. Os azulejos em si — isolados — não constituem arte brasileira, visto terem sido concebidos em outro lugar e importados, já completamente executados.

Como em relação à época colonial, parece não haver dúvidas sôbre a sua proveniência de Portugal, êles seriam, pelo menos até o primeiro têtço do século XIX, de um ponto de vista estritamente formalístico, caso de arte portuguesa no Brasil. E é assim que os lusitanos têm direito de considerá-los e o fazem.

Fica, dêsse modo, aberto o problema de sua exata conceituação na história da arte brasileira. Terão êles motivos de aï figurarem, ou estaremos nos apropriando de valores alheios, para enriquecer nossa história, por assim dizer, indêbitamente? Deverão ser estudados como assunto à parte, verdadeiro quisto, como se se tratasse de pintura estrangeira guardada em museus? Ou se entrosam com a arte feita no Brasil?

Em resposta a esta última pergunta diríamos ser evidente que sim, e de maneira não superficial ou desprezível, como as influências generalizadas e indeterminadas do uso de porcelanas da Companhia das Índias. A tradicional decoração cerâmica de tantas igrejas, conventos, casas e solares, não pode ser equiparada ao caso da importação de opalinas, ou de pratos chineses.

Os azulejos transcendem, orgânicamente, classificações rígidas, para entrar no período formador da arte brasileira,

(59) *Op. cit.* pgs. 385-394.

como antecedente luso de grande importância e de reações criadoras imediatas. Tratava-se, até os primeiros anos do 800, de arte de uma civilização lusa dividida em dois setores: metrópole e colônias, recebendo estas, no caso em apreço, o produto elaborado na metrópole. Esse prolongamento de Portugal — que foram os azulejos e parte da própria arquitetura — explica as condições reais do Brasil na época colonial, mas não retira o valor dos azulejos como concretização artística desse período.

A circunstância de existirem em nossos monumentos desde o século XVII, como algo de fixo ou imóvel e o fato de haverem comprovadamente influenciado o gosto artístico de diversas gerações dentro da diretriz fundamental da evolução artística nacional, ligam seus silhares e painéis à vida e à criação artística do país. Se não os fabricamos aqui foi unicamente devido às deficiências técnicas da condição colonial, cujos vácuos foram supridos pela possibilidade de recebê-los da Metrópole, como de parte do próprio organismo. Se quiséssemos fazer um jôgo de preposições, diríamos que a cerâmica vista isoladamente seria — como já afirmamos — arte portuguesa *no* Brasil; mas o seu emprêgo nos revestimentos arquitetônicos constituiria arte portuguesa *do* Brasil, concebida através de critérios semelhantes aos da antiga Metrópole, mas pensados e exigidos em nosso meio. O que já significa, de certo modo, um início de arte local.

O fato de pintores de Minas Gerais — região onde os azulejos só foram usados em uma igreja — terem pintado painéis de madeira imitando o revestimento cerâmico na côr e mesmo no quadriculado, como se vêem no templo de São Francisco de Assis de Ouro Preto, na Matriz de Santa Bárbara e no Carmo de Sabará, comprova o que dissemos acima de se dever a deficiências técnicas e não à *vontade artística*, o fato de não terem sido fabricados entre nós.

Na época colonial muitos projetos de arquitetura e grande número de elementos ou conjuntos artísticos nos foram enviados da Metrópole. Os azulejos figurarão, de certo modo, paralelamente a tantas telas e imagens anônimas, retábulos, portadas de pedra de lioz e igrejas inteiras existentes no

Brasil, ou ao lado de alfândegas, quartéis, conventos e casas de câmara e cadeia construídas com plantas remetidas já feitas de Lisboa.

A igreja da Conceição da Praia no Salvador; as portas com medalhões esculpidos da O. 3.^a do Carmo no Rio de Janeiro e da matriz de N. S. do Pilar na capital baiana, são, entre outros exemplos, obras elaboradas em Portugal.

Sabemos, todavia, que no caso da arquitetura, poderiam surgir mudanças na hora da edificação, muitas vezes impostas pela realidade local. E nêle, como no da pintura e várias outras artes havia, contemporaneamente ao produto vindo da Metrópole, aquêlê que resultava do esforço criador local, de artífices, carpinteiros, carapinas, mestres de obras, pintores, ourives, entalhadores aqui residentes e aqui criando obras de arte. Essa simultaneidade de produção situa-os, realmente, de maneira bem diversa dos azulejos, dos quais não houve fabrico interno, possibilitando a abertura de um capítulo cerâmico nacional — e um estudo conjunto de trabalhos feitos no país ou realizados em Portugal.

Examinando mais a fundo, porém, a questão dos azulejos, encontramos uma série de elementos que justificam, como dissemos, o seu estudo na história da arte brasileira, no campo da arquitetura.

Mesmo que os *cartões* não hajam partido daqui, as encomendas, em muitos casos ao menos o foram, determinando as dimensões dos painéis ou revestimentos. Adaptando-os, portanto, às condições prévias das proporções arquitetônicas, escolhidas, pelo artista aqui residente, no caso do projeto ser de origem local.

Freqüentemente se comprova que os azulejos foram encomendados de modo especial para o monumento em que se encontram. Os recortes de parede e dos vãos foram respeitados. Na sacristia da capela da Jaqueira, até as dimensões de um arcaz se anotaram, evitando desperdício de revestimento cerâmico. Na Paraíba, na Bahia, no Maranhão também se encontram exemplos desse fato, como pormenores de emolduramentos e reserva de espaço para pias, etc. Os painéis e silhares se adaptam perfeitamente à

largura e à altura dos locais em que estão, entre vãos. sob janelas, na extensão de paredes.

Além do mais o ritmo e a proporcionalidade da sua disposição, sobretudo nos casos em que a escolha variada dos pontos em que se acham era mais do que possível — como no das figuras isoladas de santos no Seminário de Santa Teresa, do Salvador — indicam o valor e o sentido artístico da intervenção local, na colocação dos painéis. Sob êsse ponto de vista os azulejos podem se incluir no capítulo da decoração arquitetônica realizada no país.

No tocante ao assunto ou tema é possível que, várias vezes, hajam sido também encomendados por ordens terceiras, capelas ou residências particulares do país. Não surgem porém, nos motivos, alusões a cousas brasileiras. Não há sinais de nossas paisagens, das árvores, das casas e dos homens do país.

E' verdade que, arte em parte fantasiosa e muito inspirada de gravuras e modelos estrangeiros, mesmo o homem e a paisagem lusas não aparecem sempre nos modelos fabricados pelas olarias portuguesas. Vêem-se, comumente, casas nórdicas e castelos franceses e se fizeram cenas de caça entre muçulmanos e vários painéis exemplificando o gôsto pela *chinoiserie*, vigente no século XVIII.

Além do aspecto arquitetônico já focalizado, a azulejaria interessa à história da arte nacional pela atuação direta que teve, na evolução estilística do país.

ROBERT SMITH, em diversas oportunidades, acentuou o papel desempenhado pelos azulejos na difusão do estilo barroco e sua possível influência sôbre os construtores e esculptores baianos. Em seu recente trabalho sôbre a Arquitetura Colonial baiana ⁽⁶¹⁾ escreve, analisando os painéis de BARTOLOMEU ANTUNES: "As molduras dêstes grandes painéis de azulejos apresentam muitos motivos ornamentais do alto barroco italiano, pesadas guirlandas, medalhões, volutas com cabeças de querubins, cabeças emplumadas e escudos, que devem ter influído na introdução dêstes símbolos caracteris-

(61) Em *AS ARTES NA BAHIA / I PARTE / Arquitetura Colonial*, por ROBERT C. SMITH. Publicação da Prefeitura Municipal do Salvador. 1954. Pág. 56.

ticos da arquitetura portuguesa joanina evoluída, na obra dos construtores e escultores baianos do fim do período monumental". Na pág. 40 já observara, falando de nicho de pedra arenítica local na portada da Misericórdia do Salvador, um tipo de decoração de uso freqüente "no qual os motivos de correntes, torçais, ovos e dardos se alternam com as formas menos estáticas derivadas das folhas encapeladas do acanto. Motivos semelhantes encontram-se não só em portadas de pedra vindas do reino e azulejos pintados, como também em altares esculpidos na Bahia". Esse exemplo da existência de ornatos similares em azulejos e em obras de arte feitas no país revela possibilidades de grande intervenção da azulejaria, na gestação e irradiação de formas em nossa arte colonial.

Os azulejos vinham para o Brasil no momento de sua fabricação, bastante atualizados quanto às tendências estilísticas da época. Através deles a colônia viveu intensamente o ciclo galante e o arcádico das artes plásticas do setecentos europeu, sobretudo o francês. E recebeu motivos ornamentais *à la page* com a arte do gôsto Luís XVI, no início da reação néo-clássica, como conhecera variantes belíssimas do mundo curvo, gracioso e assimétrico do rococó, patente em tantas cercaduras de painéis cerâmicos, como os da ponte do Unhão, do convento de Santa Teresa, no Rio, do antigo Solar Aguiar, da igreja do convento de Santo Antônio do Recife e vários outros.

A história da arte brasileira não estudará, pois, os azulejos, como produto cerâmico ou criação nacional. Poderá encará-lo somente sob o aspecto particular — como vimos e repetimos — de elemento componente da arquitetura — e mesmo assim de uma arquitetura que na sua maior parte — de certo modo — é portuguesa. Mas procurará fixar os seus característicos gerais, delimitar-lhes as coordenadas estilísticas e esclarecer as possíveis influências que exerceram sôbre o gôsto e a arte de diversos momentos do passado brasileiro.

Da circunstância de serem parcela da arte portuguesa decorrerá a necessidade de se compreenderem os aspectos ge-

rais das artes plásticas, na antiga Metrópole — as influências pictóricas estrangeiras que atuaram no seu desenvolvimento, nos séculos XVII e XVIII. Esse fato explica e justifica ainda certos capítulos desta tese, tornados imprescindíveis à integral análise dos azulejos lusos existentes no Brasil.

LIGAÇÃO DOS AZULEJOS COM A ARQUITETURA

O azulejo, aplicado ao monumento, cumpria duas funções arquitetônicas: uma imediata e outra de ordem estética. A primeira, de caráter prático, consistia em revestir paredes ou coberturas externas — visando defendê-las da ação das águas — e superfícies interiores no intuito de evitar as consequências da umidade, diminuindo também a ação do atrito, por meio de rodapés e barras.

Ficava-se ainda a salvo do problema do desgaste da côr ou da falta de limpeza, diminuindo as despesas com a conservação do edifício, através do uso de um material de acabamento impermeável, de longa durabilidade, imune aos insetos e bichos tão freqüentes em climas tropicais.

Obtinha-se dêsse modo revestimento permanente e limpo, adequado a zonas das paredes, ao alcance da mão. Essa utilidade das barras foi evidenciada mesmo através de documentação escrita, como a referente ao ano de 1873, existente na igreja do Bonfim, estudada por MARIETA ALVES, que explicitamente declarou: “como medida de asseio, em 1873 as paredes do corpo da igreja foram revestidas com azulejos até certa altura” (62). Empregaram-se ladrilhos brancos e uma

(62) em *Igreja do Bonfim* — publicação da Diretoria do Arquivo, Divulgação e Estatística da Prefeitura do Salvador, na série *Pequeno Guia das Igrejas da Bahia*, n.º X. 1951. pg. 12.

fiada horizontal de azuis. 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: "O costume de azulejar em branco os exteriores das igrejas não se tornou muito comum no Brasil. 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. As duas torres da igreja de São Francisco da Bahia foram cobertas de azulejos brancos entre 1805 e 1808." (62-A)

Mas esse revestimento podia contribuir para a composição arquitetural. Em relatório à D.P.H.A.N., o mesmo historiador beneditino, falando da igreja de N. S. dos Prazeres, nos montes Guararapes, observava há poucos anos que os cunhais e demais elementos de cantaria estavam caídos, prejudicando o efeito geral. E continuava: "Assim enquanto na parte superior o contraste — tão do agrado dos arquitetos portugueses — entre a pedra e o azulejo acentua os contornos com nitidez e firmeza, na parte de baixo tudo se confunde e mistura — e a larga fachada, sumidos os perfis, parece mole e sem consistência. É só limpar a caiçação e ela toda ressurgirá articulada e forte — bonito exemplar de arquitetura barroca; único no Brasil, talvez por causa do revestimento de azulejos."

A outra função mencionada acima — a estética — era a de criar ritmos nos planos e ampliar e movimentar as zonas espaciais pelo colorido.

O azulejo ensejava ao arquiteto uma ordenação pre-estabelecida de elementos de fachada ou dos interiores, obedecendo a leis estruturais de ornamentação. Nesta circunstância ele era utilizado como decoração arquitetônica, no mesmo terreno artístico em que se coloca a talha, apesar de não serem as duas formas de arte equivalentes nos seus elementos ou similares nos resultados.

(62-A) Art. cit. O atual revestimento das referidas Torres do Salvador resulta de recente iniciativa da D.P.H.A.N.

A posição de azulejos a superfícies arquitetônicas levou mesmo à modificação — em muitos casos, inclusive nos ibéricos — do ponto de partida ornamental, visando satisfazer sua finalidade monumental. Raramente os espécimes portugueses se apresentam com padronagem ou traçados reguladores complexos, dos quais resultaria uma visibilidade pouco nítida, o que não ocorreu com as peças de Delft, tratadas mais *pictórica* que arquitetonicamente.

FELICIANO GUILMARÃES observa isso, ao analisar os azulejos de figura avulsa (63). Diz que a superioridade manifesta dos exemplares portugueses reside, unicamente na simplificação, que os tornava aptos a ligação com as técnicas construtivas habituais da Península Ibérica. Quanto à técnica e ao desenho são inferiores aos holandeses.

Também BROUSSAUD (64) verificava claramente fato análogo, que estudou através de exemplos colhidos em seu campo de trabalho. Informa-nos que:

“A maior parte dos azulejos convém às peças de dimensões reduzidas; é somente de perto que se pode apreciar a delicadeza de seus desenhos e a variedade de suas cores. Assim acontece para a maioria dos de Delft”.

“Ao contrário, as linhas e os coloridos de alguns azulejos tunisianos, italianos e espanhóis foram combinados de maneira mais larga para dar, mesmo de longe, uma impressão de conjunto artístico, e seu emprêgo fornece à arquitetura um recurso novo que ela utilizou largamente”.

Deixaremos de lado, neste momento, a posição do azulejo enquanto pintura. É evidente que, como o mosaico, o vitral ou a tapeçaria, o azulejo é uma variante da arte pictórica. Aí ela supre duas necessidades humanas: a *social*, da arte *ensinante* ou expressiva de uma concepção do mundo, e a que poderíamos chamar de *psicológica*, relativa à sensibilidade aos ritmos ordenados de formas e cores, criadores de ressonâncias internas através do sistema ótico-nervoso do ser humano.

(63) op. cit., pg. 66.

(64) Op. cit., pg. 2.

Esta função pictórica, algumas vezes se destacava como a principal exigência para o uso do azulejo. Mas o arquiteto a equacionava, em termos de construção, conformando e dispondo os painéis ou barras em equilíbrio com as suas exigências. Essa mútua adaptação é um dos fenômenos frequentes da criação artística.

J. M. DOS SANTOS SIMÕES, (65) falando da situação do azulejo português após a separação da Espanha em 1640, escreve, como já referimos, o seguinte: "o azulejo continua a merecer os favores do arquiteto que nêle vê a maneira de dar "acabamento" à obra e de resolver os problemas de decoração. E' então que a azulejaria toma em Portugal novo rumo, adquirindo a sua característica original — a monumentalidade".

A hipótese de SANTOS SIMÕES, bastante razoável, revela uma das facetas da influência de necessidades arquitetônicas sobre a confecção dos painéis ou barras cerâmicas. Suas dimensões cresceram, em função dos interesses do arquiteto. Para o autor português, como vimos, a *monumentalidade* dos revestimentos internos de pé direito inteiro como ocorre entre nós na capela do Engenho Velho do Paraguaçu (Bahia) ou na igreja de N. Sa. dos Prazeres, nos Guararapes (Pernambuco) — e de cerca de 4 metros de altura como no exemplo brasileiro da igreja da O. 3.^a do Carmo de Cachoeira (Bahia) resultou de exigência inicial arquitetônica.

Como que reforçando a interpretação acima, modernamente, os painéis cerâmicos de PORTINARI no Ministério da Educação ou na igreja da Pampulha, também tiveram suas dimensões ditadas pelas leis da arquitetura. E' fenômeno normal, na chamada composição arquitetônica.

Ainda do ponto de vista arquitetural, a comparação ou ligação entre a obra de talha e o azulejo se impõe. Veremos que especialistas como ARAUJO VIANA, JOÃO COUTO, MATTOS SEQUEIRA e ROBERT SMITH a fizeram, de certa maneira, em um pormenor ou outro de estudos ou conferências.

(65) in *AZULEJOS*. Catálogo da 6.^a exposição temporária do Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa. Março de 1947, pág. 14.

Um estudioso de artes decorativas, como o DR. JOÃO COUTO, ao escrever a *Apresentação* do catálogo já referido ⁽⁶⁶⁾ ligava, no texto, “a cerâmica de revestimento e a madeira entalhada”, dizendo que entre as artes decorativas “ocupam lugares de primazia”. Essa citação das duas artes — tão portuguesas — de decoração arquitetônica, surgiu naturalmente ao diretor do Museu das Janelas Verdes, como fato banal e evidente por si mesmo, ao pensar em exposição dedicada exclusivamente a azulejos.

ERNESTO DA CUNHA DE ARAUJO VIANA, no seu curso *Das Artes Plásticas no Brasil em Geral na Cidade do Rio de Janeiro em Particular*, ⁽⁶⁷⁾ escrevia textualmente: “auxiliava à escultura decorativa outro elemento lindo e precioso, a cerâmica historiada nas barras de naves, capelas mores e recintos claustrais”.

MATOS SEQUEIRA, na pág. XXII do *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Santarem* — diz que com a passagem para o século XVIII, “veio a associação, cada vez mais túrgia e mais colorida, das talhas e dos azulejos nas decorações interiores, e os templos mudaram de fisionomia, aqueceram-se, talvez, mais, mas perderam a grave solenidade do sec. anterior”.

REYNALDO DOS SANTOS parece dar bem maior importância, à talha decorativa, do ponto de vista arquitetônico, unindo-a fortemente à arte da construção, no capítulo escrito para o primeiro volume da obra *AS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL* ⁽⁶⁸⁾.

Sem confundí-las — como é natural — mostra a importância da talha na caracterização dos edifícios, em algumas épocas. Afirma, por exemplo: “Mas o que dá caráter às igrejas seiscentistas em Portugal, mais que a sua orgânica austera que se repete com monotonia, é a riqueza decorativa dos altares e capelas, revestidas de talha policromada e dourada, forrando por vèzes os muros de alto a baixo, emol-

(66) Ver a nota anterior.

(67) Publicado in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXXVIII, 1915, parte II, pgs. 514 e 515.

(68) Publicado em 1952, pelas Cias. Sul América, no Rio de Janeiro, sob direção geral de RODRIGO M.F. DE ANDRADE.

durando as portas e janelas, cobrindo as abóbadas e os tetos” (pág. 155).

E ao terminar a análise, entremeada, da talha e de elementos de construção, escreve, na página 172: “*Neste rápido panorama dos antecedentes portugueses, encaramos essencialmente a arquitetura e a talha decorativa que lhe está intimamente ligada*”.

Se a talha decorativa é “intimamente ligada a arquitetura” a azulejaria também o é. Se bem, é verdade que o seja em grau menor, visto sua aplicação às paredes e zimbórios não exigir requisitos construtivos idênticos aos da confecção dos retábulos, que já é, em si, trabalho arquitetônico.

Ambas — a talha e a azulejaria — em grande parte, elementos da composição arquitetônica, também se unem através da estilística da época. Motivos ornamentais comuns existem nos azulejos e na talha decorativa, como acentuou ROBERT SMITH em conferência recente (69). E um problema de nossa história da arte consiste em verificar onde aparecem em primeiro lugar: se em uma ou se na outra. Qual delas irradiou mais freqüentemente, pelo Brasil, novos padrões de gosto.

REYNALDO DOS SANTOS termina seu capítulo, no primeiro volume do livro citado, concordando em que “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”.

E’ com a decoração mural — e não com a mobiliária ou com a cerâmica portátil que se relacionam os azulejos existentes no Brasil. São, por diversos motivos, arte íntima e intrinsecamente ligada à arquitetura, e essa é uma das razões de sua importância e de seu estudo pela história da arte brasileira.

Vários exemplos podem comprovar as relações entre a forma e posição dos painéis cerâmicos e o conjunto arquitetural, contribuindo para o efeito único das linhas e das su-

(69) *Os retábulos do Brasil Colonial*. Realizada no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, sob o patrocínio da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da cadeira de *Arquitetura no Brasil* da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.

perfícies, através de elementos ritmicos e de jôgo de contrastes .

A nave e a capela-mor da Igreja de N. S. da Glória do Outeiro, no Rio, mostram-nos a sábia conexão da barra de azulejos com a altura total, púlpitos, frontal do altar principal, alvura das paredes e a horizontalidade da cornija — barra que é elemento paralelo e repetido do qual resulta a harmoniosa impressão estética de ordem causada pelo todo.

Na igreja do convento de São Francisco de Olinda aparece outro exemplo bem resolvido de disposição arquitetônica dos azulejos.

Em altura de proporção exata, tanto em relação à largura global quanto aos elementos do conjunto, os painéis se equilibram com o côro, vãos e púlpito e galeria, branco das paredes — em belo ritmo e sinuosidade de recortes. Na visão do todo se sente a eurtmia das linhas azuis e pequenas áreas claras.

Mais impressionante, do ponto de vista ritmico, pelos elementos de alternância e intervenção nítida e dinâmica dos espaços intercalados, é o interior da Igreja do Seminário de Santa Teresa, no Salvador, em que atuam fortemente notas de côr. A nave é realização artística de alto nível, pela conjugação do azul cerâmico com o róseo das pedras e o branco das superfícies caiadas. Entre vãos e pilastres — com grande senso de proporção — se situam 10 santos em painéis de cinco azulejos de largura. No côro intervêm o escuro da grade, realçando ainda mais a beleza do efeito cromático, unindo-se o preto ao azul e ao rosa.

E' curioso notar que os santos estão sob docel com cortinado, de pé, encimando capitel com cartela onde seus nomes se acham inscritos. Trata-se de nítida sobrevivência iconográfica dos santos em *vitral*, do fim da Idade Média.

Poucas vêzes vimos tão bom efeito de azulejos em arquitetura. Deve-se, no caso, ao intercalado do granito de tom róseo, que quebra, cadenciadamente, o azul.

O revestimento interno da cúpola da Capela do Pilar, no Recife, é outro exemplo de ordenação ritmica, obedecendo às leis da arquitetura na colocação dos painéis de azulejos.

As linhas de disposição das fiadas se alteram em busca de uniformidade ótica e adaptação à curvatura das partes do zimbório. O apainelado é dirigido pela estrutura, reforçando-os seus efeitos visuais, como ocorre, de outra maneira, na Capela do Engenho Velho, no Rio Paraguaçu, no recôncavo baiano.

Esses elementos de medida e proporção no tocante às relações das diversas formas que atuam no interior ou no exterior da obra de arquitetura, atingiram brilhantes soluções artísticas em muitos exemplos do passado brasileiro. As grandes barras ou alizares nas duas paredes da nave ligando-se através de harmônicas superfícies brancas com as linhas escuras ou coloridas, de pinturas, janelas, tribunas e cornija formam um só painel que encerra, nos planos laterais, o espaço arquitetônico de maneira sumamente bem resolvida, coroada às vezes pela pintura barroca do teto, entre notas escuras de mármore ou jacarandás. E' o que se vê no Convento de São Francisco de João Pessoa, nos de Igarapé e de Olinda ou na Glória do Outeiro do Rio.

SOUZA LEÃO observa os mesmos efeitos estéticos, escrevendo: "Azulejos na parede, pedras de cantaria no soalho, com mármore e jacarandá, promovem hábil alternância de côres e linhas fluentes, da qual bons exemplos podem ser admirados na casa franciscana, em Igarapé e na Matriz de Cachoeira. (69-a)

No exterior êsse senso de enquadramento dos azulejos dentro de formas arquitetônicas se verifica inicialmente nas cúpulas de tórres de igrejas onde êles aparecem em primeiro lugar. A disposição dos painéis cerâmicos dentro dos planos da cobertura, e o jôgo linear, geométrico e ritmico de espécimes de diversas côres — criando um rico contraste cromático dentro de unidade estabelecida através das leis da geometria, no esquema e solução geral fornecida pela arquitetura — é dos mais belos exemplos de sistematização da arte brasileira. As cúpulas das torres da igreja da Candelária ou de Santa Luzia, estão entre os muitos a

(69-A) Op. cit., pág. 393.

apontar. E no caso se pode falar legitimamente de arte brasileira, porque é admissível supor que a disposição encontrada resulte de desenhos fornecidos por artistas aqui residentes. ARAUJO VIANNA atribuiu, por exemplo, em artigo de *A NOTÍCIA* (70) em 1903 e no curso já citado, a MELLO CORTE REAL, "mais conhecido como pintor", a autoria dos da igreja da O. 3.^a do Carmo, já no século XIX.

"Deu os desenhos para essas torres, exatamente executados — escreve. Compôs desenhos harmôniosos, com zimbórios azulejados de painéis intermitentes, com originalidade, ora na colocação da concha, ora na colocação da folha de acanto".

Nos frontispícios de casas do século XIX, a ordenação rítmica e geométrica dos azulejos, gerada pelos vãos e elementos estruturais da construção, atinge muitas vezes requintes estético, no tratamento harmônico, na multiplicidade de soluções para os painéis, frisos e molduras cerâmicos. Bons exemplos disso existem, ainda hoje, em vários prédios do Rio de Janeiro.

Voltando à época colonial, encontramos valiosos exemplos dessa disposição planejada dos azulejos, dentro da e para a arquitetura, nos claustros dos conventos e nas sacristias de numerosas igrejas.

O claustro de São Francisco na capital da Bahia é caso significativo de beleza obtida conjugadamente às linhas da construção, num partido horizontal, em proporções justas, ritmadas pelas colunas. Destaca-se aí o friso externo da murada do claustro de cima, inserido com lógica absolutamente perfeita, nos longos e baixos painéis retangulares da construção.

Nas sacristias os painéis variam em geral, de altura, de acôrdo com o pé direito da parede e dos vãos e as larguras utilizáveis. Belas sacristias como a antiga da Igreja da O. 3.^a de São Francisco no Salvador e ricas salas de sessões como a da mesma instituição e a da Santa Casa da Misericórdia local, exemplificam casos de maior *tonus* estético, pela mobilidade e variação dos painéis azuis ou policrômicos, intercalados har-

(70) *Op. cit.*, pg. 530.

moniosamente entre numerosos vãos, móveis, ou pinturas. Também aqui, estes últimos intervêm em função arquitetural, conjugados com os outros elementos.

Submetidos à lei da ordenação geométrica, da arquitetura, mesmo na época barroca, os azulejos são dominados pela horizontalidade das naves ou pela variação intermitente dos vãos de outros recintos. Mas eles são ali colocados para enriquecer e quebrar possível monotonia da primeira e enfeixar e estabilizar os efeitos da segunda. Tanto a arquitetura como a azulejaria parcialmente vivem a mesma intenção e resultam das mesmas causas criadores de ordem, de regra, de lei e de ponderação.

Dentro desse espírito de medida o artista busca as proporções mais condizentes com o todo e com a intuição e experiência de gosto prevalecentes no momento. E' a busca das barras *elegantes*, a que se referem textos antigos. No Mosteiro de São Bento, por exemplo, documento de 1845 sobre as "obras que se fizerão neste Trienio (1842-45) na Sacristia, Igreja e Mosteiro (71) diz que na sacristia "q foi tratada com todo o cuidado, zelo, e capricho forrou-se de Azulejo as paredes da Caza do esguicho na altura que foi suficiente para formar huma elegante Barra".

A ligação dos azulejos com a arquitetura, que vimos estudando, assumiu, como se sabe, aspectos mais diretamente funcionais, aos quais já nos referimos, por diversas vêzes, nesta tese.

Entrosou-se mesmo com preocupações construtivas, fato curiosamente exemplificado, no Rio de Janeiro por texto de obra manuscrita sobre arquitetura, do século XVII, que, por feliz acaso, conservou-se no Mosteiro de São Bento.

Trata-se da *Declaraçoins de obras* de Frei Bernardo de São Bento, de 1682, principal construtor do tradicional edifício do Rio. D. Clemente Maria da Silva-Nigra, no excelente livro sobre a edificação e os artistas do Mosteiro, fala das experiências do frei arquiteto, no tocante ao uso de azulejos para a cobertura de edifícios, em vez de telhas, tentativa que

(71) Reproduzido por NIGRA, D. CLEMENTE MARIA DE SILVA — op. cit. pag. 210.

falhou. O autor transcreve parte do capítulo denominado *Telhados*, da obra manuscrita. Reproduzimos aqui, somente nota final, pelo seu grande interesse, juntamente com os esclarecimentos do dedicado historiador beneditino: (72)

“Assim, em 1686 “de o principio as Capelas e Tribunas do lado do Evangelho, e no fim do triênio (73) as deixou de todo acabadas. Cubrio as abobedas das tribunas de madeira fazendo que o telhado da Igreja corresse igualmente sobre elas, por que não estancavão as agoas da Chuva, ainda ladrilhadas com azulejo” (74).

Esta última nota torna-se muito interessante, se a aproximarmos do que Frei Bernardo de São Bento escrevera, apenas quatro anos antes, no capítulo intitulado *Telhados*, das suas Declarações de obras, ps. 30-31, onde se trata das primeiras experiências de telhados, não constituídos de telhas, mas de ladrilhos. Efetivamente, em 1864, estavam prontos para ser ladrilhados os telhados do capítulo e a capela-mor até o meio, sendo que então as abóbadas das tribunas do lado da epístola já tinham sido azulejadas ou ladrilhadas com azulejo. Como se vê pela última nota, do Dietário, a experiência de Frei Bernardo de São Bento, apesar do grande entusiasmo com que falara do assunto não logrou êxito. Mas, por versar êsse capítulo matéria que tanto interessava pessoalmente ao nosso grande arquiteto e mestre das obras, passamos a transcrever o que se refere ao caso”.

“NOTA: Aduirto que ladrilhando sobre abobeda, ou entulho de la, que pode chupar, e rebentar porq a agoa que humedece pode chupar, e rebentar porq a agoa que humedece uai alargar a abobeda, q nem mesmo fas com telha, mas tendo debaixo o taboado, q nem possa ladrilhar-se sen seo taboado, e he que a abobeda ou entulho creyo ficará seguro.

Pode se fazer tôda a diligencia, para experimentar este modo de euitar as agoas (com tal ladrilhado, e o prouar se por bon, ou qualquer outro remedio q se achá) seria grande

(72) *Op. cit.* — pags. 98 e 99.

(73) Terminava a 5 de junho de 1688. (nota de D.C.S.N.)

(74) Dietário, do Rio, ms., p. 41. (nota de D.C.S.N.).

comuenciencia, fazelo em todos os telhados do mostro. porq depois de acabados, serão muitos custozos de quaisquer goteiras q houver. Alem de que, se a igreja se forrar, e apainelar de quadros a capela mor (como já estão alguns pintados para o tecto (75) daria grande desgosto, e pena mui custosisima de se remediar, se lhe chouse qualquer gota de agoa (e se as abobedas das tribunas forão pro cima azulejadas, por euitar a umidade q as reparasaua, e fazia uerdes por dentro o seo reboque, parece q com mais rezão e a todo custo se deue remediar e euitar o dano q pode uir aos quadros, e forro de tanto custo; e se fora por meio uoto, ou uera de cubrir a capela mor de azulejo, ao menos aquela parte da abobeda q não terá madeira, e principalmente o zimbório). Não quero mais contradizer os que dizem q azulejar tudo he muito custo, mas se na minha mão estiuese auia de ser azulejado, que sendo asi seguro ficaua tudo das chuvas. Cada hum fará como seo zelo, e animo lhe ditar: mas considerem primeiro qual será de mais importancia, e custo, e seo enpenho q com este tal azulejado pode fazer; ou o dano que podem cauzar as agoas" (76)

Uma vez que, na prática, falhara a idéia de cobrir os telhados com ladrilhos azulejados, porque mesmo assim "não estancavão as agoas da Chuva", Frei Bernardo de São Bento teve bastante senso comum para abandoná-la, sem que tôda esta animada experiência tivesse sido inútil. E' assim que aproveitou a idéia de colocar as telhas não mais sôbre ripas, e sim, sôbre táboas bem unidas ou antes sobrepostas: "cubrio as abobedas das tribunas de madeira fazendo que o telhado da Igreja correse igualmente sôbre elas".

(75) O autor do manuscrito se refere aos grandes quadros a óleo do insigne pintor FREI RICARDO DO PILAR. (nota de D.C.S.N.)

(76) Declaraçoins de obras, ms., ps. 30-31. (nota de D.C.S.N.)

III

PROBLEMAS E ASPECTOS ESTILÍSTICOS DOS AZULEJOS DA ÉPOCA COLONIAL

ASPECTOS GERAIS

A análise estilística e o estudo de interpretação dos problemas artísticos revelados pela azulejaria existente no Brasil, apresentam diversos aspectos. Sua evolução, do barroco ao rococó e ao néo-clássico; as ligações com a pintura européia em geral e *portuguesa* em particular nos séculos XVII e XVIII; os *gêneros* prediletos; fontes iconográficas e significação cultural, são alguns *dêles*.

Nêste terreno temos mais uma prova da singular importância dos azulejos para a história da arte no Brasil. Devido a sua inalterabilidade e durabilidade e ao grande número de exemplares vindos para o nosso país — sobretudo os do século XVIII e dos primeiros anos do XIX — os azulejos forneceram ao brasileiro dêsse período, uma visão mais larga e ampla da criação artística e do mundo. Bem mais do que o fêz a pintura a óleo, limitada praticamente ao setor religioso. (77).

(77) Apesar de tóda a variedade temática dos azulejos vindos para o Brasil, ela é bem menor que a do acêrvo conservado em Portugal. Ali se encontram desde a caricatura e assuntos históricos até a vida cotidiana.

Em nosso país existem — como sabemos — exemplos de azulejos de padrão, do gênero que é mais comum mas não exclusivo do século XVII (de entrelaçados e arabescos florais ou geometrizarantes) formando *tapete*, e dos azulejos característicos do século XVIII, nos seus tipos essenciais:

- a) painéis de *jarra* ou de cesto, repetidos.
- b) de *figura avulsa* (Pássaros, flôres, frutos), que resultou, em Portugal, de influência dos tipos criados por Delft.
- c) dos belos painéis figurados, azulejos lisos em azul e branco, com cenas desenhadas diretamente sôbre as placas, que constituem, já o vimos, a criação mais original dos lusos nêste domínio artístico, pela beleza, pela amplidão, pelo efeito monumental e gracioso a um só tempo. Êste tipo de azulejo é o mais freqüente, usado para rodapés e alizares ou *lambris* de naves de igrejas e capelas, paredes de claustros ou de sacristia e corredores em geral, com temas sacros ou profanos. Também surgem em residências particulares.

Nos religiosos permanece ainda viva a atuação *ensinante* da arte, como caracterizou Gustavo Barroso no artigo *História dos Azulejos Franciscanos* (78) onde, ao falar dos da Bahia, escreveu:

“Como se vê, estamos em presença de lições morais. O sentido ensinante da arte medieval informa êsses painéis setecentistas do claustro de São Francisco”. E logo adiante: “A mesma intenção ensinante se pode verificar no Convento de São Francisco do Recife, em cuja igreja se inclui a magnífica jóia da famosa Capela Dourada. Os painéis de azulejos do seu claustro, também do século XVIII, representam a Criação do Mundo: o Cáo, Deus ordenando-o, fazendo a luz, criando os sêres, pondo Adão e Eva no Paraíso”.

Mas não é só êsse aspecto que caracteriza a azulejaria. A exteriorização do pensamento e da sensibilidade *arcádica* da época; o gôsto da paisagem e dos amplos espaços, a leveza, espontaneidade e graça do desenho; a finura dos felizes acôrdos do azul e branco, o ritmo barroco ou rococó das fi-

(78) in *O Cruzeiro*. Rio. 7/VI/52. Quanto aos citados azulejos do Recife, é interessante anotar que o início do *Gênesis* encontra-se próprio em um corredor que vai do claustro à sacristia, continuando pelas paredes do claustro de baixo.

guras e a variabilidade e riqueza da ornamentação típica desses estilos, nas molduras ou enquadramentos, valorizam essa obra de arte. Obra de grande importância como criação artística portuguesa e expressão das necessidades arquitetônicas e pictóricas ou gráficas da sensibilidade do brasileiro colonial, tanto como de exigências religiosas ou profanas.

Se Portugal, por um milagre, não tivesse sido excepcional criador de valores artísticos com a azulejaria do 600 e do 700, o acervo de arte brasileiro seria relativamente mais ínfimo. A experiência visual e plástica do nosso meio, bem menor.

Os azulejos entrosaram-se a certos problemas estéticos da arte do setecentos. Através deles o país recebeu, visualmente, elementos da civilização e da cultura da época.

E é, ainda hoje, essa pintura cerâmica que nos introduz — como já indicamos — em problemas tão expressivos e importantes quanto os do desenvolvimento da paisagem, no século XVIII; do surto de arte galante — *de còrte* — e de pinturas pastorais e bucólicas ligadas ao movimento da Arcádia, em quase todo o setecentos e, talvez, a prenúncios do romantismo, na transição para o XIX. E mesmo de aspectos mais limitados como o do gosto da pintura de batalhas, no período barroco.

Foram os azulejos que trouxeram ao Brasil, em plena época de expansão, o desenho à Watteau, padronizado pelos seus seguidores, a partir de Páter e Lancret, e levado para Portugal por Quillard. Com eles tivemos a arte rococó, aérea e leve, de desenho de toque, rápido, vibrante e sensível. Com eles conhecemos os *lavis* à Fragonard.

Isso quanto à técnica artística. Em relação à temática os azulejos nos legaram um mundo rico e imaginoso, muito mais aberto e variado que o da pintura a óleo.

Aparecem a fauna de regiões exóticas; castelos franceses, rios ou canais, em geral nórdicos e talvez holandeses, em alguns casos; jardins à Versailles ou à Benfica, repuxos e estátuas barrocas e de origem clássica; cenas da mitologia greco-romana; alegorias morais baseadas no pensamento an-

tigo e moderno, caçadores mouros ou orientais; vistas de Lisboa; figuras dos continentes, dos meses, dos cinco sentidos; guerreiros de Roma antiga, figuras vestidas à francesa, referências a Licurgo, a Molière e à La-Fontaine, algo de cenografia e do teatro do seiscentos e do setecentos europeu.

E vários ciclos religiosos em interpretação possante, ligada às gravuras da época, mas amplificadas e levadas ao público em arte monumental. A já referida *criação do mundo* no claustro franciscano do Recife; a *história de José* nas naves da Capela da Jaqueira, em Pernambuco, e do Convento de São Francisco, na Paraíba; a *vida de São Francisco* no Convento de N. S. das Neves em Olinda e na igreja franciscana de Sirinhaem; a *vida de Cristo*, na Matriz de Cachoeira. Ou notas mais delicadas e humanas na *vida da Virgem*, na igreja da Misericórdia de Olinda.

Não falarmos da riqueza ornamental dos azulejos de *padrão* ou *tapete* e das molduras barrocas, rococó e néo-clássicas dos painéis figurados, com suas pilastras, mainéis, cariátides, frontões curvos, guirlandas, cortinados, festões, cornijas e frisos, numa variação enorme e cenográfica, que merecerá algum dia, reprodução particularizada em álbum especial.

Caso os azulejos houvessem sido feitos no Brasil, certamente não teriam tôda essa riqueza temática se — hipótese absurda — concebêssemos um adiantamento técnico sem corresponder a um estágio cultural diferente. As condições do meio colonial eram, no conjunto, de nível incipiente, limitando-se, a produção artística, quase que só à religiosa, como na Idade Média européia.

Mas — resultante curiosa da presença de portugueses no país — exigiam-se azulejos, que correspondiam a nível mais elevado e fino de civilização. E azulejos que não se reservavam aristocraticamente a poucos privilegiados, mas eram colocados a disposição das massas, nos lugares mais públicos e freqüentados da vida colonial — ponte permanente para a Europa e o mundo.

Participavam, assim, do circuito de idéias e impressões do homem comum, que deveria contemplá-los maravilhado,

como há vinte anos os índios ou os caipiras viam o cinema norte-americano. Problemas equivalentes de país sub-desenvolvido, mas mostrando que essa arte, mesmo importada, atuava na formação dos mitos e das reivindicações espirituais e físicas do homem local. Capítulo de uma possível história sociológica da arte, diferente da história da criação, evolução e significado das formas, que nos interessa aqui.

CRONOLOGIA DOS AZULEJOS

A cronologia aproximada dos diferentes tipos de revestimento cerâmico pode auxiliar a determinação e a compreensão dos seus elementos estilísticos.

Que, no Brasil, houve aplicação de azulejos no século XVII, não há nenhuma dúvida. J. de Souza Leão⁽⁷⁹⁾ enumera alguns dos casos antigos. Para êle, os da Capela Capitular do mais velho convento franciscano do Brasil o de Olinda, de 1585 — teriam escapado ao incêndio de 1631 durante as guerras holandesas. “Êstes veneráveis azulejos — azul e amarelo sôbre branco... com marcas do fogo... são idênticos aos da sacristia da Catedral do Salvador, imponente sala da segunda metade do século”. Os da capela de Monserrate se ligariam a data da doação da mesma, em 1650. E os da capela do Engenho Velho, no Paraguaçu, correspondem ao ano de 1660, inscrito no edifício. O autor parece enganar-se na atribuição da data aos do templo jesuítico do Recife. Os que hoje se encontram, na respectiva sacristia, devem ser do século XIX. O Padre Serafim Leite, todavia, documenta a aplicação de azulejos seiscentistas em construções da Companhia. ⁽⁸⁰⁾ Alguns devem ter sido retirados.

(79) *Op. cit.*, pg. 390.

(80) LEITE, SERAFIM S. I. — *História da Companhia de Jesus no Brasil*. No tomo V, pág. 469, informa; falando das construções jesuíticas do Recife: “Diz-se em 1687: “A Congregação de Nossa Senhora da Conceição, dos Nobres, começou a ornar-se internamente com azulejos nas paredes, pintados com elegância, intermeados com os Mistérios da Virgem Mãe, nada tóscos” (Bras. 3, 246 nota de S. L.)

Adiante o autor continua: “A Igreja da Congregação do Colégio ostenta no frontespício a data de 1708. Conserva ainda a barra de azulejos primitivos...” Não nos parece, porém, que sejam realmente os primitivos. Pelo seu estilo pertencem ao séc. XIX, produto, possivelmente, de reforma feita na época.

De época difícil de determinar — são os azulejos não figurados do claustro, corredor e sacristia do convento de São Francisco da Paraíba.

No claustro há espécimes de entrelaçados de polígonos com moldura amarela e branca, folhagens brancas e fundo azul anil forte. Cada unidade ornamental é composta de 4 azulejos horizontais por 10 de alto. São os de padrão de maior tamanho que encontramos no país.

Na sacristia, em corredores e escada do convento e em algumas salas do adro, estão os enxadrezados em azul e branco, que já citamos no início deste trabalho, pelo fato de utilizar disposição usada, em Portugal, em antigos azulejos.

No nartex ou pórtico de entrada da igreja existem barras de *tapete*, com outros motivos.

Não se possui, todavia, certeza a respeito da época de colocação dos azulejos no local e sobre a possibilidade de concepção simultânea do adro e do seu azulejamento, cousa que seria também interessante precisar, do ponto de vista arquitetônico. Um trecho de Jaboatão no *Novo Orbe Seráfico* vol. 4.º, escrito possivelmente *circa* 1761, omite referências diretas aos azulejos, na enumeração das obras em geral. Mas dá a impressão de que existissem, no adro, por falar de imagens de Cristo.

Diz o cronista franciscano: “O mesmo repartimento de pedra lavrada corre pelos entremeyos de todo o páteo, e seos degrãos, e com a mesma se orla o pé de todo o muro por huã, e outra parte. Pela face deste estão abertas nas paredes de cada hum dos seos lados huas; como capellas ou altares com seos arcos, e nellas collocadas as Imagens de Christo naquellas formas, que representam os devotos, passos de sua Sagrada Paixão. Com tôda esta fabrica e arquitetura se faz esta entrada da Igreja, e o seu frontispicio muy vistoza e divertida” (N.º 319. Pág. 372 e segs.).

Quanto aos do claustro, aos da sacristia e mesmo aos figurados da nave da igreja, nenhuma conclusão se pode retirar da leitura de Jaboatão, que comprova a tardia constru-

ção definitiva do convento. (81) No frontispício da igreja se lê a data de 1779, possivelmente a do fim da construção, que fôra sagrada em 1734.

Azulejos de *padrão* ou *tapete* como os do Solar Berquó, no Salvador, devem ser do século XVIII. Vários dêes são em azul e branco, colorido de espécimes de padrão que, mesmo em Portugal, caracterizam esta centúria. Também seus motivos são de grandes dimensões.

Os azulejos de *padrão* ou *tapete* podem, em alguns casos, haver sido feitos ou aplicados no século XVIII. (82) Comprovando êsse fato, a igreja de N. S. da Conceição, no convento franciscano de Itanhaem tem o frontispício de seu arco cruzeiro forrado com belos azulejos de padrão (uma quadra fazendo motivo conexo com as quadras laterais). Ora, foi em 1701 que o provincial Frei Miguel de São Francisco resolveu fazer um convento "de pedra e cal" — informa FREI BASÍLIO RÖWER nas suas *Páginas da história franciscana no Brasil* (ed. Vozes, de Petrópolis, págs. 326-368) — e ao cabo de 13 anos o via "quase acabado". Ao centro do frontispício está painel retangular com a imagem da padroeira da igreja, também em azulejos. O que, porém, não existe, no Brasil, são painéis historiados anteriores ao setecentos. Os da Capela Dourada do Recife e do Paço do Saldanha poderiam estar entre os mais antigos, pela época de construção dos edifícios em que se encontram, sobretudo o primeiro. Mas, nos dois casos nada impediria encomenda posterior, para o local, e a arte de Antônio Pereira já é típica do XVIII. Tra-

(81) O cronista da Ordem escreve: "Nesta casa da Paraíba se foram continuando os seus Prelados até o presente, como tão bem as obras do Convento, que vemos ser todo fabricado de novo, assim em Igreja como em corredores. São de um só sobrado, e sem demasia de grandeza, dos mais amplos e bem proporcionados, da Província. Fora de sua quadra principal, tem outro corredor sôbre si, o qual pega do fim do que vai ter a capela-mor, e dali busca a parte do nascente. A par dêste se fez os anos passados de 1751 para 1752 a Sacristia nova, que até então era para baixo do corredor que busca a capela mór". Cf. Barbosa, Cônego Florentino — *Monumentos Históricos e Artísticos da Paraíba* — João Pessoa 1953, pgs. 32 e 33.

(82) SANTOS SIMÕES, no catálogo citado, pg. 16 diz que no séc. XVIII, no período de maior atividade dos criadores do azulejo figurado, "quase que apenas êste parece existir, relegando-se para locais secundários a decoração por meio de padronagem abstrata"... e "o chamado azulejo de desenho solto ou *avulso*".

ta-se, possivelmente, do Antônio Pereira, pintor de nomeação oficial, no tempo de D. José I.

A maioria dos grandes painéis figurados existentes no Brasil se situa aproximadamente na segunda metade do reinado de D. João V e nos primeiros anos do de D. José, se distribuindo, sobretudo, de 1720 a 1752.

Os dois conjuntos da Misericórdia baiana são de 1722 e 1734; os da capela mor da igreja do convento franciscano local são datados de 1737, os do claustro de baixo, foram colocados entre 1746 e 1748; e os da ante-sala da sacristia ou via-sacra, de 1749 a 1752; os da Ordem 3.^a, anexa, são anteriores a 1754, sendo os do claustro, possivelmente de 1729 ou 30. No Museu Estadual, o relativo a Licurgo, proveniente do convento do Carmo, está datado de 1733; os grandes ex-votos da igreja da Bôa Viagem de 1720, 1726, 1731, 1737. Frei Bonifácio Muller, O.F.M. deduz que os do claustro franciscano de Olinda foram apostos entre 1735 e 1745. ⁽⁸³⁾ Sôbre os da capela-mor da igreja do convento do Desterro, no Salvador, há documento régio, de 1731, aconselhando a "cobrir de azulejo as mesmas paredes; por ser esta a forma em que se acha vestido o corpo do dito templo." ^(83-a)

Mas há exemplos do último quarto do século e do início da centúria seguinte.

A inexistência de azulejos figurados do seiscentos se coaduna com as datas tardias de expansão ⁽⁸⁴⁾ dêsse gênero de arte, em azul e branco, na Metrópole. Os quadros cerâ-

(83) Em *OS AZULEJOS DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE OLINDA* — artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, 14-XI-954.

(83-A) Esse documento, bastante importante, está no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, col. 538 — Ordens Régias. Provisões, Alvarás, etc. (Provedoria da Fazenda da Bahia) 1592-1780; Vol. VIII, pgs. 42 v.-43 r. Comprova haverem sido azulejadas — e antes de 1731 — as paredes da nave da igreja referida.

Seu texto, na parte que nos interessa, diz o seguinte:

"Dom João para efeito de mandar reedificar a Capela mór da dita igreja vos parecia que o mais decente, e durável depois da cobertura, em que não pode haver diferença, forrar o tecto da mesma capella com hum apainelado, fazer o arco de pedra, e cobrir de azulejo as mesmas paredes; por ser esta a forma em que se acha vestido o corpo do dito templo; Lisboa Occidental, a 10 de Mayo de 1731". — Informação da D. P. H. A. N.

(84) MATOS SEQUEIRA, op. cit., pg. XLVI, escreve: "Conhecem-se, datados de 1645, painéis dêste gênero, mas só no quartel final da centúria, elles principiam a tomar a sua expressão definitiva, em extensão e enquadramento, procurando, no recorte dos silhares, na gordura do ornato animado por Meninos e Máscaras, o volume decorativo com que nos impressionam".

nicos do espanhol Gabriel Barco ⁽⁸⁵⁾ vão de 1691 a 1701; e os primeiros painéis de autoria de Antônio de Oliveira Bernardes, de época mais ou menos comprovada, eram os da capela da Quinta da Ramada, em Frielas, provavelmente de 1699.

Coincide igualmente com a concentração, em Portugal, de maior número de trabalhos oleiros, no reinado de D. João V, época de grande riqueza e atividade construtora incessante, na Metrópole e na Colônia.

EVOLUÇÃO ESTILÍSTICA

Os mais antigos azulejos historiados vindos para o Brasil já se acham em pleno barroco. Mas do confronto com os posteriores, no emolduramento e no tratamento das figuras, se sente algumas vezes maior presença plástica e severidade: são mais pesados.

Feliciano Guimarães escreve ⁽⁸⁶⁾ que no começo do século chegou, com retardo, a Portugal, o estilo Luiz XIV. E realmente há nas figuras e um pouco em ornatos *cheios* de cercadura, em Bartolomeu Antunes — na capela-mor já referida — algo da estrutura solene e das figuras e ornatos mais cheios do barroco dêsse tipo. Seu desenho é um pouco duro, quase diríamos acadêmico. ⁽⁸⁷⁾

(85) CORREIA, VERGLIO — *Azulejos Datados*, Lisboa, 1922, na pág. 61, informa: "O ser o artista espanhol, não indica que o azulejo o fôsse. Barco era, possivelmente, um talaverense ou sevilhano vindo para Lisboa a exercer a sua profissão. Ao findar do século XVIII é ele um dos mais distintos mestres pintores de azulejo que trabalham entre nós, ombreando com o célebre Antonio de Oliveira, de quem, logo no começo do século XVIII, se diziam maravilhas. Começava então, em Lisboa, a desenvolver-se a grande escola portuguesa de pintura de azulejo, da primeira metade do século de setecentos. As fábricas espanholas decaíam quando as nossas iniciavam a sua era de grandeza. E nós, que havíamos sido, por séculos, os discípulos servis dos artistas de Talavera e Sevilha, iam, emancipados, levar a arte do azulejo a uma altura onde ninguém nos acompanhou."

Os trabalhos de Barco, a que podemos juntar os painéis da capela-mor da igreja da Charneca, perto de Lisboa, e talvez o revestimento do corpo da igreja da Madre de Deus, são tdos de um subido efeito decorativo, embora o desenho, às vezes, fraqueje um tanto. O seu azul toma já tôdas as graduações, sobre um esmalte claro e puro. Está para chegar a época em que o emprêgo illimitado do azul nos vai tornar incomparáveis durante mais de meio século. Contudo Barco nos trabalhos que conhecemos dele, não imitou os antigos padrões espenhoes. O seu gênero de trabalho é já completamente holandez, como o de Antonio de Oliveira".

(86) *Op cit.*

(87) Porém, nas paisagens e nos compartimentos arquiteturais internos, já há desenvolvido senso espacial. Os festões de recortes, as volutas e os concheados já possuem a abundância típica do barroco. Nas figuras é que a sensação de massa rígida é superior à de movimento.

A *procissão dos Fogareus* e outros painéis de autoria de Antonio de Abreu, em 1722, possuem também certa rigidez resultante da verticalidade das figuras, em tipo bem diferente de arte. Em ambos, as cercaduras de enquadramento são retangulares. A primeira já é arquitetônica. Na segunda a cimalha é pouco saliente, mas anjos e folhagens são exuberantes. Com molduras de ramagens sóbrias, lembrando a talha gorda e volumosa do seiscentos, temos os painéis do Paço do Saldanha e da Capela Dourada, entre outros.

Assim, dentro do barroco, há alguns painéis mais severos e monumentais, que contrastam com outros leves e de elementos curvos mais abundantes. Estes últimos abrem caminho para a graça do rococó.

Outros painéis em que o volume das figuras é objetivo essencial e onde transparece, mesmo, visão inspirada da antiguidade clássica, na indumentária, são os das alegorias dos meses do ano, dos cinco sentidos e dos quatros continentes, no claustro de cima do Convento de São Francisco. Figuras belas no seu sentido ritmico, vistas no conjunto. Bastante expressivas pela plasticidade, pela concepção larga de massa ou volume.

A própria utilização de diretrizes clássicas nos enquadramentos: as pilastras, cariátides, maineis e cimalthas, tão ao sabor do século XVII e tanto usados pelos cenógrafos da época de Luiz XIV mostram um compromisso dessa arte, em alguns exemplos do Brasil com padrões do primeiro barroco.

Só com o tempo deixaram de ser elementos arquitetônicos de origem clássica, robustecidos ou engrossados, e compostos barrocamente para se tornarem ornatos de sentido abstratizante ou linear, aligeirados. Em exemplos brasileiros podemos acompanhar a transição de um para outro esquema de gosto:

a) as molduras propriamente ditas, retangulares, lembrando as de tipo comum para pinturas, em que os ornatos de fôlhas e as volutas são limitados por linha reta.

b) as molduras de cimalha, levemente arquitetônicas, mas ainda contidas na estrutura do retângulo, sem acen-

tuada busca espacial. Em casos como o dos painéis do Consistório da Misericórdia do Salvador e da igreja da Glória do Rio, vai aumentando a profundidade e o caráter arquitetônico. Caráter, aliás, de algumas molduras do Renascimento italiano, mas aqui geradas possivelmente, por outras razões, que indicaremos a seguir.

c) as dos alizares recortados, em que o enquadramento é cenográfico, disposto como uma boca de cena ou uma arquitetura, com frontão e cornija complexos, pilastras encimadas de vasos com flôres, que no *rococó* se contorcem em movimentos assimétricos.

Nestes o ornamento sobrepuja a forma barroca do século XVII, como escreve J. de Souza Leão. Os ornatos transbordam tumultosamente das molduras, não respeitando os direitos da própria pintura — observa o mesmo autor, ⁽⁸⁸⁾ decerto pensando no caso de alguns festões e querubins mais expansivos. Porque não ocorre fenômeno igual ao da pintura ilusionística ou perspectivica das telas barrocas, em que essa *invasão* é comum. Só os festões caindo do alto, de evidente sentimento teatral, é que aparecem mais frequentemente nessa condição, inclusive em cercaduras retangulares como as da capela-mor de São Francisco da Bahia.

Varia um pouco a época do uso das retangulares, mas surgem geralmente mais cedo. Sobrevivem, de certo modo, mesmo no apogeu do *rococó*, como em casos da atual Reitoria da Universidade da Bahia, onde belos e flamejantes ornatos estão colocados dentro de retângulo. Retângulo aliás, neste caso, *pró forma*, pois poderia deixar de existir, não alterando o sentimento geral. Já é, aqui, uma linha de limite e não uma moldura. Esta, no interior, é de formas típicas do *rococó*.

Nos mais antigos, a cercadura se inspira em verdadeiras molduras de quadros. Há, delas, vários tipos. Em um, mais clássico, os *rincaux* são dispostos conforme traçado regulador de circunferências justapostas. E' o caso de painéis de *cestos* ou *albarradas* com flores do Conv. de Santo Antônio de

(88) Op. cit., pg. 388.

Belém, ⁽⁸⁹⁾ e, como acentua Wasth Rodrigues, há neste desenho — já barroco, sobretudo no seu aspecto maciço e largo — uma ligação com motivos renascentistas. Os *rincaux* ou folhagens mais largas e “repolhudas” parecem ser, em geral mais antigos.

Exemplo aparentado, poderíamos dizer, a êsse gôsto, está na nave da igreja do Convento de São Francisco, de João Pessoa, onde a moldura reta possui friso com ramagens grossas formando *rincaux*, e entrelaçadas periòdicamente a corpos de pequenos anjos nús. Em pontos mais distanciados aparecem cabeças de anjo entre tufos de folhagem formando volutas, um pouco no gôsto do século XVII. A cena *José explicando os sonhos aos companheiros de prisão* mostra, porém, arquitetura curvilínea e graciosa, característica do século XVIII.

Há, nêsse conjunto, certa continuidade nos alizares não se distribuindo os assuntos por painéis bem marcados. Pequenos pormenores de localização das cenas, extremidades de arquitetura, realizam discreto e menos comum — entre nós — tipo de separação.

Nos seis *passos* do adro, a cercadura é de gênero também mais próximo da arte do século XVII. As figuras resolvidas com intenção de acentuar os volumes, são de desenho robusto, se bem que falhe o efeito de plasticidade.

Nas molduras retangulares, as ramagens vão se afinando e recurvando a medida que o tempo corre. Mais característicos se tornam, porém, os enquadramentos recortados de espírito arquitetônico-teatral, em que a cena bíblica ou mitológica se passa num verdadeiro palco.

Nessas cercaduras o artista desdobra o vasto painel de seus recursos ornamentistas: cartelas, misulas, mascarões, denteados de docel, guirlandas, festões e volutas multiformes.

(89) Desenhado por WASTH RODRIGUES, op. cit. O autor considera-os dos fins do séc. XVII, no que não nos parece acertar. Evidentemente é um tipo de azulejaria do séc. XVIII. No que, porém, a argúcia e experiência daquele estudioso podem, brilhantemente, ter razão, é em filiá-lo a um padrão renascentista, transformando-o em curioso caso de continuidade na História da Arte. É verdade que, nos seus desenhos, parece ter forçado um pouco a nota, instintivamente, do parentesco dos dois tipos.

As vezes há dois personagens desenhados nas pilastras: um busto de cariátide e um anjo ou querubim. Estas figuras laterais também ocorrem nas cercaduras retangulares arquitetônicas. Seus tipos podem ajudar a caracterizar a evolução e variação dos exemplos de enquadramentos.

Na maioria constituem exemplares de barroco exuberante, se não pomposo. Às vezes passam para o rococó, perdendo a nitidez arquitetônica pelo esbatimento ou supressão das pilastras laterais, como nos grandes painéis da Ordem 3.^a do Carmo e da Matriz de Cachoeira. ⁽⁹⁰⁾

Dos tipos mais habituais há padrões tornados modelos, no claustro e ante-salas do Convento de São Francisco, do Salvador. Reproduzidos em livro de Frei Pedro Sinzig, em álbum de S. Pinheiro e outras publicações, além de muito visitados, tornaram-se exemplos guardados na memória visual dos interessados no assunto.

Não conheço, de nenhum autor, hipótese a respeito da gênese dêsse gosto de cercaduras. E' bem possível que o teatro do seiscentos e do setecentos haja influido na sua formação ou no seu evolver, como em algumas das vinhetas da época.

Lembram bôcas de cena e os episódios, muitas vezes, se dispõem cenograficamente no espaço, como se pode verificar no painel da visita da rainha de Sabá a Solomão, na ante-sala da sacristia do convento referido acima.

O sentido perspectívico dêsses enquadramentos, sua pompa, fantasia e riqueza ornamental se relacionam ao teatro e à ópera da época, às criações dos Bibiena e de Berain. E' possível que estudos pormenorizados, em Portugal, possam precisar até que ponto esta hipótese se justifique. Arte decorativa, os profissionais da azulejaria deveriam ser normalmente mais unidos aos cenógrafos e aos pintores de tetos, do que aos de óleo, sentindo mais os seus problemas e assumindo mais correntemente as suas responsabilidades.

Conhecem-se casos como o de um dos mais importantes pintor de tetos e decorador do século XVIII português —

(90) WASTH RODRIGUES, op. cit. estampa 150.

Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) — que forneceu vários desenhos ou riscos para painéis de azulejos. ⁽⁹¹⁾

Inácio de Oliveira Bernardes, um dos dois ou três maiores artistas da época, filho do famoso renovador da azulejaria, Antonio de Oliveira Bernardes, e irmão de Policarpo — igualmente importante na pintura cerâmica — substituiu João Carlos Bibiena como arquiteto decorador dos teatros régios de Salvaterra e da Ajuda. "...persistiu sempre como arquiteto decorador e dirigente dos cenários dos teatros régios que se armaram e desarmaram em Queluz, durante o reinado de Dona Maria I, ocupando, conforme já anteriormente fazia nos outros teatros, José Antonio Narciso, pintor cenográfico e de perspectivas, émulo de Jerônimo Gomes Teixeira", escreve Luiz Xavier da Costa. ⁽⁹²⁾ O fato mostra até relações de família entre artistas dessas especialidades.

O sentido cenográfico da azulejaria se exterioriza de maneira evidente em painel do princípio do século XVIII, fabricado em Lisboa, representando trecho da Ribeira Velha, daquela capital. Verdadeiro pano de boca de cena, aberto, com sanefa típica ao alto, enquadra a vista urbana. ⁽⁹³⁾

E' lógico que na classificação hierárquica dos gêneros e atividades artísticas que então vigorava, as que eram consideradas menores se entrelaçassem mais, através de profissionais que ora trabalhavam numa, ora noutra, trocando suas impressões e ressentindo as mesmas influências visuais, estilísticas e até temáticas.

Vergílio Corrêa chegou a apontar Baccarelli, grande pintor de tetos do início do 700, como possível autor de um conjunto de painéis de azulejos, que lhe parecia ser de evidente espírito italiano. Veremos mais de perto êsse fato, no estudo das influências artísticas sôbre a pintura cerâmica, em Portugal.

(91) XAVIER DA COSTA, Luiz — *As Belas-Artes Plásticas/ em Portugal/ Durante o Século XVIII* — Lisboa, 1935. pg. 57.

(92) *Op. cit.*, pg. 80. Na mesma página diz que Lourenço da Cunha era "hábil cenógrafo, assim como brilhante pintor decorador... (de tetos)". Sirmão Caetano Nunes, cenógrafo e pintor de "belos tetos".

(93) Pertence ao sr. Fernando de Almeida, em Portugal. Foi exposto em julho de 1947 no Museu Nacional de Arte Antiga, na mostra de *documentos e obras de arte relativos à história de Lisboa*, sob n. 190. Está reproduzido no catálogo dessa exposição, publicado pelo Museu.

Os azulejos de padrão ou tapete, malgrado o seu efeito visual de conjunto, que se afasta da linha de evolução artística que passa pelo barroco e rococó, por resultar de fonte genérica distinta, muçulmano-oriental, não ficaram indenes à influência barroca, no tratamento dos espécimes isolados.

Já não eram mais os tipos irradiados e "mosaicados" ou geométricos tão característicos da arte mourisca. Também haviam sido abandonadas marcações visivelmente regulares de possível influxo quinhentista, ou do início do século XVII, cousa a discutir.

A leveza dos toques e linhas azuis representando elementos vegetais, o gosto do amarelo e azul e de certa simplicidade usuais na faiançaria de utensílios do seiscentos, as superfícies brancas e algumas curvas e volutas em placas de frisos ou comuns, indicam ao observador atento que estamos em plena época barroca. Ao rococó, é que não vimos nenhum exemplo frisante de que possam haver chegado.

A partir aproximadamente de 1750 — coincidindo o seu apogeu *grosso modo*, como em outras artes, com o reinado de D. José I, mas se prolongando um pouco — vemos as cercaduras ou enquadramentos se aligeirarem ou se retorcerem. Os vasos e as pilastres ficam em S e as cariátides ou anjos assumem posições mais graciosas.

Passando a outro conjunto de azulejos, João Pessoa ainda exhibe grandes painéis figurados, na nave da igreja do convento do Carmo. Nêle, pilastras misuladas separam os painéis, em cujas molduras aparecem elementos rococó e pequenas margaridas, flor típica da ornamentação do final do século XVIII, elemento de transição, mesmo, para o néo-clássico. Em uma das cenas surge Elias no seu carro, transportado entre nuvens, elemento tão simpático e habitual da iconografia carmelita, da arte realizada ou existente no Brasil.

As datas dêsses tipos de ornatos variam um pouco, já porque influências estrangeiras chegassem a Portugal intermitentemente, já porque houvesse duração maior ou retardo de gosto no uso de certos elementos decorativos. Até o fim

do século, de modo concomitante com a paulatina introdução da reação néo-clássica, formas típicas do rococó foram produzidas pelos azulejadores.

Curioso problema estilístico nascerá do cruzamento da tendência a libertar superfícies, introduzindo brancos e a usar ornatos ditos de *grotescos* vigente na época do rococó, baseada em precedentes ornamentais de Berain, Audran e de Gillot, com tendência semelhante do néo-clássico, na sua marcha para a sobriedade de ornatos e o gôsto antiqüizante e pompeiano.

Dêsse fato podem resultar divergências de classificação artística, como a havida entre Wash Rodrigues e J. de Souza Leão ao situarem estilisticamente os painéis das igrejas da Saúde, de N.S. do Rosário e de outros templos do Salvador. Para o primeiro, "ao terminar o século XVIII, a ornamentação volta à severidade do clássico, porém, com muita leveza e simplicidade; neste gênero existem muitos azulejos na Bahia, como os da igreja do Rosário, da Saúde e em muitas outras". (94)

O segundo escreve que as estações da paixão na Saúde e a vida de uma "santa" no Rosário, "circundadas de motivos arquitetônicos em púrpura e verde, talvez sejam os mais precoces exemplos da Fábrica do Rato, no Brasil, da qual há muitos painéis *rococó* nas últimas igrejas construídas no Salvador, durante o reinado de Maria I, como a Conceição da Praia e a da Ordem Terceira do Carmo". (95)

J. de Souza Leão, conduzido pelas dificuldades de fixar os elementos dessa sutil transição, contradiz-se, em parte, ao resumir a evolução do azulejo português, dizendo que à volta parcial do colorido, nas cercaduras de *rocaille*, "seguiu-se a reação néo-clássica, chegando até o período conhecido como de *azulejos de grinalda*". . . Ora, azulejos de grinalda são os que se encontram na igreja da Conceição da Praia, do Salvador. E há muito de passagem para o néo-clássico, em mol-

(94) Op. cit., texto da estampa 150. É interessante notar a agudeza crítica com que o autor acentua a "leveza e simplicidade".

(95) Op. cit., pgs. 391, 392.

duras como a dos painéis da citada igreja do Rosário, na ladeira de Pelourinho.

Estes últimos são — é evidente e isso explica essas marchas e contra-marchas, ao lado da sugestão lançada pelo estilo da própria arquitetura das igrejas — obra de transição, se bem que seu espírito já se oriente no sentido néo-clássico.

As formas, que se poderiam chamar de *consolos*, laterais — bem mais severas que as do franco rococó, de curvas e volutas assimétricas e graciosas — apresentam tipo de apainelamento simples, que vem até século XIX. As ramagens, cantonando a moldura interna da cena, todavia, conservam bastante do movimento e da leveza do *rocaille* e a disposição arejada comum a êsse estilo, que evita a sobrecarga, e ao néo-clássico. Já a forma de esquema oval, da referida moldura, é *Luiz XVI*. Nela se sente a volta a estilo de tendência severa, classicizante e sóbria.

Com as próprias peças de *grinalda*, a dificuldade pode estabelecer-se, como vimos. Desde *BERAIN* e *GILLOT*, os ornatos inspirados nos *grotescos* de Roma antiga se difundem, na arte européia, como elemento de graça e leveza, apto a ser utilizado na época rococó. O néo-clássico, conhecendo os estilos de Pompéia e reavivando o gôsto do antigo, vai desenvolver a ornamentação baseada em guirlandas, festões e pendentés, conservando, muitas vêzes, o fundo e as côres claras.

ROBERT SMITH confirma, recentemente, essa orientação néo-clássica, da época. “Nos últimos anos do século, havia desaparecido quase totalmente a decoração de inspiração fantástica, dando lugar a uma espécie de ornamento pseudo-clássico de considerável graça e requinte, do tipo associado à decoração interior usada na França sob *Luiz XVI*. Também desta vez o impulso modificador do estilo (nos interiores das igrejas) poderia ter vindo, em parte, de azulejos portugueses, como os de N. S. do Rosário dos Pretos, porém, nesse tempo, o Brasil já conhecia objetos importados de França e da Inglaterra, todos êles apresentando o novo classicismo internacional”. (96)

(96) Op cit., pg. 57.

E' verdade que SMITH não é muito claro ao falar da ornamentação interior de estilo rococó da casa do Conde dos Arcos. Pelo contexto direto referir-se-ia aos azulejos.

Diz o autor: "As obras de madeira do interior dêste edificio, principalmente molduras de portas e balaustradas, embora únicas na Bahia pelo seu caráter acentuadamente Sheraton, apresentam a mesma atenuação delicada das peças correspondentes na decoração das igrejas do mesmo tempo. Em geral o adorno interno das casas coloniais e edificios públicos, era muito mais simples que o das construções religiosas. A principal atração do pavimento térreo era quase invariavelmente a escada, usualmente de pedra que conduzia de um vestibulo frequentemente arqueado, aos principais aposentos do andar superior. Nestes compartimentos a ornamentação dominante consistia em barras de azulejos e algumas molduras de porta de madeira entalhada. Entre os edificios que sobrevivem, pode-se observar a ornamentação interior de estilo barroco nos remanescentes da decoração original do Solar do Saldanha, e do estilo rococó, na casa do Conde dos Arcos".

Caso o estudioso norte americano considere os painéis de azulejos dêste último solar, como exemplo de rococó, confirma o cruzamento de influências e tendências artísticas, a que nos referimos, em casos de *fronteira* estilística. WASTH RODRIGUES os coloca, como vimos, no século XIX.

Certos painéis religiosos do antigo solar Aguiar mostram igualmente a marcha para o néo-clássico. Exemplos de *grinalda* figuram na sacristia da igreja da Conceição da Praia, e na casa da rua Augusto Guimarães, n.º 126, do Salvador.

Em São Luis do Maranhão, contra a opinião corrente, podemos afirmar que a azulejaria começou a ser introduzida na época dêsse estilo, com a exceção de painel de transição no Seminário Santo Antonio, hoje destruido, restando poucos fragmentos. Êste último era exemplo da passagem para novo colorido, com muito amarelo queimado e ocre. Mas o desenho ainda possui notável graça e leveza rococó, como exemplificam o pássaro e as flores desenhadas para estampa dêste livro, pertencentes à nossa coleção — e os pormenores de casas

e paisagens de propriedade do sr. Manuel Fernandes, em São Luis.

Nessa pintura cerâmica já havia áreas de linhas e superfícies sóbrias, constituindo transição para os apainelamentos ornamentais de espírito néo-clássico, que aparecem nesse mesmo seminário, na nave da igreja de Sant'Ana e na sacristia do antigo templo jesuítico, da cidade, como na nave da igreja do Carmo de Alcântara. São de contorno retangular, comumente com grande florão circular ao centro. Do mesmo gênero surgem em capela anexa à igreja do Rosário do Pelourinho baiana e no convento de Santo Antonio, no Rio de Janeiro.

Na igreja de Sant'Ana existe outro painel de transição estilística: a já referida *pietá*, ainda com figuras em azul e branco, mas de desenho sêco, circundado de moldura recortada de estilo Luis XVI, com policromia em que intervêm os amarelos da época. Foi anotado como exemplo esquisito e raro por J. DE SOUZA LEÃO e atribuído "provavelmente" aos começos do século XIX por WASTH RODRIGUES, hipótese que também fizéramos ao ver os azulejos, colocados isoladamente ao fundo da sacristia da igreja maranhense.

Ligados a êsse surto néo-clássico, mas possivelmente tardios, devem ser os azulejos de flores miudas e guirlandas arejadas e graciosas que ornarn muitas paredes de casas e igrejas do Maranhão. Um só exemplo foi encontrado por nós, fora dêsse Estado, em Pernambuco.

O gôsto de superfícies desembaraçadas de ornatos, a leveza do desenho e da composição, o uso de florzinhas com sentimento quase feminino, se expandem em numerosos tipos de azulejos de padrão, do século XIX, em São Luis e Alcântara. No colorido possuem o amarelo queimado ou claro, e o violeta claro ou escuro que os distinguem da produção corrente da centúria. Êsses padrões surgem em revestimentos de vestibulos e paredes de escada interna.

Não sendo tipicamente néo-clássicos, parecem ligar-se a fortes raízes estilísticas da transição do rococó do XVIII para o colorido do XIX. Constituem repercurssão tardia e possível-

mente fabricados em mesmo centro cerâmico, algo isolado dos demais.

Paralelos a esse tipo, mas possivelmente mais antigos, — situados no começo do século XIX ou fins do anterior — são azulejos em azul e branco destinados a rodapés e frisos de interiores, com desenho em seguimento. Em alguns deles surgem guirlandas com fôlhas miudas. Duas variantes desses espécimes aparecem em sala de estar e escadaria do Seminário de Santo Antonio, antigo convento dos franciscanos. Também os encontramos, *in situ* em velho edifício de três ou quatro andares no bairro da Praia Grande — o mais antigo da cidade — à rua João Gialba, 4. (97) Está em rodapé da escadaria, de vários quartos e da cozinha, até o último andar. Nesse casa se encontravam, também originalmente, painéis com *chinoiseries*. Azulejos com motivos chineses aparecem ou apareceram, (98) em São Luís, correspondendo à passagem do século XVIII para o XIX, mas sendo ligados, evidentemente, ao setecentos. Serão, os frisos, em azul e branco, que analisamos, também dessa época?

Resta acentuar que, deste tipo, não encontramos exemplos em outro ponto do Brasil. WASTH RODRIGUES não dá a impressão de tê-los conhecido, pois não reproduz um único no seu *Documentário Arquitetônico*.

Excetuados os florões ao centro dos painéis retangulares, que se relacionam ao dicionário de formas generalizadas do néo-clássico, ligados a rosetas frequentes nos móveis *empire* e nos florões de estuque dos centros de teto de quase todo o oitocentos, não houve — na azulejaria — influxo evidente de formas eruditas do estilo império, com ornatos de origem romana ou egípcia, inclusive a decoração pompeiana. E' mais fácil nêles encontrar ressonâncias ou sobrevivências do gôsto néo-clássico inglês, então ativo em Portugal e mesmo no

(97) Onde funciona a firma Ferreira e Cia.

(98) Vários estão nas coleções particulares de Raimundo Castro Maya e Oswaldo Soares, este último da capital maranhense, mas vindo frequentemente ao Rio.

Brasil, conforme comprovaram viajantes e certificam edifícios ainda existentes. (99)

A intenção estilística não se manifesta somente na exuberância dos ornatos e elementos da cercadura, que tanto nos surpreende e que forma um dos aspectos predominantes da impressão visual de painéis do século XVIII.

Ela também atua no desenho e na entonação das cenas representadas, no tratamento pictórico e na concepção das figuras e do espaço. Há azulejos com personagens grupados em uma ou duas massas bem destacadas, contrastando com os painéis em que se distribuem ritmicamente enchendo a composição. Existem conjuntos em que as figuras se acumulam, como no Nascimento de Cristo da Matriz de Cachoeira, possivelmente inspirado em pintura italiana da época. Há — os com figuras mais rígidas e solenes — como no citado exemplo de Bartolomeu Antunes — ou graciosas e delicadas tais quais aparecem nos revestimentos cerâmicos da igreja da Misericórdia de Olinda.

Essas variações no tratamento das figuras resultam mais frequentes nos azulejos de assunto religioso. Nos de caráter

(99) Cf. ROBERT SMITH, op. cit., pgs. 73 e 74. Falando da época escreve que:

“A arquitetura civil do último período é mais clássica em estilo do que a das igrejas.

Explica-se, em grande parte, pela forte influência inglesa no gosto luso-brasileiro ao findar-se o século XVIII. Em 1782, o viajante espanhol Juan Aguirre assinalou que em algumas chácaras do Rio de Janeiro “resplandece el gusto inglés”. Refletia-se, provavelmente, o interesse existente nessa época, pela arquitetura de decoração inglesa em Portugal, onde um grupo de construções foi executado por arquitetos ingleses, no estilo clássico dos últimos imitadores de Palladio e dos irmãos Adam. O efeito deste gosto pode ser observado na severa simplicidade do obelisco levantado na Bahia em 1815 para comemorar a chegada de D. João VI e da família real portuguesa, em 1808. Um ano mais tarde a Câmara louvava os melhoramentos feitos em casas ocupadas pelos representantes de firmas inglesas que vieram morar na cidade depois da abertura dos portos brasileiros ao comércio estrangeiro. O novo movimento ganhou o entusiástico apoio do então governador D. Marcos de Noronha, Conde dos Arcos, que pessoalmente dirigiu a campanha do financiamento da construção da Praça do Comércio, hoje Associação Comercial. Este notável edifício, um dos mais importantes monumentos de arte brasileira e o mais belo exemplo da aliança do gosto inglês e português, foi desenhado, parece, pelo oficial militar Cosme Damião da Cunha Fidié que talvez tenha sido guiado pelo real arquiteto José da Costa e Silva. O parapeito contínuo, ornado de relevos e urnas que encobre o teto baixo, os pavilhões ornados de frontões, o friso contínuo de drapejamento em estuque e sobretudo, a grandiosa colunata jônica da fachada oriental, a primeira a ser levantada no Brasil, são traços insofismáveis do estilo Regência britânico neste edifício híbrido de extrema elegância.

As portadas da Praça do Comércio importadas de Lisboa, conservam ainda delicadas volutas, flores e outras reminiscências do rococó português”.

galante e arcádico prepondera a preocupação com a paisagem, com o espaço.

Sendo às vêzes concomitantes, essas mudanças correspondem a tendências artísticas duráveis, que não se sucedem de maneira rigorosamente unilinear e exprimem, em alguns casos, a sensibilidade individual do artista criador. Isso não impede que, de certo modo, se possam grupá-las por afinidades que se relacionem à evolução geral da arte do século XVII e do XVIII.

As figuras mais largas e pesadas se ligam ao primeiro barroco. As graciosas, ao rococó. A volta a um sentimento de verticalidade em composições mais frias e medidas, ao néo-clássico.

Em todos os casos, porém, se manifesta o denominador comum da azulejaria do setecentos, existente no Brasil; uma verdadeira constante, ligada às tendências mais profundas da arte da época: a expressão *espacial*, a busca da profundidade.

Cenas religiosas ou mitológicas e representação de paisagens, ambas revelam essa procura de amplos espaços. Das primeiras ficou-nos — tocante documento dessa manifestação estilística — a comparação de painéis cerâmicos com as gravuras que lhes serviram de fonte iconográfica. Quando verticais, como no caso das usadas pelos oleiros que trabalharam para o convento franciscano de Olinda, são transformadas em horizontais, a fim de formarem perspectivas mais largas. Quando cerradas, com as massas das figuras predominando sobre o espaço, como nos desenhos seiscentistas de OTÁVIO VAN VEEN, os azulejadores mudam completamente a relação *massa-profundidade*, ampliando a paisagem ao máximo, criando um outro efeito visual, bem menos plástico e mais pictórico, de acôrdo com as linhas gerais da arte do século XVIII.

O mesmo foi dito nos painéis do claustro do convento de Santo Antônio e na capela da Jaqueira do Recife. O pintor cerâmico enriqueceu e alargou o fundo das composições, com intento *espacial* nitidamente setecentista.

Essa constante da relação *azulejo-fonte iconográfica* não é simples acaso. Sua repetição comprova que estamos diante

de fenômeno geral de gosto, em face de caráter particular do estilo da época.

Caráter que levou ao desenvolvimento do gênero *paisagem*, mascarado em pastorais arcádicas ou em cenas galantes, mas chamado na época, pelos seus autores, de *países*, denominação que comprova a dominante espacial, o vigente sentimento da natureza, e denota possível influência italiana, ao menos no vocabulário e na cultura dos artistas portugueses do tempo.

Dissemos no início deste capítulo que a arte dos azulejos não se limitava ao gênero religioso, como ocorre, quase sem exceções — até os últimos anos do séc. XVIII — na pintura a óleo do Brasil colonial.

Realmente encontramos a paisagem em suas versões *topográfica*, (100) *pastoral*, *galante* e às vezes *venatória*, a pintura de batalhas e a de fatos contemporâneos (no último caso, o exemplo do casamento de D. José, em 1729, no claustro da O. 3.^a de S. Francisco do Salvador (101). Nas cenas de caça há muitos exemplos em que o desenho das figuras predomina sobre a expressão da paisagem, constituindo, por assim dizer, gênero especial, bem dentro do espírito barroco; manifestação, sobretudo, de tendências bem enraizadas, do século XVIII.

(100) Ocorre na sala de sessões da O. 3.^a de S. Francisco, do Salvador. Sua análise e comparação estilística com os azulejos historiados do respectivo claustro é feita por nós, na 5.^a parte deste trabalho, ao relacionar os azulejos da época colonial.

(101) Cf. PEREIRA DIAS, João — *Os Azulejos do Claustro da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia* — Separata de *Belas Artes*, n. 7, Lisboa, 1954.

AS ORIGENS ESTILÍSTICAS DOS AZULEJOS FIGURADOS DO SÉCULO XVIII

RELAÇÕES ENTRE OS AZULEJOS E A PINTURA

E' evidente que a côr produzida pelos esmaltes químicos e a ação de alta temperatura do forno oleiro ou a matéria cerâmica, lustrosa e brilhante, condicionam, de tal maneira, a arte dos azulejos figurados, que esta adquire caracteres específicos tornando-se distinta da pintura a óleo ou a fresco. Como ocorre na tapeçaria, no vitral ou no mosaico, a azulejaria obedece em parte a seus próprios princípios, com certa autonomia, não podendo imitar fielmente a técnica representativa do óleo, sob pena de imediato enfraquecimento de seu sentido estético. Criação de efeitos mais sumários, em que intervem, *grosso modo*, o fator atuante de uma técnica intermediária industrial, formadora ou modificadora de valores visuais, sem o contrôlo minucioso permitido pelo artesanato tradicional da grande pintura.

Na azulejaria em azul e branco, a pintura monocroma com elementos cromáticos e tonais típicos da faiança — e lineares entrosados ao domínio gráfico — mais ainda se precisam as diferenças que marcam ou determinam a sua

especificidade. Todavia, arte baseada no desenho e utilizando a cor, se bem que de maneira limitada, não deixa de relacionar-se com a pintura propriamente dita — seja intrínseca e profundamente — seja por influências que seus artífices receberam, através de contatos diversos e experiências pessoais no campo do *óleo*. Na essência — mas só no mesmo plano que o mosaico ou a tapeçaria — pertence ao domínio geral da pintura. No seu desenvolvimento e concretização revela paralelismos ou influxo do estilo existente nos quadros e na decoração da época.

São delineamentos e indicações deste último fato — nos painéis que vieram para o Brasil — que estudaremos, neste capítulo. Nêle não nos interessará a análise dos efeitos ou variações que resultaram da atuação de contingências ou determinantes arquitetônicas — isto é, a função compositiva ou predominantemente mural da azulejaria, já anotada em capítulos anteriores.

O problema da equivalência artística com outras técnicas é naturalmente mais complexo do que indicamos até agora. A fronteira entre os azulejos e o desenho e sua posição relativamente à aquarela podem ser melhor debatidas. O aspecto linear, frequente nos alizares cerâmicos, supera, de muito, os casos de tratamento *pictórico*. A monocromia completa essa índole *desenhística* da faiança de revestimento.

Certas transparências e “aguadas”, em fundo branco, poderiam forçar a comparação com a aquarela, muito menos legítima que a ligação insofismável com o desenho. Faltar-lhes-iam sobretudo as manchas, em aspecto visual, tão importante naquela técnica.

O aprofundamento da discussão não encontraria fim, visto que se processa através de conceitos não suficientemente definidos, nem definíveis. A fronteira entre a pintura e o desenho, sobretudo quando aquela é monocroma e este colorido, é vaga e flexível, além de inútil. Há, porém, não há dúvida, muito da essência do desenho, na azulejaria.

De outro ponto de vista, a ocorrência nos azulejos, mais frequente ou, ao menos, mais evidentemente, do que na pintura, de utilização repetida de desenhos, facilitada pelos

fins decorativos e pelo anonimato da obra, diminui — após fases criadores como a da época de Antônio de Oliveira Bernardes — o caráter original e de afirmação espiritual da azulejaria.

ORIGENS ESTILÍSTICAS

A evolução estilística que acompanhamos no capítulo anterior — através da qual se modificam, não somente os elementos ornamentais da cercadura, como o próprio modo de tratar as figuras, no campo do painel — veio mostrar relativo paralelismo de gosto, temática e desenho, entre painéis de azulejos e pinturas de cavalete ou gravuras.

Singular e expressivo momento dessas similitudes e possivelmente de contatos íntimos está na azulejaria rococó. Aí, como na pintura do gosto francês, da época — os vasos das extremidades se contorcem, perfis de mainéis e pilstras ficam inclinados, e o tratamento da cena torna-se mais pictórico e arejado, com as linhas sinuosas e elegantes das figuras e na composição, e introdução de suaves *lavis*, a que já nos referimos. Esse paralelismo da arte graciosa dos painéis cerâmicos com pinturas à maneira de Watteau, Pillement, Fragonard e do veneziano Zucarelli ocorre, de correspondente maneira, entre certos painéis barrocos e exemplos da pintura italiana do fim do seiscentos ou da centuria seguinte. Vergilio Corrêa aponta influência italiana nos quadros de azulejos de 1711, da capela portuguesa da Peninha, próxima de Sintra. Escreve a respeito que “o desenho dêste painel e dos centrais é admirável pela correção das figuras, algumas das quais estão vestidas rigorosamente com modas do século anterior, e pela suavidade das côres. São verdadeiras pinturas de mestre”. “Quem fosse êste mestre, ignoro-o. Mas por êste tempo viviam em Lisboa dois pintores estrangeiros, Julio Cesar de Femine e Vicente Baccarelli, a quem a obra pode atribuir-se, pois as figuras são absolutamente italianas”. (102)

(102) Op. cit., pgs. 64, 65. São em azul e branco.

E' possível também encontrar influxos holandeses e mesmo pormenores chineses em alguns tipos de azulejos figurados e gôsto de espanhóis, como Murilo, (103) em outros painéis. Portugal no século XVIII mantinha intensas relações artísticas com a Itália e a França. Era época de muitas influências, inclusive pela vinda de artistas estrangeiros.

E' razoável que os azulejistas não ficassem à parte desse cadinho de elaboração de padrões e sistemas de formas. Trabalhando em massa e sem as responsabilidades de assinar os painéis ou preocupações de originalidade, após o período áureo dos Bernardes "inundaram Portugal com produtos decalcados em gravuras ou modelos alheios, conformando-se com *tipos* impostos pelos empreiteiros (azulejadores) em cujas mãos se concentrava todo o movimento comercial" — informa Santos Simões, no catálogo citado. (104) Seria aliás lógico, para a época, supor que as pinturas de cavalete ou gravuras agissem sobre a criação cerâmica, do que julgar o inverso.

O fato é que a aceleração da mudança de padrões formais — compositivos, desenhísticos e ornamentais — e o enriquecimento e variedade iconográficos dependeram muito, nos azulejos, de pintores portugueses — influenciados pelo estrangeiro (sobretudo pela Itália; um pouco pela França) e de pintores ou pinturas de outros países vindos a ou para Portugal. Possivelmente em linha secundária, mas atuantes, intervêm os modelos fornecidos pelas próprias peças de faiança ou porcelana, holandesa e oriental.

Obras existentes no Brasil comprovam a ligação da arte cerâmica com as fontes estilísticas acima citadas. Não se baseiam em correntes artísticas autóctones, extremamente reduzidas, aliás, no Portugal setecentista. Revelam contatos com o resto da Europa, influências que fecundaram novas concepções da realização formal ou conteudística da obra da arte. Vieram, assim, para o Brasil, na época — como

(103) Cf. Frei BONIFÁCIO MULLER O.F.M., art. cit. No final do mesmo escreve: "Os dois painéis mais belos do convento são os da sacristia que apresentam São Francisco no Monte Alverne e Santo Antonio com o Menino Jesus, ambos deixando notar certa influência de MURILO".

(104) Op. cit. pag. 16.

já dissemos — ressonâncias da pintura italiana e da francesa. O barroco dos azulejos, o rococó de tantos painéis, a fase néo-clássica de alguns silhares, se exprimem ou se configuram em versões nas quais ecoam obras da escola romana, trabalhos de seguidores de Watteau, Lancret e Pater, desenhos e gravuras holandesas.

Do que Florisoone chama de tão “explorado gênero Watteau” há exemplos flagrantes na sacristia da O. 3ª de S. Francisco da Bahia (em que a indumentária, atitudes e silhuetas de personagens, até uma capa à “o indiferente” são bastante próximos do estilo à Watteau) e na Misericórdia de Olinda com a graça e esbelteza galante do desenho. Próximo a êsse estilo são ainda painéis da sacristia e corredores da Glória do Rio.

No último quartel do século XVIII aparecem em alguns conjuntos cerâmicos pormenores ou painéis com êsse gosto gracioso e com os cabelos e elementos lineares do desenho, vivo e de toque rápido (um ou dois dos painéis de N. S. da Pena, em Jacarepaguá, por exemplo). Êsse estilo era então internacional, havendo pintores que o empregavam, tanto na França quanto na Itália.

Painéis cerâmicos ligados à arte deste último país são os da Matris do Rosário, de Cachoeira, que exemplificamos neste trabalho com o *Nascimento de Cristo* verdadeiro quadro, com acúmulo de personagens, à Francesco Solimena ou à Corrado Giaquinto, e o sentimento barroquizante dos anjos, no torvelinho das nuvens — e com as três ceias: a última, a das bodas de Caná e a da casa de Simão com seus personagens esguios, de desenho e composição bem italianos.

Se para os ornatos da cercadura as fontes podem ser encontradas em tratados ou manuais ornamentistas do século XVIII ⁽¹⁰⁵⁾ — para o gosto artístico e soluções formais no tratamento de desenho e efeitos pictóricos da cena ou fi-

(105) Por exemplo o *Livro de Varios Ornatos proprios a Entalhadores, Canteiros, Lavrantes, Pintores de Ornato* — A.F. Roiz invent et sculp — Lxa — 1770 — cujo frontispício mostra cartela de concheado e volutas rococó do gosto das empregadas na azulejaria. Cf. L. XAVIER DA COSTA, op. cit., pág. 149. Também escreveram, em Portugal, tratados setecentistas de ornamentação, MANUEL DE ANDRADE DE FIGUEIREDO e ANTONIO JACINTO DE ARAUJO.

gura transposta para a cerâmica, a origem deve ser buscada em pinturas e gravuras, a maioria delas de origem estrangeira. As contribuições recebidas de italianos, franceses, holandeses, flamengos ou espanhóis necessitam de ser colocadas nos seus devidos lugares, fato que só poderá ser interessante para os estudos de história da arte no Brasil.

Para isso precisamos conhecer as correntes gerais da produção pictórica desses países no seiscentos e no setecentos — sua influência em Portugal — e a proporção em que entram nos painéis cerâmicos vindos para o Brasil. Objetivaremos, assim, a filiação artística dos nossos azulejos e a sua posição na arte ocidental.

A cultura moderna revalorizou, no plano internacional a pintura dessa época, com seus elementos específicos, bastante diversos — nos seus novos aspectos — dos que vinham do *idealismo* do fim do Renascimento, na arte do séc. XVI.

A pintura mais característica do séc. XVII é uma arte viva, realista, com tal vigor e capacidade de sobreviver que penetra e fecunda mesmo grandes expressões do século seguinte — como ocorreu na Itália, contribuindo para a formação de um G. M. Crespi e um Piazzeta, Magnasco e Cerrutti. A Holanda e a Flandres atravessam momento áureo com Rembrandt, Ruysdael e Rubens, de projeção européia. Na Espanha vivem suas maiores glórias — de Velasquez a Zurbaran. Na França aparecem artistas importantes como os Le Nain e George de La Tour ao lado de pintores da corrente tradicional e oficial, representada por Poussin, Claude Lorrain, Le Brun e Le Sueur.

O historiador de arte espanhol, E. LAFUENTE FERRARI, precisou com clareza que “não basta dizer que o barroco seja um estilo que goste da complicação em face da simplicidade, do dinâmico frente ao estático; do real característico em vez do belo ideal; nem sequer, com os finos conceitos polares de WOLFFLIN, comprovando que prefere o pictórico ao linear, a profundidade à superfície, etc.” (106) Grande parte

(106) Introdução a obra *Arte Barroco*, de WERNER WEISBACH, edição espanhola, na coleção *Historia del Arte Labor*.

do barroco é dotada de alto conteúdo dramático, em tragédia e tensão permanente, face ao mundo de seu tempo.

Esse elemento dramático e realista não chega a atuar nos azulejos do setecentos, época em que sua repercussão devia estar bem diminuída — mais ainda ante a idéia de transposição para uma arte de caráter geralmente amável, como a dos painéis cerâmicos. Contribui também, para esse fato, a influência preponderante de Roma, onde se localizara o foco convencional e tradicionalista mais forte da arte italiana.

Na dissociação entre *pintores da realidade* e *pintores da vida convencional*, no século XVII, que historiadores de arte têm procurado fazer nos últimos vinte anos, na Europa, é evidente que dos primeiros pouco ou quase nada parece ter chegado aos azulejos. Mas, características fundamentais da forma barroca, passadas ao setecentos, interferem nos azulejos do Brasil.

E' natural que, correspondendo ao surto do azulejo artístico português, o século XVIII fosse o que influísse decisivamente nos revestimentos cerâmicos, com a crescente aparição da pincelada de toque e atmosfera, livre e nervosa, e dos elementos estilísticos já indicados, no capítulo correspondente.

CONTRIBUIÇÃO ITALIANA À ARTE PORTUGUÊSA DO 700

Escapa ao âmbito de nossa tese análise particularizada, nas obras portuguesas, da contribuição italiana à arte lusa em geral, no século XVIII, que deve ter repercutido imediatamente, como vimos, na azulejaria. Importa porém, traçar rápido panorama da existência dessas relações artísticas e sua extensão, fazendo delas e das relações com a França, uma síntese do estado atual de nossos conhecimentos, revelado pela bibliografia existente. Com isso poderemos perceber até que ponto reflexos da arte desses países terão intervido nos produtos oleiros, que estudamos.

A arte italiana parece ser, no setecentos, a que mais influenciou sobre Portugal e — em consequência — sobre os

azulejos e o Brasil. Até 1640 a metrópole estivera na dependência espanhola e depois atravessara dificuldades econômicas e preocupações diplomáticas e militares que não permitiram suficiente expansão da vida artística portuguesa, no terreno da pintura.

Na centúria seguinte duas *academias* ou escolas portuguesas foram criadas em Roma, organizando, em moldes sistemáticos, a persistente influência da arte daquela península. A primeira, fundada por D. João V (em 1720, ao que parece), durou até 1760. A segunda, mais modesta — também chamada de colégio — foi estabelecida pelo intendente Pina Manique, funcionando *circa* 1785-1795. Entre os mestres que se destacaram no ensino dos pensionados lusitanos ou brasileiros, estiveram Benedito Lutti ⁽¹⁰⁷⁾ e Francisco Trevisani.

A encomenda de quadros a Pompeu Batoni e a Corrado Giaquinto, êste último mestre, em Roma, do lisboeta João Pedro Volkmar; as relações com Sebastiano Conca; a vinda a Portugal de pintores como Vicente Baccarelli, Pellegrino Parodi, Agostino Chiozza, Agostino Masucci, G. C. de Fême e Giuseppe Trono ou de cenógrafos como um dos Bibiena, ⁽¹⁰⁸⁾ Petronio Manzoni ou Mazzoni, Giovanni Bernardi, Vincenzo Mazzoneschi e Giovanni Chiari — foram outros aspectos da contribuição italiana da época, à arte portuguesa. ⁽¹⁰⁹⁾

(107) LUTTI foi também mestre, em Roma, do francês CARLE VAN LOO, que pintou quadro de caça bastante conhecido na época. Isso mostra a extensão dos contatos e intercâmbio de influências, nesse tempo.

(108) GIOVANNI CARLO SIGINIO GALLI da BABIENA (?-1760), também arquiteto. Esteve em Lisboa, bastante tempo, a partir de 1753, e aí projetou teatro de ópera oficial (destruído pelo terremoto) e uma igreja. Por estarem menos diretamente relacionados aos azulejistas que os pintores e cenógrafos, não falamos, aqui, dos inúmeros e importantes arquitetos e mestres italianos ou italianizantes que enviaram projetos ou estiveram em Portugal, desde Juvara e Canevari até Giusti.

(109) LUIS XAVIER DA COSTA, no seu bem informado livro sobre *As Belas Artes Plásticas no Séc. XVIII em Portugal*, escreve, na pág. 134:

"Do exposto ressalta o principal motivo por que é tam manifesta, quasi exclusiva dizer, a influência da Itália, sobretudo da escola romana, já então decadente, na pintura artística portuguesa da época.

Exceptuando o pintor mencionado em derradeiro lugar (FRANCISCO APARICIO), o qual, segundo vimos, fez a sua educação em França, educação aliás italianizada no convívio sequente de ALEXANDRE GIUSTI, os pintores apontados, mal servidos de cultura geral e conhecimentos de escolas estranhas, todos realizaram os seus tirocínios na cidade do Tibre e de lá trouxeram con-

Graças ao material reunido pelo estudioso português Luiz Xavier da Costa, a respeito das artes do século XVIII, é possível, hoje em dia, conhecer melhor o artista italiano Vicente Baccarelli cuja atividade em Portugal foi bastante fecunda, constituindo, aliás, possível elo entre a pintura decorativa de tetos do seu país e a de Portugal e Brasil. Foi, indiscutivelmente, êsse artista “pintor de história e de perspectivas de arquitetura”, quem levou para Lisboa essa típica arte barroca — com seu caráter ilusionístico e sua procura de espaços infinitos. Esteve, em Portugal, seguramente, mais de 10 anos.

Aquêlê autor nos diz ter sido Baccarelli “pintor de história, de tetos e de perspectivas que, nos fins do século 17 ou princípios do seguinte chegou a Lisboa, onde executou obras notáveis e ainda se encontrava, ao que parece, em 1719, deixando ao retirar-se um bom discípulo em Antônio Lobo, o qual, por seu turno, fez escola.” (110)

Sua influência foi grande e comprovada nesse tipo de pintura. Quanto a azulejos, nada se averiguou, mas sabe-se que teve contato ou influiu sôbre artistas que forneciam riscos para painéis cerâmicos. O mesmo historiador português que vimos citando, referindo-se a outro pintor luso, Vitorino Manoel da Serra, nascido em 1692, diz que, “além de hábil artista de tetos, como seu pai e à imitação de Baccarelli, foi apreciado desenhador de azulejos...” (111) Cita também outros seguidores do italiano e de Antonio Lobo, não se encontrando entre os mesmos, infelizmente, os nomes

cepções de arte e maneiras de trabalhar pautadas pelas dos mestres com quem haviam aprendido e pelas obras que haviam tomado para modelos.

Mesmo os que, em seguida a Roma, percorreram outros focos de aprendizagem, ficaram dominados pelas impressões colhidas nos primeiros estudos e não modificaram os seus ideais e a sua técnica pelo aproveitamento comparativo e selecção dos que haviam podido observar nos centros que depois visitaram. Regressados à pátria, e quando mestres por seu turno, ensinaram com a orientação recebida os alunos que formaram entre nós. Esse rumo, ainda que declinando em exacção, só começou a modificar-se nos primeiros anos da centúria imediata, ao receber influências de novas origens”.

“De resto, a moda imperante no país, obedecendo a tradições oriundas do século XVI, exigia da pintura, como de outras artes, a sujeição a cânones vindos da esplendorosa côrte pontificia, e o gôsto estético, pouco desenvolvido e requintado na generalidade, contentava-se com as abastardadas obras que lhe eram apresentadas como originais ou imitações da grande arte italiana”.

(110) Op. cit. pg. 24.

(111) Op. cit. pg. 116.

dos que trabalharam nas igrejas brasileiras, talvez por mais modestos.

André Gonçalves — que teve olaria e fez azulejos — no início de sua vida artística, foi “aprendiz de Antonio de Oliveira Bernardes ⁽¹¹²⁾ (em 1701) e mais tarde discípulo de Júlio Cesar de Femine (ou Teminé?) estimado pintor genovês que aparece na Irmandade de São Lucas em 1720, servindo de juiz em 1721, sendo falecido em 1736”. Trabalhou em Portugal “onde executou bastantes obras sacras.” ⁽¹¹³⁾

André Gonçalves, “pintor de enorme fecundidade, encheu as igrejas e conventos da capital e seu têrmo de telas e painéis do mais completo amaneirado no colorido agradável, mas falso e brando, *cópias no desenho e composição de estampas italianas, conforme o costume da época*”, informa Xavier da Costa. ⁽¹¹⁴⁾

O já referido Inácio de Oliveira Bernardes, filho e irmão de grandes azulejistas, estudou vários anos em Roma, onde foi discípulo de Lutti e de Paulo Mathei ou Matteis. ⁽¹¹⁵⁾

Reynaldo dos Santos, em conferência de 1940 sôbre esses contatos de Portugal com a Itália, conclui afirmando que “a par disto, todo o século XVIII está cheio da influência italiana, dos seus pintores, escultores, estucadores, cenógrafos, músicos, etc...”

Estudaram essas relações artísticas, nos últimos anos, Vergílio Corrêa e os italianos E. Lavagnino e G. Fiocco. Os textos antigos estão repletos de alusões e fatos a elas referentes, que necessitam ser melhor conhecidos.

CONTRIBUIÇÃO FRANCESA À ARTE DE PORTUGAL, NO 700

Apesar do realce merecido que Xavier da Costa dá à influência italiana em Portugal, durante o século XVIII, a contribuição francesa também é importante, evidenciando-se diretamente, na azulejaria.

Não é de estranhar que isso aconteça, na época de fastígio do Versailles de Luiz XIV e Luiz XV, verdadeiro cen-

(112) O grande azulejista do início do 700 (nota de M.B.).

(113) L. XAVIER DA COSTA, op. cit., pg. 117.

(114) *ibidem*. O grifo é nosso.

(115) *ibidem*. pg. 127.

tro e modelo da Europa para os reis e a aristocracia do Continente. Era momento de difusão internacional do chamado "gênero Watteau", disseminado extraordinariamente — padronizando parte da obra daquele artista. (116)

Certo adocicamento geral das figuras, sua maior elegância e predomínio de formas ovais nos rostos humanos, ultrapassam as festas galantes e cenas em parques, chegando aos temas religiosos. O tratamento destes mundaniza-se um pouco, perde a austeridade e rigor inerentes às formas mais graves e pesadas da pintura italiana contemporânea, assumindo feição graciosa, acentuada pelas características estilísticas do rococó. A *circuncisão do Senhor* em painel da igreja de N. S. de Corrente, em Penedo, Alagoas — para não citar os exemplos habituais de Olinda, Bahia e Rio — possui muito dessa desenvoltura de movimentos de *salão* na atitude gentil e feminina de personagem com bandeja, no primeiro plano.

Se a Itália esteve sempre presente aos olhos de D. João V e de seu tempo, vários fatos comprovam que houve igualmente transfusão artística da França para a nossa antiga metrópole, com apóio oficial, aproximadamente na terceira década do setecentos. Essa influência teve intensa possibilidade de ação pelo fato de utilizar *in loco* técnicas gráficas de criação ou reprodução artística. Um dos franceses então vindos para Portugal — Guilherme Francisco Lourenço Debrie — era mesmo desenhador e burilista e assumiu o cargo de gravador-régio, posição que lhe deu bastante destaque. Veio a convite do monarca, com a missão principal de fazer parte das estampas necessárias às publicações da Academia Real de História. (117)

(116) As datas às vezes são importantes. ANTÔINE WATTEAU viveu de 1684 a 1721.

(117) O Dr. JOSÉ ZEPHYRINO DE MENEZES BRUM, um dos primeiros cultores da história da arte que tivemos entre nós — antigo chefe da seção de estampas da Biblioteca Nacional — em 1885 fornecia indicações biográficas sobre DEBRIE, no extenso capítulo escrito para o *Catálogo (da) Exposição Permanente (dos) Cimélios (da) Biblioteca Nacional* publicado sob a direção de JOÃO SALDANHA DA GAMA (no volume XI dos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, correspondente a 1883-1884). Rio de Janeiro, 1885, págs. 553-925. Em 1908 editou-se, postumamente, o excelente catálogo das *Estampas Gravadas (por) Guilherme Francisco Lourenço Debrie*, organizado pelo mesmo autor e constituído um dos cimélios veneráveis da bibliografia artística brasileira. (Volume XXVIII dos Anais da Biblioteca Nacional e em *plaque* separada).

E' razoável que a influência francesa — limitada a alguns gêneros ou técnicas artísticas, que fôsse — atingisse Portugal nessa centúria. Na vizinha Espanha as artes se afrancezavam alterando o curso normal de sua evolução por influência dos *Bourbon* — nova dinastia, de origem estrangeira — que trouxeram e impuzeram a pouco e pouco o seu gôsto, em certos círculos, eliminando ao máximo, da criação estética, as raízes autóctones ou firmadas em tradições nacionais. Exemplos dessa orientação deveriam chegar a Lisboa.

Um dos primeiros pintores régios dos Bourbon foi o francês Jean Ranc, retratista que Felipe V enviou à côrte portugueza a pintar a família dos Bragança. (118) E' aliás, como acentua Florisoone, "através do retrato, após a arquitetura, que se deve a penetração da arte francesa nas côrtes européias" (119). Em Portugal foram aquele e a técnica da gravura, que fizeram essa introdução.

Chegaram então a nossa antiga Metrópole diversos artistas franceses, sobretudo abridores, como se nesse ramo D. João V ou seus conselheiros tivessem mais confiança na qualidade gaulesa. Ou devido à direta iniciativa de Dom João da Silva — ponto a pesquisar — embaixador na Haia, que Xavier da Costa aponta como intermediário do convite a esses artistas (120)

(118) Em 1728, por ocasião do duplo casamento que ligou Espanha a Portugal, RANC retratou os noivos.

(119) Cf. FLORISOONE, MICHEL — *Le Dix-Huitième Siècle* — Paris, 1948, págs. 24 e 131. Informa ainda que, anteriormente, RENÉ-ANTOINE HOUSSE levou à Espanha a "arte de LE BRUN e seu filho MICHAEL-ANGE ali surge pouco depois como surpreendente síntese do passado e do futuro, do gôsto francês e do espanhol, grupando a lembrança de POUSSIN, a poesia de WATTEAU e a lição de VELÁSQUEZ... e prefigurando conjuntamente os assuntos de GOYA e as pesquisas técnicas da futura escola de paisagistas franceses. O pintor de história HENRI DE FAVANNES precedeu, ainda na Espanha, JEAN RANC, que só foi nomeado *Pintor da Camara* em 1724; LOUIS-MICHEL VAN LOO, também exclusivamente retratista, o sucederá". "JEAN RANC (1674-1735) nasceu em Montpellier, filho do pintor A. RANC, o velho; foi aluno de RIGAUD com cuja sobrinha se casou (1715). Recebido na Academia em 1703, foi chamado a Madrid, onde tornou-se *premier-peintre* de Felipe V (1724)". Nesse mesmo ano seu colega JEAN RAOUX, — também de Montpellier e discípulo de seu pai — tornado em Paris "pintor oficial desta sociedade frívola, para quem produziu grande número de quadros de gênero, de retratos mitológicos e decorações simbólicas", recusara o lugar. Cf. FLORIS, pg. 131.

(120) Esse autor op. cit., pg. 23 escreve: "O Rei, se por um lado mandava Portuguezes fora do país, para formar grandes artistas nacionais, por outro avisadamente chamava a Portugal, por intermédio do conde de

O mesmo autor relaciona, vindos na ocasião, além de Debrie e do flamengo Harrewyn, João Batista Miguel Le Bouteux (obras executadas em Lisboa e datadas de 1729 a 1765); De Granpré (obras de 1730 a 1754); Luiz Simoneau (obras de 1738 a 1746); “talvez o enigmático Oliveiro Cor, *Cor Olivarum* de Nagler” (obras de 1744 a 1747); Gabriel Rousseau (obras de 1727 a 1736); “os Rochefort pai (Pedro, obras datadas de 1728 a 1739) e filho (Carlos, obras datadas de 1732 a 1783), todos manifestando grande atividade artística, mesmo fora dos trabalhos oficiais” (121) — e possivelmente franceses.

“Ao serviço de um naturalista helvético — prossegue o estudioso luso — veio também Pedro Antônio Quillard, ou Quigliard, natural de Paris e que, além de abridor e desenhador de merecimento, era pintor de valia em retratos, assuntos históricos e festas galantes, havendo executado em Lisboa belas gravuras (obras datadas de 1727 a 1730) e alguns quadros apreciados. Ocupando um lugar de gravador da Academia, foi nomeado pintor do Rei, talvez em 1729, mas faleceu poucos anos depois, em 1733”.

“Para que as tiragens correspondessem às obras dos abridores e resultassem aprimoradas, viera em 1726, contratado na Haia, o estampador Teodoro André Harrewyn, provavelmente consanguíneo do gravador dêste apelido. A tais nomes podemos juntar os de Antonio Mengin e de Francisco Martheau, abridores de cunhos, que trabalharam na Casa da Moeda e eram exímios em seu ofício”.

“Antes dêstes artistas — continua — tentados igualmente pela sedução de um rei magnificante que patrocinava os artistas e as letras, haviam vindo outros, que demandaram Portugal e aqui fixaram residência mais ou menos demora-

Tarouca. Dom João DA SILVA, embaixador na Haia, artistas estrangeiros: os gravadores que lhe faltavam, grande como era a tarefa a cumprir”.

Na página 81 acrescenta: “Dom João GOMES DA SILVA, 4.º conde de Tarouca, a quem já mencionei de passagem, grande embaixador de el-rei Dom João V e seu intermediário diligente em múltiplas incumbências culturais e artísticas de que o soberano português o encarregou no estrangeiro, dizem que foi arquiteto hábil e apaixonado, havendo-se aplicado toda a vida ao exercício e estudo dêste ramo das belas-artes”. Ao que consta, além de ter serviço em Haia, foi embaixador em Viena d’Austria.

(121) op. cit., pág. 23 e 24.

damente. Bastará citar, começando no francês Cláudio Le Bault, que veio da Itália por Espanha e cá pintou retratos da família real e da côrte, para regressar à pátria em 1703"... "Muien, pintor francês de retratos... entre nós em 1714"...; "João Ranc, notável pintor francês e discípulo de Rigaud, que, achando-se desde 1724 ao serviço de Felipe V de Espanha, veio a Lisboa, por mandado dêste monarca e antes de 1729, retratar a família real, retratos abertos em 1739 por Debrie, já depois de falecido o autor na côrte de Madrid, com 61 anos de idade, em 1735" (122).

Possuimos assim as linhas gerais da introdução de elementos franceses no gôsto e na arte lusitana, do século XVIII, repercutindo nos azulejos. Na segunda metade do século outros artistas dessa origem virão a Portugal, sobretudo Jean Pillement, de possível importância no desenvolvimento da paisagem e talvez da *chinoiserie*, no final do setecentos.

Xavier da Costa (123) cita ainda "Bernardo Foit, francês, natural de Pau, pintor de história e de retratos, que obteve pensão e o título de pintor de el-rei Dom José I, falecendo cá, muito velho, em 1791 ou 1792" — o estrangeiro de nome afrancesado: Servang "retratista e paisagista, que veio cerca de 1780, demorando-se alguns anos" e os arquitetos decoradores "Mateus Doret, ou d'Orey, cêrca de 1780, natural de Lião" e Larre. (124)

Alguns dêstes artistas fizeram arte de assunto religioso, sobretudo gravuras, capazes de influenciar o gôsto da época. Há-as de Debrie (125); aparecem de Le Bouteux, na obra *Pia Christandade na reverente assistência ao Santo Sacrifício da Missa...* (Lisboa, 1730); existem de Carlos de Rochefort, como

(122) *ibidem*.

(123) *op. cit.*, pg. 79.

(124) Dêste último, como se SERVANG, não encontramos dados sôbre a nacionalidade.

(125) Uma *Adoração dos Magos*, por exemplo, está reproduzida em ilustração do citado catálogo de *Estampas Gravadas*, sob n.º 14. Também aí (n.º 198) aparece o cabeção para diploma da V.O.3.º da Penitência — com a Virgem Maria e o Menino Jesus entre nuvens e S. Francisco de Assis entre numerosas pessoas — que se difundiu em Minas Gerais, por ter sido utilizado na referida irmandade da cidade de Mariana, como acen tuamos em trabalho publicado em maio de 1954, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

duas estampas assinadas, no *Manual de orações para assistir ao Sacrifício da Missa, composto e aberto a o buril...* / Lisboa, 1723, que leva o nome de autoria de Teresa Angélica da Silva, de quem são as outras estampas do livro, influenciadas pelo mesmo artista.

Gravuras vindas da França ou feitas por êsses artistas — divulgando certo tipo de desenho de personagens de cenas religiosas ou o gênero de festas galantes e de caça — ao lado do possível ensino direto, podem haver contribuído para formar artistas mais chegados a essa maneira, entre os azulejadores, além da possibilidade dos próprios franceses terem fornecido riscos para olarias. Sabe-se, quanto ao ensino, em outro terreno, que com o gravador de moedas Antoine Mengin estudou o abridor de cunhos João Gomes Batista, a cuja atuação, em Vila Rica, alguns historiadores filiam certas *nuances* da obra do Aleijadinho.

Após o terremoto de Lisboa é sabido que aumentou a influência dos padrões franceses na azulejaria. Santos Simões (126) anota que, nessa época, “com a atividade da Fábrica do Rato e das suas congêneres de Coimbra inicia-se novo estilo decorativo, influenciado pelo regresso a moldes pseudo-clássicos. Até cerca de 1790 é a “rocaille” à francesa e são de modelo francês os desenhos decalcados em gravuras e estampas conhecidas”.

Independentemente da contribuição direta e iconográfica das estampas vindas de Paris, melhor explanação acerca da atividade e formação de três dos artistas que estiveram em Portugal ajudará a situar o clima e os elementos estilísticos franceses que geraram painéis como os da nave e sacristia da Igreja da Glória do Outeiro, no Rio; os da Misericórdia, de Olinda; os da maior parte do pavimento superior do claustro franciscano e os da sacristia e claustro da Ordem 3.^a vizinha, na Bahia.

Referimo-nos a Pedro Antônio Quillard, João Pillement e Guilherme F. L. Debrie — dois pintores e um gravador de relativa importância.

(126) Cat. cit., pg. 16.

QUILLARD

Quillard é o mais conhecido dos três. Jean Messelet, Michel Florisoone e outros especialistas da pintura francesa da época estudaram-no ou o citam várias vezes. No próprio setecentos, Guarienti divulga o *Abecedário Pittórico*, (127) “del Pellegrino Antonio Orlandi, acresciuto da Pietro Guarienti” (Veneza, 1753), com extensa nota a respeito do artista.

Sabe-se por ela que Luiz XV gostou de desenhos feitos aos 11 anos por Quillard, e concedeu-lhe uma bolsa. Em Lisboa suas telas agradaram a D. João V que o contratou para pintor-régio e, ao mesmo tempo, desenhista da Academia. Faleceu a 25 de novembro de 1733. Entre outros trabalhos deixou os tetos das ante-câmaras da rainha e muitos quadros no palácio do duque de Cadaval. “Este pintor seguia a maneira de Watteau e parece que foi seu discípulo”, indica ainda textualmente.

Florissoone acha que a sua maneira lembra mais a de Pater e Lancret; mas repete a notícia de que talvez haja sido aluno do pintor das Festas Galantes. Informa que nos concursos do Prêmio de Roma, em 1723 e 1726, só obteve o segundo lugar. Dá-o como nascido em 1700 ou 1701.

Melhores informações a respeito de Quillard nos fornece Jean Messelet, na biografia escrita para a obra *Les Peintres Français du XVIIIe. Siècle*, publicada em 1928-1930 sob a direção de Louis Dimier, (128) — e baseada em parte — seguramente — em informações do abade de Fontenai e de Orlandi, edição Guarienti.

Esclarecimento precioso para a história da azulejaria portuguesa e seu acervo no Brasil, vem contido nessa obra.

Após mencionar o fato de ter Quillard gravado “igualmente desenhado por ele” em 1730, “os Funerais do duque Nuno Olivares Pereira, compondo uma série inteira que apareceu em volume”... escreve que: “As cerimônias não falta-

127) Reproduzido em RACZYNSKI, op. cit., pg. 314 e segs. VOLKMAR MACHADO informa que GUARIENTI esteve em Portugal cerca de 1730.

128) *Les Editions G. Van Oest. Paris et Bruxelles* — No 2.º tomo, de 1930, vem o estudo sobre QUILLARD, pags. 341-346, com uma ilustração.

vam para exercitar o talento do artista. Em 1728, ⁽¹²⁹⁾ as de um duplo casamento reuniram as côrtes de Espanha e de Portugal na fronteira dos dois Estados, e Quillard foi encarregado de desenhar as festas. O príncipe das Astúrias, herdeiro da corôa de Espanha, desposava uma filha de João V, e José, príncipe do Brasil, herdeiro de Portugal, casava com a infanta Maria Ana Vitória. Ranc, pintor francês a serviço do rei da Espanha, fizera o retrato dos dois noivos”.

Logo a seguir, Messelet declara que “não possuímos nenhum desses desenhos e o estilo de Quillard não poderia ser estudado senão através das estampas que precedem, se por sorte as obras seguintes, felizmente descobertas, não nos fizessem conhecer a sua maneira ao mesmo tempo no desenho e na pintura”.

Sabemos dessa maneira que, opinião corrente, desapareceram os desenhos das festas principescas de 1728. Esperamos que um acaso ou pesquisas cuidadosas venham a descobri-las.

Uma relativa visão ou documentação iconográfica desses desenhos está no Brasil — ao que tudo indica — no conjunto de azulejos do claustro da Ordem 3.^a de São Francisco, no Salvador.

Recentemente o professor João Pereira Dias, da Universidade de Coimbra, identificou, — em trabalho divulgado em *BELAS ARTES*, n.º 7, revista da Academia Nacional de Belas Artes — êsses painéis, como representação das cerimônias comemorativas do casamento de D. José, em Lisboa. Não subsiste nenhuma dúvida sôbre êsse fato.

Constando ter sido Quillard, então pintor-régio, encarregado de desenhar a sucessão dos festejos, é crível que haja prosseguido sua tarefa na capital portuguesa, onde êles assumiram rara feição de esplendor e pompa. Assim, se pode razoavelmente supôr que seu risco haja servido ao pintor cerâmico que fêz os azulejos, até que não se prove o contrário, com a descoberta de documentos de outra autoria

¹²⁹⁾ Os desposórios se efetuaram em janeiro de 1728, mas a entrada em Lisboa, no dia 12 de fevereiro de 1729. Cf. JOÃO PEREIRA DIAS, op. cit.

ou dos desenhos originais de Quillard, que deveriam ser mais finos que os do revestimento cerâmico. (130) Os painéis de gôsto francês da sacristia e da nave da Glória do Outeiro, no Rio, contituem exemplo de azulejos mais bem desenhados.

Os referidos conjuntos historiados do Salvador repetem, em pontos diversos, os mesmos desenhos de personagens, demonstrando certa mecanização na sua feitura. Pormenores seus precisam ser comparados com os de painéis do corredor do Seminário de Santarém, dos quais duas fotografias em livro português — de bergantim com docel embandeirado, e coche puxado a 4 cavalos, com cães passantes, no primeiro plano — lembram bastante os do cláustro de O. 3.^a da Bahia. Estão reproduzidas no inventário artístico do Distrito de Coimbra feito por Matos Sequeira (est. CXXI). A seu respeito êsse autor escreve o seguinte: "...guarnecem-se (os corredores) de belos silhares de azulejos a azul sôbre esmalte branco" ... "alguns de grande interêsse pictural e etnográfico, figurando liteiras, bergantins, coches, jogos, etc. Em excelente estado de conservação estes azulejos, de bom desenho e valiosa composição, devem ser de fabrico lisboeta, possivelmente da Oficina do Rato" (fig. 77, *op. cit.*).

Algumas telas e gravuras de QUILLARD foram algum tempo atribuidas a Watteau. Sintetizando o estilo dessas obras, Valentin Miller, adido ao Ermitage, escreveu carta a Emile Dacier em que diz: "as figuras, com movimentos exagerados e perfis arredondados, as árvores com troncos retorcidos, os contornos bizarros do céu, partilhados por grupos de folhagens em diversas partes." (131)

130) Independentemente das observações sôbre o caráter francês de muitos azulejos do Brasil e do conhecimento da obra de QUILLARD e de DEBRIE — que nos encaminharam nessa direção — não há dúvida de que a identificação clara e precisa do tema dos azulejos, feita pelo prof. JOÃO PEREIRA DIAS, abriunos — no caso — os olhos para a relação de QUILLARD com os painéis baianos. Felicitamo-nos, agora, com o fato que soubemos há dias, de que em carta recente ao Diretor da D.P.H.A.N., da qual há cópia de trecho no arquivo da repartição, o prof. JOÃO PEREIRA DIAS acha que o risco do núcleo cerâmico do cláustro desta Ordem possa, talvez, ser atribuído a QUILLARD. Seguramente a continuação de seu interêsse pelo assunto levou-o a descobrir referência aos desenhos das festas, executados pelo artista francês.

131) Cf. MESS., *op. cit.* — "*Na Dança*, do ERMITAGE, encontrou "le même arche au fond" que em uma das gravuras e "une barque au premier plan".

Falando do estilo de QUILLARD, nas quatro pinturas representando as estações do ano, MESSELET escreve: "WATTEAU, ou melhor, seus alunos como LACRET e PATER, inspiraram estas graciosas composições. O *Inverno*, simboli-

Messelet, no seu pequeno catálogo da obra de Quillard cita duas águas fortes intituladas: *Les Amusements Champêtres* e uma terceira: *Le Debarquement à Cythere*, além de três gravuras e o *in folio* mencionados por Nagler ou Raczynski:

Diversos autores se referem ao fato de Quillard ter gravado bastante. Feitas em Portugal, conhecemos mais três peças, não enumeradas na referida obra, das quais duas: *As Quatro Idades do Homem*, (132) de 1732, e o *Outavado, dança portuguesa* (af.) são do "gênero Watteau" — esta última em desenho bem suave "redondo", harmonioso — e foram copiadas posteriormente por Debrie. Outra água-forte, reproduzida na metade do tamanho por Xavier da Costa, (133) tem como assunto *São Lucas retratando a Virgem Maria*, feita para a Irmandade dos artistas, encimando dois sonetos alusivos ao patrono, em folha avulsa. É obra ainda graciosa, mas de aspecto bem mais severo. (134)

zado por reunião, em um salão, de quatro pessoas tomando chá, lembra uma tela da antiga coleção Secretan que LANCRET pintara para a série de estações executada por LAFAYE, que LEBAS gravou. Os três outros quadros igualmente não revelam uma grande originalidade; as banhistas do verão são inspirados em PATER".

"Ajuntai que um desenho do Louvre traz o nome de QUILLARD inscrito. Representa personagens semelhantes aos das festas galantes de WATTEAU, conversando e tocando música em um parque. Por uma coincidência que vem satisfazer a esperança enunciada pelo Sr. MILLER, os quadros e o desenho concordam perfeitamente, pelo estilo, com aquele cujo autor se procurava.

As quatro estações, segundo MESSELET, pertenceram ao Sr. PARAG (em Paris?). Duas outras obras, sobre cobre — *O Bebedor* e a *Dança nas Ruínas* — estão no Ermitage, de Leningrado.

132) Relacionada no *Catálogo de Cimélios* da B.N., já referido. Atualmente (1954) acha-se extraviada. A seguinte, no de *Estampas Gravadas*, cit.

133) Op. cit., pág. 107. O mesmo autor, na pág. 108, informa que QUILLARD fôra nomeado pintor do rei "cerca de 1729".

134) MESSELET enumera, ainda, quatro obras descritas ou medidas que passaram por leilões na França. Três delas são do gosto "WATTEAU", resumidas da seguinte maneira:

Dois *concertos campestres* — no primeiro seis figuras numa paisagem ao lado de balaustrada de pedra. Uma dama aí toca clavecim acompanhada por cavalheiro que dedilha uma guitarra; na segunda "companhia de homens e senhoras em um jardim bordejado por um rio. A outra pintura é uma *Assembleia em um Salão*.

A reprodução do *Inverno* nos mostra uma dama de costas, à direita, que lembra algumas das figuras que comparecem — raramente é verdade — em azulejos da igreja da Glória (pormenor no 1.º painel da direita do corredor da epistola, na sacristia) e na Ordem 3.ª de S. Francisco da Bahia (na sacristia).

Tudo confirma o gosto e as características estilísticas de QUILLARD — portanto de WATTEAU, PATER e LANCRET — em alguns desses painéis cerâmicos.

PILLEMENT

A primeira monografia a respeito de Jean Baptiste Pillement foi editada em Paris, no ano de 1945, ⁽¹³⁵⁾ alguns anos após a exposição comemorativa do segundo centenário do nascimento (em 1928, na Galeria Cailleux). ⁽¹³⁶⁾ Seu autor foi o conhecido escritor e crítico de arte Georges Pillement.

Mas antes, Raczinsky, que o chama portuguêsmente de Pilman, Audin e Vial, Dussieux e Xavier da Costa, entre outros, forneceram indicações sobre o artista ou seu contactos com Portugal. Jean Pillement tornou-se conhecido sobretudo como disseminador de modelos de *chinoiserie* e paisagista e viajante inveterado. Trabalhou dez anos na Inglaterra, viveu três em Madrid, foi pintor-régio na Polónia além de estadias diversas na Austria, Alemanha, Itália e em Portugal.

Volkmar Machado informa que o artista esteve três vezes em Lisboa: a primeira antes do terremoto de 55, a segunda pelos anos 1766, e a última 14 anos depois. Desta última vez demorou-se, e fez muitos e belos paizes... ⁽¹³⁷⁾

Xavier da Costa, fundamentado em Volkmar, em Raczynski e outros textos confirma que Pillement, paisagista, "pastelista excelente de maneira individual e característica, veio a Portugal antes do terremoto, depois em 1766 e pela terceira vez em 1780. Cêrca de 1782 estava no Porto e lá trabalhou, abrindo na Porta do Olival uma escola de pintura que ficou célebre e onde ensinou diversos alunos, entre os quais o pintor Domingos Francisco Vieira e talvez o filho dêste, Francisco Vieira, então jovem de 17 anos, ficando o primeiro a imitar o mestre. Mas Pillement voltou para a

135) PILLEMENT, GEORGES — *Jean Pillement/A Paris/Chez Jacques Haumont*. 1945.

136) No mesmo ano o artista esteve em evidência na mostra dos *Pintores de Jardins*, realizado na Bagatelle — e, em 1927, *sítios agrestes* seus (com carneiros, pastores, vaca, etc.) foram exibidos na exposição dos *Pasteis Franceses dos séculos XVII e XVIII*, em Paris. Em 1904, cinco paisagens e duas *chinoiseries* de PILLEMENT figuraram na Exposição Retrospectiva de Lyon.

137) Em *Coleção de Memórias...*, pág. 169 e segs.

138) A informação a respeito da idade procede de RACZYNSKI. GEORGES PILLEMENT mostra haver engano, pois em 1796 estava em Pezenas, na França. Nessa época tinha 58 anos, pois nascera aos 24 de maio de 1728. Falece em Lyon, aos 28 de abril de 1808.

capital, aqui permaneceu, demorando-se até 1786 ao que parece, deixando numerosos trabalhos em todos os gêneros, como discípulos Joaquim da Costa, Joaquim Marques e Joaquim Mellisent e retirando-se quando contava mais de 70 anos". (138)

Segundo memória que o pintor redigiu em Viena d'Austria quando ali esteve em 1763, se deduz que a primeira estada em Lisboa foi aproximadamente em 1748, após o longo estágio na Espanha para onde fôra em 1745, aos 17 anos de idade, como desenhista de manufatura. Só a seguir esteve em Londres onde se especializou em desenhos, "que poderiam servir para porcelanas e fábricas de sêdas" e se dedicou inteiramente à paisagem, movido pelo gôsto local.

Esclarece o artista que: "Foi a Lisboa onde o sr. abade de Mendosa (sic) então Secretário de Estado acolheu seus talentos; empregou-o, mesmo, em diversas obras e as julgou tão favoravelmente que lhe propoz de ficar em Portugal com honesta Pensão e o título de pintor-régio" (139) ofertas que Pillement recusou para poder viajar.

Em 1764 êle estava em Viena e em 1768 em Lyon, onde fica dois anos. Nesse interim parece ter estado na Polônia e na Alemanha (140), passando em 1766 por Lisboa, ao que divulga Xavier da Costa. De sua ação nesse momento, nada consta.

Seu principal biógrafo informa que só a partir de 1768 o artista começa a datar as suas obras. Torna-se difícil avaliar a repercussão imediata de Pillement na arte portuguesa, antes de pesquisas mais pormenorizadas. Dos que estariam algum tempo com êle, em 1782, Joaquim da Costa foi pintor de tetos e decorações, de carruagens reais, e cenógrafo; Joaquim Marques seu "melhor imitador e continuador principal" (141), mas de obra tardia, entrando para a Irmandade de São Lucas em 1793 e falecendo em 1822.

139) Cf. PILLEMENT, G. — op. cit. pgs. 18 e 19.

140) segundo G. PILLEMENT, op. cit., pag. 29.

141) X. DA COSTA, op. cit., pag. 78.

142) Esses jardins foram construídos na época de D. Maria I, na quinta de GERALDO DEVISME. São do mesmo modo, posteriores aos azulejos, que se inspiraram, pois, em estampas ou exemplos franceses.

Há tal coincidência entre Pillement e o espírito geral do século XVIII que não se podem precisar exemplos ou hipóteses particulares de possível atuação na azulejaria. Nem mesmo no caso das cinco belas paisagens do jardim de Benfca (142) — as únicas não *compostas* que realizou (143). São de 1785, posteriores aos painéis cerâmicos de índole semelhante, tão comuns nos revestimentos oleiros. Quadros desse tipo chegaram em 1735 à Misericórdia da Bahia e nos meados do século ao convento franciscano local e, possivelmente, à Glória, do Rio.

De suas paisagens com ruínas não há traços nos revestimentos de faiança no Brasil. Certos desenhos de pastorais, cenas de pesca e as *chinoserias* (144) foram, talvez, seu verdadeiro e direto influxo na obra das olarias lusas. E' porém coisa a estudar, pois não compulsamos documentação suficiente, nem seus cadernos de motivos orientais. As páginas destes últimos, reproduzidas no livro de G. Pillement, mostram figuras e ornatos um pouco diferentes dos que se vêm nos azulejos, mas bem próximos pelo gosto e certas soluções. Nessa biografia constam relação de muitas obras com ninfas, pastores, cenas de caça e análise de paisagens, "próximas das de Vernet, com mais espontaneidade e fantasia".

Artista típico do setecentos, comprova o intenso intercâmbio artístico então existente, sendo dos exemplos mais típicos da irradiação francesa, na época.

DEBRIE

Informa Menezes Brum (145) que Debrie nasceu em Paris "como êle próprio o declara no frontispício gravado "da obra de 1742. "Foi discípulo de Bernardo Picart" — notícia que também dá Heineken (146) — "trabalhou por algum tempo na sua cidade natal e a convite d'El-Rei Dom João V foi para Portugal onde gravou muito principal-

143) Segundo G. PIL., op. cit. VOLKMAR fala de dois gabinetes pintados pelo artista para GERALDO DEVISME, em Benfca.

144) Em 1775 diminui a sua produção de desenhos de *chinoserias*, dedicando-se PILLEMENT, cada vez mais à paisagem. Cf. G. PIL. op. cit., pg. 31.

145) *Cat. Cimélios* cit., pg. 844.

146) No *Dictionnaire des Artistes*, vol. IV, pág. 558.

mente para livreiros"... "As datas extremas que encontramos nas estampas, abertas pelo nosso artista em Portugal, são: 1732 e 1753; entretanto Le Blanc aponta uma, o retrato de Clemente Marot com o milésimo 1729, e Raczynski menciona duas outras com a data de 1754".

O catálogo de estampas de Debrie editado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro ⁽¹⁴⁷⁾ permite, pelas suas ilustrações, sentir o estilo do artista. As obras que compul-samos diretamente mostram a sua formação francesa mais severa que a de Quillard, do qual reproduziu algumas obras; e as vinhetas ou as cercaduras de certos cabeções de página — apesar de diferentes dos enquadramentos de azulejos — revelam a tendência geral, na época, a emoldurar cenas e motivos.

Bernard Picart, com quem Debrie teria estudado, viveu de 1673 a 1733, membro de importante família de gravadores e também editor. Aluno de seu pai Etienne, de Benoît Audran e sobretudo de Sebastieen Leclerc, recebeu igualmente conselhos de Coypel, Houasse e de Jouvenet, sendo a sua arte a de um precursor das festas galantes e do estilo setecentista. Uma de suas primeiras obras foi reprodução dos *Pastores da Arcádia*, de Poussin. Em 1710 se estabeleceu como livreiro em Amsterdam, com equipe de gravadores. ⁽¹⁴⁸⁾ Segundo Mme. Adhemar de Vallée, citada por Florisoone, e após idênticas observações de Melle. Duportal e de Emile Dacier, a gravura de modas evolui rapidamente "e torna-se uma cena de costumes" com Picart e outros. ⁽¹⁴⁹⁾

"Aproximações de gestos e atitudes confirmam a filiação técnica manual entre êstes gravadores e Watteau, assim como o papel de repertório de formas e de testemunhos da realidade que puderam exercer algumas destas gravuras na arte do mestre do "*Embarque*". O mesmo autor elogia as "figurinhas anunciadoras [do gênero Watteau] de Sinpol e de

(147) Op. cit.

(148) Cf. DACIER, EMILE — *La gravure Française*; LAROUSSE; Paris. 1944, pg. 169. Em 1734 editou-se em Amsterdam repertório de gravuras de reprodução de PICART.

(149) FLORIS, op. cit. pg. 120.

Picart", de um realismo novo, de influência flamenga e retorno às fontes francesas, do qual Picart é um dos principais promotores" e dos que o levam êsse espírito a Watteau. (150)

Louis Dimier, em introdução à sua obra, (151) diz que "o estilo novo, na pintura se anuncia em Coypel, como em Bernard Picart, o da vinheta e em Gillot, o da ilustração". Melle. Duportal, na biografia do artista (152) confirma que "entre seus desenhos de 1707 e 1708 há uma pequena peça com o título *Peregrinos para Citera* e outra, de maiores dimensões — *Concerto num Jardim* — que é verdadeira "festa galante" antes de Watteau".

Artista francês que Heineken diz — parece que por engano — haver gravado desenho de Debrie, foi René Gaillard, parisiense (1719-1790) (153). Para aquele autor, abrija retrato de "Diego de Mendoza... marqué Deprie (sic) pinx à Lisbonne. (154) Gaillard foi um dos quatro gravadores que trabalharam para Greuze.

OUTRAS CONTRIBUIÇÕES ESTRANGEIRAS AOS AZULEJOS SETECENTISTAS DE PORTUGAL

A influência holandesa foi bastante intensa, processando-se diretamente através de painéis cerâmicos importados dos Países Baixos, ali feitos, algumas vezes, sob encomenda. Desenhos oleiros em potiches e pratos — bem como gravuras — também podem ter fornecido temas e variações estilísticas, além da possível, mas não provada ressonância dos artistas holandeses que trabalharam, na época, em Lisboa.

Matos Sequeira, no trabalho escrito para o inventário artístico de Portugal sobre o Distrito de Santarém, enumera,

150) *ibidem*, pag. 33 e 38.

151) *Les Peintres Français du XVIII.e siècle*, sous la direction de M. LOUIS DIMIER. Ed. Van Oest. 1928. Paris. Bruxellas.

152) publicada com capitulo do livro acima. I tomo, pag. 365 e segs.

153) DACIER, o.cit. pg. 158.

154) Op. cit. e *Cat. de Estampas* cit., pg. 3. Este último refere-se em item de N. da S., a desenho de 1730 e a retrato gravado em 1731 "por FRANCISCO HARREWYN". Teria sido erro a atribuição a GAILLARD? Haverá engano ou serão três peças?

na igreja paroquial de S. Tiago e S. Mateus, em Sardeal: “dois quadros cerâmicos — *S. Tiago aos Moiros* e a *Aparição da Virgem aos Cavaleiros de S. Tiago* — ocupando as paredes laterais — Estão datados de 1701, e são de feitura holandesa ou influenciados por obras cerâmicas neerlandesas” (154-A). A composição e o desenho dêste exemplo são um pouco diferentes dos que se vêem comumente nos azulejos do Brasil. Há outros efeitos e casos, porém, em que é possível supôr inspiração neerlandesa.

Na paisagem e na disposição de anjos ornamentais, deve haver muito dêssa origem. Pesquisas suficientes, todavia, ainda não foram feitas, estabelecendo a ligação entre o trabalho luso e os modelos nórdicos.

Tanto em um país como no outro, intervieram motivos chineses, de porcelana trazida pela Companhia das Índias. Seu desenho leve, o tratamento tonal ao *lavis*, incentivaram o natural e comercial espírito de imitar os trabalhos orientais que grassou na Europa em todo o século XVIII. Souza Leão aponta com justiça essa fonte estilística no desenvolvimento do grande surto do azulejo artístico do 700. Escreve que (155) “um novo estilo então emerge, o qual é genuinamente português — as composições de pintura em azul e branco — emolduradas por cariátides barrôcas, delphins e querubins, em *uma transição acelerada pela influência chinesa*”.

Pormenores de sutil gôsto chinês aparecem em azulejos do Brasil. No painel que circunda a *roda* da portaria do convento de Santa Teresa, no Rio, há, por exemplo, pescador com fundo de nuvens diluidas, tratadas como na porcelana de Macau. Outras vêzes é no desenho barrôco sinuoso e gracil, que se exerce o gôsto orientalizante.

As *chinoiseries* que chegam ao Brasil no final do século, já são produto europeu, resultado da *voga de exotismo* característica do setecentos. Nos últimos anos da centúria passam de moda, mas ainda parecem repercutir no nosso país.

(154-A) Op. cit. pág. 97.

(155) Op. cit. pg. 387. O grifo é nosso.

Influência holandesa direta surge nos azulejos de figura avulsa, onde foi estudada por Feliciano Guimarães, Vergílio Corrêa e outros especialistas portugueses.

Esse tipo cerâmico se desenvolve nos Países Baixos por toda a segunda metade do seiscentos. O primeiro dos autores (156) acima, escreve que é “na última década do século XVII que o nosso pintor oleiro (Garcia Ramirez, 1691) esboça os primeiros azulejos de figura avulsa. A influência da Holanda só muito forçadamente se pode contestar”. Depois desse, os mais antigos azulejos de figura avulsa datados são os de Sta. Luzia (Viana do Castelo): são de 1701, com 15 cm. de lado”. “O azulejo de figura avulsa português...’ porém — é “muito mais sóbrio de composição, os seus motivos destacam-se logo ao primeiro relance com grande visibilidade”...

Enquanto no dos Países Baixos há, geralmente, um ou dois filetes circulares em volta de cenas extremamente variadas — e além do azul se usa a côr de vinho, sôbre o fundo branco — nas placas lusas não aparecem os filetes — e os motivos, mais simples, se resumem a flores, barcos com vela panda, e ao máximo de uma figura humana ou de animais diversos. Não se fazem, entre nós, as pictóricas paisagens e marinhas, de composição independente, dos azulejos holandeses.

Ao lado das obras de Amsterdam, Delft e Rotterdam chegaram a Portugal trabalhos de Antuérpia, como os dos aposentos do Paço de Vila Viçosa, de 1558, identificados por Santos Simões. Artistas flamengos no 700 trabalharam em Portugal, como o abridor de cunhos e pedras finas Joseph Gaspart, de gosto francês como indica anúncio seu, gravado sem assinatura, mas de sua quase certa autoria (157) — e o gravador Francisco Harrewyn, cujas obras executadas em Lisboa vão de 1730 a 1734. (158)

156) Op. cit., pág. 66.

157) Cf. XAVIER DA COSTA, op. cit. pág. 75 e 215.

158) HARREWYN gravou estampas relativas à história de São Francisco de Assis que serviram de fonte a azulejos de Olinda e de Sirinhaem (cf. FREI BONIFÁCIO MULLER O.F.M., op. cit.). Por coincidência também outra fonte iconográfica de azulejos para convento franciscano, na Bahia, foram gravuras seg. desenhos de OTÁVIO VAN VEEN, holandês que trabalhou em Antuérpia e Bruxelas, onde se imprimiram as estampas.

Pouca cousa, porém, revela maior contribuição flamen- ga à azulejaria lusa. Aliás o influxo de Rubens em Portugal cu é pequeno ou foi mal estudado. Só se evidencia o exem- plo de um artista ligado à sua maneira — o “fecundo e afamado pintor seiscentista, Bento Coelho da Silveira”. Nas- cido em Lisboa onde foi discípulo de Marcos da Cruz, estu- dou a seguir na Espanha. “Voltando à pátria, pode dizer-se que fêz obras para quase tôdas as igrejas da capital, espa- lhando-as também pelo reino. Por isso, a despeito de querer imitar Rubens e de mostrar grande facilidade técnica e mui- ta imaginação, descuidou o desenho” (159) Foi pintor-régio, sucedendo a Domingos Vieira que faleceu cêrca de 1678. Tra- balhava ainda em 1702. (160)

As recíprocas influências com a Espanha, no século XVIII, também estão mal estudadas, mas nos azulejos não se aproximam do valor e da intensidade da contribuição tra- zida pela Itália, pela França e pelos Países Baixos. Estas nações, aliás, exerciam igualmente não pequena atuação ar- tística, na época, no vizinho país ibérico.

159) XAVIER DA COSTA, op. cit., pág. 112. Não conhecemos a obra de BENTO COELHO; daí não poderemos avaliar se não existe preconceito antigo nas críticas ao desenho do artista. E' sabido que na pintura de RUBENS as preocupações colorísticas são essenciais.

160) ibidem, pg. 114.

IV

TEMAS RELIGIOSOS; EXTENSÃO, CARACTERÍSTICAS E FONTES ICONOGRÁFICAS

No espetáculo visual e na expressão de um mundo que nos oferta a azulejaria do Brasil colonial, prevalecem acen-tuadamente os núcleos conservados em edifícios religiosos e, portanto, predomina a arte cerâmica de sentido sacro. Não tanto quanto um homem do nosso tempo poderia esperar, já que setôr bem ponderável dêsse acervo — no setecentos — tem caráter nitidamente leigo. Nem só o convento baiano do Destêrro fôra então amplo repositório de imagens — e... , ao que contam, de ações... mundanas. O claustro do imenso e austero convento franciscano da antiga capital do país é, ainda hoje, na sua decoração, festa profana, em que a cerâmica só contribui para a sugestão religiosa nos trechos que o ligam à sacristia. E assim mesmo, talvez porque êsses corredores venham da igreja lateral... Para 170 painéis de assuntos mitológicos ou da Antiguidade — baseados 37 nos emblemas morais do poeta Horácio — ou com festas galantes e pastorais, delícias da caça e da pesca ou crueldades da guerra — no pátio e na sacristia — há um máximo de 23 cenas bíblicas, em discretas passagens laterais. Excesso porém raro, nos monumentos religiosos — e devido ao poderoso influxo

do espírito do século XVIII na azulejaria de origem lusa, que analisaremos na quarta parte dêste trabalho. Centúria maliciosa essa — dir-se-ia à primeira vista — que nos pontos de acesso público colocava ermitões, em paisagens abruptas, com caveiras e instrumentos de flagelação (portaria) ou passos da existência de São Francisco de Assis (igreja); enquanto atapetava as paredes do recinto sob clausura de aspectos sorridentes ou quando muito filosóficos da vida, estes últimos diretamente ligados a textos clássicos gregos e romanos. (161)

Um sentimento mais aparentemente religioso anima a decoração cerâmica do convento da mesma Ordem, no Recife. Ali, ainda de acôrdo com o espírito da Contra-Reforma, é o martírio que aguarda os monges — convida à vida religiosa fiéis e noviços — na portaria do convento. E no claustro, como suprema glória de Deus, os episódios do Gênesis.

E, por mais que eremitas espelhem, no seu isolamento e autoflagelação o sacrifício da vida religiosa, não se podem comparar aos mártires crucificados do Japão ou esquartejados de outras terras distantes. Nem o espírito profundamente moral de algumas imagens clássicas, ao direto e simples sentido de fé contido nos episódios do Velho Testamento, que retraçam nas paredes a concepção hebráica do universo e do homem, herdada pelos cristãos.

Essa é a mais significativa diferença iconográfica entre os dois cenóbios franciscanos. No plano da arquitetura, êles também se distinguem, sendo a magestade do conjunto baiano sem paralelo no Brasil.

A transposição de cenas e figuras religiosas para a azulejaria obedeceu à intenção tradicional de apresentar aos fiéis, de maneira simples e sensível, episódios significativos da Bíblia ou da vida dos santos esclarecendo suas passagens importantes ou divulgando exemplos de fé e de poder da

161) Na realidade estes últimos são dotados de forte sentido moral. Como escreve Frei PEDRO SINZIG: "visitantes apressados ou superficiais, entrando no claustro, terão a impressão de estarem em pleno mundo pagão". "Não é para menos", continua. "Nada mais falso, entretanto, do que esta primeira impressão. A língua é pagã, não há dúvida, mas o assunto é genuinamente cristão". (*Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia* — pg. 170).

religião. Essa “função ensinante da arte” contribuiu na Colônia — do mesmo modo que na Idade Média e ao lado da transmissão oral — para fixar e enriquecer temas do pensamento e da poesia cristã.

No Brasil — ao que se pode depreender no atual estado de conhecimentos da nossa história da arte — os ciclos narrados pelos azulejos são mais numerosos que os da pintura à óleo ^(161-A), mais claros como transcrição e mais bem conservados. As telas, em geral fragmentárias ou isoladas, não ousaram com a mesma frequência enfrentar a visão continuada de uma história hagiológica ou capítulo bíblico. Limitaram-se a episódios ou a retratos. Além disso, apresentavam menor número de pormenores que os painéis cerâmicos; eram pouco ilustrativas.

A pintura, participando corpo a corpo da dialética da época, se exprimia mais subjetiva e unilateralmente — sobretudo no seiscentos — ampliando um ângulo da forma e do conteúdo em prejuízo da narração total. Visava assim, como ocorre em alguns *modernos*, a expressão emocional de determinado setôr ideológico e interpretativo da religião e do mundo. A possibilidade transformadora fornecida pela gama das cores e do claro escuro, acentuava os efeitos de fragmentação do tema e sua apresentação parcial.

As próprias características da arte da época não impeliavam os pintores, que trabalharam para o Brasil dos séculos XVII e XVIII, à representação de ciclos inteiros — tarefa então já bastante difícil e empenhativa para os artistas. Sobre tudo no setecentos, de religiosidade menos pronunciada.

Curiosamente, essa necessidade pictórica e religiosa se transferiu para o campo da cerâmica, passando as olarias portuguesas a criar e difundir painéis de azulejos com ampla capacidade de desenho e de multiplicação de imagens.

Para isso êle se baseou bastante na iconografia fornecida pela arte da gravura, que conservara seu caráter narrativo, explícito e cíclico. Se as catedrais góticas constituem *bíblías de pedra*, nossos azulejos são albuns de estampas. O pincel com

(161-A) Excetuada talvez a pintura de tetos de caixotões, no que diz respeito à quantidade.

azul de cobalto e o barro recoberto de branco de estanho se substituíram ao buril ou à água forte. O forno oleiro suplantou — pelo caráter monumental de seu produto — a prensa. A argila esmaltada, exposta ao ar livre e entrosada à arquitetura, era mais permanente e, por assim dizer, manuseável, que os repertórios gráficos.

A narração e a monumentalidade exprimem a maior característica da azulejaria religiosa vinda para o Brasil do século XVIII. Com elas, essa realização estética assume feição particular na arquitetura e na vida do país, como arte de função e de conteúdo coletivos. Aí começa a sua importância. Essa arte correspondia a necessidade primordiais — no plano do espírito — de uma nação.

Os assuntos representados nos azulejos são em número bem razoável. Na sua escôlha e na maneira iconográfica de tratá-los aparece, várias vêzes, inspiração da Contra-Reforma e das idéias religiosas imediatamente posteriores, tornada comum no século XVII, e conservada com menor intensidade no XVIII. Temos por exemplo — na sacristia do convento franciscano de Olinda — Santo Antônio com o Menino Jesus; alegorias ou temas relativos à sagrada eucaristia, na capela-mor da Misericórdia de Olinda ou na da Matriz do SS. Sacramento, no Salvador; visão de Santo Alberto, contemplando a Virgem, no Carmo de Ouro Preto. A natividade de Jesus na igreja de N. Sra. das Neves em Olinda é caso moderado de concepção contra-reformista dos episódios da vida de Cristo. E o culto do Rosário surge — não, curiosamente, em igreja dominicana — mas em sala lateral ao claustro franciscano do Recife.

Mas, grande setôr da temática religiosa dos azulejos brasileiros é tradicional ou arcaizante. Talvez se deva isso parcialmente, ao fato de numerosos painéis haverem sido feitos para os franciscanos e os carmelitas, ordens religiosas que tiveram mais facilidade ou interesse em manter hábitos iconográficos vindos do medievo. Por outro lado o sentido narrativo impunha maior apêgo a exemplos do passado.

O âmbito iconográfico da azulejaria sacra é, como dissemos, relativamente amplo. Episódios do Gênesis, do Exo-

do, dos Livros dos Reis, dos Judeus e da história de Jonas aparecem no recinto chamado de *via-sacra*, no Convento de São Francisco da Bahia. Exhaustiva visão da criação do mundo surge no claustro e corredor da Epístola do cenóbio de Santo Antônio, na capital pernambucana e quatro painéis da história de Adão e Eva, no de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Diversas cenas do *Velho Testamento* formam os grandes painéis da igreja da Ordem 3.^a do Carmo, em Cachoeira. Outras estiveram no antigo solar Aguiar, do Salvador.

A história de José figura em dois extensos ciclos na igreja de São Francisco em João Pessoa e na capela da Jaqueira, do Recife. Dois painéis referentes ao mesmo personagem estão na portaria do já referido Convento de Santa Teresa, carioca, e outros na atual Reitoria da Universidade da Bahia.

A história de Tobias — segundo razoável identificação de Frei Pedro Sinzig — é tratado ao gosto profano do 700 francês, na nave da Glória do Outeiro do Rio de Janeiro.

Vemos a vida da Virgem em ciclos na Matriz da Saúde, da capital baiana, no corpo da igreja de N. Sra. das Neves no convento franciscano de Olinda; na de N. Sra. da Pena, em Jacarepaguá — e em dois painéis da igreja da Boa Viagem, no Salvador. A igreja do convento da Lapa da mesma cidade possui azulejos glorificando Nossa Senhora.

A vida de Cristo é tema de conjuntos de painéis na Matriz de N. Sra. do Rosário, em Cachoeira e no santuário do Bonfim. Os passos da Paixão aparecem em nichos do adro do convento franciscano da Paraíba e na portaria do carmelita do Recife. A *ceia* surge isolada, no refeitório franciscano do Salvador.

A vida de São João Batista foi transposta para núcleo cerâmico da nave da igreja da Misericórdia de Olinda e a de Sant'Ana para os grandes painéis da portaria do referido convento franciscano de Olinda.

Nos cenóbios dessa ordem glorifica-se, frequentemente, a vida do santo de Assis — não somente nos episódios ao sabor da Contra-Reforma — mas nos da velha legenda de São Boaventura, que serviu aos artistas desde Giotto. Vêmo-la narrada no claustro Olinda e na igreja de Sirinhaen; ou em vá-

rios episódios nos painéis da capela-mor e da nave da respectiva igreja, no Salvador, na de Belém do Pará e possivelmente em outros azulejos.

Santo Antônio, o outro apóstolo da Ordem, aparece em ciclo cerâmico na igreja franciscana de Igaracú; em dois painéis da sacristia do seu convento, no Rio de Janeiro e em outros azulejos na igreja da Ordem, em São Francisco do Conde (Bahia) e — ao que parece — em Cairú, no mesmo Estado, segundo informação colhida no Salvador. Os cinco quadros do cenóbio de sua invocação, em Santos (São Paulo) são recentes, feitos por artista português, em 1937. Em Itanhaem, no mesmo Estado, surge pequeno painel com imagem de N. Sra. da Conceição, do início do século XVIII.

Cumprе ressaltar que na Colônia, como em Portugal, foram os franciscanos que mais utilizaram revestimentos cerâmicos figurados. No nosso país, em parte, dever-se-ia isso a serem do *setecentos* as suas construções definitivas, enquanto que as dos jesuítas e dos beneditinos são do século anterior. Mas outros motivos, seguramente, intervêm, favorecendo êsse uso.

Os carmelitas também adotaram bastante a azulejaria, nas suas construções. E igualmente com iconografia especial, relativa às tradições e aos santos da Ordem.

Nos azulejos, como na pintura, é freqüente a aparição de Elias — o profeta do Velho Testamento que no monte Carmelo confundiu públicamente a sacerdotes de falsos deuses — arrebatado para o céu num carro entre chamas. Vêmo-lo assim, por exemplo, na igreja do Orfanato de Santa Teresa, de Olin-da, e na série de grandes painéis da nave da igreja da Ordem 3.^a do Carmo de João Pessoa. ⁽¹⁶²⁾ Naquele ainda temos painel com N. Sr.^a do Rosário. E' igualmente comum, nas igrejas da Ordem, a existência de azulejos com N. Sr.^a do Carmo abrigando personagens em seu manto.

Os santos carmelitas também são glorificados pela cerâmica. No templo da Ordem 3.^a, do Recife, há painéis rela-

(162) Também se pode representar São Francisco de Assis em "carro de fogo". Esse fato ocorre, por exemplo, em pintura do teto da igreja franciscana de João Pessoa e em quadro da sacristia do convento da mesma Ordem, na Bahia.

tivos a Santa Teresa. E no seminário desta invocação, na Bahia estão retratos de Sto. Ângelo, São Bertholdo, São Gerardo, São Serapião, Sto. Tomás, papa carmelita, S. Brocardo, S. Averno (?), São Cirilo, entre outros. Na cidade de Ouro Preto figura, por exemplo, Santo Alberto.

Santos diversos aparecem em várias igrejas. Na do Rosário, do Pelourinho, no Salvador, vemos São Pedro e São Domingos, em painéis da capela-mor.

Eremitas e símbolos religiosos também são freqüentes. Com representação dos primeiros há quadros de grandes dimensões na portaria (1 m, 62 x 1m, 79) e na sala do guardiano (1 m, 75 x 2 m, 0), do cenóbio franciscano da capital baiana.

Procissões aparecem na Lapa e na Misericórdia da mesma cidade. Nesta última, a dos Fogaréus e a dos Ossos. D. Marieta Alves informa ⁽¹⁶³⁾ a respeito: a “dos Ossos, instituída por D. Manuel, em 1498. Na Bahia, segundo autorizados cronistas, essa Procissão se realizou pela última vez em 1.º de Novembro de 1825. Consistia em recolher, anualmente, os ossos dos justicados, para dar-lhes sepultura cristã”. A “dos Fogaréus, que a Irmandade da Misericórdia realizava a noite de quinta feira santa, era uma dramatização da procura de Jesus pelos judeus, que o foram encontrar no Horto das Oliveiras”.

ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS TEMÁTICOS

Mesmo nos séculos XVII e XVIII, a Igreja fornece diretrizes gerais e particulares à arte sacra, através de decisões eclesiásticas ou de encomendas com minuciosa descrição do assunto a tratar. Nos azulejos feitos para o interior de templos, as suas determinações puderam intervir regulando iconograficamente a obra de arte. Parte da produção escaparia, porém, a um controle tão direto, ressentindo-se mais das influências dos repertórios de gravuras ou livros religiosos en-

(163) Em *A Sta. Casa de Misericórdia e sua Igreja*. Publicação da Prefeitura do Salvador. 1952. pg. 16.

tregues — para servir de modelo — pelos interessados ou de circulação habitual em momento dado (164).

Ainda aí, o pensamento religioso da época — divulgado pelo ensino ou através de livros ou sermões — chegava até o artista.

Os delineamentos essenciais da arte sacra dos séculos XVII e XVIII resultam da defesa dos dogmas e princípios atacados pelo protestantismo e do tratamento mais sugestivo e teatral de temas novos ou antigos, pela introdução de maior número de personagens e do desejo de impressionar os fiéis. Com essa finalidade, aumenta a decoração das igrejas e se expandem as obras exaltando a Virgem, o sacramento da Eucaristia, cenas de martírio, êxtases e visões. Multiplica-se então a imagem da Imaculada Conceição, que na nossa azulejaria aparece em painel isolado na igreja franciscana de sua invocação, em Itanhaem. Nasce a predileção por certos episódios da vida dos santos.

No Brasil, como dissemos, grande parte dos azulejos veio para conventos e igrejas de Ordens religiosas, mantendo frequentemente iconografia mais antiga. Santo Antonio, por exemplo, não aparece só com o Menino Jesus ou em contemplação. Vêmo-lo em momentos ativos nos dois painéis historiados da sacristia do convento de que é padroeiro, na capital do país. No primeiro êle devolve a vista a um jovem cercado de espectadores enquanto, do lado, aproxima-se outro cego conduzido pela mão, a pedir idêntico milagre. (165)

No outro quadro o santo castiga um malicioso que vendara os olhos sem estar cego, a fim de pedir-lhe milagre. Êste — ao retirar o tecido — arranca-lhe os olhos.

(164) EMILE MALE, na obra fundamental que escreveu a respeito da arte religiosa após o concílio de Trento, anota: "a decoração das igrejas das Ordens religiosas, onde se sente um plano determinado e o respeito escrupuloso de certas tradições, supõe um pensamento diretor que não haja abandonado nada à fantasia dos artistas. Sentimos que a igreja retomou a direção da arte". pg. 17.

Sobre a temática religiosa, em geral, vêr também o livro de EMILE BRÉHIER *L'Art Chrétien, son développement iconographique* — Laurens. Paris; 1928. Manuais de divulgação elementar são correntes entre nós, como as de Puig — *Iconografia de los Santos*. Ed. Omega. Barcelona e Pacaut, Marcel — *L'Iconographie Chrétienne* — P.U.F. Paris, 1952, mas insuficientes.

(165) Cf. ROWER, O.F.M. frei Basilio — *O Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro*.

Também recordamo-nos de haver visto em azulejos, parece que em Igaracú, Pernambuco, o episódio da mula se curvando para venerar a hóstia consagrada, dos mais famosos milagres da biografia do santo de Lisboa.

Ainda de Antonio — desta vez pregando aos peixes — parece ser o assunto de painel do seu convento em Belém do Pará. Assunto aliás, como o anterior, que continuava a ser interpretado nos séculos XVII e XVIII. Pensava-se que poderia impressionar aos protestantes como convertera aos heréticos — deduz Emile Mâle.

Passando ao santo de Assis — cuja iconografia cerâmica é muito mais vasta — começemos pela estigmatização, que quase igualava o *poverello* ao Cristo. Episódio importante, foi bastante reproduzido nos séculos XVII e XVIII em obras de arte, inclusive na azulejaria. Não podia deixar de ser assim. Na Europa “a impressão dos estigmas foi a cena da vida de São Francisco que os conventos da Ordem solicitaram mais frequentemente aos artistas” (166)

Entre nós, porém, a estigmatização de São Francisco de Assis não é representada nos painéis cerâmicos com a cabeça de anjo entre azas — à moda do seiscentos — mas com querubim crucificado, vindo da Idade Média. Na Bahia e em Belém do Pará, por exemplo, é esta grande figura alada que aparece com suas chagas ligadas às do santo.

Mantinha-se assim, na azulejaria, velha tradição herdada de Giotto. Ao mesmo tempo os artistas continuavam a se inspirar no sermão aos pássaros, amavam representar o santo de Assis devolvendo as roupas a seu pai e outros episódios da legenda antiga que aparecem — por exemplo — na igreja da Bahia ou no claustro de Olinda.

A nova temática franciscana raramente aparece. Não encontramos, nos azulejos do Brasil, a visão em que um anjo lhe apresenta jarra de água cristalina. Nem o êxtase ao perceber música tocada por outro anjo, invocação poética que

(166) MÂLE, EMILE — *L'Art Religieux après le Concile de Trent/étude sur l'Iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle* — Paris, Lib. A. Colin. 1932. pg. 176.

foi representado em quadros espanhóis e italianos do seiscentos.

Assunto em dia com a Contra-Reforma, como o desfalecimento do santo, após receber os estigmas — “embriagado de amor e de sofrimento”, escreve Emile Mâle — e sustentado por anjos, também não surge na nossa azulejaria.

Nos conventos do Brasil, o grande reformador do cristianismo pela humildade e amor ao próximo, conserva a velha grandesa, figurado quase de pé, com bastante vigor e decisão na atitude. Continua a ser um santo militante — um homem de contacto com os outros homens — mesmo ao ser miraculosamente transpassado pelos cravos das chagas de Cristo.

O milagre de Porciúncula é, porém, tema importante da Contra Reforma, que chegou aos azulejos vindos para o país. “Assunto quase desconhecido na Idade Média, é frequentemente representado a partir do século XVI, informa EMILE MÂLE (167). No presbitério da igreja franciscana da Bahia êle é representado no instante da visão em que Cristo e a Virgem aparecem ao Santo, entre nuvens.

Outro milagre importante, representado em painel do mesmo local, é o da abertura do túmulo do *poverello*, em 1449, no qual o Papa Nicolau V, acompanhado de sete pessoas, viu o santo de pé vestido de seu burel, com as chagas húmidas de sangue fresco. Esse episódio sobrenatural teve a sua descrição atribuída ao cardeal Austergius. Escrevera-o — narram — no dia seguinte ao tê-lo presenciado, morrendo nas vinte e quatro horas imediatas — legenda que acrescia o aspecto maravilhoso do milagre. Esta cena extraordinária é concepção típica do catolicismo do século XVII. MÂLE nos confirma que não sabe “quando os franciscanos pediram pela primeira vez aos artistas, que representassem o assunto; o que é certo é que já entrara na arte no começo do seiscentos, como o prova a *Vida de São Francisco de Assis* gravada por THOMAS DE LEU (cerca de 1600 ou 1610,

(167) op. cit. pág. 479. Cumpre ainda assinalar, no tocante à iconografia de São Francisco, que, ao centro de tríptico da igreja do cenóbio do Salvador, é representado nascendo num estábulo, como o Cristo.

em Paris). Uma de suas estampas já representa, com efeito, a visita do papa à cripta de Assis". "Parece que os *Annales ordinis Minorum*, o grande livro de WADDING, que começou a aparecer em 1628, tenham particularmente contribuído para dar fôros de verdade e espalhar a lenda: o texto do cardeal Austergius é aí reproduzido e apresentado como autêntico" (168)

Essas observações iconográficas que estamos fazendo de passagem podem contribuir para interpretações estéticas, como para deduções de interesse particular para a história da arte. Na controvertida questão da autoria dos azulejos da nave da igreja do cenóbio franciscano do Salvador, elas tem a sua palavra a dar e talvez palavra definitiva.

O erudito e ponderado Frei Pedro Sinzig, no seu trabalho sobre o convento (169) arriscou-se a declarar sem a menor dúvida, em legendas de fotografias, que os painéis da entrada — espécie de ante-igreja, como disse, do templo — eram também obra de Bartolomeu Antunes. A comparação estilística com azulejos assinados, da capela-mor, revelava algumas diferenças, no sentido de maior leveza dos primeiros, mas nada de decisivo. A medição da altura dos dois tipos de painel — feita por nós — surpreendeu-nos por dar-lhes igual dimensão.

A análise temática, porém, mostra que um dos assuntos do presbitério: *São Francisco renunciando aos bens, diante do bispo de Assis* (justamente o que tem a lenda referente ao autor) está repetido em diptíco da entrada. Difícilmente um artista — no caso de painéis para a mesma igreja — repetiria o tema.

O tratamento compositivo do segundo painel é mais movimentado. Nele — além disso — o santo está praticamente

(168) Op. cit., págs. 481 e 482. O autor ainda esclarece que as Ordens ligadas ao santo "fizeram representar bastante frequentemente esse assunto pelos artistas". Entre os exemplos citados está o dos franciscanos de Leiria, em Portugal, que "fizeram para seu convento, onde WADDING, viveu algum tempo, um baixo relêvo representando a visita" de Nicolau V ao túmulo. Essa obra está hoje no pequeno museu da cidade. Seria interessante compará-la com o painel da igreja baiana.

(169) op. cit.

nú, enquanto no de Bartolomeu Antunes, só retirara o paletó.

Por que os frades aceitaram a repetição? Seria por achar-se em díptico — *pendant* de outro painel, com três episódios importantes? Nesse caso a encomenda não teria partido da Bahia e tratar-se-ia de um presente. Ou os azulejos estariam destinados a outro convento? Não adianta, porém, nos determos nesse problema, que talvez nunca encontre solução.

Os franciscanos de diversas províncias e Ordens mantiveram vivo o culto da Virgem. A prova maior dêsse fato é que dos seus conventos bem conhecidos, dois lhe foram dedicados: o mais antigo no país, em Olinda, à Nossa Senhora das Neves — e o de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaem.

O ciclo de painéis cerâmicos da igreja do primeiro é alusivo à padroeira, com série de episódios desenhados mais rústicamente que os do claustro, mas já influenciados pela nova iconografia.

Aí temos, entre outros, o nascimento de Cristo, a adoração dos reis magos, a fuga para o Egito — episódios com o Menino-Deus, na expressão de Frei Bernardo Müller O. F. M. Vejamos rapidamente sua concepção iconográfica.

No primeiro já não existe a simplicidade e a austeridade da temática medieval. Maria segura Jesus — ao centro da composição — soerguendo-o ligeiramente para que possa ser melhor visto. A cena não se funde — como ficou habitual na época — com a adoração dos pastores, mas cinco anjos curiosos e embevecidos povoam o estábulo, contemplando o messias. Vemos aí a concepção de origem seiscentista ou do final do século XVI, em que Cristo é glorificado logo ao nascer. Tocante sobrevivência medieval, em canto do painel, nos mostra o boi, e o asno a comer feno. Cristo nasce num estábulo. Mas os humildes animais não se acham em lugar de honra, como outrora.

A adoração dos magos foi dos episódios da vida de Cristo em que as tradições medievais mais se conservaram, em geral. A de Olinda se mantém nitidamente nessa linha: os três reis

ajoelhados, de idades diferentes e um dêles de traços raciais de negro.

A fuga para o Egito é a oportunidade para o artista de compôr uma paisagem. Anjos barrocos figuram ao alto e um ídolo antigo cai do pedestal à esquerda, de acôrdo com a nova compreensão do tema. Mas a presença do asno em que viaja Nossa Senhora — além do fato de São José, com o bordão, acompanhar a pé o grupo — dá nítido toque de ingenuidade medieval à concepção da cena.

Êsses exemplos nos mostram como as correntes iconográficas antiga e nova se misturaram na azulejaria religiosa setecentista, com predominância do espírito da primeira.

A representação de Sant'Ana, nos séculos XVII e XVIII nos confirma a relativa independência criadora de setores religiosos em relação aos severos princípios enunciados pelo Concílio de Trento e por historiadores e exegetas de livros sagrados. A história de Joaquim e Ana foi considerada apócrifa, mas volta a inspirar artistas dessa época. No setecentos se fazem — por exemplo — os azulejos que glorificam Sant'Ana e a Virgem na portaria do convento franciscano de Olinda. Alí figuram o casamento com São José, entre dez adultos e um menino; Sant'Ana ensinando a Virgem a ler; nascimento de Nossa Senhora e outras cenas que mantem vivas a ingenuidade e crenças espontâneas do catolicismo medieval.

Frei Bonifácio Müller O. F. M. nota, por exemplo, entre as cenas da vida da Virgem na igreja do mesmo cenóbio, que no quadro da purificação ou apresentação ao Templo "o velho Simeão está revestido das insígnias sacerdotais, como sucede em outras obras que tratam do mesmo assunto. Não consta, porém, que Simeão fôsse sacerdote, embora um evangelho apócrifo, chamado evangelho de Nicodemos, chame Simeão de "sumo sacerdote". Continuavam assim — como dissemos — a ser seguidas tradições antigas não oficializadas pelos doutores e concílios da Igreja. ⁽¹⁷⁰⁾

(170) AZULEJOS DO MENINO DEUS, artigo em *Intercâmbio*, ano VII, n.º 10-12. Rio, 1949.

Na portaria do convento e em tantos outros azulejos do Brasil surgem, nas cartelas da base ou do alto dos painéis, símbolos isolados, dos quais muitos religiosos parecem ter perdido a noção do que pudessem significar. Trata-se dos símbolos das ladainhas ou litânias da Virgem: o lírio, a rosa, a palmeira, a lua, a estrela do mar de oito pontas, a porta, o espelho sem mancha, a fonte, o poço de água viva, o jardim fechado. Aparecem todos, em Olinda, e ainda o sol, símbolo de Cristo, luz do mundo.

A *Apresentação da Virgem ao Templo* fôra considerada apócrifa, mas retornara às boas graças da Teologia oficial devido a Sixto V. Vêmo-la no Brasil, por exemplo, em azulejos da igreja de N. Sra. da Pena, em Jacarepaguá. Aí temos, porém, *Anunciação* correspondente à nova iconografia, com vários anjos.

A prática de representar a Eucaristia através de símbolos continua a ser usual, mas nem sempre mantendo as suas velhas raízes. Os azulejos do Brasil colocam-nos em face dessa nova iconografia baseada nos evangelhos.

Na capela-mór da igreja de N. S. da Misericórdia de Olinda quatro cenas aludem simbolicamente à Eucaristia: três delas são tiradas do Novo Testamento: a multiplicação dos pães, Zaquêu subindo numa árvore para ver Jesus, a cura do paralítico que não fôra à piscina. A outra, mostramos Tobias despedindo-se dos pais a fim de ir cobrar antiga dívida — único caso de tipologia ou concordância entre o Velho e o Novo Testamento.

O anjo da guarda é devoção recente, na época. Pouco surge entre nós, não se podendo considerar os azulejos da nave da Glória do Outeiro como lhe sendo particularmente dedicados, como veremos.

Alí — de acôrdo com a plausível interpretação de Frei Pedro Sinzig, a que já nos referimos — representam-se episódios da história de Tobias, aparecendo Azarias, o anjo Rafael. Desde o século XV êste último era representado, seguindo o jovem judeu de Nínive a Rages. Com a difusão do culto do anjo da guarda se tornara habitual figurá-lo

sob os traços do tradicional arcanjo. E' em episódios da viagem narrada pela Bíblia que surge, por exemplo, em ciclo de azulejos do Paço de Vila Viçosa, em Portugal.

Na Glória do Outeiro, porém, o eixo ou parte principal do tema é o encontro com Sara — e não a peregrinação do jovem Tobias, guardado pelo anjo. Também o cãozinho — típico acompanhante do personagem bíblico — não aparece. Nas seis cenas, em jardins, o azulejador representou, simbólica e arcàdicamente, alusões à vida de Sara e a sua união com Tobias, numa das transposições mais veladas, poéticas e galantes da história da arte portuguesa.

Bem característica da Contra-Reforma, na arte, foi a necessidade de representar comumente cenas de martírio, glorificando os que se sacrificavam pela religião e apontando o seu exemplo aos hesitantes ou aos recém-vindos à fé ou ao apostolado.

Jesuítas, franciscanos e outros missionários encomendaram-nas a artistas do final do século XVI e sobretudo no XVII, com freqüência.

Ressonância dessa temática surge no conjunto de azulejos da portaria do convento de Santo Antônio do Recife, antiga capela de N. Sra. da Saúde. Ali se acham os mártires do Japão, de Marrocos e de outras regiões, em painéis de grande agudeza de desenho e crueza de representação.

No primeiro, só cinco religiosos estão crucificados, não se compreendendo porque. O episódio de 1597 em Nagasaki, tornado rapidamente célebre, ocorreu com seis franciscanos, três jesuítas japoneses e dezessete conversos. Sua rápida morte foi obtida a ponta de lança, circunstância que o exemplo do Recife não esqueceu, aproveitando-a para maior movimentação compositiva e significado da cena.

Mas porque só cinco missionários? Seis, ainda seria claro o motivo, já que freqüentemente as duas ordens comemoram em separado os seus mártires e os franciscanos às vêzes isolaram — em certos casos, possivelmente, por motivos artísticos — os frades dos conversos, como aconteceu

em conhecido exemplo português — citado por EMILE MÂLE. — (171) o do retábulo de São Francisco do Pôrto.

CALLOT gravou bela estampa com 23 dos 26 mártires do Japão, canonizados em 1627 pelo papa Urbano VIII. O grande artista não deixou de aproveitar o tema para concepção monumental em duas filas dispostas em perspectiva e três mártires crucificados no primeiro plano. Movimentou, ainda, figuras no solo, à sua pitoresca e viva maneira realista. O italiano Tanzio de Varallo pintou também os 23 franciscanos. (172)

Os cinco crucificados do Recife estão dispostos em planos levemente diversos. E' possível que o azulejador se inspirasse de gravura em que um dos seis mártires estivesse semi-oculto, ao fundo. E ao transpor precipitadamente o desenho para a cerâmica, sem se preocupar em demasia com o assunto, o teria omitido.

Passando aos carmelitas, vamos encontrar um amplo panorama temático se exprimindo através de azulejos e correspondendo à função da arte dos séculos XVII e XVIII e à profunda penetração de correntes espirituais da época, nos religiosos do Carmo. Dizendo-se a Ordem mais antiga, faziam a sua fundação remontar ao século X antes de Cristo, nascida sôbre o monte Carmelo graças à ação do profeta Elias. Os jesuítas negavam-lhe tão antiga e lendária origem, mas em 1727 o papa Benedito XIII autorizava a colocação, no interior da igreja de São Pedro, da estátua de Elias, em cujo pedestal se afirmava categórica e vitoriosamente: *Universus Carmelitarum ordo fundatori suo, S. Eliæ, prophetæ, erexit*, 1727. E' êste santo, cujos atributos são a espada de chamas e a roda do carro de fogo (173), que se representa habitualmente em azulejos carmelitas, como dissemos. Entre outros exemplos, na igreja da respectiva Ordem 3.^a de Ouro Preto, o quarto painel cerâmico tem como assunto e inscrição: *Sto. Elias no Deserto* e o 5.^o nos mostra: *Sto. Elias arrebatado*. Nesse templo surgem, igualmente, Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz, reformadores da Ordem; São Si-

(171) Op. cit., pág. 118.

(172) Cf. E. MÂLE, op. cit. pgs. 118 e 119.

(173) Cf. E. MÂLE, op. cit. pg. 445.

mão Stock, que recebeu de N. S.^a o dom do escapulário; Santo Alberto, que escreveu no século XIII a regra da Ordem; Santa Maria Madalena de Pazzi — canonizada em 1669 — uma das grandes místicas do Carmo, quase sempre figurada em êxtase; Santa Ângela Terceira e São Pedro Tomás, célebre êste último pela sua visão confirmadora da eternidade da instituição.

Santa Teresa de Jesus é a grande santa carmelita. Na igreja da Ordem 3.^a, no Recife, a vemos ajoelhada no momento da aparição do Menino Jesus ou ladeada por São Pedro e São Paulo, entre outros episódios. A sua devoção, em pleno século XVIII, ainda inspirava os azulejistas. Comumente eram os próprios eclesiásticos que lhes forneciam os temas e os modelos, como ocorria nas artes em geral, nessa época. (174) Não que os artistas não fossem religiosos. Pelo contrário. Eles conheciam e sentiam as histórias profundas ou maravilhosas que narravam e era por isso que podiam fazê-lo.

A azulejaria transmitia aos homens uma concepção do mundo com os seus mitos e legendas. Perpetuava, visualmente, os grandes santos e apóstolos, fixando contornos das figuras e das ações mais elevadas e ricas de conteúdo. Conservava a narrativa lírica e cheia de fantasia da vida da Virgem e de São Francisco de Assis, ou tocada pelo drama, da paixão de Cristo. Aos que estavam em comunhão de sentimentos e de idéias com o cristianismo, essa arte dizia muito. Era bela, e era rica. Não importa que hoje, para alguns, não passe de manchas azuis em fundo branco. A arte é sempre um mistério e só os que o percebem, podem conhecê-la.

Finalizamos aqui êste retrospecto sumário e despretençioso de alguns elementos temáticos dos azulejos sacros existentes no Brasil. Através dêles se pode perceber — além de elementos de possível interêsse artístico — até que ponto eram expressão do sentimento católico do tempo e das contingências humanas que — malgrado tudo — intervinham nas concepções religiosas e em sua exteriorização estética,

(174) Cf. E. MÂLE, op. cit.

amenizando e humanizando as primeiras ou fornecendo simplicidade e naturalidade à segunda.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Pelo que se tem visto até hoje, eram repertórios de gravuras que serviam freqüentemente de modelo — em Portugal — aos pintores de azulejos. O caso mais conhecido no Brasil é o das estampas segundo desenhos de Otávio Van Veen, transpostas para azulejos de temas mitológicos da Antiguidade Clássica, no claustro franciscano do Salvador. Falaremos a respeito dêles no próximo capítulo.

Aliás, especialistas como Santos Simões se referem a êsse uso de copiar gravuras, que se estende em certos casos até o âmbito da pintura à óleo, segundo textos de Xavier da Costa, já citados.

No campo da azulejaria religiosa, o mais significativo caso de fonte iconográfica indireta, já identificada, é o dos azulejos representando cenas do *Gênesis*, no claustro e corredor do convento de Santo Antônio, no Recife. O professor José Maria de Albuquerque, mestre da Universidade local e diretor do Museu do Estado, no decorrer de seus estudos documentou a relação entre êsses azulejos e as pinturas de Rafael e seus discípulos, nas *Loggie* do Vaticano. As cenas figuradas nos azulejos — a criação do mundo, a construção da arca de Noé, Abraão aos pés dos três anjos, entre outras — reproduzem a composição e pormenores do desenho dos originais italianos, às vêzes em posição invertida.

Assim, três séculos após o Renascimento, chega ao Brasil uma ressonância da obra e do espírito de Rafael e seus contemporâneos, em realização monumental.

Nos painéis, nota-se, todavia, leve transposição para o gosto da época. Na *Construção da Arca* — por exemplo — em que até o número e posição dos pregos são os mesmos em Rafael e nos azulejos, pequena sinuosidade lateral da serra, não existente na pintura, já indica a intervenção, pequena que seja, do estilo barroco. Maior influxo do século

XVIII aparece na ampliação das cenas, com geral enriquecimento da paisagem.

O mesmo fenômeno aparece nos exemplos do claustro baiano e na capela da Jaqueira, pernambucana, como veremos no capítulo a respeito do desenvolvimento da paisagem setecentista, visto através dos revestimentos cerâmicos do Brasil.

Na capela referida há pouco e na igreja do convento de São Francisco, da Paraíba, aplicaram-se ciclos da história de José. Para o prof. José Maria de Albuquerque êles também resultam das pinturas do artista de Urbino, nas *Loggie*: a famosa Bíblia de Rafael, tão reproduzida em gravuras. A respeito da Jaqueira, a estudiosa Hannah Levy alvitrou a hipótese de que tivessem como fonte iconográfica direta as gravuras de Demarne para uma *História Sagrada* ilustrada "tirada do Velho e do Novo Testamento". (175) Mas nessa obra muitas das estampas foram abertas segundo Rafael, o que concilia as duas hipóteses sobre o assunto. Deve-se ressaltar porém, que em caso como êsse, a determinação da fonte direta exige maior número de elementos comprovadores, em textos da época e fatos iniludíveis.

Frei Bonifácio Müller O. F. M. identificou coleção de estampas que deve ter servido de modelo aos conjuntos de azulejos do claustro franciscano de Olinda e da igreja da Ordem em Sirinhaem. (176) "Compõe-se de 20 folhas levando o frontispício o nome de PHILLIPPUS GALLEUS; na folha seguinte lê-se: F. HARREWYN INVENTOR SCULP. Lisboa 1730; na terceira folha aparece a firma: franc^o. van der wijngaarde, ex. Trata-se pois de desenhistas ou gravadores flamengos" (177). O título completo da obra é *D. Seraphici Francisci totius evangelicie perfectionis exemplaris admiranda história.*

(175) LEVY H., *Modelos Europeus na Pintura Colonial*, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 8. DEMARNE foi arquiteto e gravador "ordinaire" do rei da França e suas gravuras reproduzem quadros de RAFAEL "e outros grandes mestres". Um exemplar da obra, em 3 vols., in quarto, existe na Biblioteca Nacional do Rio, proveniente da Real Biblioteca portuguesa.

(176) Cf. o artigo *Os azulejos do convento de São Francisco de Olinda*, publicado no Diário de Pernambuco de 14 de novembro de 1954.

(177) *Ibidem*.

Explica ainda, o estudioso franciscano: “todo o texto das gravuras é oferecido em citações latinas, tiradas da S. Escritura, da chamada “Legenda Maior” de São Boaventura, divulgada em 1262, e da obra de Frei Bartolomeu de Pisa: “De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu” (conformidade da vida de São Francisco com a de Nosso Senhor), divulgada em 1390. O conhecimento desses autores, assim como as citações escolhidas, fazem supor tenha sido um franciscano quem sugeriu ao cronista os assuntos mais interessantes e característicos da vida do Serafino Patriarca. Não há dúvida que as gravuras serviram de modelo, adrede destinadas para o pintor de azulejos. Tanto nas gravuras como nos azulejos cada composição reúne de 2 a 5 fatos históricos ou lendários, subordinados a uma idéia comum. Nas gravuras cada cena é designada por uma letra do alfabeto, à qual corresponde uma citação ao pé do quadro”:

“Merece, porém, atenção a liberdade com que o cronista soube tratar seu assunto. Não só substituiu os enquadramentos por outros mais vistosos, como dispensou parte de um quadro e o transferiu para outro.

Melhorou a posição de algumas personagens, modificou a paisagem, desenvolveu um assunto secundário no intuito de lhe emprestar mais realce. De modo geral reduziu o número de fatos existentes nas gravuras, receioso de sobrecarregar o quadro”.

“De passagem seja dito que as gravuras seguem, nos traços principais, a vida de São Francisco, ao passo que o conjunto dos painéis de azulejos, se afasta da ordem cronológica; não nos foi possível saber o motivo que determinou a ordem estabelecida”. (178)

Frei Bonifácio Müller analisa nesse trabalho alguns dos quadros cerâmicos, comparando-as com as estampas que parecem ter-lhes servido de modelo.

Com a continuação dos estudos a respeito, em Portugal e no Brasil, mais algumas fontes iconográficas da azulejaria religiosa serão seguramente descobertas.

(178) *Ibidem.*

CENAS MITOLÓGICAS OU DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA. ALEGORIAS. SIGNIFICADO E FONTES ICONOGRÁFICAS

A civilização dos séculos XVII e XVIII não é mais um bloco espiritual quase monolítico, como a do ocidente cristão na Idade Média. A Igreja perdera bastante de seu poder temporal e novas correntes e centros de interesse surgiam na história, tornando complexas a existência e a evolução da cultura e da arte.

As raras cenas mitológicas que surgem nos azulejos do Brasil — em alguns recintos religiosos e na arquitetura civil — refletem um aspecto da situação. A mitologia como todo o pensamento greco-romano tornara-se veículo habitual de idéias e concepções do mundo, durante o desenvolvimento da nova civilização que se exprime, em sua plenitude, no Renascimento.

Com o reforçamento do poder profano, a Igreja não pôde opor-se — mesmo no auge da Contra-Reforma — à utilização de elementos mitológicos pelos artistas. Contentou-se em impedir a exteriorização do gosto pagão do nú, através da arte religiosa. E cobrindo a realidade com o véu diáfano da fantasia, deu explicações morais e lendas edificantes a obras de fundo e fôrma mitológicos.

A Igreja foi obrigada a tolerar, na arte, concepções e modos de vida da Antiguidade Clássica, que muitas vezes

concordavam em austeridade e grandeza com as grandes criações do Cristianismo.

“Como os artistas — escreve Emile Mâle — que estudavam antiguidades, copiavam Miguel Ângelo, aprendiam anatomia e desenhavam com modêlo vivo na Academia dos Carracci, poderiam ter renunciado à sua ciência? A própria Igreja não poderia querê-lo. Foi portanto estabelecido, em acôrdo tácito, que a fábula antiga ficaria o domínio do nú. Porque não era também mais possível exorcisar os deuses, expulsá-los das imaginações: teria sido necessário delas afastar, ao mesmo tempo, Homero e Virgílio. Era outra conquista à qual a humanidade não podia renunciar; a Igreja não o teria, aliás, consentido, porque continuava a amar esta antiguidade que salvara. A mitologia, tornada inofensiva, ficava um encantamento. Era para o cristão, que sabia onde residia a verdade, o enleio das horas de lazer, o repouso de uma vida severa. Os jesuítas, que foram então os grandes educadores, julgavam assim. Fenelon descansava na *Ilíada* e na *Odisséia* como nas Ilhas Afortunadas ⁽¹⁷⁹⁾. Pode-se, portanto, compreender — ainda que se fique algo surpreendido — que, desde 1600, um príncipe da Igreja haja mandado representar, no palácio Farnese, pelos Carracci, os *Amores dos Deuses*, êste triunfo do paganismo e da nudez. A Contra-Reforma, que desejara a arte religiosa irrepreensível, deixara portanto ao artista, trabalhando fora do santuário, sua inteira liberdade. Tentava-se corrigir, por explicações simbólicas, o que obras como a galeria dos Carracci, pudessem ter de chocante”. ⁽¹⁸⁰⁾

A leitura e estudo dos autores gregos e romanos; o contacto com as obras plásticas e pictóricas existentes na península italiana, o culto da Antiguidade, davam cunho autêntico ao trato literário e artístico da mitologia. Transformavam-na de novo em *linguagem* da cultura, em expressão das classes superiores. Ficara compreensível a grande número de pessoas.

(179) Nome antigo e fabuloso das ilhas Canárias e — segundo alguns — da Madeira, Açores e Cabo Verde — conforme referem os dicionários (Nota de M.B.).

(180) E. MÂLE, op. cit., pág. 3.

A pouco e pouco, porém, as forças da História a tornariam implacavelmente falsa e convencional, reduzindo o campo de sua ação — no século XVIII — à vida da nobreza. E relegando-a ao academismo mais frio e artificial, no oitocentos, quando a mitologia separa-se radicalmente da vida e da realidade.

Nos azulejos do Brasil ela chega em parte, como expressão da aristocracia do século XVIII e, de outro lado, como repercussão tardia de formas culturais do fim do renascimento e primeiros anos do seiscentos. No solar dos Saldanhas e na sacristia do convento franciscano da Bahia estamos ante o primeiro caso. No claustro dêste último monumento, em face da outra tendência, misturada ao pensamento moral da Antiguidade Clássica.

Também as alegorias são sobrevivências do século XVI, em que as vêzes há ressonâncias sutís do pensamento e da arte grega.

Os painéis do claustro franciscano constituem o reflexo mais representativo do uso de meios de expressão clássicos, na azulejaria e talvez em tôdas as artes plásticas chegadas ao Brasil ou aqui feitas, no período colonial. Não só pela larguesa de concepção, profundamente vinculada à Antiguidade, do livro de 1607 que os inspirou, mas pela própria *linguagem*. Os conceitos morais são aí elaborados através de imagens mitológicas ou alegóricas, participantes de um mundo humanista em que essa forma de raciocinar e pensar era normal e freqüente. E realmente fixam um momento da cultura européia densamente mergulhado em valores do paganismo, no qual o próprio saber religioso — como se concretiza neste exemplo do convento baiano — incorporara e tornara familiares as figuras e mitos criados pela fantasia e experiência da civilização greco-romana. O cristianismo retomou êsse acervo de pensamento e fatos, sobretudo para exemplificações de ordem moral. Na literatura de nossa língua temos um dos exemplos dessa familiaridade com os clássicos e emprego de sua experiência, em obra seiscentista da pureza e sentimento religioso da *Nova Floresta* de Manuel Bernardes, florário em que histórias e

textos antigos, medievais e coevos se entrelaçam na mesma finalidade ética e católica.

Na representação cerâmica de 37 dos emblemas de Horácio assistimos ao desfile de Júpiter, personificado ou através do símbolo da águia com o raio (duas vezes), Mercúrio (duas), Minerva (duas), Harpócrates (uma) e dos episódios do general romano Sertório, de Dâmocles e Dionísio, Porfírio e o senado romano, o touro de Falaris, Diógenes no tonel e Aristipo cortezão, Filemon e Baucis ⁽¹⁸¹⁾ — além de inúmeras alegorias com atributos de tradição clássica. ⁽¹⁸²⁾ Era a Antiguidade transformada — como vimos — em fábula inofensiva, fornecedora de símbolos para as virtudes cristãs; desprovida, para todo o sempre, do *virus* do paganismo. Exemplo curioso de assimilação, pelo homem, da experiência do passado e de outras civilizações.

A fonte iconográfica destes azulejos está — já o divulgava, em 1933, Frei Pedro Sinzig, como conhecimento corrente — apresentando-a em estampas de livro de autoria de Otávio Van Veen (na sua forma alatinada, *Oto Venio* ou *Venius*). Publicado em 1607, é ainda obra com o sabôr classicizante do final do quinhentos (o autor viveu de 1556 a 1629). Além dos versos de Horácio que serviram de base aos desenhos e encabeçavam as páginas de texto, o autor reproduziu frases de escritores antigos como Aristóteles, Juvenal, Ovídio, Cícero, Sêneca e Plauto.

OTÁVIO VAN VEEN nasceu em Leyde, na Holanda, de família importante. Mas viveu grande parte de sua vida em Antuérpia e Bruxelas, falecendo nesta última cidade. Além de pintor bastante conhecido na época (foi, por algum tempo, mestre de Rubens), “distinguiu-se também na literatura e publicou diversas obras ilustradas por pranchas segundo desenhos seus e gravadas principalmente pelo seu irmão

(181) Do episódio de FILEMON e BAUCIS, visitados por Júpiter e Mercúrio há gravura de CORNÉLIO GALLEU SENIOR (Antuérpia, 1570-1641), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, segundo desenho de João VAN HOECK. (N. 188 do *Catálogo de Cimélios...*). Esse artista parece ter participado da equipe que gravou os desenhos de VAN VEEN para os *Emblemas de Horácio*. Cf. o repertório de MARIETTE.

(182) Será interessante compará-la às do livro *Iconologia* de CESAR RIPA.

Gilberto. (183) Entre elas estão... “os *Emblemas de Horácio*, com observações”. (184)

Os burís que constituem as páginas ímpares do livro — cujo formato na primeira edição é de 25,2 cm x 19,5 cm — não estão assinados. Carlos Ott, em trabalho (185) publicado na revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional escreve que “o pintor destes azulejos clássicos se serviu de estampas do flamengo OTO VAN VEEN”. Também as traduções, para o inglês e o alemão, do prefácio especial da obra *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia* de S. Pinheiro, (186) falam de “gravuras em cobre de OTO VAN VEEN”.

Na verdade, as gravuras do livro não são de OTÁVIO ou OTO VAN VEEN, mas segundo desenhos seus, como já informava, acertadamente, frei Pedro Sinzig.

Vários repertórios indicam essa circunstância. P. J. MARIETTE, por exemplo, no seu *Abecedário* (187) diz que “os emblemas foram abertos a buril segundo desenhos de OTO VAN VEEN, pelos mesmos gravadores que reproduziram suas outras obras, tais como C. Boel, C. Galle, P. de Jode, Egbert Panderen etc. Não existe, em nenhuma, o nome dos gravadores. As boas edições deste livro são as de ANVERS, em 1607, à custa do autor”. Nesta obra, Gilberto van Veen não está referido entre os abridores das estampas dos *Emblemas de Horácio*. F. Bazan, em texto menos preciso, o indica como um desses gravadores ao dizer que trabalhara para “les

(183) BRYAN, MICHAEL — *Dictionary of Painters and Engravers*. Vol. II, pg. 645.

(184) *Ibidem*.

(185) in *Os Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*, na Revista do P.H.A.N., n.º 7, pg. 17. O texto do autor diz que “O pintor destes azulejos clássicos se serviu de estampas do flamengo OTTO VAN VEEN, etc... e adiante... “Estas estampas de OTTO VAN VEEN foram publicadas pela primeira vez, em 1608, sob o título “*Emblemas de Horácio*” por ser fundados em los Versos Latinos de aquel Author” e, outra vez, pouco depois de 1648, em castelhano, etc.”

(186) Publicado pela Livraria Turista, Salvador — Bahia, 1951, como introdução do autor e prefácio em português de GODOFREDO FILHO.

(187) *Abecedário* de P.J. MARIETTE... sur les Arts et les Artistes... anoté par M.M. Ph. de CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON. Paris 1859-1860. Tomo VI, pgs. 17, 18.

Emblemes d'Horace, ceux de l'amour divin & de l'amour profane". (188)

G. K. Nagler (189) documenta ser de 1607 a primeira edição, impressa em Antuérpia, com os seguintes títulos e indicações: "Horatii Flacci emblemata imaginibus (103) in aes incisus notisque illustrata, studio Othonis Vaenii Antuerpiae, H. Verdussen. 1607, 4". (190)

Segundo esse autorizado iconógrafo, a tradução em espanhol "publicou-se também em Bruxelas, em 1660 e 1672". (191) Precisam-se assim as datas do exemplar incompleto existente no convento do Salvador. Nada indica, aliás, que aquê exemplar servisse ao azulejador, se bem que seja razoável acreditar que, em Portugal, o artista se utilizasse de edição em língua castelhana.

O pintor de azulejos ou quem fêz a encomenda da série do claustro franciscano seleccionou 37 dos 103 emblemas. Entre outros deixou de lado os *Virtutis Gloria; Virtus Immortalis, Animi Servitus Perpetua; Vis Institutionis; Voluptatum; Usurae, Morbi, et Miseriae* — um dos mais rea-

(188) BAZAN, F. — *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes...* — seconde edition, Paris. 1789. O autor refere-se de modo igual, como vemos, a outros dois livros, bem conhecidos na época, de O. VAN VEEN: *Os Emblemas do Amor Divino e os Emblemas do Amor Profano*.

(189) Op. cit.

(190) A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui a edição original, em latim, de Antuérpia (1607). Seu frontispício diz: Q. HORATI FLACCI EMBLEMATA Imaginibus in aes incisus. Notisque illustrata, Studio Othonis Vaenti Batauolugdunensis. (oval com busto de HORATIO e legenda com seu nome) /ANTUERPIAE, EX officina HERONYMI VERDUSSEN, /Auctoris aere cura /M.DC.VII.

O exemplar pertenceu à biblioteca do abade D. BARBOZA MACHADO e em seguida à Real Biblioteca, encontrando-se em bom estado de conservação.

A dedicatória do autor é a seguinte: Serenissima Archiduci, /Alberto Avstrio, /Imperatoris /Filio, Nepoti, Fratri/ Belgicarum Provinciarum/ Principi, /ORATIANA EMBLEMATA, /TABULIS AEREIS A se illustrata, / aeternum debiti cultus / atq. obsequii monumentum, / OTHO VAENIUS dicat consecratq. / ANTUERPIAE / CD. D. CVII. IDibus Novembris.

A seguir vem a explicação aos leitores falando de virtudes, de moral e se referindo ao pensamento estoico. Cita ainda o nome de JUSTUS LIPSIUS, no final. Foi publicando com visto do censor de Antuérpia Laurentius Beyerlinck, datado de 1607.

As gravuras não são assinadas. As figuras são plásticas, desenhadas com bom senso dos volumes.

A obra deve ter tido grande circulação nos séculos XVII e XVIII. NAGLER relaciona a tradução francesa: "Theatre moral de la vie humaine, représenté en plus de 100 tableaux tirés d'Horace par O. VENIUS, expl. par de COMBERVILLE, avec la table de Cebes. Bruxelles. 1772 oder 1678." É em "La Haye, 1755, 4". Houve posteriormente, segundo o mesmo erudito, edição de Paris, em 1645.

(191) "esrchien ebenfals zu Brussel 1660 und 1672, fo", diz o texto original. op. cit.

listas na representação e na intenção; *Crapula Ingenium offuscat*; e a terrível crítica, para a época, de rei anão — com figura de macaco — levado e protegido pela cega fortuna. Os frades e os azulejistas do tempo de João V não ousaram representar esta sátira impiedosa, cuja ação se situou em Veneza.

Das gravuras mostrando a igualdade ante a morte e sua terrível lição, faltaram as alusivas aos *Inexorabile Fatum e Nil Aliud ac Umbra Atque Flatus est Homo*.

Figuram porém, no cenóbio baiano, outras dessas rigorosas e severas exemplificações, que realmente fazem com que o *sermão de azulejos* escape ao espírito do século XVIII, dando-lhe gravidade inesperada e mesmo surpreendente, para os que não examinam seu conteúdo com a devida atenção. O virulento ataque dos Antigos e de VAN VEEN ao poder do dinheiro também está presente, constituindo a máxima lição moral — sobretudo em painéis como a profunda e realista crítica: *com dinheiro tudo se compra* — do núcleo cerâmico do Salvador — ao lado da lei de igualdade perante a morte e sua inevitabilidade, em que se destaca *A morte a todos iguala*, com um rei e um sapateiro atingidos e outro monarca em vias de o ser.

Frei Pedro Sinzig resume a disposição dos painéis no claustro, quanto ao tema, da seguinte maneira: “Tôda a primeira série de painéis constitui uma glorificação da Virtude, — a segunda, na ala oposta à capela do Capítulo, insiste na fugacidade do tempo e na certeza da morte; — os quadros da terceira ala, correndo paralelamente com a igreja, põem em contraste virtudes e vícios; — a última série de azulejos, revestindo as paredes externas da capela do Capítulo e da Portaria, pregam, de preferência, um assunto caracteristicamente franciscano: o desprezo do dinheiro”. (192)

No prêto e branco das gravuras — inclusive devido à condensação plástica do assunto — o efeito grave e profundo do conteúdo é bem mais perceptível do que no campo

(192) Op. cit. pg. 170.

do largo painel cerâmico. Neste parece que a maior intervenção da paisagem, a moldura festiva e, talvez, o próprio material cerâmico, diminuem a intensidade do pensamento crítico, aligeirando-o.

A época exata da feitura desses azulejos é desconhecida. Frei Pedro Sinzig informa, possivelmente de acordo com o livro dos Guardiães, que foram recebidos pelo frei Antônio das Chagas (1743-46) e assentados pelo sucessor, frei Boaventura de São José (1746-48). (193)

O painel antigamente localizado no Carmo, alusivo a Licurgo, hoje no Museu do Estado, é datado de 1733. Na edição original, constitui a estampa da página 57, do livro *Emblemas de Horácio*, vendo-se à direita o legislador grego com a táboa das leis apoiada ao solo e um cão pondo a bôca em uma espécie de caçarola, enquanto dois outros se afastam desinteressados. Em volta, a via pública está literalmente ocupada por curiosos, atentos. O emblema de Horácio correspondente à estampa é *Educationis et Consuetudinis Typus*: a educação e os costumes formam a personalidade, diríamos.

E' uma citação de VALÉRIO, na página 56, que refere nominalmente Licurgo, narrando a história em que se inspirou o desenhista.

Se este quadro cerâmico de grande dimensões é de 1733, é possível que os outros se aproximem desse momento. Todavia, 1740 ou 1746 não são anos tão distanciados para que a cópia das gravuras da obra viesse perder o interesse. Desde 1607, o livro de VAN VEEN vinha despertando curiosidade, como as sucessivas edições o comprovam.

No convento de São Francisco, da capital baiana, ainda ocorrem outros painéis de azulejos de caráter mitológico, não observados como tal pelos autores que computamos. Surgem na rica sacristia do monumento, entre painéis com cenas de caça e pesca, constituindo pequeno *divertissement* do século XVIII.

Em um deles aparece Júpiter, sentado à direita, acompanhado de atributos como a águia, a coroa e o cetro. Nou-

(193) Ibidem.

tro, Apolo com a lira. Em terceiro e quarto, Marte e — ao que parece — Ceres ou Demeter, a deusa da agricultura. Em dois painéis se veem mulheres semi desnudas: uma com um coração na ponta dos dedos e outra com uma lança.

São azulejos de bela côr anil, com molduras bem diferentes das habituais, de ramagens e cabeças de cervo de gôsto germânico. Em cenas de caça aparecem — em uma das extremidades — figura de homem ou de mulher, possivelmente simbólicos.

No salão principal do Solar do Saldanha, igualmente na cidade do Salvador, entre os azulejos do artista Antônio Pereira, há cenas de visível motivação mitológica. Ali temos, por exemplo, Netuno com seu tridente; Europa raptada por Júpiter em forma de touro; possivelmente Dédalo e Ícaro, em painel com homens alados, um dêles em pleno vôo, ao lado de outros quadros cerâmicos dêsse importante recinto de solar nobre dos primeiros anos do século XVIII.

Grande coleção de azulejos mitológicos foi colocada — ao que deduz José Valladares — no início do século XIX, no Solar Aguiar ou do Bom Gôsto. Tendo sido, o edifício, demolido, os painéis foram aproveitados, em sua maioria, na atual sede da Reitoria da Universidade da Bahia. (194)

Na sala de recepção se acham sete dêsses quadros cerâmicos, representando *O rapto da Europa*, *Latônia e Piton*, *Apolo e Daphne*, *Hércules no jardim das Hespérides*, *Netuno* (?), *Piramos e Tisbes* de um lado e *Apolo e Daphne* (?) do outro, ocupando duas partes do conjunto de 9 x 43 azulejos; finalmente, Acteon. O desenho é leve e a moldura de estilo néo-clássico, entrelaçada com palmas e guirlandas, ao gôsto Luiz XVI. São em azul e branco. Valladares presume que o autor dos painéis se haja valido de edição ilustrada das *Metamorfozes* de Ovídio.

Vários azulejos alegóricos, de bela moldura do mais puro gôsto Luiz XVI, collocaram-se na sala do Conselho Universitário. Mostram-nos a *Vaidade*, a *Terra*, o *Ar*, o *Fôgo* e a *Água*.

(194) Cf. JOSÉ VALADARES, op. cit.

A alegoria splende em conjuntos do claustro do convento de São Francisco, da mesma cidade. Destacaremos a personificação dos meses do ano, das quatro partes do mundo e dos cinco sentidos, ligadas algumas à iconografia e ao espírito do século XVI e da Antiguidade, com atributos já existentes no livro de CESAR RIPA e em exemplos como o de gravura de 1581, obra de um dos SADELER. (195)

Cesar Ripa, nascido *circa* de 1560, faleceu antes de 1625 quando, em Pádua, saiu edição póstuma da *Iconologia*, obra famosa até o século XVIII. Suas edições iniciais se fizeram em 1593, 1603, 1611, 1618, 1625 e 1630. Em 1764 era ainda reimpressa. (196)

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui três edições da obra; justamente a de 1625, organizada por Pietro Paulo Tozzi, e duas edições de Veneza: a de Tomasini em 1665 e a de Niccolo Rezzano, de 1669. A Escola Nacional de Belas Artes conserva duas edições do livro.

Espírito imbuído da Antiguidade e dos poetas de seu tempo, Ripa era dotado de "imensa erudição. Parece que de Homero a Ateneu, (197) de Ateneu a Boécio, (198) haja espoliado tôda a antiguidade"... "Nos livros que lê só procura alegorias, simbolos, mistérios velados. Quando são mudos, consulta moedas antigas e lhes pede emprestado suas nobres figuras da Paz, da Abundância, da Concórdia. (199)

Aproveita também os grandes escritores da Idade Média e do Renascimento, com altos e baixos de inspiração.

E' dêsse codificador de alegorias, e possivelmente de artistas do quinhentos e do seiscentos que aparece o traço nos

(195) Cf. E. MÁLE, op. cit. pg. 399. Dá a seguinte referência de localização da estampa: *Roma, Est. 36 H. 4.*, mas não dá o prenome do artista. Houve vários SADELER, do qual o mais importante foi Egídio (Antuérpia, 1570 — Praga, 1629). Pela data, as *Quatro Partes do Mundo* devem ser de João SADELER SENIOR (Bruxelas, ca. 1550 — Veneza, 1600 ou 1610). Cf. *Catálogo Cimeños da Bib. Nacional*. Atualmente o *Recueil d'Estampes* dos SADELER, que existe nessa instituição, está extraviado.

(196) E. MÁLE — op. cit. pg. 387. Deve-se a êsse autor a redescoberta da importância iconográfica de RIPA.

(197) ATENEU, autor do *Deipnosophistas* (banquete dos sofistas e dos sábios, foi gramático e retórico grego do séc. III da nossa era. Nasceu no Baixo Egito; ensinou em Roma e Alexandria, (nota de M.B.).

(198) BOÉCIO, autor do livro *Consolação Filosófica* em 4 tomos escritos na prisão e de comentário sobre ARISTÓTELES, entre outras obras. Nasceu em Roma em 470 e morreu em 525, havendo completado sua educação em Atenas. Também homem político foi condenado à morte devido a intrigas palacianas, pelo imperador Teodoro (nota de M.B.).

(199) E. MÁLE, *ibidem*.

belos azulejos que representam os continentes, em pilares do claustro superior, do referido cenóbio franciscano.

Por coincidência, um dos possíveis contactos da influência da obra de Ripa com a península ibérica, ocorrera, em 1665, através da representação das quatro partes do mundo, na fachada da igreja de Santiago dos Espanhois, em Roma, no dia do serviço fúnebre em honra do rei de Espanha, Felipe IV. ⁽²⁰⁰⁾

Voltando à Bahia, na representação da *América* vemos o crocodilo, colocado aos pés da indígena por Ripa e o paggaio de Sadeler, na mão esquerda. A figura não está quase desnuda em suas plumas, como no livro do escritor italiano. Mais discreção e conveniência, deu-lhe o azulejista, pensando talvez em seu destino conventual. O arco, que já estava no gravador quinhentista, não poderia deixar de aparecer.

De Ripa, a *África* possui a cornucópia com frutos e o leão. Falta-lhe o colar de coral e deixou de receber, por chapéu, a cabeça de um elefante. E' de Sadeler, a espécie de elmo que a cobre.

A imagem da *Ásia* segura o atributo particular que lhe confere o autor da *Iconologia*: o turíbulo com rodopios de fumaça, em que se queimavam a mirra e o incenso nascidos em suas longínquas regiões. Os azulejos, porém, omitem o camelo, das caravanas orientais.

E ao envez de estar coroada com flores e pérolas, usa o turbante que lhe põe Sadeler, sem trazer a cimitarra desenhada por êste último.

A Europa está personificada tendo a seu lado Júpiter — metamorfoseado em touro — tradição mitológica seguida por Sadeler. E elevando, com as mãos, modelo de templo redondo — como o *tempietto* do Bramante, descreve Emile Mâle — que é característico da alegoria de Ripa. Mas não apresenta o cavalo e a coroa que se encontram nesta última. As figuras dos azulejos, de pé, são aliás bem mais belas e plásticas que as estampas do livro. Podem figurar entre as obras de valor da azulejaria colonial.

(200) E. MÂLE. Op. cit. pg. 404.

As alegorias dos meses e dos cinco sentidos — de idêntico estilo amplo e do mesmo autor — são mais inspiradas de fatos reais do que de caso particular da tradição iconográfica quinhentista. Todavia, a idéia de personificar cousas abstratas é — como indica, de modo geral, o autor da *Arte Religiosa após o Concílio de Trento* — uma sobrevivência do espírito do século XVI.

O simbolismo cristão, porém, também se expande muito, utilizando atributos e emblemas, como vimos ligeiramente na parte referente à azulejaria religiosa e aos sinais das litanias da Virgem.

Nem todos os elementos estranhos ou inesperados que aparecem em um painel devem ser considerados como alegorias. Há figuras ou pormenores unicamente ornamentais e outros de caráter humorístico.

Na Capela Dourada, dependência da Ordem 3.^a de S. Francisco, ligada arquitetonicamente à nave da igreja do Convento de Santo Antônio — no Recife — além de azulejos de entrelaçados azuis, aparecem painéis figurados de formato retangular com episódios venatórios. Em um dêles surge pavão ornamental ao lado de cena dita de *macaquices*, (201) em caçada com algo de satírico. A ocorrência dêste último tipo iconográfico no Recife, é importante. O erudito especialista português, J. M. dos Santos Simões, no já citado catálogo *Azulejos*, relativo a exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, reproduz painel de alizares com “*singeries*”, proveniente da antiga Quinta de Santo Antônio de Quadriceira (Turcifal, Torres Vedras), considerando-o fabricado em Lisboa, entre 1630 — 1650. Anota o conhecido estudioso: “Este tipo de decoração civil foi relativamente vulgar em seu tempo, para ornamentação de jardins, casas de regalo, etc. Filia-se nas pinturas e gravuras humorísticas com temas animais: macacos, gatos, cães, etc.” Em Pernambuco surge, como vemos, em monumento religioso.

(201) No simbolismo cristão mais rígido o pavão representa a eternidade e o símio é a incarnação de Satan. Nestes painéis, o pavão parece ser unicamente decorativo e — pela comparação com os outros painéis, não parece haver intenção simbólica na “*singerie*”. Os macacos, aliás, não foram objeto, habitualmente, de representações religiosas.

V

OS AZULEJOS COMO EXPRESSÃO DO SÉCULO XVIII

POSIÇÃO DA AZULEJARIA NO DESENVOLVIMENTO DA PAISAGEM COMO GÊNERO ARTÍSTICO

A azulejaria existente no Brasil fornece preciosas indicações sobre o evolver do gênero *paisagem*, no século XVIII, revelando-se mais rica, no particular, que a pintura à óleo. Neste capítulo encontraremos, de novo, prova do singular e importante papel que os painéis cerâmicos desempenharam na época colonial, apresentando aos habitantes do Brasil alguns dos aspectos mais salientes da cultura e da arte setecentistas.

A tendência dos azulejadores a colocar as figuras em amplos espaços era já um elemento de fixação paisagística.

Realmente, no fundo e nos bordos de episódio copiado de gravuras, punham eles árvores e plantas, que, em outros casos, com grandes dimensões, marcavam o centro do painel. Esses elementos representativos da natureza circundante assumiram, na azulejaria, especial significação, experi-

mindando o gôsto crescente que o século XVIII teve pela paisagem.

Através dos episódios pastorais, dos de caça, da pintura de batalhas e das cenas mitológicas e da paisagem própria dita, transparece essa união do homem com a natureza, que foi um dos ideais da Arcádia e do romantismo, um dos mitos permanentes do setecentos. Em muitos dos exemplos a paisagem é praticamente tudo, ocupando a quase totalidade da superfície do painel.

O estudioso português Vergílio Correia nos informa — como já apontamos — que os artistas do começo do século XVIII chamavam, a este gênero de azulejo” — *de paisés*, o que equivale a dizer de paisagem”. (202) Esse fato extremamente importante, deve ser convenientemente realçado. Pela descrição que faz desses painéis, vê-se que se tratam de tipos habituais, como ermitões, fidalgos ou camponeses ao ar livre. Nós os vemos pelo Brasil em grande quantidade, desde a portaria do Convento de Santa Teresa e a sacristia da Glória do Outeiro do Rio, até os conjuntos franciscanos da Bahia e Pernambuco e a capela da Jaqueira do Recife.

A denominação de *paisés* veio confirmar a conclusão a que a análise crítica chegara. E' tal a predominância do elemento natureza ao aberto sôbre a figura humana, nesses conjuntos, que não poderia haver dúvida de que a intenção maior do artista fôsse a de exprimir a paisagem. Em alguns painéis aparecem aves voando ou em terra, ocupando o centro da pintura. Em todos, as árvores, as arquiteturas do segundo plano, os rios recebem tratamento que os coloca em evidência, muitas vezes com belo senso atmosférico. A busca da profundidade, a preocupação es-

(202) Em *AZULEJOS DATADOS*, Lisboa, 1922, pg. 68. O autor escreve o seguinte:

“Representa um dos painéis uma cena rústico-religiosa, com fundo de água e montes, havendo no primeiro plano um frade que entretece os vergos dum cesto; outro mostra um ermitão de grandes barbas, junto da sua capela; nos restantes quadros desaparecem os religiosos, e divisam-se fidalgos: um à cavalo, guiado por um camponês, outro figurando junto a um castelo ameaçado, despreocupadamente, num cenário de paz e maravilha. A este gênero de azulejo chamavam os artistas do século XVIII, — *de paisés*, o que equivale a dizer, de paisagem”.

pecial, a que nos referimos anteriormente, reforça esse sentido paisagístico, resultante de diversos movimentos de ideais e vários fatores sociológicos e culturais do século XVIII. O novo gênero, que até então só a essência realista da arte holandesa houvera aceito, se afirma de modo paulatino para eclodir dominadoramente na centúria seguinte.

Não é simples coincidência que as tentativas de exprimir a natureza e esse amor pelos amplos espaços campestres façam a sua aparição frequente e intencional nos painéis cerâmicos do século XVIII e talvez em alguns dos primeiros anos do XIX. Essa época é, na história da arte européia, um momento de elaboração de novas formas de realizar e sentir a pintura e em particular a paisagem.

Até então na França e na Itália, não se havia concebido esta última como assunto artístico digno de importância. O que equivale a dizer que não recebera fôros de gênero independente.

A tendência a considerar a paisagem como elemento em si — completa realização de uma obra pictórica — surge pela primeira vez na história da pintura ocidental, no seiscentos.

Encontramos fragmentos de paisagem em uma composição de Giotto, Van Eyck ou Leonardo: mas aí serviam de fundo, elemento acessório à ação ou figura principal. Esses artistas poderiam, tecnicamente, haver pintado paisagens, mas não sentiram a necessidade de fazê-lo. A arte de sua época possuía outras tarefas a desempenhar.

No século XVII holandês, a paisagem nasce como gênero artístico, assumindo profunda feição estética nos óleos de um Ruisdael e nos desenhos de Rembrandt. Como acentuaram Fromentin e outros autores, esse surto precoce da visualização e interpretação da natureza correspondia a uma dominante da arte e da civilização holandesa: o realismo. A paisagem fôra, nos Países Baixos, forma de contacto com a terra natal e de sua potente afirmação. Além de exprimir uma resultante da curiosidade científica pelo mundo, legado do Humanismo e da Reforma, que nos dias de Leonardo só pudera servir a desenhos de gabinete e por menores de quadros.

Era, de certa maneira, o homem extrovertido e libertado das feras medievais refletindo, com arte criadora, o seu domínio e conhecimento do meio circundante. E também forma de ser de civilização burguesa e leiga, do país.

As razões pelas quais o artista do seiscentos italiano e francês como em período análogo do helenismo, marchou para a paisagem separada da figura — objetivo alcançado bem mais tarde — ou tema principal do quadro, incluem aspectos ideológicos e dialéticos diferentes e controvertidos, causas subjetivas e individualistas do evolver estético da arte.

Os azulejos exteriorizaram, no século XVIII, à volta à paisagem, de certa forma. E não é dos menores significados dessa arte cerâmica — em nosso país — o de nos permitir avaliar e seguir alguns dos aspectos da intervenção do sentimento da volta à natureza, nessa época tão rica de lutas e contradições.

Houve duas fases — de conteúdo relativamente diverso — no retorno ao mundo primitivo e natural, que se afirmaria, na arte, pela visualização de árvores, rios, prados, montanhas, espaços longínquos, animais, pastores ou pescadores.

A primeira, vinda do final do século XVII, se caracteriza pelo movimento literário da Arcádia. Nela surgem as *pastorais*, tão comuns em azulejos, com cenas nas quais o elemento paisagem predomina. Mas uma paisagem irreal, imaginada — quase sempre inspirada em gravuras ou azulejos da França e do Norte da Europa. Seus reflexos na azulejaria portuguesa são frequentes.

A segunda fase é ligada à volta à simplicidade da natureza, sensível às concepções de Jean Jacques Rousseau e à literatura de um Bernardin de Saint Pierre e de pré-românticos alemães. E' justamente um período de transição para o romantismo, difícil de precisar na azulejaria. Mas, possivelmente já se exprime em núcleos cerâmicos da Reitoria da Universidade da Bahia, como sugeriu José Valladares. Pelo menos, nestes, pode ocorrer a fácil fusão das duas correntes.

Situadas as tendências gerais do século XVIII, que conduziram o artista à paisagem, torna-se necessário apontar de

que maneira ela foi realizada nos azulejos, que vieram participar da vida de nosso país, na época colonial. Não a vemos mascarada de cena de gênero, anedótica, como surgiu em pequenos quadros franceses da segunda metade do setecentos, moda superficial a que cedeu, por exemplo, Nicolau Tournay. Mas nem sempre aparece isoladamente, como visão da natureza em seus elementos puros, não humanos. Plenamente dentro de sua época, se concretiza em pastorais, festas galantes, e mesmo cenas de caça — sem deixar de atuar, com crescente importância, nos painéis bíblicos e mitológicos. Disso tudo, temos exemplo no Brasil.

Os conceitos expendidos por teóricos da pintura, no século XVIII, comprovam a gradativa afirmação de direitos do gênero *paisagem*, correspondendo a transformações da sociedade e a correntes de gosto e de idéias da nova época.

O francês Roger de Piles, ⁽²⁰³⁾ em 1708, distinguia a paisagem em dois estilos: o *heróico* e o *pastoral*.

Watelet, nos meados do século, em seu *Dictionnaire des Arts de Peinture* inclui três tipos de paisagem, que seriam o de *vistas* (em que se imitam fielmente os aspectos campestres), o de *imaginação* (qualificado de “representação ideal da natureza” e “gênero nobre” da paisagem ⁽²⁰⁴⁾), e o *mixto* ou de *vistas compostas*: “aspectos campestres em parte copiados da natureza e em parte imaginados”. Mais tarde se suprimirá, teoricamente, o caso mixto.

Em Portugal, presumivelmente, a influência da tradição holandesa poderia ter levado ceramistas à paisagem com interpretação direta da natureza, mais frequentemente do que ocorreu. Só em exemplos topográficos, como o dos painéis da sala de sessões da O. 3.^a de São Francisco, da Bahia, encontramos o mundo real — em paisagens — na azulejaria. ⁽²⁰⁵⁾

(203) Cf. FLOORISONE, MICHEL — *Le Dix-Huitième Siècle*. Paris, 1948, pg. 99.

(204) *ibidem*, pg. 100.

(205) Cenas da vida corrente ou episódios contemporâneos de relêvo foram feitos, muitas vezes, em Portugal. No Brasil conservou-se o caso do núcleo cerâmico do claustro da referida Ordem Terceira, estudado recentemente por João PERRIRA DIAS.

Mas não são vistas campestres e sim urbanas; têm caráter topográfico, bastante habitual na época — devido à curiosidade geográfica — nos atlas com perspectivas e perfis de cidades.

Essa tradição chegara a Portugal, possivelmente, com painéis holandeses do gênero, dos quais sobrevive importante núcleo no palácio Saldanha, à Junqueira, em Lisboa, com vistas de Antuérpia, Roterdão, Middelburgo, Hamburgo, Veneza, Londres, Colônia e Constantinopla. (206) Santos Simões pensa que devem ser da autoria de Cornélio Boumeester, possivelmente de 1720 ou pouco antes. Painéis inspirados em gravuras, como deveria ocorrer no caso de representação de cidades tão afastadas umas das outras, mas ligados — de certo modo — à veia realista holandesa. Sua adesão a formas essencialmente gráficas, afasta a hipótese de sugestão da pintura de portos, que produzira alguns exemplos em Claude Lorrain e crearia, mais tarde, ainda na França, parte da obra de Vernet.

Não se trata assim, pròpriamente, de lição da precoce paisagem dos Países Baixos. Esta não se expandiu em Portugal de maneira creadora. Os azulejadores da Metrópole estavam — malgrado tudo — apegados à tradição acadêmica e convencional da Itália e da França, para que pudessem sorver a seiva realista da arte holandesa do século XVII, entrada em declínio no XVIII, devido, precisamente, a influências provindas dessas outras duas nações.

Fizeram arte *imaginada* de segunda mão ou diretamente copiada de gravuras. Não constituiu resultado da ida “ao motivo”, nem significou profundo impulso realista. A terra, a natureza de Portugal ou do Brasil não aparece — em geral — nessa idealização rococó da paisagem. São castelos franceses e recortes idílicos do campo holandês, que se transpõem para a azulejaria; torres e flechas nórdicas completam o ambiente. Os trajés dos pescadores de Póvoa ou do Tejo e as roupas das varinas; as quintas e os solares regionais

(206) Estudados por J.M. DOS SANTOS SIMÕES em OS AZULEJOS HOLANDESES DO PALÁCIO SALDANHA, artigo publicado em BELAS ARTES, 2.ª série, n.º 1. Lisboa. 1948.

não intervieram nitidamente ou de modo algum nos padrões habituais, repetidos quase que convencionalmente.

A arte da Holanda, profundamente ligada a natureza, não deixou, porém, de fazer-se sentir no Portugal setecentista, através da transposição de gravuras e, possivelmente, da inspiração de utensílios de faiança, com verdadeiras paisagens de rios, casas com telhados nórdicos e árvores esbaltadas. Paisagens nas quais se fez sentir, algumas vezes, gosto orientalizante, resultado de influências da porcelana chinesa, às vezes — em troca — europeizada com notas barrocas ou rococó, sinal de fecunda reciprocidade.

Os exemplares em que a paisagem surge, na azulejaria do Brasil, são, em maioria, casos do estilo *pastoral* de DE PILES, tratados com esse espírito, mesmo quando o assunto é mitológico ou de caça.

Realmente, no fabuloso surto de representação da natureza que se expande líricamente por tantos painéis cerâmicos da Bahia, de Pernambuco e do Rio, não aparecem remanescentes da paisagem *construída*, à *POUSSIN*, com ruínas de edifícios clássicos e certa solenidade olímpica na atitude das figuras. Não há convenções heróicas nos azulejos. As lições de *Verão* ou *Ruth e Booz* — uma das quatro estações, no Louvre — ou da *Arcádia* e de *Léa e Narciso* ou certos desenhos à pena do grande francês do seiscentos, já tinham sido incorporadas e superadas pelas novas formas arcádicas do setecentos europeu, mais sumárias, espontâneas e subjetivas.

As ruínas de palácios ou templos e restos de grande coluna, que foram pintados em ângulos de painéis da Glória do Outeiro, do Rio, ou do claustro de cima do convento franciscano do Salvador, são mera reminiscência formal, que não pesam no conjunto. Casos raros, aliás, no acervo brasileiro. E pormenores tão pequenos e humildes dentro da composição, que impressionam menos que as casas e árvores do fundo, verdadeiro elemento paisagístico da obra.

O modo construtivo, relacionado à pintura de volumes, não surge, pois, na paisagem dos nossos azulejos, se excetuarmos os elementos geométricos da representação dos parques

à Le Nôtre. Aí o assunto impõe certo rigor geométrico e perspectivo, mas as árvores e as figuras se ligam à técnica naturalista, da paisagem de valores e de luz, essencialmente setecentista, visceralmente rococó. A azulejaria vinda para a Colônia estava assim *à la page*.

Essa compreensão pictórica e atmosférica é a que se encontra — realizada com beleza, finura e espontaneidade — comumente.

Já aparecem pois, no século XVIII brasileiro, numerosos painéis cerâmicos em que arvoredos e esbatimentos atmosféricos do fundo, são feitos à maneira de *lavis* — no habitual tratamento sumário de massas — sugerindo mesmo desenhos de FRAGONARD. (207)

Essas aguadas sensíveis, às vezes com transparências e brilhantes efeitos de fundo — bem específicos do azul cerâmico — ocorrem, por exemplo, em recantos de parques e cenas galantes nas sacristias da O. 3.^a de São Francisco da Bahia ou da Glória do Outeiro, no Rio. Fotografias que publicamos nesta tese mostram exemplos dessa técnica atmosférica e subjetiva, no tratamento de elementos da paisagem.

A tendência a esta última pintura já se afirmara bastante nas escolas do sec. XVIII ligadas à Itália e à França, ainda subordinadas a convenções e tradições idealizantes e acadêmicas, continuando o seu crescente desenvolvimento até vir a ser considerada gênero autônomo.

Só no fim do setecentos, em transição para a centúria seguinte, é que a tradição clássica nesses países admitirá a *paisagem pura*, para a qual abriram caminho os *vedutiste* (208) de Veneza e Roma e os Vernet, Fragonard, L. — G. Moreau, Georges Michel, Hubert Robert da França, ligados em parte a pequenos mestres holandeses.

E, na Inglaterra, um precursor como Gainsborough, pai da brilhante pléiade da paisagem inglesa que, com Consta-

(207) Como a sanguínea *Le Vieux Parc* da coleção do Museu do Louvre. N.º de inv. 26.653. Publicado por P. LAVALLÉE no álbum III da "Collection de reproductions de dessins/publié sous la direction de GABRIEL ROUCHÉS/Musées Nationaux. Paris, 1938.

(208) GUARDI, CANALETTO, BELLOTTO e PIRANESI, com sua fantasia arqueológica e perspectiva, incomparável no preto e branco.

ble (1776-1831) — influenciado por Ruisdael — e Turner ajudará, a fixar, no século XIX, algumas das constantes da interpretação da luz e das transparências do ar, que servirão ao grupo de Barbizon e a Manet.

A paisagem pura surge igualmente em painéis de azulejos setecentistas, do nosso país, inclusive de maneira curiosa, como que *envergonhada*. Vêmo-la assim em superfícies estreitas de extremidades de paredes e entre vãos onde não haveria espaço para uma composição mais “séria” ou paisagem com figuras. Aí, entre as curvas e volutas de mainel ou pilastra estreitos, os azulejadores colocaram, normalmente, em meados e fins do século XVIII, uma grande árvore e elementos de vegetação ou de fundo paisagístico.

E’ o que se vê, por exemplo, em ângulos do salão principal do Paço do Saldanha, na Bahia e em entre-portas do Convento de Santa Teresa, carioca.

Algumas vezes — talvez etapa artística anterior — surgem com *ermitão* circundado pela natureza abrupta.

Mas o gênero *paisagem*, mesmo no oitocentos realista e impressionista, não é só o caso de marinhas ou montanhas em que não apareça o homem. O sentimento de amor à natureza que esse tipo de pintura exprime, pode exteriorizar-se, independente da presença de figuras e grupos, de tamanho reduzido. No caso da influência arcádica, como veremos em capítulo seguinte essa aparição reforça mesmo a união com a natureza e mostra a paixão utópica pela vida primitiva, sem artifícios.

Para italianos e franceses, essa inclusão do homem foi, como vimos, durante muito tempo, meio operatório da criação paisagística, tanto na tradição de veia dramática e pré-romântica — que vai de Salvador Rosa a Marco Ricci — como na da paisagem clássica e construída que, de exemplos muitas vezes belos e sensíveis de Anibal Carracci ⁽²⁰⁹⁾ e do Dominiquino, vai afirmar-se em Poussin e Claude Lorrain, antes de esboroar-se nos embates ideológicos do fim do setecentos.

(209) Como na de aspectos bucólicos e campestres que se encontra no Kaiser Friedrich Museum, de Berlim.

A paisagem dos nossos azulejos, no seu feitio largo e pictórico, de pinceladas francas e descuidadas, corresponde também à função decorativa dos painéis colocados nas paredes de igrejas, claustros e salões. Transposta para uma arte ligada à arquitetura — visando efeito de conjunto em que as notas azuis deveriam predominar para acôrdo final com as superfícies brancas ou a talha dos altares — o tratamento livre e pictórico setecentesco, que indicamos, anteriormente, se coadunava perfeitamente com a missão ornamental dos painéis. Como no caso da pintura de tetos — destinada a cobrir grandes dimensões — essa maneira sumária e espontânea se ajustava a uma arte monumental, de caráter decorativo.

Por outro lado a paisagem que existe na azulejaria do Brasil colonial é um mundo de beleza, mas idealizado. E, antes de tudo, produto da extensão e amplificação dos valores profanos, no setecentos. Com ela — repetimos — penetra no país a Arcádia e prenúncios do Romantismo. Os tardios azulejos do solar Aguiar possuem ao que se pode deduzir impulso para a natureza mais ligado a Bernardin de Saint Pierre, que aos versos de Parini.

E, ao lado desse hino à natureza, chegam ao Brasil os *parques* em que se realizavam as *festas galantes*. Os parques que o regente Felipe d'Orleans pintava como bom amador que era — pequeno angulo da natureza em que não havia selvageria, mas o homem cortezão — participavam do amor aos espaços largos do setecentos europeu, enquadrados em perspectivas sem fim, e no rigor geométrico de determinado sentimento clássico de ordem e construção.

Eram ainda a versão diretamente aristocrática da paisagem. Da mesma maneira que, no fim da Idade Média, as tapeçarias representaram os trabalhos agrícolas com nobres fantasiados de lavradores requintados, em pastorais à Virgílio — os pintores das côrtes da Europa afrancesada — mestres dos azulejadores, transformaram à volta à natureza, em passeio a Saint Cloud ou a Sceaux.

FESTAS GALANTES NOS AZULEJOS DO BRASIL

As *festas galantes* em que a paisagem é a naturêza policiada e organizada pelo homem, se constituíram cêdo em tema extremamente difundido, no século XVIII. Surgindo ou, ao menos, atingindo a sua feição habitual e corrente na França — corresponderam na Europa a expansão do prestígio dêsse país. E' uma transposição ideal da côrte e da vida de Versailles, e se difundiu graças a pintores franceses contratados por príncipes ou reis de diversos países do Continente. Foram QUILLARD e o gravador DÉBRIE, em Portugal; BARTHÉLEMY OLLIVIER, em Madrid, ANTOINE PESNE em Charlottenburgo — entre outros — os que espalharam êsse gênero amável, mas fácil. E amadores como Frederico II da Prússia, que incentivaram a produção em série dessa arte aristocrática e mundana, com figuras à Watteau mas sem a fôrça poética e as raras qualidades da obra dêste artista. Mme. Helène Adhemar de Vallée estuda a origem dêsse tema em trabalho inédito, mas referido por Michel Florisoone, em seu livro a respeito da pintura francêsa do século XVIII (210). Teria ela chegado a conclusão de que nêsse período artístico o tema sairia diretamente da gravura de modas, que conhecera novo sucesso no final do seiscentos. Gravadores como

(210) Op. cit. pg. 120.

Abraham Bosse — de filiação mais remota, segundo observa Florisoone — também prepararam êsse surto.

Watteau deu impulso definitivo a uma visão das cousas e da elegância femininas, que se lhe tornou tão peculiar a ponto de hoje nos recordar mais o seu estilo do que o modo de vida da côrte, em seus dias. E isso se tornara patente mesmo na época. Ao entrar para a Academia das Artes, em 1717, foi recebido sob o título de *pintor das festas galantes*, apasar da veia realista de boa parte de sua obra.

E' dessa fisionomia particular da pintura do século XVIII que encontramos abundante repercussão em painéis de azulejos vindos para o Brasil.

Um pouco do mundo à Versailles e do desenho harmonioso de Watteau chegaram-nos assim através de Portugal. Talvez, alguns dos jardins representados possam ser, os de Benfica, perto de Lisboa, visitados por vários artistas do século XVIII. Nada diferenciava, estes últimos, dos regulares traçados da *Ile de France*, com seus espelhos d'água, *pelouses*, chafarizes e estátuas. Estamos diante de um duplo aspecto de expansão internacional da arte. A realização objetiva e a representação pictórica seguem o mesmo modelo francês.

No Brasil os exemplos de caráter mais galante se acham na sacristia do O. 3.^a de São Francisco da Bahia, com nobres enleados pela dama de seus sonhos ou lhe fazendo declarações. *As conversações em um parque* se repetem aí, e na sacristia da Glória do Outeiro do Rio ou no consistório da Misericórdia do Salvador. Em todos — como nos parques figurados na própria capela-mór da igreja do Convento do Desterro — há chafarizes ou fontes ornamentais colocadas ao centro da composição, escadarias, balustradas, áleas retas, lagos, canteiros e vegetação típica da natureza ordenada, geomêtricamente, pelo grande artista que foi Le Nôtre.

Na Ordem 3.^a mencionada, o desenho de alguns personagens, o recorte de seus mantos abertos e o talhe dos vestidos femininos lembra diretamente a arte de Watteau, com seu refinamento e ritmo lineares.

Nêsses painéis, a plástica ou tratamento de massas dos personagens cede terreno à maneira rococó, de pinceladas rápidas e francas, com a introdução paralela de elementos e efeitos de caráter essencialmente pictórico, como os *lavis*. São submetidos a lei geral da época, que dirige a maior parte da criação artística, numa expressão de graça e movimento

CENAS DE CAÇA E REPRESENTAÇÃO DE BATALHAS

Os amadores de nossos azulejos se surpreendem de modo bem razoável e justificado com a frequência de cenas de caça nos painéis figurados da Bahia, de Pernambuco e do Rio. Esses episódios venatórios surgem, comumente, em quadros retangulares de pequenas dimensões — nos quais as figuras são bem menos importantes que a paisagem e se entrosam no ambiente que as envolve, a tal ponto, que as cenas necessitam de olhar atento para serem dissociadas — na sua movimentação — de assuntos correlatos. Isso, apesar da repetição iconográfica dos mesmos *halalis* e cruzamentos de lanças de cavaleiros.

Mas também os há de tamanho maior, como na sala de secretaria da O. 3.^a de São Francisco, da Bahia, ou em partes dos que existem no claustro do convento vizinho. Aí as figuras assumem importância e evidência, passando ao primeiro plano.

Nessa arte de tema aristocrático — às vezes ligada ao gosto do exotismo, como nas caçadas com personagens orientais de turbante — se exprime um dos elementos característicos do século XVIII, freqüentemente exteriorizado na pintura e na tapeçaria da época.

E do mesmo modo que no caso das *festas galantes*, são de fonte habitualmente francesa. Receberam, em sua origem, numerosas sugestões da pintura animalista dos holandeses, que também esteve em voga no setecentos.

A arte acompanhou então o gosto público pelas ciências naturais e pelos bichos vivos, nas *menageries* ou nos espetáculos. Pintores como Desportes e Oudry preludem a azulejaria — e as *Caças de Luiz XV*, trabalhadas em tapeçaria, sugerem, no tratamento do motivo, nossos painéis cerâmicos. Dos retratos e das naturezas-mortas de animais se havia passado às cenas venatórias, aos altos para repouso e alimentação, no meio do campo, que tem precedente importante no *Alto de Caça* de Carle Van Loo, executada em 1737 para o castelo de Fontainebleau. Caminho natural em época na qual o rei de Versailles era grande caçador, o mais entusiasta da família.

Na França setecentista Oudry é o artista típico do gênero. Em 1722, fizera uma *caça ao javali* na sala ao ar livre, do delfim; mas algumas vezes conciliava a mitologia com o novo tipo de pintura, através de caçadores do olimpo greco-romano.

Entre os painéis decorativos que realizou, há um com *macaquices* ornamentais ao alto, representando *a caça*, no qual existe galgo saltando como aparece habitualmente nos azulejos. As maltas figuradas em tapeçarias também foram transportadas para os revestimentos cerâmicos.

Na *Dança* e na *Pesca* da série de painéis acima referida; em desenhos de paisagens e nas gravuras ilustrando fábulas de LA FONTAINE — transparece o espírito geral do século, do qual Oudry foi artista essencialmente representativo, em algumas facetas. (211)

Nessa época que para a nobreza assumiu fisionomia alegre e ligeira, a caça era também uma festa; sua “última liberdade”, na expressão de escritor francês. Nicolas Lancret

(211) Cf. DEMIER, LOUIS — *Les Peintres Français du XVIIIème Siècle* — Ed. G. VAN OEST. Paris / Bruxellas. 1928. O capítulo sobre OUDRY foi escrito por JEAN VERGNET-RUIZ. Tomo II. 1930.

(1690-1743), famoso no gênero galante, não deixou de fazer quadros venatórios. Junto com Pater, seu companheiro de gosto e sucesso, pintou a série das *Caças Exóticas* para a galeria do Versailles modificado de Luiz XV.

Mas o interesse fundamental pela paisagem, analisado em capítulo anterior, entra como dos maiores fatores da introdução desse assunto, nas artes plásticas. Oudry e Desportes “usavam o pretexto de suas cenas para estudar a natureza”, escreve Florisoone. ⁽²¹²⁾

Quais os artistas que trouxeram para Portugal as cenas de caça ou quais os azulejadores que as transpuzeram, inspirados em gravuras? São problemas a deslindar. Xavier da Costa informa que pintor português nascido no primeiro decênio da centúria, Francisco José Aparício, natural de Vila Franca, estudou em Paris, onde foi discípulo de Oudry. Mas só nos fala de retratos que fez — procurando imitar a maneira de Rigaud — e de flores, painéis sacros e cópias de mestres. ⁽²¹³⁾

Como introdução à paisagem ou fantasia exótica, a iconografia venatória dos azulejos deve ter atuado na sensibilidade do Brasil colonial. Mas não percebemos outra repercussão desse assunto, que parece ter passado em brancas nuvens, pela cultura e pela arte do Brasil, e que hoje interessa ao historiador devido a motivos culturais, eruditos, ou de restrito prazer interior — como expressão parcial do século XVIII. Excetuada, naturalmente, a realização desenhística ou pictórica bem sensível, que valoriza, como arte, o trabalho dos azulejadores, sem aumentar-lhes, nitidamente, a projeção. A temática venatória não poderia atuar sobre os homens com a profundidade e a ressonância da temática

(212) O mesmo autor, *op. cit.*, pags. 22 e 23, escreve: “uma outra devoção nascera nas pegadas das maltas reais e senhoriais: a devoção da natureza, mas da natureza virgem, fora do homem. Estes alunos dos holandeses e dos flamengos, estes herdeiros de Poussin, retomaram o caminho do campo, percorreram as colinas, os vales e as florestas. E, ao repreenderem a rusticidade, redescobriram a profundidade do horizonte, a densidade do ar, a penetração da atmosfera”. “Da relação das massas pela cor se virá a diferenciação dos planos pela luz, à exatidão dos tons, na atmosfera, ao *flou* necessário, às passagens, como dizemos. Na origem da técnica pictórica do século XVIII e de toda a técnica moderna, estão as máximas de LARGILLIÈRE, as prudentes explicações de OUDRY, e a experiência dos naturalistas”.

(213) *Op. cit.*, pag. 133.

religiosa. Distração de côrte, prazer real, tinha seu campo de ação bem limitado.

Comentando aspectos correlatos da pintura francêsa, escreve Michel Florisoone ⁽²¹⁴⁾ “já por definição a arte de côrte é uma arte sem raízes e sem ressonâncias; não toca à humanidade; pelos assuntos que adota e sua maneira de desenhá-los e colorí-los, não se destina senão a uma certa *igrejinha*; sua significação limitada circunscreve seu valor; seu interêsse é provisório e sua expressão, longe de estabelecer uma comunhão de pensamentos e sensações, é exclusiva. Assim a arte de côrte pode ainda se revestir de certa qualidade, mesmo de alta qualidade, mas a deste tipo introduz, numa arte que deveria ter ficado rara, o sentimento da vulgaridade”. . . . “Um grave divórcio separará, nesta época a pintura francesa em arte de côrte, sem fundamento e sem autenticidade, e arte do povo que continuará a tradição”.

“A arte sob Luiz XV não é mais dirigida, é formada de gêneros independentes, e o que se chama de *estilo Luiz XV* não se aplica senão a uma certa forma de arte. Isto é verdadeiro sobretudo na pintura, e a pintura dita dêsse estilo, não é senão a expressão plástica de um grupo efêmero — os snobs da época — cuja sede é a côrte; presidente a marquesa de Pompadour; membro influente François Boucher e os homens para tôdas as obras: Jacques Guay, Charles Eisen e C. N. Cochin”.

Esta pintura *Luiz XV* ignora as aspirações gerais e sociais manifestadas pelos visitantes do Salão de 1737; ela corresponde a estado de espírito particular adotado por minoria que toma a arte por distração e luxo; a pintura é considerada como um passa-tempo, à espera de que os ricos burguezes do século XIX façam dela uma *arte de “agrement”*, ela é um *amusement* agradável, um brinquedo que se pode formar por prazer e à vontade — e sem respeito pelas obras assim criadas, do mesmo modo que pelo pensamento que as deva animar”.

(214) Op. cit., pags. 44 e 45. A análise parte principalmente do caso de BOUCHER e sua pintura de baixo prazer. E' a ela que se refere especialmente na referência à vulgaridade. As cenas de caça — na azulejaria — não, apesar de tudo, mais refinadas e também mais sérias.

E' evidente que tal arte teria dificuldade em corresponder às exigências e necessidades do Brasil colonial. Mais do que os outros tipos de azulejaria — expressivos de parte das tendências do setecentos — o gênero venatório foi fenômeno superficial e anódino na vida brasileira, quisto encravado sem qualquer repercussão. Por que, nas cenas galantes, também de côrte, apareciam os gestos e mesuras do amor e a elegância e graça feminina, comuns à humanidade. Nas caças — organizadas à maneira real — até o terreno era reservado, seu acesso fechado, glória e prazer de raros privilegiados.

A pintura de batalhas e de movimento de exército, no século XVIII, também foi fenômeno relacionado à expansão do gosto da paisagem, a tal ponto que MICHEL FLORISOONE, do museu do Louvre, chega a intitular um dos capítulos de obra que escreveu sobre a arte de centúria, de *o fim da paisagem de batalha*. (215)

E para a sua introdução na azulejaria, tão visivelmente como no caso das festas galantes e de vistas de parques, deve ter concorrido a iconografia abundante de gravuras francêsas. Os uniformes, os edifícios e mesmo bandeiras ou brazões com flor de liz documentam essa influência direta sobre painéis de batalhas no claustro de cima do convento de São Francisco da Bahia. A arte dos azulejistas é aí uma arte de sabôr gaulês.

Naquele pavimento figura ciclo de cercos de cidades ou castelos, choques de cavalaria, incêndio e pilhagem de vilas e fortificações. Nada de brasileiro, pouco de português iconogrâficamente, e muito de francês, prolongando por um pouco dos batalhistas holandêses da época, que desde o famoso seiscentista Wouwerman, (216) influenciaram o gênero, chegando até Francesco Casanova e mesmo a Nicolau Taunay, de significado erudito para o Brasil.

(215) Op. cit., pg. 103.

(216) Também foram importantes pintores de batalhas, no séc. XVII, os flamengos PETER SNAYERS e VAN DER MEULEN, este último celebrado na França de Luiz XIV — e o artista VAN BALRENBEGHE. No setecentos, CHARLES PARROCEL, antecedente direto de CASANOVA, os vários MARTIN, SWEBACH — DESFONTAINES e outros.

O papel dos batalhistas do setecentos,, segundo Florisone no referido capítulo, “pareceu ser — além de sua missão histórica e iconográfica — o de ajudar à transição da paisagem de gênero à paisagem animada, à paisagem pura e pintura da vida presente”... e... “freqüentemente bastará, aos pintores ainda habituados aos problemas do ar livre ou das formas da vida, interrogar um panorama de batalha e seus efeitos mutáveis de luz”. “Todavia a influência será recíproca e cêdo, a paisagem de batalha cairá no nível da pintura de gênero com intenções simbólicas ou retrospectivas”.

No Brasil aparecem cenas de batalhas nos já referidos azulejos do Salvador, nos de corredor e escadaria da O. 3.^a de São Francisco, da mesma cidade; em sala lateral de claustro, no convento de Santo Antônio no Recife, estes com alusões a N. S. do Rosário.

Em alguns dêles — como neste último há forte senso de movimento e multiplicidade de personagens. E' uma arte barroca, que se desenvolve no barroco, acentua o historiador de arte alemão WERNER WEISBACH, como referiremos a seguir.

A ARCÁDIA E OS AZULEJOS DO SÉCULO XVIII

Muitos dos painéis de azulejos do século XVIII são realmente impregnados de suave beleza, realizados com equilíbrio de tons e espontaneidade de desenho que lhes confere raro valor artístico. É essa uma das razões da importância dessa arte cerâmica em nosso país.

Na época em que foi feita e para a maioria dos historiadores e críticos — excetuado, em parte, o período áureo dos OLIVEIRAS BERNARDES — a azulejaria era, como vimos, relegada a plano secundário. Classificada entre as artes menores, pertencia ao campo semi-artezanal em que vicejariam profissionais de desenho insuficiente ou descuidado, que não receberam formação erudita completa ou não alcançaram sucesso e glória na *grande* pintura.

Por esse fato mesmo, do didatismo artezanal, alguns dos artistas cerâmicos puderam criar obras isentas de convencionalismo acadêmico, rígido ou solenizado. Menos eruditas, mas, às vezes, com espontaneidade e graça, de caráter agradável ao gosto de hoje.

Essa circunstância, aliada à de que os painéis monocromos participavam, como efeito visual, do desenho e da aquarela — artes mais livres e esboçadas — propiciou a expan-

são, no campo cerâmico, das pinceladas rápidas e dos *lavis* soltos e sensíveis, tão característicos da tendência ao rococó e da pintura de orientação não-realista do setecentos. A azulejaria, criou, nesse terreno, as suas obras mais felizes e realizados, mesmo que não sejam as mais eruditas.

A pintura dos azulejos ficou sendo, no Brasil, a mais significativa de algumas facetas do multiforme século XVIII, inclusive pela quantidade dos exemplares conservados. O brilho e variação dos azuis e brancos cerâmicos contribuiu para a sensação de frescura, delicadeza e simplicidade que se desprende dessa criação artística, tão bem harmonizada com a nossa arquitetura de superfícies caiadas de branco.

Do ponto de vista temático ou iconográfico, e de sua repercussão formal e artística, grande parte da azulejaria profana, vinda para o Brasil, possui excepcional importância, que ainda não foi suficientemente realçada. Ela representa, no país, um dos aspectos fundamentais da cultura do século XVIII: o movimento da Arcádia, com seus reflexos sobre a concepção geral da existência e suas inter-relações com a arte galante — de côrte — e o amor à paisagem ou o gôsto pela caça, êste último tão estimulado por reis e príncipes do tipo e padrão de vida de Luiz XV.

O visitante que encontrar deliciosos jardins à francesa, na capela-mór da igreja do convento do Desterro na Bahia ou na sacristia da Glória do Outeiro do Rio; cenas galantes na O. 3.^a de São Francisco do Salvador, bucólicas paisagens em que pescadores repousam ou fidalgos se deliciam em partidas de caça, como no claustro de cima do convento franciscano da mesma cidade, na sacristia da capela da Jaqueira ou em conventos de Igarapé e Olinda, em Pernambuco, há de indagar qual o principal motivo por que êsse mundo feliz e profano aparece em recintos religiosos. Mundo entremeado de idílios, danças e concertos pastoris que se veem aqui e acolá em lugares dignos do maior recolhimento e veneração, a exemplo do frizo externo e do primeiro andar do cláustro do referido convento da capital baiana ou em casos mais compreensíveis como o dos antigos painéis da casa dos Aguiar.

Esses pastores estão em pleno reino da felicidade e da paz: a *Arcádia* — “país imaginário de grande pureza de costumes” que estendia a sua inspiração a assuntos amorosos, ligeiros e tênues ou mesmo a temas heróicos encarados como produtos de grandeza e elevação humanas.

Essa idealização da vida que foi uma das faces da cultura européia dos séculos XVII e XVIII, contraposta e às vezes misturada à corrente realista que os alemães denominaram de *Tormentosos e arrebatadores*, (217) viu esta última — no campo literário — prenciar a Revolução Francêsa e fecundar o romantismo, ao passo que a *Arcádia* se dissolvia esterilmente com acentos líricos e poucas realizações pictóricas, dignos de interesse. Ficou porém, como uma das formas de ser da civilização do setecentos, um de seus aspectos dialéticos, na arte e no terreno das idéias.

Exprimia, além do mais, através de elementos positivos, qualidades e anseios permanentes do ser humano. Transmittia notas líricas sôbre a natureza, a juventude, o amor e a infância, ligadas a pontos reais e concretos da nossa sensibilidade. E os pastores, com suaves e pacíficos animais, correspondiam à visão quimérica de um mundo de paz, sem ódios, afastado o mal.

No fundo, quando não convencionalizado, *pendant* mítico do bom selvagem de Rousseau, concepção que tanto agiu na cultura e na formação do modo de sentir as cousas, do século XVIII.

Essa ligação com as virtudes e o valor da paz foi feita por Frei PEDRO SINZIG, no seu trabalho *Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia*. (218) Ao fazer as legendas das fotografias dos painéis arcádicos do respectivo claustro de cima escreveu: *Quadros de paz* (*friedensbilder*) (219) e o *Reino da paz* — (*Unter dem Szepter das Friedens*) (220), contrastando-os dialeticamente com as cenas de batalhas, incêndios, botins, que aparecem no

(217) “*Stuermer und Draenger*”.

(218) Op. cit., incluída in R.I.H.G.B.

(219) pg. 255.

(220) pg. 261.

mesmo local — as quais lhe mereceram, textualmente, a imprecação: *Senhor*, livrai-nos da guerra! (221)

Se os painéis arcádicos são real e indiscutivelmente a representação de um mundo de paz, nada fortalece a convicção de que as cenas de guerra estivessem no convento com a finalidade moral de contrastar com as anteriores, constituindo alegoria e função ensinante equivalentes às dos quadros de espírito clássico do pavimento inferior, verdadeiro *sermão de azulejos*, no dizer exato de Frei PEDRO SINZIG. Parecem-nos, mais, simples repercussão, na azulejaria, da *pintura de batalhas*, corrente no século XVIII, de expressão barroca e com sentido narrativo ou intenção de exprimir movimento e drama. Werner Weisbach, em livro sobre a arte da época (222) acentua que “a pintura de batalhas se multiplicou durante o barroco”.

A aparição desses temas profanos no interior de igrejas e conventos, fato que hoje tanto estranhamos, é em parte, consequência da quebra de rigidez da vida monacal e eclesiástica da época, atingida pelos hábitos mundanos e senhoriais da côrte. Não se pode, porém, exagerar essa interpretação, visto que a introdução desses painéis corresponde ao espírito geral da época, se situando em momento que encarava o fato como normal, retirando-lhe sentido desrespeitoso evidente ou intencional.

Não há, no entanto, documentação que justifique o uso desses painéis por motivos religiosos, como alegoria ou prefiguração iconográfica. São temas profanos, colocados como enfeite em recintos religiosos. A explicação agradável de Frei Pedro Sinzig, de que poderiam resultar da necessidade dos frades conhecerem “os aspectos reais da vida” é argumento falho, não se coadunando com o que se sabe a respeito dessa pintura cerâmica, ornamental e arcádica. Nela não se encontram, justamente, os aspectos reais da vida. (223)

(221) pg. 254.

(222) WEISBACH, WERNER — *ARTE BARROCO*, trad. espanhola. Ed. Labor, pg. 18.

(223) Op. cit., pg. 219.

Também a citação de JABOATÃO parece mal interpretada. O cronista dá-nos a impressão de referir-se unicamente aos espaços percorridos e entrevistos — e ao conjunto arquitetônico do claustro — ao falar do passeio em que os monges poderiam “divertir algumas vezes as paixões cazeiras”.

Caso o franciscano setecentista houvesse escrito pensando nos azulejos, não estaria, talvez, longe da verdade. Eles trazem, para os conventos e igrejas, algo da vida exterior e do conforto leigo da época.

E, simultaneamente, constituem uma penetração de formas literárias e de preocupações culturais do século XVIII, através de formas visuais, de criações plásticas. E’ essa relação dos painéis arcádicos com a literatura setecentista, que situaremos sumariamente a seguir. E’ preciso notar que até temas religiosos, como a história de Tobias, ⁽²²⁴⁾ da igreja da Glória do Outeiro, do Rio, — foram representados, algumas vezes, em transposição pastoral.

(224) Foi frei PEDRO SINZIG quem interpretou os painéis da nave da bela igreja do Rio de Janeiro, como sendo representação da história de TOBIAS. Cf. SINZIG, PEDRO — *Igreja da N.ª S.ª da Glória do Outeiro / A significação de seus azulejos* — Rio, 1942.

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA ARCÁDIA

A calma e a felicidade da vida pastoril sempre ajudaram a criação de mitos e a de obras literárias, exprimindo tendências irreprimíveis do ser humano à paz e ao contacto com a natureza ou idealizando, de modo convencional, com objectivos irrealistas, a sua beleza.

Virgílio escrevera as *Geórgicas*, tratando dos trabalhos da terra ao retrazar a “doce vida de um feliz cultivador de jardins”. Horácio, Anacreonte nas *Odes* e Tasso nos madrigais prefiguram e fundamentam o desenvolvimento das pastorais setecentistas. (225)

Sannazaro, no século XVI, denominara seu importante poema “pastoril” em prosa e verso, de *A Arcádia*, nele cantando o amor dos pastores e a vida dos pescadores napolitanos. Com o mesmo título, em 1591, na Inglaterra isabelina, saíra romance do género, de Sir Philippe Sidney.

No século XVII, o mito da *Arcádia* se transforma em poderoso movimento de idéias, cuja expansão na Itália chega ao apogeu na primeira metade do século XVIII e em Portugal

(225) Na pintura, Adam Elsheimer (1578-1610) colocava pastores em paisagens, com tratamento pictórico bem diferente do setecentista, baseado no equilíbrio de massas. Além de Poussin, também Claude Lorrain (1600-1682) pinta várias vezes paisagens com pastores e animais atravessando rio. Cf. os desenhos *Paisagem com Ponte do Gab de Est. de Berlim* e *Paisagem com personagens dançando* da galeria Doria-Pamfili. Treccani.

no terceiro quartel da centúria. Neste último país há exemplos precisos de haver atingido a pintores. (226)

Reproduziremos alguns textos da história da literatura de um alemão contemporâneo como KLABUND e da especialmente italiana de FRANCESCO DE SANCTIS, a fim de que o leitor possa avaliar até que ponto nossos azulejos pastorais se ligam, intimamente, a essa corrente da cultura européia, cuja fase setecentista é expressão típica do sentimento e do estilo rococó, com suas virtudes e seus defeitos. (227)

Em meados do século XVIII se fundou na Alemanha a sociedade literária *Aliança do Bosque* (Heinbuendler), mas desde o século XVII, membros de sociedades "do idioma", (228) em Nuremberg, "usaram um nome de pastor e, como símbolo nas insígnias de poeta, uma flôr".

Em 1690 se fundava a *Arcádia* em Roma, propondo-se a "reconduzir a poesia e a literatura às fontes da natureza, à sinceridade de sentimentos e à simplicidade de estilos". Sua intenção, no momento, era de exterminar o mau gosto lutando contra a retórica heroicizante do seiscentos convencional. "De modo que a *Arcádia*, se bem que passe por ser o

(226) JOÃO GLAMA STROBERLE, nascido em 1708, foi estudar pintura em Roma onde permaneceu 18 ou 20 anos. Foi associado da Arcádia Romana, com o nome de "pastor TALARCO ALESIANO". De regresso a Lisboa trabalhou nas decorações do grande teatro régio do Paço da Ribeira. (Informações de LUIZ XAVIER DA COSTA, op. cit., pag. 132).

(227) Tanto de Sanctis como Klabund criticam os defeitos da Arcádia. Mas na apresentação que dela fazem, mostra o primeiro que "atiraram-se ao pastoril, como se o transportar a vida para os campos e entre pastores pudesse dar aquela naturalidade e simplicidade que não se encontra na matéria, mas somente na própria alma do escritor". "O ideal do tempo era o idílio, o sossêgo e a inocência da vida campestre, em antítese à vida social, conforme a trataram Tasso, Guarini e Marino". (Cf. *Hist. Lit. It.* trad. esp., Ed. Losada. B. A. Vol. II, pág. 201).

Klabund escreve: "Anacreonte e Horácio foram os pais do rococó francês e alemão: os deuses gregos, ornados à moda francesa. Eros e Sileno dirigiam a dança dos poetas embriagados, que davam nomes gregos a si, como Damon ou Batil e às mais encantadoras pastoras, como Filis e Cloe. A vida rural tornou-se moda. Mas isto era só exterioridade".

Salomão Gessner (natural de Zurich 1730-1788) poeta e pintor, foi artista de relevo. Era um dos *petits-maitres* da paisagem dos fins do séc. XVIII, ligada à obra de Vernet, com "manchas fixando a profundidade e indicando a qualidade da atmosfera" segundo crítico francês. Klabund refere-se a êle dizendo que "foi o criador do idílio alemão e, ao contrário de Hagedorn, foi o anacreontico da poesia e da prosa. Seu talento não era grande, mas dentro dos limites dêste moveu-se êle com inteira segurança e graça. A eterna paz só teremos quando poetas arcádicos como Gessner se tornarem verdadeiramente populares e quando tomarmos em consideração o que êles têm em mente". (*Hist. Lit., trad. port., Guanabara, Rio, 1936* pág. 120 e segs.).

(228) Sprachgesellchaften.

frívolo típico, é qualquer cousa de mais sério que a poética seiscentista”, escreve Massimo Bontempelli (229).

Além da inspiração pastoral admitia a inspiração em assuntos heróicos, nos amorosos e nos ligeiros ou curtos. Nessa síntese já a *Arcádia* indicava a época e a sociedade em que surgia: o reino do rococó e da graça.

Críticos italianos ligam frequentemente pintores ao ciclo arcádico. Dos artistas que mais a exprimem é Francesco Zuccarelli, com suas paisagens, camponeses embelezados e festas pastoris, da qual tivemos um exemplo no Brasil, na recente exposição de pintura *De Caravaggio a Tiépolo*, enviada pelo governo da Itália.

Também Francesco Londonio, 1723-1783, com visões arcádicas de pastores, Giuseppe Gambarini, Giambettino Cignaroli (1706-1770), “àrcade da escola de Veron”, no dito de um autor. E, em algumas das obras de Gian Paolo Pannini, do qual Gilberto Ronci, no catálogo da mostra acima referida, nos diz (230) “ser um pintor de franqueza setecentista na pincelada briosa, no hedonismo arcádico das suas composições”.

Cenas, à maneira pastoral, já vinham do seiscentos, que possuiu o exemplo idealizante das mesmas em composições mitológicas de Francesco Albani e interpretação mais naturalista nas pinturas bíblicas de Castiglione, o *grechetto*.

Mas são artistas de meados do século XVIII os que legitimamente representam e exprimem o movimento da Arcádia, existindo, pois, coincidência de época, entre os pintores italianos que mais desenvolvem o gosto e o surto dos azulejos arcádicos. Incluem-se ambos num estilo de cunho internacional — exemplificado na França por seguidores e deformadores de Watteau e Fragonard e em Portugal pelo parisiense Quillard ou pela influência ainda pouco estudada de Jean Pillement, para não falar dos azulejistas lusos, tão desprezados pelos historiadores e quase desconhecidos.

(229) EM *LIRICA ITALIANA*, a cura de MASSIMO BONTEMPELLI/Bompiani. MCMXLIV.

(230) pg. 100.

A ARCÁDIA EM PORTUGAL

É na época de D. João V, relacionando-se a influências italianas, que o movimento da *Arcádia* se expande na literatura portuguesa, substituindo-se a pouco e pouco a remanescentes do cultismo e do gongorismo. Sabe-se que êsse rei apreciava e favoreceu a *Arcádia* de Roma que, em 1725, “graças à munificência de João V de Portugal” estabeleceu-se no Gianicolo. (231) Articulista de outra enciclopédia escreve: na história da literatura portuguesa, a *Escola Arcádica* merece estudo, como reflexo da vida nacional, subordinada ao absolutismo do magnífico rei D. João V e dos homens que formaram a sua côrte beata e dissoluta”.

A sociedade *Arcádia de Lisboa* formou-se tardiamente, fundada em 1757 por Correia Garção, Cruz e Silva, Gomes de Carvalho e Esteves Negrão e florescendo até 1774, ano em que foi dissolvida por Pombal. Criou-se, pouco depois, a *Academia de Belasletras*, que ficou conhecida pela designação de *Nova Arcádia*.

Na adoção de nomes gregos e no gôsto da poesia pastoral, essas arcádias significaram bem o movimento de idéias a que nos referimos, e do qual líricos da nossa escola mineira foram autênticos representantes.

A ARCÁDIA NO BRASIL

A *Arcádia* chegou ao Brasil de maneira mais vigorosa do que nos seria dado esperar, tendo em vista as condições coloniais do país. Coincide, sobretudo, com o surto literário mineiro, que correspondeu à mais séria e profunda tentativa de independência política realizada no Brasil, realizada, aliás, com a participação proeminente de intelectuais.

“De tôdas as sociedades literárias da Colônia — a mais célebre hoje é a *Arcádia Ultramarina*, cuja data de criação é desconhecida — escreve SILVIO ROMERO. (232)

(231) in artigo *Arcádia*, na *Enciclopédia Italiana*, edição organizada por
(232) *História da Literatura Brasileira*, 5.^a edição. Tomo II, pg. 461.

Alguns a colocam no ano de 1780, outros em 1783. O certo é que em 1768 já Claudio se dizia *Arcade Ultramarino*. (233)

Dela se presume ter feito parte Basilio da Gama, que vivera em Roma, em cuja *Arcádia* fôra admitido com o nome de Termindo Sipilio. (234) Silva Alvarenga era *Alcindo Palmireno*, na nossa *Arcádia*; Cláudio Manuel da Costa, *Glauceste Saturnio*.

Alvarenga Peixoto, de volta ao Brasil em 1776, escrevera para teatro no Rio o drama em versos *Eneias no Lácio* e traduziu a *Merope* do italiano Maffei, que Silvio Romero diz se acharem perdidos.

O mesmo crítico esclarece que seu nome na *Arcádia* era incerto, *Eureste Fenício* ou *Alceu*. O de Tomás Antônio Gonzaga, *Dirceu*.

No mesmo clima espiritual em que se faziam poesias pastorais, os azulejistas lusos criavam painéis de temas semelhantes ou correlatos. Pastoras aparecem nos núcleos do pa-

(233) Vide NORBERTO E SILVA, *Obras Poéticas de Silva Alvarenga* — 1, pg. 110 (nota de S.R.).

(234) Das relações diretas entre Portugal ou Brasil e Roma há documentos interessantes. Sabe-se, por exemplo, que ALEXANDRE DE GUSMÃO traduziu *A Liberdade a Nize*, de METASTÁSIO, CLAUDIO MANUEL DA COSTA também fez sonetos para Nize.

Recentemente SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA escreveu série de artigos no *Diário Carioca* sob o título de *Uma Epopéia Americana*, no primeiro dos quais dizia: "Quando se considerem os efeitos da influência multiforme e ainda mal estudada que exerceram as letras italianas no Brasil durante a segunda metade do Setecentos, ganham forçosamente um lugar de relêvo a ação e a obra de JOSÉ BASILIO DA GAMA. Entre os autores brasileiros da época, foi ele, com efeito, o único, segundo pude apurar até agora, compulsando o arquivo da velha *Arcádia*, a obter inscrição na famosa academia do bosque Parrasio. E na carta que endereçou ao Metastasio, existente entre os papeis do "poeta cesáreo" na Biblioteca Nacional de Viena da Austria, encontram-se pormenores pitorescos, se bem que curiosamente deformados para melhor se harmonizarem com o gosto arcádico, da extensão alcançada por aquela influência.

Sabemos como, imbuído dos ideais estéticos apreendidos a um contato mais direto com alguns autores italianos mais celebrados (mais tarde se aproximaria também dos franceses, ao ponto de tentar introduzir na poesia de lingua portugüesa o alexandrino clássico) ele se decidiu no mesmo ano de 1767 em que surge em Portugal, de regresso de Roma, a participar ativamente das lutas em que se dividiam, então, os arcades da terra. A origem dessas lutas, que movimentariam toda a literatura portugüesa, prende-se, em realidade, a um ataque dirigido pelo brasileiro ao poeta CORRÊA GARÇÃO, o representante mais acatado da *Arcádia lusitana*. O ardor com que se lançou ao combate contra alguns elementos da geração mais velha parece apoiar-se, não num rebelião deliberada contra os moldes arcádicos, mas antes numa fidelidade maior, aos modelos italianos, e o próprio soneto onde investe impiedosamente contra GARÇÃO parece trair, nele, o leitor e admirador de PARINI.

E' por esse mesmo tempo que se inicia, no entanto, e graças aos seus esforços, um empreendimento em tudo estranho aos costumes da *Arcádia*, sobretudo da *Arcádia romana*: a elaboração, a sério, de uma epopéia".

vimento superior e frizo do claustro de São Francisco, no Paço do Saldanha e em outros monumentos, como já referimos, neste trabalho. A pintura cerâmica reproduz até torneios de flauta, que lembram os dos pastores Ayrsis e Corydon, na ecloga VII, de VIRGÍLIO.

Era a época em que Alexandre de Gusmão (1695-1753), na poesia intitulada *A uma pastora tão formosa como ingrata* falava à

Pastora a mais formosa, e deshumana,

.....

*Por ti tão esquecido ando de tudo
Que o gado no redil deixei faminto;*

.....

e traduzia, de Metastásio:

*Sem ti me agrada a campina
Verde relva, ou fonte pura*

.....

e poetava, numa ode:

*Ó Marília formosa,
Que é preciso do tempo a ligeireza
Fazê-la ao nosso gosto proveitosa;
Para o prazer nascemos,
Em prazeres o tempo aproveitemos.*

.....

*Te deu, Marília bela
De amoroso prazer lições suaves
A branda Humanidade Amor é aquela
Paixão que ela mais preza
Quem não ama desmente a natureza*

A aparição crescente da paisagem e o sentido pastoral de tantos azulejos do século XVIII são paralelos à poesia de um Cláudio Manuel da Costa:

*"Torno a ver-vos, ó montes; o destino
aqui me torna a pôr nêstes oiteiros,
onde um tempo os gabões deixei grosseiros
pelo traje da Côrte rico e fino*

*aqui estou entre Almendro, entre Corino
Os meus fiéis, meus dôces companheiros,*

.....
*Se o bem desta choupana pôde tanto,
Que chega a ter mais preço, e mais valia
Que da Cidade o lisongeiro encanto;*

ou

*"Aquela porta ali se está cerrando;
Dela sai um Pastor: outro assobia,
E o gado para o monte vai chamando*

e, dirigindo-se às musas:

*"Se em campos não pisados algum dia
Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o tesouro,
Efeitos são da vossa melodia;*

....."
José Basílio da Gama (1740-1795), que escreveu poema dedicado às belas-artes fêz entre outros exemplos, o soneto *A uma senhora que o autor conheceu no Rio de Janeiro e viu depois na Europa*:

*"Na idade em qu'eu brincando entre os pastores
Andava pela mão e mal andava,
Uma ninfa comigo então brincava
Da mesma idade e bela como as flôres.*

....."
Marília de Dirceu de Tomás Antonio Gonzaga possui várias líras que são exemplo completo da cultura arcádica do

século XVIII. Reproduziremos alguns versos do início da primeira lira, inspirado em Virgílio: (235)

*“Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tósko trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gêlos e dos sois queimado
Tenho próprio casal, e nêle assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite,
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.*

.....
*Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado:
Os pastores, que habitam êste monte,
Respeitam o poder do meu cajado
Com tal destreza toco a sanfoninha,
Que inveja até me tem o próprio Alceste:*

.....
*Porém, gentil Pastôra, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho e mais q'um trono”.*

Silva Alvarenga, que fêz madrigais e leu Anacreonte, uniu, como outros dos mineiros, o espírito revolucionário e enciclopedista à formação arcádica que lhe fazia escrever em *Glaura*:

“.....
*Da Mangueira a nova rama
Orne a frente do Pastor”.* (236)

Essas citações têm a sua razão de ser. Mostram o próprio espírito dos azulejos e demonstram a existência, em Portugal e no Brasil, do clima e da cultura que os criou e a possibilidade de percepção imediata de seu significado, no país; portanto, de sua possível participação no conjunto da nossa vida artística colonial.

(235) Segundo ALBERTO DE FARIA, em nota à edição do Anuário do Brasil, Rio, 1922, pg. 119, onde diz: “Imitação direta da ecloga II de VIRGÍLIO e indireta dos idílios VI e XI de TEOCRITO, caracteriza o *arcadismo* esporádico de TÓMAS ANTONIO GONZAGA, excedendo entre as peças do gênero que compoz”.

(236) Os versos transcritos neste capítulo foram tirados da *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, por SÉRGIO BUARQUE DE HOLLANDA, I.N.L. Rio, 1952.

Quase completa ilustração da Arcádia, surge nos azulejos da Reitoria da Universidade baiana, desenhados com leveza e em tonalidades claras de azul, condizentes com o espírito daquele movimento literário. Só parte dêsse conjunto, bastaria para mostrar a amplitude da ressonância das concepções arcádicas, na criação dos azulejos do século XVIII e — em repercussão tardia — nos primeiros anos do XIX.

Entre outros exemplos, painéis com dança campestre, personagens em gangorra, pescador e pastora, figuram na sala de espera do Gabinete do Reitor. Caçadores, corneteira de avental, tropeiro, pastora, camponesas com estriga, jogo acrobático em descampado, na Secretaria. Cena de pastores, na cantina. Casal de camponeses bailando ao som de pífaro, grupo em repasto campestre, caça à lebre, trabalhos domésticos no campo, desembarque de pescado, ceguinha caminhando, pescaria de rêde com grande paisagem ao fundo, na galeria da Administração. Merenda em jardim, caçador e arvoredo, descanso de jovem à beira de rio, fonte em parque, barco em um rio, na galeria da sala de recepção. (237)

O frizo externo da murada do pavimento superior do claustro do convento de São Francisco da Bahia possui belos azulejos dos fins da primeira metade do século XVIII, com grupos de pastores e camponeses tocando música e dançando. Ao lado dos que figuram internamente e das inúmeras cenas de caça, pesca e pastoreio, do monumento, exteriorizam, no espírito e na forma, o sentimento arcádico da época, como comprovamos.

(237) Cf. VALLADARES, José — *op. cit.* O autor, falando dos da galeria da Administração anota: "A pesca, a caça, a dança e outras atividades da vida no campo constituíram fonte quase inesgotável de inspiração"; pg. 221.

MARAVILHAS DO ORIENTE

O século XVIII recebeu, em herança de outras épocas, a miragem de mundos distantes. A América do bom selvagem e a dos antropófagos; a China de Marco Polo; a Índia de relatos de Fernão Mendes Pinto; a Pérsia e a Turquia lendárias ou o Marrocos, contrastando com a África primitiva, vislumbrada pelos viajantes, aguçavam a curiosidade dos civilizados de Paris ou Lisboa, já um pouco *blasés*. Assim, países cheios de singularidades, povoavam a imaginação do europeu, refletindo-se isso, muitas vezes, nas artes plásticas.

A acentuada voga de exotismo no seiscentos e sobretudo no setecentos — de que participaram fontes brasileiras de inspiração, como no caso dos *gobelins* das Antigas e das Novas Índias — repercutiu no campo da azulejaria lusa, mas discretamente.

Nos exemplares vindos para o Brasil, essa moda só intervem nas *chinoiseries*, um pouco padronizadas. Muito mais rico e fértil fornecedor de alimento à fantasia do brasileiro colonial — neste campo — foi a porcelana chinesa, dita da Companhia das Índias, importada diretamente, em grande quantidade. ⁽²³⁸⁾

(238) Cf. MARQUES DOS SANTOS, *op. cit.*

A série mais importante de azulejos com motivos chineses pertenciam ao acêrvo do Solar Aguiar, hoje na Reitoria da Universidade da Bahia, ao qual aludimos por diversas vêzes.

Alí, 17 painéis exibem, senão o mundo oriental, pelo menos o gôsto das *chinesices* que, como vimos no capítulo referente à obra de Pillement, decresce no quarto final do século. Cede lugar então ao fascínio da antiguidade egípcia e clássica. No Brasil, porém, os azulejos do gênero, parecem, já o dissemos, do início do século XIX.

Dos referidos quadros cerâmicos, 16 se acham na galeria do Conselho Universitário. Em um dêles, com pescaria a caniço, figuram pagodes chineses. Em outros — ligados à música, à dança e ao teatro — instrumentos e trajes com pormenores orientalizados. Personagens vestidos à chinesa ainda aparecem em outros painéis dessa série e em um da Secretaria, de moldura diferente. Como bem observou Valladares, nesses azulejos as fisionomias não têm tipo verdadeiramente oriental, mais parecendo gente de Lisboa. Mas a sua ligação com o teatro e a dança, justificam e explicam a sua existência. Correspondem a uma transposição irreal do mundo chinês que permitia — ao homem do século XVIII — uma evasão para o reino dos sonhos e da fantasia. Não havia neles interêsse documentário.

Os outros raros exemplos de motivos chineses no Brasil, surgidos no Maranhão e pertencentes a coleções particulares de Raymundo Castro Maya e Oswaldo Soares, ⁽²³⁹⁾ além de exemplares repostos em residência do Sr. Inácio Ferreira Esquith de Oliveira, em São Luís ⁽²⁴⁰⁾ não têm as dimensões e o aspecto pictórico dos da Bahia. São, poder-se-ia dizer, pormenores ornamentais, de fins do séc. XVIII ou, mais seguramente, do início do séc. XIX.

(239) Este senhor tem vendido bastante seus azulejos, inclusive para o Rio e o Ceará, segundo informações recebidas em São Luís. Não sabemos o destino dos "pagodes" chineses que possuía.

(240) Na rua Oswaldo Cruz, 762.

VI

ANTÔNIO PEREIRA E OS CONJUNTOS DE AZULEJOS DA CAPELA DOURADA, NO RECIFE, E DO SOLAR DO SALDANHA, NA BAHIA

Tivemos a oportunidade de descobrir a assinatura de um pintor de azulejos em dois importantes conjuntos cerâmicos durante pesquisas realizadas para elaborar esta tese, em Pernambuco e na Bahia. Referimo-nos aos da Capela Dourada e aos figurados do Solar do Saldanha. Nos dois casos, as inscrições com a firma do artista eram desconhecidas, circunstância que comprovaram especialistas em arte e em história do Recife e do Salvador, como José Maria de Albuquerque e Ayrton de Carvalho no primeiro, ou Godofredo Filho e Carlos Ott, no segundo.

Trata-se do artista Antonio Pereira, cujo nome nos painéis dos referidos núcleos de azulejos, estava abreviado para *An.tº p.rª*, seguido de *Fec.*, no Recife, e *f.ct.*, na Bahia (Antonio Pereira Fecit), utilizando o p minúsculo, no seu sobrenome, como nos confirmou — analisando a letra — o historiador pernambucano José Gonçalves de Mello Neto, que pôs ponto final a nossas dúvidas sobre a exata significação dessa letra inicial.

Pudemos assim identificar a autoria de dois dos mais importantes núcleos cerâmicos do país, além de comprovar, nos limites em que a dedução pode ser feita, sua origem portuguesa.

São extremamente raros, no Brasil, azulejos assinados. Até agora só se conhecia um exemplo: o da capela-mór da igreja do Convento de São Francisco do Salvador, que apresenta, na cartela de um dos painéis, o nome de Bartolomeu Antunes. Sobem agora a três, o número de conjuntos dessa arte, com assinatura de autor. Assumem assim, os aludidos painéis da Capela Dourada e do Solar do Saldanha, especial relevo na história dos azulejos existentes no Brasil.

Quem seria êsse Antonio Pereira e de que época? O estilo de seus trabalhos baianos coloca-o em meados e terceiro quartel do século XVIII, no que diz respeito ao desenho e côr do campo do painel. Os da Capela Dourada parecem ligeiramente mais antigos. Sabe-se, porém, como é difícil caracterizar a evolução estilística em uma arte que tantas vêzes seguia padrões e modelos de épocas anteriores. As molduras dos painéis — por exemplo — conservaram-se retangulares, em ambos os casos.

No tratamento da paisagem e sobretudo nos arvoredos, do núcleo pernambucano, há sentimento setecentista da natureza. O frizo da moldura, porém, com folhagens largas e estruturadas, é típico do século XVII e do início do XVIII, perdurando normalmente até que se venha a quebrar a composição com painéis de enquadramento barroco. Persiste, todavia, em muitos espécimes, como sobrevivência de gôsto anterior ou condicionado pelas necessidades arquitetônicas. Estas últimas, na Capela Dourada, do Recife, impunham, por assim dizer, o formato retangular dos painéis e das cercaduras, pois deviam preexistir aos azulejos.

A Capela Dourada (241) iniciou-se praticamente em 1695-1696, época da instalação da própria Ordem 3.^a, no Recife,

(241) Sobre a história e a arquitetura da Capela Dourada, cf. o trabalho de SMITH, Robert — *The Golden Chapel of Recife*, na revista *Brazil*, abril, 1948. Nova York, e o de PLO, Fernando — *A Ordem III de São Francisco do Recife e suas igrejas*. Recife, 1938.

lembrando o plano geral e a decoração da igreja da Madre de Deus, em Xabregas, Lisboa. Algumas pinturas foram executadas de 1699 a 1700 e os painéis do fôrro em 1701 e 1702. Não se sabe porém, a data da colocação dos azulejos, o que deve ter ocorrido posteriormente à sua edificação.

A construção do Solar do Saldanha — célebre pela sua portada de pedra com figuras esculpidas — foi terminada, no máximo, *circa* 1720. Os azulejos figurados, nas salas do pavimento superior, também devem ser posteriores, pois, à arquitetura. O aspecto esvoaçante dos personagens e a largueza da paisagem são de um barrôco bem avançado.

Procurando em livros portugueses referências a pintores em geral ou a mestres oleiros de nome Antonio Pereira, encontramos vários artistas assim chamados.

Plausivelmente um dêles — pintor de óleo e têmpera das obras dos Paços Reais, na época de José I — terá sido o autor dos azulejos.

O fato de um artista assinar os trabalhos — e de fazê-lo como era habitual em obras de cavalete — indica tratar-se de pintor de maior relevo que o freqüente no âmbito da cerâmica portuguesa. As encomendas para solar nobre no Salvador e capela de maior importância, da Ordem 3.^a de São Francisco, em Pernambuco, justificavam o apêlo a mestre de maior significação. Pesquisas aprofundadas — feitas em Portugal — poderão melhor esclarecer essa hipótese.

E' Xavier da Costa que menciona o artista Antonio Pereira, entre os pintores régios e de nomeação oficial do século XVIII. Por coincidência houve outro, do mesmo nome, "que em 1628 ocupou o lugar de pintor das igrejas das Ordens Militares". (242)

O Antonio Pereira do século XVIII recebeu do rei de Portugal "carta de provimento por ordem de 19 de fevereiro de 1755" que o nomeava "pintor de óleo e têmpera das obras dos Paços Reais, com o ordenado de seis mil réis e um môio de trigo, pago no almoxarifado das jugadas de Santarém, tudo na forma do alvará do regimento de 8 de agosto de

(242) XAVIER DA COSTA, op. cit. pag. 108.

1754", informa o mesmo autor. Raczynski e Cirilo Volkmar Machado não se referem a êle.

No final do seiscentos, existiu oficial de oleiro com êsse nome, em Lisboa, trabalhando do lado de Monte Sinay. José Queiroz encontrou-o em um testamento, dentre os 52, feitos de 1627 a 1719, que compulsou, com 177 ceramistas. Êsse estudioso nos informa o seguinte: *Antonio Pereira. Oficial de Oleiro* /Test. 9-12-1670 /Fal. 25-3-1696 /Casado com Francisca Ramos. Morador a rua das Madres, freg. de Santos. Foram testemunhas, dois pintores de louça: Antonio Dias e Manuel Dias. (243)

Ainda no século XVII, como vimos, é um Antonio Pereira que em 1626 era considerado "hum dos milhores pintores de Ymaginaria dolio deste Reyno" e tem a sua "provisão de 9 de janeiro de 1628, registrada nos livros da ordem de Sant'Iago", recebendo mercê de pintor das igrejas das Ordens Militares. (244) Não sendo, porém, os azulejos em questão, do seiscentos, fica afastada a hipótese de sua autoria.

Na Capela Dourada, a assinatura encontra-se em uma só placa — bem visível — no sétimo azulejo da fiada horizontal inferior, no último painel à esquerda de quem entra pela Ordem Terceira. Talvez por estar próxima da grade de madeira e a pouca altura do solo, é que ainda não despertara a atenção de niguém.

O recinto possui seis quadros cerâmicos historiados, retangulares, além de dois pequenos revestimentos de azulejos de padrão (situados, êstes, nas paredes do fundo, lateralmente ao grande vão que abre para a nave da igreja do convento de Santo Antonio). As dimensões comprovam que foram feitos para o local em que estão. Seu colorido é azul-anil bem particular. Cada pedra ou especime do conjunto mede 14,1cm. ou 14,2 cm, de altura, por igual largura.

A partir da entrada lateral ao altar-mór, temos:

1) — *Primeiro painel à direita* — A moldura não é completa, não se fechando à direita. Nesse canto há substituição ou ampliação com fragmento de outro episódio venatório,

(243) QUEIROZ, José — *Olarias do Monte Sinay*. Lisboa, 1913, pg. 77.

(244) Cf. XAVIER DA COSTA, op. cit. pg. 105.

cujo desenho não se ajusta ao do painel. A côr porém é símile. Dimensões — 1,01 m x 1,80 m. Assunto: cena de caça em paisagem. Moldura de uma fiada de azulejos. O painel propriamente dito, sem a cercadura, tem 5 pedras de altura por 12 de largura, mais o fragmento incrustado com 5 de alto por 4 de largo.

2) — *Segundo painel à direita* — Está completo. Tem 14 azulejos de largura por 7 de altura, se se recontam as extremidades, das quais pedras inferiores são talhadas pelas bases de pilastras do monumento. Assunto: episódio de caça, em paisagem. O campo do painel tem 5 pedras de alto por 12 de largo.

3) — *Terceiro painel à direita* — Incompleto, faltando o frizo inferior da moldura. Tem 1,02 m de altura por 5,40 m de largura. Nota-se, na parte de baixo, fragmento da moldura que existiu, dando a impressão de que o piso no local, foi alterado.

4) — *Primeiro painel à esquerda* — Como o situado na sua frente, acha-se truncado. O assunto representado é diverso do que aparece nos outros painéis, mas a côr e a concepção da paisagem são idênticas.

A esquerda, falta frizo da moldura e há fragmento juxtaposto de 2 azulejos de largura por 5 de altura — com pavão ornamental, ao alto de galho de árvore em paisagem — no mesmo tipo de azul do conjunto. A direita, está uma árvore — de 2 pedras por 5 — que também parece resultado de substituição, não se ajustando, o seu desenho, inteiramente, ao do campo do painel. O tratamento gráfico e a coloração revelam ser do mesmo autor e olaria. Ao centro, figura a cena de macaquices cuja fotografia reproduzimos nesta tese. São personagens de turbante, caçando com sabre ou bordão, e macacos no solo ou nas árvores. É o único exemplo de *singerie*, que conhecemos no Brasil.

O total do quadro tem 1m. de altura x 1,80m. de largura.

5) — *Segundo painel à esquerda* — Completo. Possui 14 azulejos de largo por 7 de alto. A cena venatória, em paisagem, com 12 x 5 e a moldura de duas fiadas. As pedras são aqui um pouco maiores, com 14,3 x 14,3cm.

O total do painel mede 1m. x 1,98m.

6) — *Terceiro painel à esquerda* — Como no que se acha em face, falta a parte inferior da moldura. Suas dimensões são as maiores do conjunto, com 38 azulejos de largura. O campo do painel tem 6 pedras de alto por 36 de largo.

Nesse quadro está a assinatura do artista Antonio Pereira. Seu tema, como nos outros mostra episódios de caça em ampla paisagem.

Os fragmentos inseridos, por substituição, nos primeiros painéis, seriam de azulejos feitos para outros locais da Ordem 3.^a? Que são do mesmo azulejador, não parece haver dúvida, pois o estilo e a matéria são os mesmos.

Devido à importância do núcleo cerâmico da Capela Dourada, está o mesmo a merecer estudo especial com pormenorizadas reproduções fotográficas. Esperemos que um especialista do Recife, onde a História da Arte está em pleno desenvolvimento, possa realizar êsse trabalho, com a possível brevidade.

Passemos ao exame dos azulejos do Solar do Saldanha, na Bahia. O edifício apresenta tipos ornamentais ou abstratizantes, além dos historiados mais conhecidos.

Êstes se dividem por três salas, constituindo um problema a determinação das possibilidades de estender a Antonio Pereira a autoria de todos. As cenas de pastores, na segunda sala são de azul diferente, bem claro, mas revelam pontos de contacto com os do grande salão, obra indiscutível do azulejista português.

Externamente, no frontispício do monumento, há pequeno painel de 10 azulejos de altura, com pequena cruz de placas de branco veiado de violeta. Na sua base lê-se, dentro de circunferência azul, 4.^o *Estação*. As letras são também azuis e de tipo setecentista. Trata-se, como logo se depreende, de reminiscência curiosa dos *passos* que se distribuíam outrora pela cidade, servindo às procissões da semana santa.

Ao entrar no prédio, o visitante encontra barra de azulejos ornamentais em azul e branco, no primeiro lance da escada, de ambos os lados, com 1,50m. de altura. São de

padrão formado por quadra, com motivos conexos que reconstituem o desenho central. O fato de serem em azul e branco é típico do século XVIII, nas peças do gênero, em Portugal. Essa hipótese se reforça devido à época do término da construção da casa.

O desenho tem ao centro pequeno retângulos e no campo forma motivos de linhas sinuosas. A cercadura é de tipo comum e os espécimes medem quase 15 cm x 15cm.

Os azulejos do outro lance da escada foram arrancados.

No pavimento superior existe, em corredor, ⁽²⁴⁵⁾ barra de azulejos de tipo alemão, dos fins do século XIX, recordando os do revestimento de casa na avenida Joana Angélica, da mesma cidade. Possui frizo ou cercadura de *grega* branca, sobre fundo azul.

Na frente acha-se grande salão, e, à direita, duas salas, revestidos com material cerâmico.

O primeiro se divide em três partes, apresentando barras de azulejos ornamentais na central e na esquerda. A outra está ornada com grandes painéis de assunto mitológico, além de outros pequenos, ladeando vãos, com elementos de paisagens.

Verificamos que o teto correspondente a esta última parte está artisticamente trabalhado com caixotões, ao passo que os das outras duas não os possuem. Essa circunstância aparentemente estranha leva-nos a concluir que, originalmente, a parte da frente do solar era dividida em três salas. Mais tarde — talvez quando ali passou a funcionar o Liceu de Artes e Ofícios — derrubaram-se duas paredes a fim de obter-se amplo salão-nobre. Isso explica a diversidade do revestimento cerâmico do recinto, cousa que não se compreenderia de outro modo, já que havia suficientes painéis para revesti-lo uniformemente. Pensamos nos que se acham na primeira e segunda salas laterais.

A esquerda do salão principal existem sete painéis decorativos entre os vãos, com larguras diversas, mas de 1,80m. de altura. O maior deles tem 4,20m de largo. Os azulejos são

(245) à esquerda, próximo da escada.

igualmente de padrão, de tipo não encontrado — ao que parece — em outros monumentos. Cada unidade ornamental é formada por 16 pedras, dispostas 4 por 4. Ao centro existe um entrelaçado, tendo em volta quatro duplas ramagens, com volutas e flores.

Ao centro do recinto estão três painéis estreitos além de outros constituídos unicamente por pilastras divisórias, fato usual na azulejaria do Brasil para pequenas superfícies. A altura é uniforme — 1,80m — e o mais largo possui 1,30m de lado a lado.

A direita do recinto, ficam os mais importantes painéis do Solar do Saldanha, classificados entre os azulejos de interesse artístico da antiga capital brasileira. Acresce-lhes o relêvo, o fato de possuir em um dos painéis, como vimos, o nome de seu autor, Antonio Pereira. Seu estado de conservação é bom e o desenho interessante, largo e flexível.

A altura destes quadros cerâmicos em azul e branco, como a dos da primeira sala lateral, baixa, em geral, para 1,70m. A moldura é de ramagens algo lineares, sobre fundo branco, diferindo do tipo que aparece na sala imediata.

O primeiro grande painel mede 6,27m de largura e apresenta diversas cenas com personagem alado, em extensa paisagem. Trata-se, possivelmente, da representação de Ícaro, visto que em um dos pontos do painel a figura está no ar, podendo ser interpretada como em queda, durante vôo. O segundo, com fauno raptando ninfa, tem 1,74m de alto, por 1,65m de largo. O terceiro, com 1,73m x 2,17m, representa o rapto de Europa por Júpiter, metamorfoseado em touro.

No quarto, temos Netuno perseguindo ninfa e fragmento com pastor, no qual se acha a assinatura do azulejista: *Anto pra fet*, que publicamos pela primeira vez, em fotografia feita especialmente para este trabalho.

A firma do pintor encontra-se no terceiro azulejo de baixo, da direita para a esquerda, partindo de uma pedra e terminando em outra, sob as placas com belo desenho de cabra.

Esta parte do painel foi, evidentemente, ajuntada ao desenho mitológico, talvez, por substituição ou erro ao coloca-

rem-se os azulejos no solar. Apesar disso, pertence ao conjunto da sala, pela técnica e tipo de desenho, com idêntica fatura nas árvores. As pequenas aves a voar, são semelhantes as de outros quadros. Todavia o branco do fundo é, no fragmento, mais claro.

As dimensões do todo são de 1,70m x 2,30m. A parte juxtaposta possui 8 azulejos de alto por 5 de largo, medindo as pedras dos extremos 10,8cm. As outras são do tamanho normal dos azulejos portugueses setecentistas.

Há ainda, na sala, vários painéis com personagens amorosos ou idílicos, bem ao sabor arcádico do século. E uma série de revestimentos estreitos com árvores ou fragmentos de paisagem, que passamos a enumerar:

a) em dois cantos, painéis com paisagem de influência oriental com 1,17m de alto por 11cm. de largo, no campo — e cercadura de duas fiadas.

b) dois conjuntos parecendo fragmentos de painéis, com árvore esguia, medindo o campo 1,17m x 19,5cm.

c) dois com figuras de uma pedra e meia de altura na parte de baixo, com bom desenho e belo movimento. 1,15m x 80cm e 1,16m x 24cm.

d) um de 1,16m x 22cm.

Na primeira sala lateral existe igualmente importante núcleo de azulejos figurados, com oito painéis de temas pastoris e desenho de azul claro, deixando aparecer grandes superfícies de fundo branco. Nas cercaduras de duas filas, aparecem ramagens lineares e numerosas margaridas, uma em cada ponta de folha. Enumeramo-los a seguir:

1.º) cena, tendo à esquerda pastor entre vacas e, à direita, homem a cavalo, com vara, seguido de cão, tudo em campo branco de excepcionais dimensões. O painel tem 1,70m x 3,28m.

2.º) Paisagem, com um azulejo e meio de largura (21cm.). Dimensões totais: 1,70m x 80cm..

3.º) Paisagem, com bela camponesa de cântaro à mão, ao lado de uma vaca, e tendo cão à frente. Gestos e andar elegantes e graciosos. Tem cercadura dupla. Dimensões do campo: 1,16m x Dimensões totais: 1,73 x 1,25m.

5.º) Paisagem, com árvores esguias. 1,16m x 18cm. Dimensões totais: 1,70m x 76cm.

6.º) Este painel, bastante largo, apresenta duas juxta-posições, nos extremos. Homens a cavalo, com lança em riste e espada na bainha. Ao lado há cena de caça com cavaleiros e, no outro fragmento, tropeiro junto de mula. Dimensões do campo: 1,27m x 4,09m.

7.º) Também foi objeto de uma juxtaposição, de duas fiadas verticais, à direita. Falta cercadura, à esquerda, coincidindo a ausência, assim, com o acréscimo.

Apresenta figura de caçador com sabre e lança. Em cima de uma árvore, destaca-se passarinho. Dimensões totais — 1,70m x 1,30m.

8.º) Cena de caça com homem a cavalo e cães perseguindo lebre. Ao fundo, dois barcos no mar.

O painel está truncado, faltando-lhe a fiada vertical da moldura, à direita.

Largura do campo: 1,16m.

Na segunda sala lateral há quatro painéis de azulejos de padrão (sendo dois pontos de um deles interrompido pela grade e pelas portas de madeira do recinto); e quatro painéis figurados, dos quais dois são juxtapostos, e um dos outros, de tipo usualmente colocado em superfícies estreitas, entre vãos (juntando dois elementos correspondentes às antigas pilastras). Mas aqui inteiramente diversos. Os elementos de separação são constituídos de sereias, ladeando os painéis, com 3/4 do corpo em figura de mulher, desnuda, com seios bem evidentes, cuja forma se repete em frutas ao lado, como se fôsse deusa helenística da fecundidade. Aparece também menino nú, cujo desenho exprime a sensualidade da época e do artista.

Os elementos que caracterizam os painéis figurados são os seguintes:

1.º) Cena de caçador disparando contra ave em pleno vôo. Dimensões do campo: 1,15m x 21,5cm. Dimensões totais: 1,77m x 80cm.

2.º) Cena de caça, com quatro azulejos e meio de largura (66,5cm) por 1,15m de alto. Dimensões totais: 1,77 x 1,21m.

3.º) Fragmento com camponês a cavalo e árvore à chinesa, juxtaposto a figuras de sereia conjugadas. Dimensões da primeira parte: 1,16m x 59cm.

O padrão dos painéis ornamentais é semelhante ao do salão principal, à esquerda. Mas a moldura é bastante diferente. Os dois maiores possuem 1,75m x 3,60m e 1,75m x 4,23m, ocupando a extensão de paredes da sala.

Com porta para o salão-nobre, temos pequena capela ou oratório em recinto especial. Aí também se encontram azulejos, sobretudo painel de 14 pedras de altura por 16 de largura, com as iniciais *AM* cruzadas, sob coroa real e cercadura do tipo da primeira metade do século XVIII. À esquerda, em baixo de confessionário, há cena de 1 fiada com 9 azulejos, de 10cm de altura, representando, em desenho gracioso e delicado, navio à vela, paisagens com casa, figura passante, com trouxa pendurada, por um pau, às costas, etc. A respectiva moldura é cantonada de mascarão encimado de concha. São azulejos de origem a ser estudada.

Traçamos, assim, um rápido inventário, com algumas anotações, dos azulejos desse importante monumento arquitetônico do Salvador. Esperemos que um dos especialistas baianos complete estes estudos, publicando album com reprodução de todo esse acervo cerâmico, aprofundando a sua análise.

AZULEJOS DE BARTOLOMEU ANTUNES
E ANTÔNIO DE ABREU

Na capela mor da igreja do convento de São Francisco e na nave do templo da Santa Casa da Misericórdia da capital baiana, conservam-se os outros painéis de azulejos de autoria conhecida, existentes em nosso país. Os primeiros estão assinados *Bmeu. Antunes afes nas olarias em Lx.^a node 1737*, dentro de cartela, na parte inferior do quadro que representa Francisco de Assis renunciando aos bens. ⁽²⁴⁶⁾ Os segundos, têm a autoria identificada por documentos originais a respeito da sua encomenda e compra, pela Santa Casa, em 1722, conforme documentos trazidos à luz pela D.P.H.A.N. e já referidos em monografia de D. Marieta Alves, sobre aquêlê monumento do Salvador.

De Bartolomeu Antunes existem outros azulejos assinados na capela das Almas e na da Conceição da igreja do convento minhoto dos Loios, em Vilar dos Frades.

Os primeiros dêles, de 1736, possuem a seguinte dupla autoria: *Bartholomeu Antunes afes / em Lix.^a no ano de 1.7.3.6*. E em outra inscrição: *Nicolao de Freitas, a Pintou.*

Esse último artista casou-se em 1745 com a filha de Antunes e foi azulejista bastante conhecido. Nascera em

(246) Cf. SINZIG — op. cit., págs. 55 e 51, que reproduz fotografias da assinatura e do painel.

1703 "e fôra aprendiz de Antonio de Oliveira Bernardes em cuja habitação residiu desde 1720 a 1724". (247)

A inscrição com firma de autor que transcrevemos acima, está reproduzida no livrinho de Vergílio Corrêa sôbre *Azulejos Dtados*. Ali vem igualmente a outra legenda, de 1742, dos azulejos da segunda capela referida. Diz. *Bartholomeu Antunes / afes em Lx.^a nas olariasL/no ano de 1742*.

O tipo da letra é o mesmo da assinatura existente na Bahia. Aqui, porém, o espaço da inscrição foi menor, abreviando o artista o seu prenome e suprimindo a palavra *anno*. Menciona as olarias, a exemplo do que fêz em 1742; alusão omitida nos de 1736.

Vergílio Corrêa fornece vários dados biográficos sôbre êsse artista, nascido em 1688. Morre em Lisboa aos 15 de março de 1753. (248)

Quantos painéis Bartolomeu Antunes teria feito para a igreja baiana? A respeito dos quatro da capela-mor — figu-

(247) XAVIER DA COSTA, *op. cit.*, pág. 57.

(248) V. CORREA, *op. cit.*, nas págs. 80 e 81, informa-nos o seguinte: "BARTOLOMEU ANTUNES, o outro artista cujo nome conhecemos pelas inscrições de VILAR DE FRADES, era filho de DOMINGOS ANTUNES e de JOSEFA ROIZ. Nasceu na freguesia dos Anjos em 1688, sendo baptizado a 4 de Setembro do mesmo ano. Em 2 de Maio de 1716 consorciou-se com Maria Catarina, natural de Odivelas e filha de Amaro João e de Luisa de Barros, estabelecendo-se poucos anos depois, em oficina própria.

Em 1725 encontramos-lo instalado na Calçada do Monte, vivendo com a família e um irmão, João Antunes, que, no ano seguinte, figura como aprendiz, António de Matos, e um almocreve, variando daí em diante a família e o pessoal da oficina, êste sempre reduzido a um ou dois aprendizes, aquela sempre crescente no numero de filhos.

Em 1736 assina nos painéis da capela das Almas: *Bartolomeu Antunes a fes em Lxa. na anno de 1736*. Em 1742, na capela da Conceição, do mesmo convento, acrescenta: *Bartolomeu a fes em Lxa. nas Olarias* no anno de 1742 (cit. de JOAQUIM DE VASCONCELOS). Em 1745 casa-lhe a filha mais velha com Nicolau de Freitas. Morre em Lisboa a 15 de Março de 1753, tendo de idade 65 anos, três dias depois de ter feito um testamento cuja cópia ainda se pode consultar na Torre do Tombo (Livro 225, p. 52).

Nesse testamento, pelo qual ficamos sabendo da sua profissão, de *mestre do officio de ladrilhador*, depois de encomendar a sua alma a Deus, declarar que deixa oito filhos — Joana Catharina, cazada com Niculao de Freytas; o Padre José Antonio, Presbitero do habito de S. Pedro; Ana Josefa; Antonio Antunes; Brazia Margarida; Gertrudes de Jesus; Franco X.er de Passos e Fer.do Ant.to — e instituir vários legados pios, acrescenta:

"Declaro que eu estou fazendo, ou por m.a orde a obra de Azulejo e Ladrilhos da Santa Bazilica Patriarchal, por conta da q. tenho recebydo a q.ta de dous mil cruzados os quaes se levarão em conta no ajuste final da mesma obra de que meo f.º Ant.to Antunes dará conta".

"Declaro outrosim que a obra do Dezembargador JOÃO MARQUES BACALHÃO no ajuste final della se levará em conta todos os recibos que o mesmo Dez.or tiver meos em seu poder e esta he p.lo q pertence á obra de ARROIOS, e pelo que rep.ta á obra de Santa Catherina de Ribamar pertencente ao mesmo Dez.or em meo poder tenho o rol de conta ajustada pella qual se ajustarão as contas finaes".

rando São Francisco renunciando aos bens, pedindo a indulgência de Porciúncula, recebendo as chagas de Cristo, e aparecendo vivo no túmulo a um papa — não há a menor dúvida a respeito de sua autoria. A localização e a unidade do conjunto confirmam o fato.

Mas na igreja há mais quatro grandes painéis, dois à entrada da nave, de cada lado da parede, e dois outros — inexplicavelmente, não referidos por nenhum autor — nas paredes transversais da nave, ladeando o arco cruzeiro. A altura de todos é a mesma — 3,39m — mas os elementos da cercadura e certos pormenores do desenho e da composição são diferentes, do que resulta existirem três grupos de painéis, no recinto.

Os do presbitério, colocados dois a dois, não são recordados. A largura de cada dupla, a partir das portas ali situadas, é de 7,50m. A altura já referida é de 3,39m, a mais de 9cm correspondentes a um rodapé, talvez colocado posteriormente.

O enquadramento é de traçado retangular, com forte marcação da cornija com volutas, festões e pilastras misuladas. Do lado direito, uma pilastra separa as duas cenas, enquanto que, no outro, a divisão é feita por coluna sôbre alta base, adossada a uma saliência ou contraforte arquitetônico.

Ao centro do alto não há cartela, mas cabeça de anjo entre azas, palmas e conchas. Na base já aparecem guirlandas de flores volumosas, ao gosto italiano do tempo, e o motivo ornamental do *rendilhado* ou grade, que se tornaria típico da influência francesa dos estilos decorativos Regência e Luiz XV.

Não há, na capela-mor, recuo suficiente para melhor apreciação dos valores do desenho de Bartolomeu Antunes, que grupa hábilmente, com sentido plástico, os personagens e introduz largos espaços paisagísticos ou arquiteturais na composição. O traço de certas figuras rígidas oferece bastante interesse, mas o pouco contraste entre o branco do fundo e os tons de azul prejudica o efeito estético dos painéis. Certa dureza linear e o referido cromatismo fornecem-lhes aspecto geral um pouco duro.

Os painéis da entrada da nave — um díptico e um tríptico — foram atribuídos a Bartolomeu Antunes por Frei Pedro Sinzig, ⁽²⁴⁹⁾ em legendas de ilustrações de sua obra sobre o convento. Não há documentos a respeito. O desenho agrada mais — à primeira vista — que o dos azulejos do presbitério, devido à maior movimentação e variedade impostas pelas cenas. Certos pormenores são mais leves e graciosos, fato que se verifica mesmo na indumentária dos personagens. Não haveria porém, impossibilidade absoluta em considerá-los de Bartolomeu Antunes, sobretudo se êsse ceramista tivesse utilizado desenhos ou modelos de outro artista. Há elementos de arquitetura bem parecidos na cena do nascimento de São Francisco e na da aparição ao papa.

Como apontamos no capítulo a respeito da iconografia religiosa, a repetição do tema da renúncia dos bens ante o bispo de Assis, faz hesitar mais na atribuição do painel ao azulejista, se bem que não seja elemento definitivo na solução do problema. O painel poderá — como dissemos — ser resultado de presente ou de mudança do destino original, não resultando da mesma encomenda, planejada pelos construtores da igreja.

A cercadura é dos mais importantes elementos de diferenciação dos dois conjuntos. Na entrada representam curiosa transição para as de tipo recortado. Já possuem desenho de recorte, teatral e barrôco, dos mais amplos da Bahia, com enquadramento maior e mais rico que os do claustro vizinho, aproximando-se do tipo que foi aí usado na via-sacra; por exemplo, na cena da rainha de Sabá visitando Salomão. O partido geral é idêntico. Em ambos aparece rendilhado no espaço de fundo entre os contornos exteriores da parte superior. Na igreja porém, existem ainda, os elementos arquitetônicos da cornija, e bem visíveis. Lateralmente, no alto das extremidades, há belos vasos com numerosas flôres. Ao centro da parte superior aparece cabeça de anjo entre azas e conchas, de tipo aproximado da que surge no presbitério, mas encimando larga cartela oval, com símbolos franciscanos. As pilastras, finalmente, são bem diversas, nos dois conjuntos.

(249) *op. cit.*, págs. 81 e 82.

A largura dos dois painéis da entrada é de 5,84m. Sua altura, 3,39m além de uma fiada horizontal de rodapé amarelado.

Os azulejos que ladeiam o arco cruzeiro são também de cornija e pilastras laterais diferentes das da capela-mór. O azul empregado é mais claro, sobretudo nas árvores do fundo, quase tratadas *a lavis*.

Também neste caso o desenho não afasta radicalmente a hipótese de proceder de um mesmo artista. Há certa semelhança de gosto no tratamento das figuras e na marcação dos espaços internos com paredes e pilastras. O rendilhado aparece ao lado das portas.

No painel da esquerda há listel saindo da boca do santo com os dizeres: *Dignare me saudare te Virgo Sacrata, Da mihi virtutem Conira/hostes tuos*. Em face estão N. Sa. e o Menino Jesus. Em cartelas surgem símbolos. No da direita, flôr sobre livro; flôr e cruz, igualmente em cima de volume, sol sobre uma porta. No outro: estrêla de 8 pontas; sol; lua encimando porta.

A altura é também de 3,39m. A largura total é de 2,42m. De pilastra a pilastra, sem pequeno fragmento vertical anexo, é de 2,36m.

Sòmente estudo estilístico mais minucioso poderá dar-nos certa segurança na questão da autoria dêsses painéis. Mas várias diferenças e fatos já estabelecidos impedem, pelo momento, atribuí-los — assim como os da entrada — a Bartolomeu Antunes.

Quanto ao azulejista Antônio de Abreu — residente em Lisboa à rua da Almada, no Monte Sinai, em 1722 — já reproduzimos os documentos comprovantes de sua autoria, no capítulo referente à procedência dos azulejos. Nos da análise estilística e iconográfica de obras da época colonial, citamos alguns aspectos das procissões, que fez para a *Misericórdia* baiana.

Morava, como especifica o importante documento do arquivo da Santa Casa, na freguezia de Santa Catarina do Monte Sinai, onde havia grande número de olarias. Foi José

Queiroz que, no livro *Olarias do Monte Sinay*, publicado em 1913, ⁽²⁵⁰⁾ chamou a atenção para a importância dos produtos oleiros dessa parte de Lisboa.

“O título dado ao livro — explica o autor — tem a sua origem no comoro de Santa Catarina. Portanto, com propriedade o adotamos, visto tratar-se de produtos de sua área” ⁽²⁵¹⁾ O texto de 1722 ou 1723 existente no Salvador mostranos que já nessa época se utilizava habitualmente a designação, para o velho bairro.

Tem pois, duplo interesse, a comprovação documental de que azulejista dêsse centro oleiro trabalhou para o Brasil.

Publica José Queiroz extratos de 52 testamentos de ceramistas, chegados até a data de 1710. Antônio de Abreu não tinha ainda feito testamento ou servido de testemunha a ato do gênero, pois o seu nome não aparece entre os 177 enumerados pelo estudioso português. É artista que vem à tona atualmente, através das obras feitas para o nosso país.

A igreja da Santa Casa de Misericórdia possui significativo conjunto de azulejos historiados, que se desenvolve, horizontalmente, em tôda a nave, excetuado o cadeiral dos irmãos. Situa-se a 2,83m de altura do chão, sendo que os primeiros 1,11m são ocupados por barra de espécimes de figura avulsa, que torna leve o revestimento, pela sabedoria da disposição dêsses pontos fortemente azulados, intercalados de superfícies brancas.

O largo frizo de azulejos, nas paredes da nave, produzem belo efeito de conjunto, com sensação de ritmo e unidade.

A fiada horizontal do alto da referida barra, que fica por baixo dos painéis, é a única em que figuras de pássaros alternam com flôres. Nas outras, só se empregaram estas últimas.

O primeiro quadro cerâmico, à esquerda, representa a procissão dos Fogareus, com 38 personagens. Aglomerados e rígidos, criam uma dominante de linhas azuis, verticais, que

(250) Tipog. Castro Irmão. Lisboa, 1913. 119 págs.

(251) Ibidem, págs. VIII e IX.

o torna algo monótono. O fundo dos azulejos é de branco bem intenso. Dimensões: 1,72m x 6,07m.

O segundo, mostra-nos a procissão do Senhor Morto, com desenho e composição mais variados e ricos, ajudados nisso pelo menor tamanho. Elementos horizontais (docel sobre caixão) e a intervenção de três mulheres e de carregadores com capuz, movimentam o painel. Tem 4,90m de largura. O terceiro parece início de outra cena de procissão, com figura interrompida. Só se destaca larguíssima planta, no chão. Tem 2m de largo.

À direita de quem entra, vemos, no primeiro painel, a estranha procissão dos Ossos, com três caixões de mortos. Como as outras procissões, desenrola-se ao ar livre, com trechos de paisagem à grande distância, que contam bem pouco. Esse quadro cerâmico é de largura igual à dos Fogareus: 6,07m. A seguir vem o citado cadeiral, depois do que há fragmento de 0,66m de largo, com belo anjo com incenso e barra de menor altura, que no resto do conjunto (70cm). Em face, há igualmente um pedaço de painel com parte de figura humana e de moldura cerâmica, com 72cm de largo, no alto.

À entrada, há dois painéis no verso do frontispício, entre as portas, com 1,27m de largura. Em um se vê espécie de guerreiro (?) de pé, com espada, alabarda e véu (?). Ao fundo, paisagem. A cercadura é do mesmo tipo do resto do conjunto.

O outro painel está tapado por confessionário.

Os documentos só falam da autoria de Antonio de Abreu para êstes painéis da nave da Misericórdia; devem, pois, ser-lhe atribuídos.

Na sala do Consistório, estão 14 belos painéis com cenas galantes e aspectos de jardins à francesa, documentalmente datados de 1734 e de grande importância na história da azulejaria vinda para o Brasil. Já reproduzimos texto da época a seu respeito, não se conhecendo os nomes do artista ou da olaria que o fizeram, mas unicamente o do intermediário da encomenda.

Algum dia dever-se-á comparar esse núcleo cerâmico com outros do gênero, existentes no país.

AFINIDADES ESTILÍSTICAS ENTRE AZULEJOS DA GLÓRIA DO OUTEIRO, NO RIO, E AZULEJOS DA BAHIA E DE OLINDA

Fizemos rápido confronto entre alguns painéis da sacristia da Glória do Outeiro e outros de temas similares (jardins e personagens nobres ou arcádicos) do claustro de cima do Convento de São Francisco, do Salvador. Evidenciaram-se tais afinidades estilísticas e identidade de alguns pormenores (desenhos de canteiros, cães, galhos de árvores) que somos de parecer que se por acaso não forem da mesma autoria, ao menos devem ter sido fabricados na mesma olaria, com modelos comuns. Também há semelhança entre alguns rostos femininos figurando em azulejos da nave da referida igreja da Glória e os da Misericórdia de Olinda. Vários destes, de Pernambuco, estão reproduzidos na parte fotográfica deste trabalho. É assunto que precisa ser mais bem estudado.

VII

ASPECTOS GERAIS DOS AZULEJOS DO SÉCULO XIX (PERÍODO INDEPENDENTE)

Após o período em que os azulejos sofreram nítida influência neo-clássica — iniciado em fins do século XVIII, (252) com crescente retôrno a painéis ornamentais de formas retangulares ou empregando motivos de grotescos e guirlandas, de sabor antigo — dá-se o surto de cerâmica de revestimento com padrões geométricos ou estilizados, policrômicos. Surto internacional, nos meados e fins do século passado, forneceu a totalidade dos azulejos de revestimento do frontispício de casas do oitocentos brasileiro.

Como vimos no capítulo referente a sua procedência, vieram de Portugal e da França, na grande maioria. Os primeiros, geralmente de 13 ou 13,5cm de lado e os outros, chegados na segunda metade da centúria, de 11cm.

Os de origem lusa são mais abundantes no Maranhão (onde os de Calais, praticamente não aparecem) e na Bahia.

(252) Na portaria do convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro há painéis decorativos já de caráter neo-clássico de cor roxo-claro e aspecto velado, atribuídos ao ano de 1783 pelo Frei BASÍLIO RÖWER O.F.M. Baseia-se, esse historiador da Ordem, em documentos referentes a azulejos então colocados na nave da igreja e — segundo informação pessoal que nos deu — na portaria. Os painéis foram arrancados e desapareceram. Estes ainda se acham no local, em bom estado de conservação.

Os vindos das olarias de Desvres surgem numerosos no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em pontos do sul do país.

A variedade de padrões é surpreendente, se bem que alguns dêles hajam sido mais usados que outros. Colecionador de São Luiz calculava em cêrca de 120 tipos, os existentes na sua cidade. Nadal Mora, ⁽²⁵³⁾ falando dos franceses importados para Buenos Aires, estimava em 150 o número de modêlos ou variantes. Seguramente, no Brasil inteiro, um inventário completo chegará a quantidade maior.

Aparecem então azulejos de placas em relêvo, que pelas dimensões e na opinião dos especialistas, devem ser portugueses (não comprovamos pessoalmente essa hipótese, bastante plausível).

O tipo mais comum tem o fundo branco liso com folhas de acanto em relêvo, cantonando a peça, a partir da parte central. São amarelo claro ou de outras côres. Reproduzimos, nêste trabalho, desenho de um exemplar que pertenceu a casa da rua Aurora, no Recife, já demolida.

O outro tipo, formando quadra e com bela cercadura em relêvo, aparece em São Luís, onde o encontramos em rua próxima do palácio do Govêrno. O desenho é de elementos lineares salientes e coloridos de azul e amarelo, com fundo branco.

Para fixar o momento exato de início do hábito de se revestirem com azulejos as fachadas de casas no Brasil, técnica construtiva do século passado, seriam necessárias pesquisas relativas à importação dos mesmos em papeis das Alfândegas, em jornais da época e nas licenças e projetos de edificação existentes em arquivos municipais. Isso, além de estudos em Lisboa, relativos à época de idênticas soluções arquiteturais, nessa cidade.

Ao que podemos presumir, surge pelo final da década 1830-1840. O solar do Barão de Guajará, na Praça D. Pedro II, em Belém do Pará, ⁽²⁵⁴⁾ já existia em 1837. Caso não seja posterior à construção — cousa improvável — o seu azule-

(253) Op. cit., pág. 12.

(254) Hoje sede do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

jamento português será desse período. No Rio, já encontramos casas datadas de 1840-50, usando material cerâmico no frontispício. Grande número dos prédios azulejados, porém, é posterior a 1860.

CRONOLOGIA DE AZULEJOS DE FACHADA, NO MARANHÃO

O mesmo ocorre em São Luís do Maranhão, a respeito de cujos azulejos é êrro comum atribuir-se origem colonial. Mesmo o historiador paraense Ernesto Cruz comete êsse lapso, no trabalho *Igrejas e Sobrados do Maranhão*, que escreveu recentemente. ⁽²⁵⁵⁾

Na verdade, os que se acham em casas datadas demonstram a exatidão de estudos comparativos e estilísticos que os colocam no século XIX e, em sua maior parte, após 1840-50. Igrejas azulejadas como a do Carmo, naquela capital e a dos Martírios, em Maceió, já são de fins do século XIX.

É sabido que viajantes estrangeiros que estiveram em São Luís antes de 1841, como Henry Koster, George Gardner e Daniel P. Kidder, descrevem aspectos das casas, sem se referirem a azulejos.

Gilberto Freire, no tocante ao Recife, estranha o fato de Vauthier nada informar "sôbre o uso de azulejos nas habitações". ⁽²⁵⁶⁾ Chegado a Pernambuco em 1840, é possível que não haja realmente visto revestimento cerâmico nos frontispícios dessa época. Não deveriam existir.

A utilização em barras de corredores e vestíbulos deve, todavia, ser anterior, originada de tradições construtivas coloniais. É hipótese a confirmar.

Também se usaram, no século passado, azulejos em bancos de jardins. Araujo Viana ⁽²⁵⁷⁾ refere-se ao fato quando estuda os jardins típicos dos solares do Rio de Janeiro. Fala-nos ainda dos "azulejos dos corredores acompanhando

(255) Edição Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1953.

(256) Introdução às cartas de L.L. VAUTHIER. Citado por ERNESTO CRUZ, op. cit., pg. 79.

(257) Op. cit., pg. 601, escreve: "Nas orlas baixas dos muros construíam sofás de alvenaria, revestidos de azulejos ou conchas".

o gosto, paródia grosseira, do greco-romano”, da época. Cita o exemplo de prédio da rua do Lavradío, em cujas paredes do vão da escada havia “painel com a representação de cão acorrentado e o aviso em letras latinas *cave canem*.” (258)

Também do oitocentos bem adiantado, são as figuras de soldados napoleônicos e portugueses, existentes em São Luiz do Maranhão e reproduzidos no *Documentário Arquitetônico*, de J. Wasth Rodrigues.

A grande quantidade de azulejos transformou o *facies* arquitetônico da capital maranhense, constituindo sua grande atração artística, notada e conhecida em todo o país.

Exemplos da admiração suscitada pelos azulejos de São Lu|s — os quais, por iniciativa do Dr. Pedro Guimarães Pinto, delegado da D.P.H.A.N. no Estado, merecerão brevemente a honra de pequeno museu — estão nas numerosas passagens ou textos de livros e artigos que se referiram, nos últimos tempos, ao acervo cerâmico da cidade. Entre eles, o do prof. Aroldo de Azevedo, da Universidade de São Paulo, que escreveu: “Os sobrados maranhenses nunca passaram de dois ou três andares, além de um sótão ou mirante quadrangular, em sua maioria revestidos externamente por belíssimos azulejos de côres variegadas e caprichosos desenhos, procedentes de velhas cerâmicas lusitanas, quando não da França, da Holanda ou mesmo da China Portuguesa (Macau)”, em trecho citado por Aderbal Jurema. (259)

AZULEJOS DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, DO RIO

Os dois edifícios do Rio de Janeiro que utilizaram maior quantidade de azulejos portugueses de padrão, dos meados do séc. XIX, foram o do novo hospital da Santa Casa da Misericórdia, na rua Santa Luzia e o do antigo Hospício Pedro

(258) *ibidem*. Hoje não mais existe.

(259) AZEVEDO, Aroldo de — *Regiões e Paisagens do Brasil* — São Paulo, 1952. pg. 50. Cf. JUREMA, Aderbal — *O Sobrado na Paisagem Maranhense. Ed. Nordeste*, 1952. pg. 85. O autor paulista anota versões de origem holandesa ou de Macau, habituais em São Luís, mas fato até hoje não comprovado, e dificilmente verdadeiro.

II, na Práia Vermelha, construídos pelos mesmos arquitetos e engenheiros militares, na administração do provedor José Clemente Pereira. O primeiro, de 1840 a 1852. O segundo, de 1842 a 1852.

Por coincidência não os apresentam nas fachadas, mas em barras, nos corredores e nas paredes das enfermarias, em geral de 1,26m de altura, acima de rodapé de 0,20 m. Ou de 1,43m com rodapé, sem azulejos, do mesmo modo que o anterior, de 0,27m.

Examinando os livros originais de receita e despeza da Santa Casa, conservados em seu rico arquivo, encontramos várias referências à compra ou pagamento de frete de azulejos vindos de Portugal para o novo hospital. Quanto ao hospício, apesar de subordinado, na época, à mesma entidade, era objeto de administração especial, a pedido do Imperador, não se achando suas contas escrituradas nos mesmos volumes, mas em outros de que não há notícia.

No livro 39, sob a rúbrica de despesas extraordinárias com as obras do novo hospital, encontra-se, à pág. 12, referente a dezembro de 1849 o seguinte item: "*Escultura e adorno, a saber /Direitos e mais despezas de 17.750 azulejos vin /dos na Barca Tejo, e Brigue Fortuna... 457\$000*" e adiante: "*Frete de 7.750 vindos na Barca Tejo... 61\$470*".

No livro 40, na mesma rúbrica, vinha o item "*Escultura e obras de ornamento: /pelos direitos e mais depezas com 7.500 /azulejos vindos na Barca Flôr do Tanque... 207\$000*", correspondente a agosto de 1850. Em fevereiro do mesmo ano se pagara frete referente ao carregamento do brique Fortuna (L. 39, pg. 36) e, pouco depois, ao da Barca acima citada.

Em novembro de 1851 há nota sobre o pagamento seguinte:

"Azulejos: pelo valor de uma Letra de L 115, no câmbio de 22 1/2 do... a favor de Antonio Joaquim de Oliveira em Lxa. para pagamento de azulejos... 968\$421 (L.41, pg. 30)

Pouco depois, o mesmo livro informa "*Frete de azulejos vindos de Lisboa na Barca Tejo, pago a Machado Pinto por 151\$700*", além de outros dados (pg. 34).

Em junho de 1852 pagava-se também frete de azulejos vindos na galera Soberana (L. 41, pg. 64), que em fevereiro do ano seguinte aparece ainda no livro 42 “pelos direitos e despesas do azulejo vindo de Lxa.”

Os azulejos da atual Reitoria são, em alguns casos, de padrão parecido, e devem ter vindo na mesma época.

O provedor da Santa Casa, em documento sobre o Hospício, de 1850, dizia que nas obras deste último, já bem adiantadas, se haviam gasto cerca de 408 contos de réis. Orçava em mais 100 o imediatamente necessário, para a conclusão. Completado em 1852 é razoável supôr que seus azulejos hajam sido encomendados em Lisboa pelo mesmo tempo.

CARACTERÍSTICAS DOS AZULEJOS DO SÉCULO PASSADO

Os azulejos do século XIX ainda são, na maioria, em azul e branco. Há-os também azul, branco e amarelo, tanto portugueses como franceses, êstes de esmalte mais brilhante. O roxo claro surge algumas vêzes. E existem os verde e amarelo, que Marques dos Santos supõe resultado de encomenda “nacionalista” brasileira.

Os de procedência lusa fazem geralmente quadras, fato raro nos azulejos originados de Deveres.

No desenho das peças não figuram elementos humanos. Predominam formas geométricas e estilizações vegetais, baseadas em losangos, quadrados, octógonos de lados retos ou alternadamente retos e côncavos, circunferências tangentes ou entrelaçadas, diagonais cruzadas, quadrifólios, polígonos diversos — e gregas ou ondas em placas de molduras. Estas medem, comumente, 13 ou 13,5cm de largo por 6,5cm de alto.

Os desenhos são normalmente compostos de conformidade com as leis do quadro, utilizando a diagonal no traçado regulador do motivo. Essa linha permite, ainda, facilidade no ajustamento de conjunto, dos que formam quadras ou composições ainda maiores. A *lei de diagonalidade* — por

assim dizer — dos azulejos, vem da época colonial, mas se expande bastante com os padrões geometrizados do oitocentos.

Em ilustração anexa, mostramos alguns tipos com decoração assente, principalmente, na diagonal. Os exemplos seriam sem fim, se quiséssemos dá-los todos.

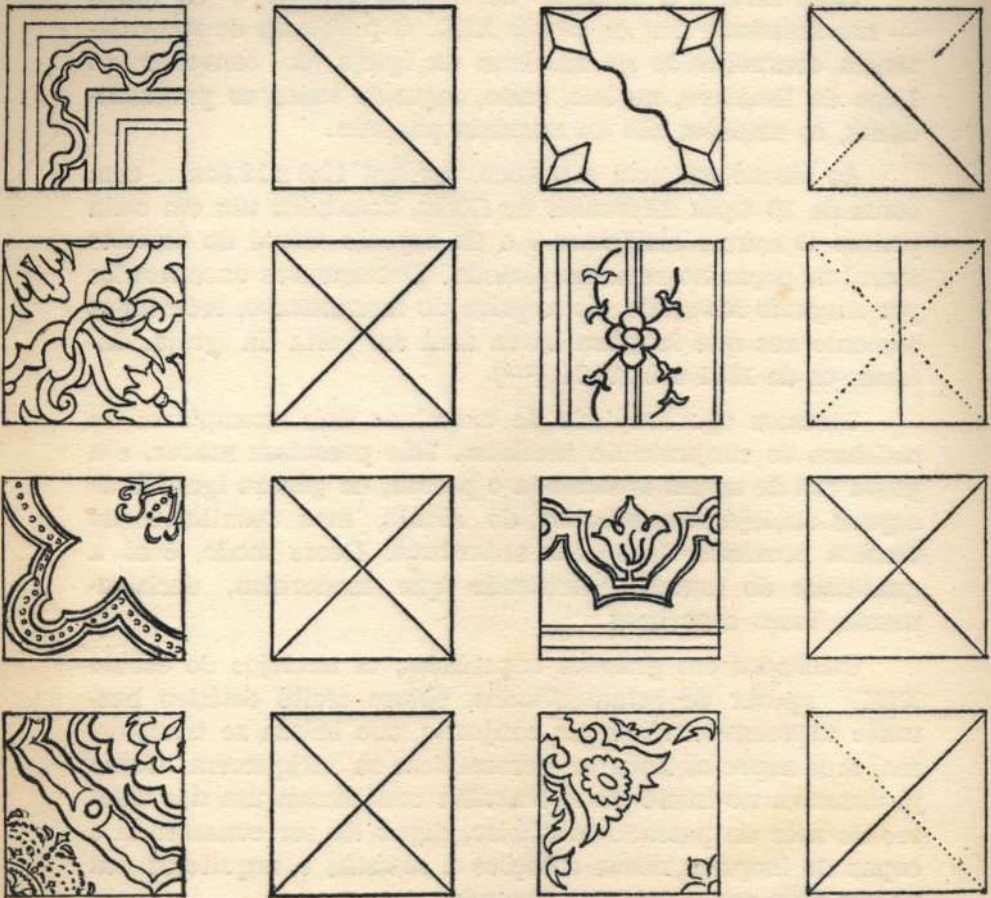
Caso raro, é a aparição de figuras avulsas — de flôres — nos meados e fins do século XIX. O problema de sua existência concretiza-se na sacristia da igreja do convento da Lapa do Destêrro, no Rio, onde, segundo todos as probabilidades, os azulejos são da centúria passada.

As placas em azul e branco, medem 12,8 x 12,8cm., com cerca de 10 tipos diferentes de flôres, colocados um em cada pedra. O exame estilístico e o do aspecto visual do esmalte inclui as peças no referido período. Documentos encontrados por Augusto Maurício, no arquivo do monumento, referem-se sômente aos que formam barra azul em volta da igreja, datando-os de 1881 até 1890. ⁽²⁶⁰⁾

Tivemos oportunidade de examinar dois exemplares da moldura do conjunto da sacristia. Não possuíam marca, e a pasta era de argila amarelada e porosa, de gênero igual à de alguns azulejos dos meados do século, mas resultando de técnica provinda de épocas anteriores. Dêsse modo, é só a qualidade do esmalte vitrificado que moderniza, decisivamente, êsses especimes.

Utilizados em grandes superfícies, os azulejos do século XIX apesar de estampilhados, obtem efeito estético bastante expressivo. Vistos no conjunto, sua beleza se transforma, seus aspectos lineares e cromáticos se enriquecem. Como já dissemos no início dêste trabalho constituem um dos valores de arte do passado brasileiro, digno de ser conservado e capaz de inspirar novas soluções a artistas e arquitetos dos nossos dias, como vem acontecendo.

(260) Cf. artigo: *Templos Históricos do Rio de Janeiro / Igreja do Carmo da Lapa*. *Jornal do Brasil*, 30-XII-1947. Aí informa o autor a respeito dos que ficam nos corredores. Os da nave são nitidamente oitocentistas, possivelmente de origem belga, de transição para o século XX; a êstes e aos da sacristia, que estamos analisando, não se refere.



Quadro mostrando vários exemplos de azulejos em que a disposição e o desenho dos motivos, se baseiam no traçado da diagonal.

CONCLUSÕES

- 1 — Os azulejos dos séculos XVII, XVIII e XIX, existentes no Brasil, vieram da Europa. Os da época colonial são portugueses, não havendo comprovação de outra origem. No séc. XIX (período independente), além de azulejos lusos importaram-se numerosos espécimes franceses. Nos últimos anos da centúria chegaram azulejos belgas e alemães.
- 2 — Os azulejos ligam-se à arquitetura feita no Brasil, seja como elemento ornamental, utilizado na composição arquitetônica, seja como técnica de revestimento.
- 3 — Os azulejos existentes no Brasil — da época colonial — possuem grande importância para os estudos de história geral da arte, feitos no país:
 - a) pelas suas relações com a talha de igrejas brasileiras e pelas possibilidades que tiveram de atuar sobre o gosto e as concepções estéticas e iconográficas dos habitantes da Colônia.
 - b) como produto da arte lusa.
 - c) pelas relações com a pintura e gravura de outras nações européias, exemplificando tendências da arte francesa, italiana e de outros países, na época, e sua influência em Portugal.
- 4 — São raríssimos os painéis de azulejos com assinatura de autor, no Brasil. Só conhecemos três casos, dois dos

quais descobertos por nós, em pesquisas para esta tese; os de Antonio Pereira, nos azulejos historiados da Capela Dourada, do Recife, e do Solar do Saldanha, na Bahia. O outro é o de Bartolomeu Antunes, na capela-mór da igreja do Convento de São Francisco, na capital baiana.

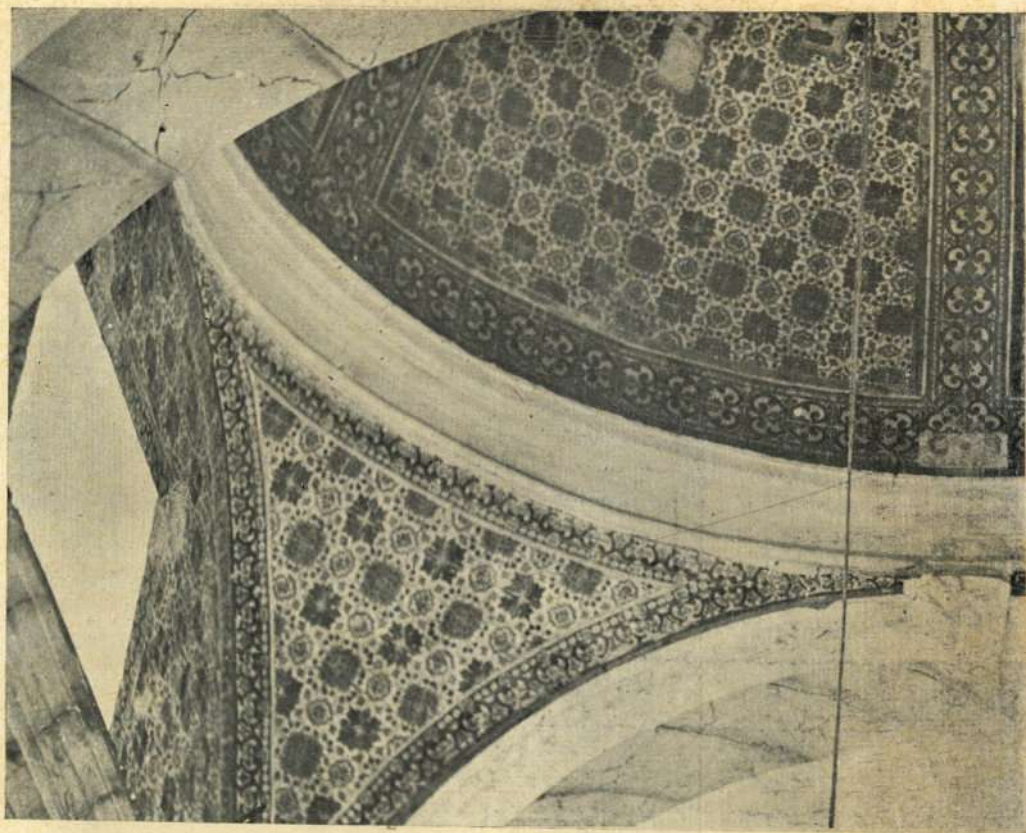
- 5 — Grande número dos azulejos coloniais de *padrão* ou *tapete*, tricrômicos ou em azul e branco, já é do séc. XVIII, como se comprova pela data de construção dos monumentos em que se acham e pela cronologia dos mesmos especimes em Portugal, local de seu fabrico.
- 6 — As estampas que serviram de fonte iconográfica a 37 painéis do claustro do Convento de São Francisco do Salvador e a um do Convento do Carmo (hoje no Museu do Estado, da Bahia), não foram abertas por Otávio Van Veen, mas, segundo desenhos seus, por vários gravadores. A primeira edição da obra que as reúne — *Emblemas de Horácio* — é de Antuérpia, do ano de 1607. As tiragens em língua espanhola foram impressas em Bruxelas, em 1660 e 1677.
- 7 — Os azulejos de revestimento de frontispícios de casas, no Maranhão, são de meados e fins do séc. XIX.
- 8 — Como exemplo importante de azulejos vindos de Portugal para o Rio de Janeiro, em meados do séc. XIX, temos os da Santa Casa da Misericórdia e do antigo Hospício Pedro II. São de vários padrões e atingiram a mais de 25.000 pedras. Quanto aos primeiros, chegaram de Lisboa entre dezembro de 1849 e fevereiro de 1853, pagos, na capital portuguesa, a Antonio Joaquim de Oliveira.

BIBLIOGRAFIA (1)

- ALVES, Marieta — *Igreja do Bonfim*. Bahia, 1951 — *Santa Casa da Misericórdia e sua Igreja*, Bahia, 1952. — Publicações da Prefeitura do Salvador na série *Pequeno guia das igrejas da Bahia*.
- BARATA, Mario — *Notas Acerca dos Azulejos na Arquitetura Colonial de Pernambuco e da Paraíba*. Trabalho aprovado no Congresso de História Comemorativo do Tricentenário da Restauração Pernambucana. Recife 1954. (mimeog.).
- CARDOSO, Joaquim — *Azulejos na Arquitetura Brasileira*. In *Cultura*, n.º 1. Rio, 1948. p. 201-4.
- CID, Carlos — *Azulejos* — Argos, Barcelona — Buenos Aires. 1950.
- CORRÊA, Vergílio — *Azulejos Datados*. Lisboa, 1922.
- DUVAL,, F. Guerra — *Album das Curiosidades Artísticas da Bahia*. Rio, 1928.
- GUIMARÃES, Feliciano — *Azulejos de Figura Avulsa* — Gáia, 1932.
- FALCÃO, Edgard de Cerqueira — *Relíquias da Bahia*, São Paulo, 1940.
- KEIL, Luiz — *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Portoalegre. Lisboa, 1943.
- MULLER, O. F. M. Frei Bernardo — *Azulejos do Menino Deus* — in *Intercâmbio*, Vol. 10 12. Rio de Janeiro, 1949.
- NEURDENBOURG, Elisabeth — *Old Dutch Pottery and Tiles* — London. Benn Brothers Ltda., 1923.
- OTT, C. F. — *Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia* — In *Rev. P. H. A. N.*, n.º 7. Rio, 1943. p. 7-34.
- PINHEIRO, Silvanisio — *Azulejos do Convento de S. Francisco da Bahia* (com prefácio de Godofredo Filho). Bahia, 1951.

(1) As indicações bibliográficas, quando atinentes a citações ou referências ao assunto tratado, vão anotadas no corpo da tese. Nesta bibliografia limitamo-nos a enumerar as obras mais importantes diretamente utilizadas neste trabalho. Ficam omitidas histórias gerais da arte ou livros especializados em vários dos artistas citados.

- QUEIROZ, José — *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa, 1907. — *Olarias do Monte Sinay*. Lisboa, 1913.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos — *Inventário Artístico de Portugal — Distrito de Santarém*. Lisboa, 1949.
- SIMÕES, J. M. dos Santos — *Os azulejos do paço de Vila Viçosa*. Fundação da Casa de Bragança. Lisboa, MCMXLV.
— *Azulejos* — Catálogo. Museu Nacional de Arte Antiga — 6.^a Exposição Temporária. Lisboa — março de 1947.
— *Os azulejos holandeses do Palácio Saldanha* — in *BELAS ARTES*, 2.^a Série, n.º 1. Lisboa, 1948. p. 48-79.
- SINZIG, O. F. M., Frei Pedro — *Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia* — Rev. I.H.G.B., 1933.
— *Igreja de N.ª S.ª da Glória do Outeiro* — *A significação de seus azulejos*, Rio de Janeiro, 1943.
- SOUZA LEÃO, J. — *Decorative Art: The Azulejo* — *Em Portugal and Brazil* — *An Introduction* — Oxford, 1953.
- VALLADARES, José — *Azulejos da Reitoria*. Cidade do Salvador, 1953.
- WASTH RODRIGUES, J. — *Documentário Arquitetónico* — Fascículos VI, VII e VIII. Liv. Martins. São Paulo.
- XAVIER DA COSTA, L. — *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*, Lisboa, 1934.



Azulejos do Século XVII — Interior da cúpula da capela de N. S. do Pilar, no Recife (pormenor). Em baixo: azulejo encontrado em Olinda (e.) e fragmento de azulejo do Seminário São Dâmaso, no Salvador (d.)



Capela Dourada do Recife — Painel com "macacaria" e homens de turbante. O pavão à esquerda e a árvore à direita não se ajustam no desenho, devendo ser resultado de mistura ou substituição, quando de colocação posterior ou quebra. Autor: *Antonio Pereira*.





Igreja da Misericórdia de Olinda — Pormenores do 4.º painel (d.) e do 2.º (e)



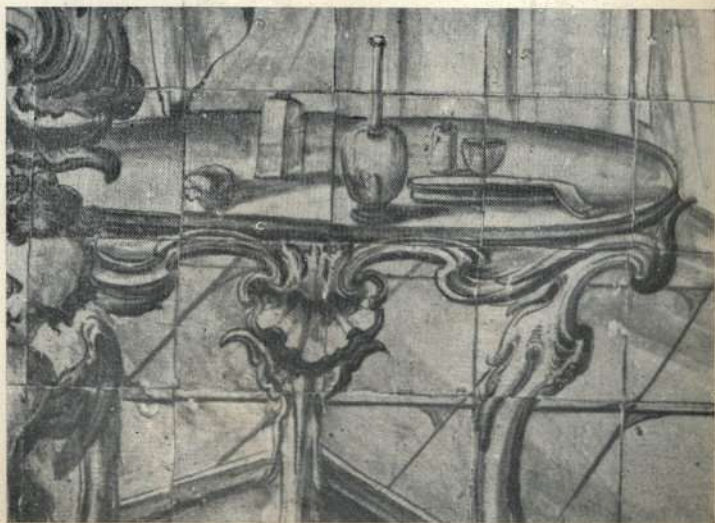
Igreja da Misericórdia, de Olinda
— Pormenores do 2.º painel (d.)
e do nascimento da Virgem, no
1.º (d.)





*Igreja da Misericórdia, de Olinda —
Pormenores do 4.º painel (e.) e de
Santa Isabel visitando Nossa Se-
nora, no 2.º (e.)*

Igreja da Misericórdia de Olinda
— Pormenores de São José, no
2.º painel (e.) e de natureza
morta, no 1.º (d.)





Igreja da Misericórdia, de Olinda
— Pormenores de anjo sentado
na pilastra, no 1.º painel (d.)

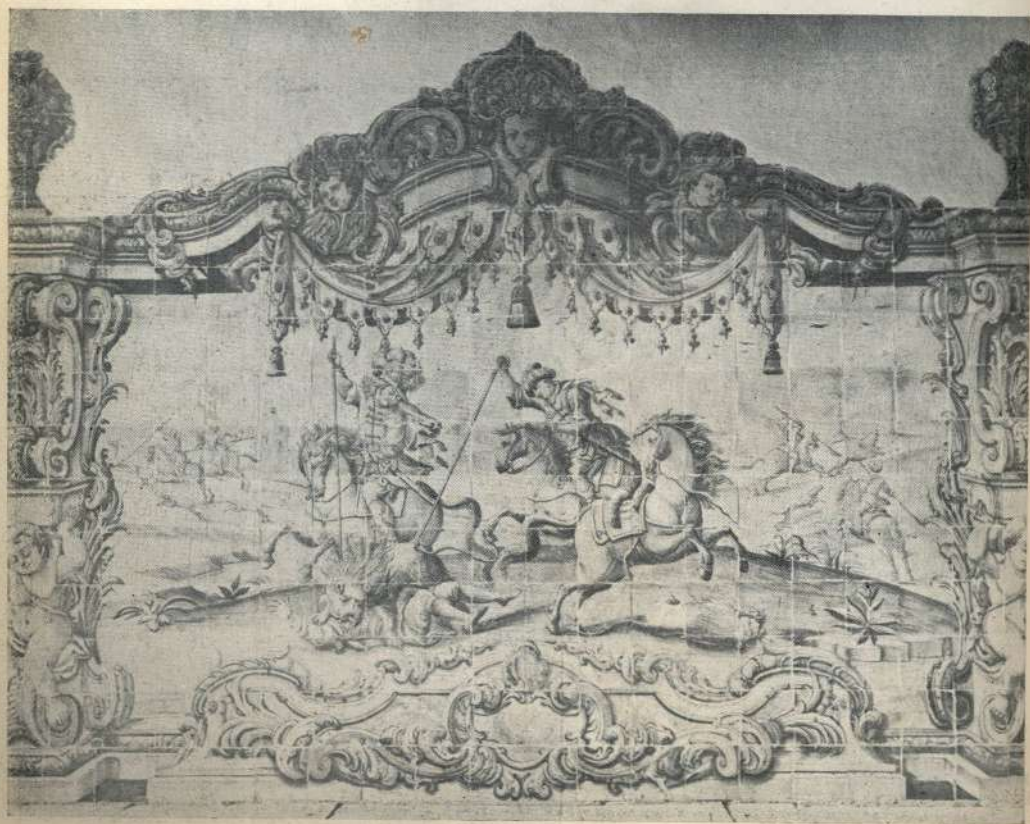


*Igreja da Misericórdia, de Olinda —
Pormenores de cabeça de N. Senhora,
no 2.º painel (e.) e de figura, no 4.º (e.)*



*Igreja da Misericórdia, de Olinda —
Pormenores do 3.º painel (e.) e do
4.º (d.)*

Claustro do Convento de São Francisco, no Salvador — Pormenor de festa galante (publicado na Rev. P. H. A. N. n.º 7) e cena de caça, com personagem de tur-bante





Claustro de cima do Convento de São Francisco, no Salvador — Permenor de póstrol (publicado na Rev. P. H. A. N. n.º 7) e aspecto do painel em que se encontra



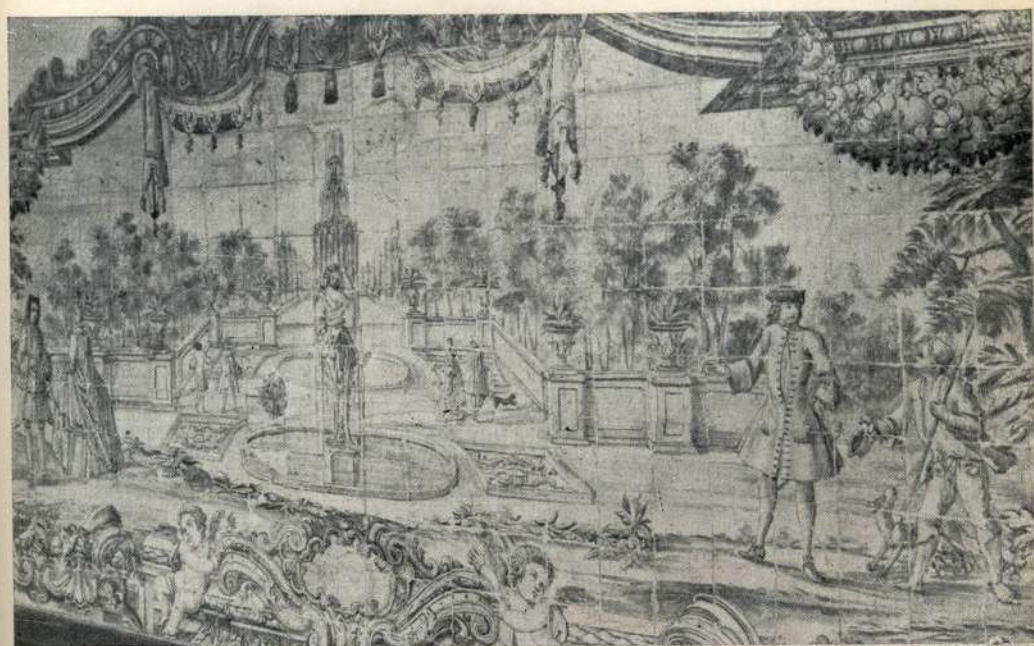


Claustro de cima do Convento de São Francisco, no Salvador — Em cima: cena de pesca e de grupo com instrumento musical; em baixo: parque com castelo à francesa





*Claustro de cima do Convento de São Francisco, no Salvador —
Cenas de festas galantes, em parques à Le Nôtre*



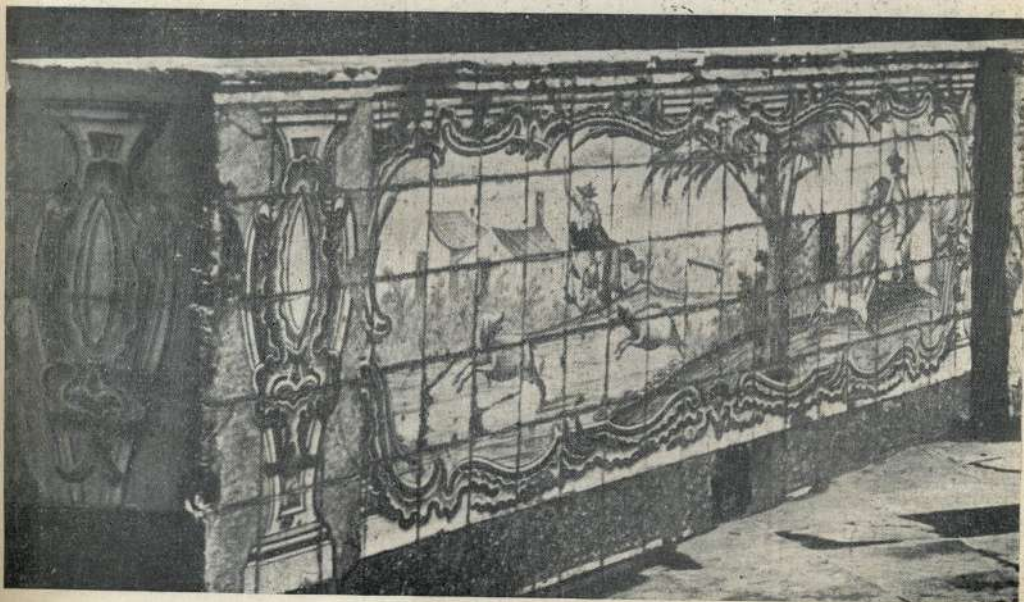


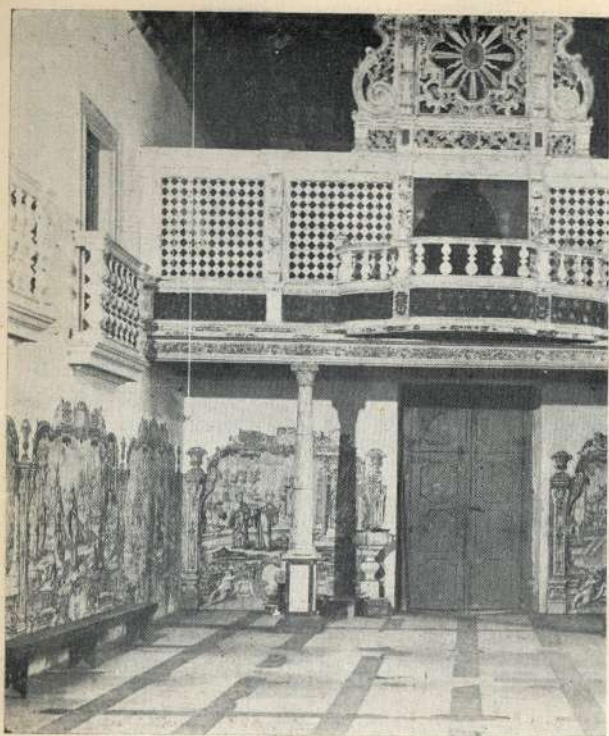
Ao alto: painel do antigo solar Aguiar, hoje na Reitoria da Universidade da Bahia, com cena pastoril; em baixo: pastoral no claustro de cima do Convento de São Francisco, do Salvador



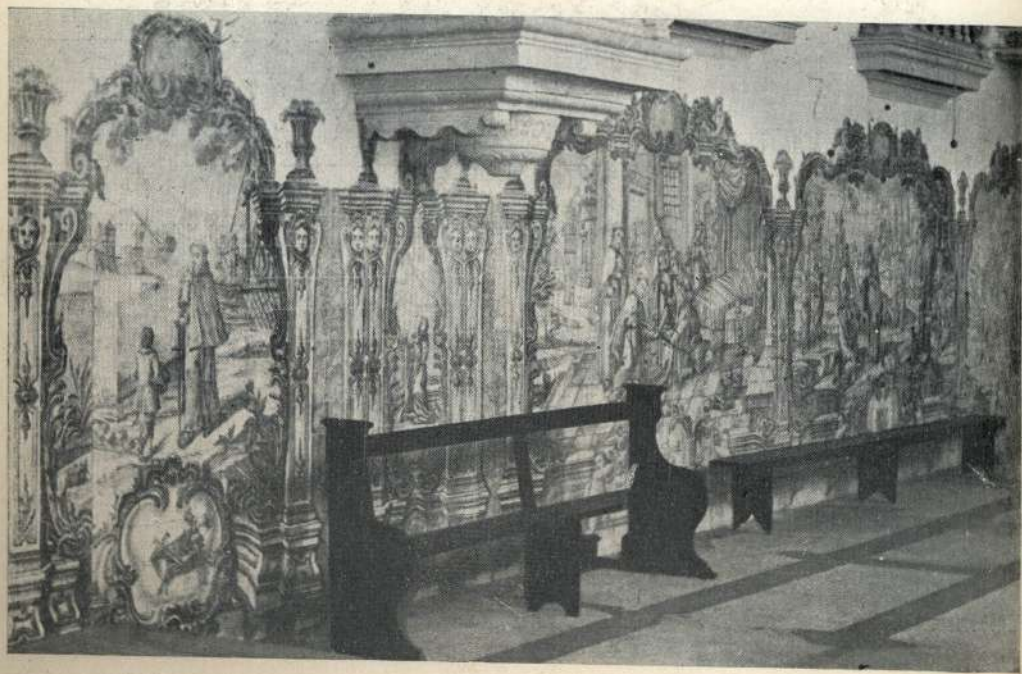


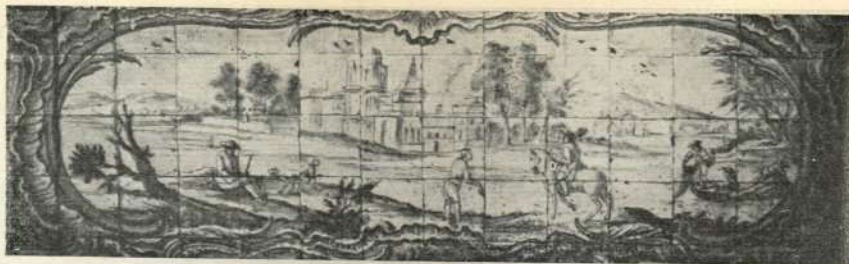
Igreja da Glória do Outeiro, no Rio — Ao alto: cena com Tobias e o Anjo tratada à maneira profana, em parque; em baixo: cena de caça na ponte do solar do Unhão, no Salvador





Dois aspectos da nave da igreja do Convento Franciscano de Igaracú, mostrando a posição dos painéis na composição arquitetônica





Ao alto: paisagem, na sacristia da capela da Jaqueira, no Recife; em baixo: São Francisco recebendo os estigmas, no Convento de Santo Antonio, de Belém do Pará





Matris do Rosário, em Cachoeira, Bahia — Ao alto: as Bodas de Caná; no centro: a última Ceia; em baixo: ceia na casa de Simão, vendo-se Maria Madalena. Na página ao lado, o Nascimento de Cristo, na mesma igreja





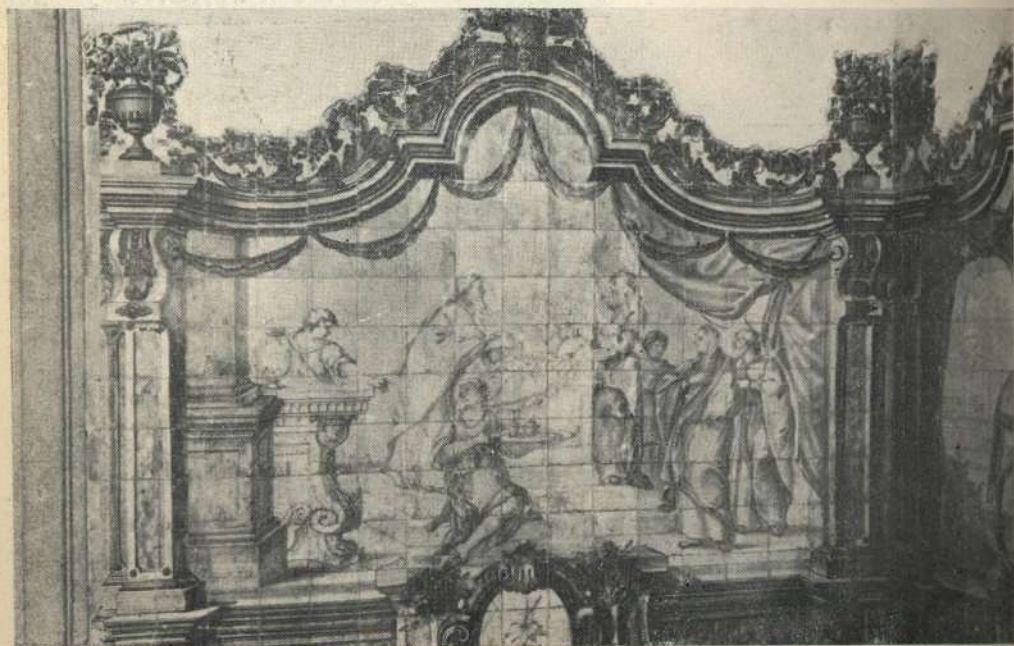
Expulsão de Adão e Eva do Paraíso — Ao alto:: na portaria do Convento de Santa Teresa, do Rio; em baixo: no claustro do Convento franciscano do Recife

Tentação de Adão e Eva — Ao alto: na portaria do Convento de Santa Teresa, do Rio; em baixo: no claustro do Convento franciscano do Recife, (As duas fotos do Recife, nestas páginas foram gentilmente cedidas pelo prof José Maria de Albuquerque)





Pormenor dos alizares da igreja do Convento de São Francisco de João Pessoa (Paraíba), com a história de José. Em baixo, a *Circuncisão do Senhor* na igreja de N. S.^a da Corrente, em Penedo (Alagoas).





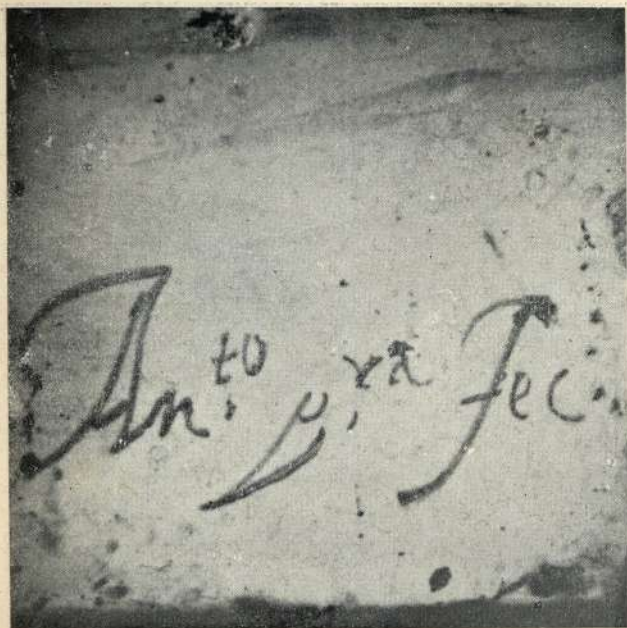
Construção da Arca de Noé, por Rafael, nas Loggie do Vaticano — fonte iconográfica do painel reproduzido em baixo do claustro do Convento de Santo Antonio do Recife. Identificação e fotografias cedidas pelo prof. Maria de Albuquerque.





Pormenor de *pastoral* com paisagem e ruína à e. no claustro do Convento de São Francisco de Bahia. Fotografia extraída de livro de autoria de Frei P. Sinzig, sobre esse monumento. A d. alegorias dos cinco sentidos, no mesmo recinto.





Assinatura do artista Antonio Pereira, descoberta pelo autor em painel cerâmico da Capela Dourada, no Recife. Em baixo, pormenor de azulejos desse pintor, no paco do Saldanha, na Bahia. A direita, parte de quadro cerâmico do citado solar com outra assinatura do referido azulejista, encontrada também por nós, durante pesquisas para este trabalho. Nas págs. seguintes dois painéis do mesmo recinto: *Netuno com figura alada e fragmento pastoral e Rapto de Europa*.



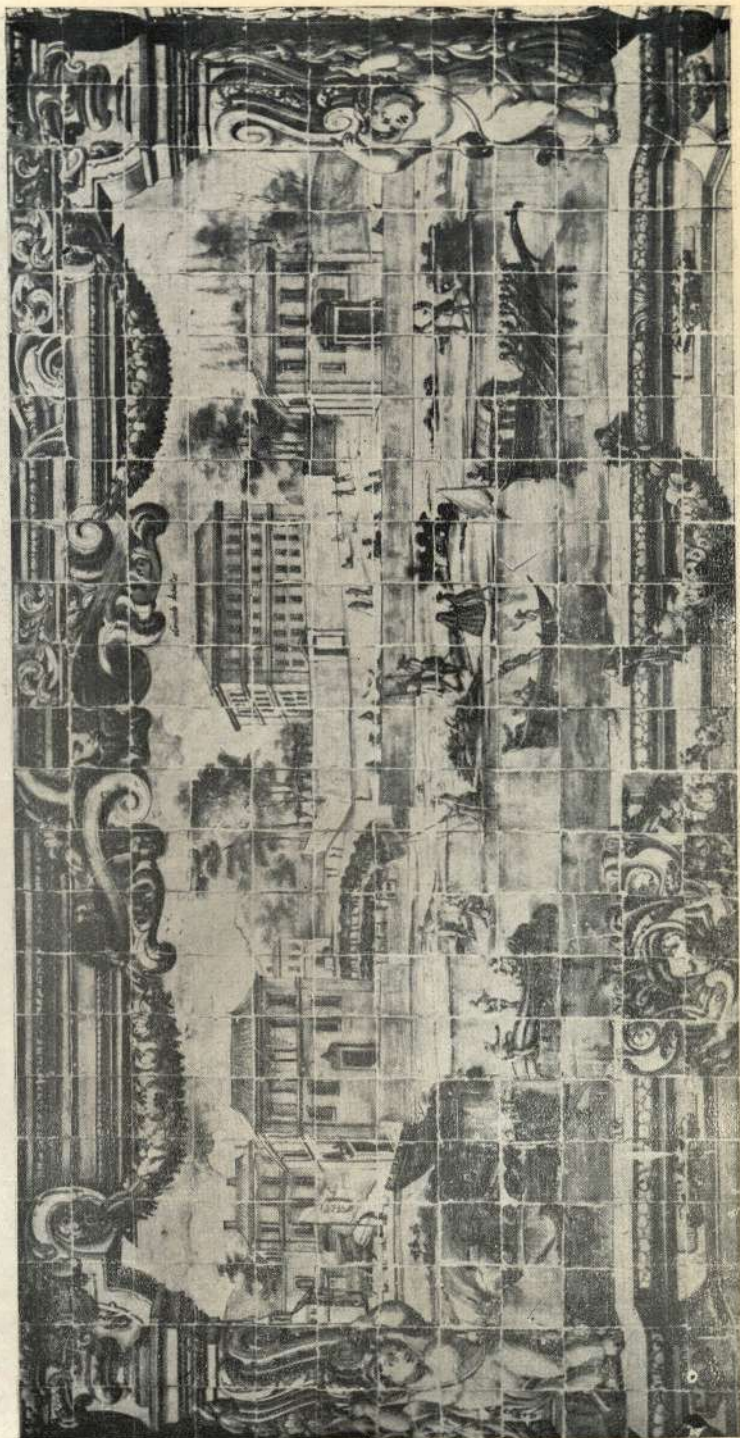




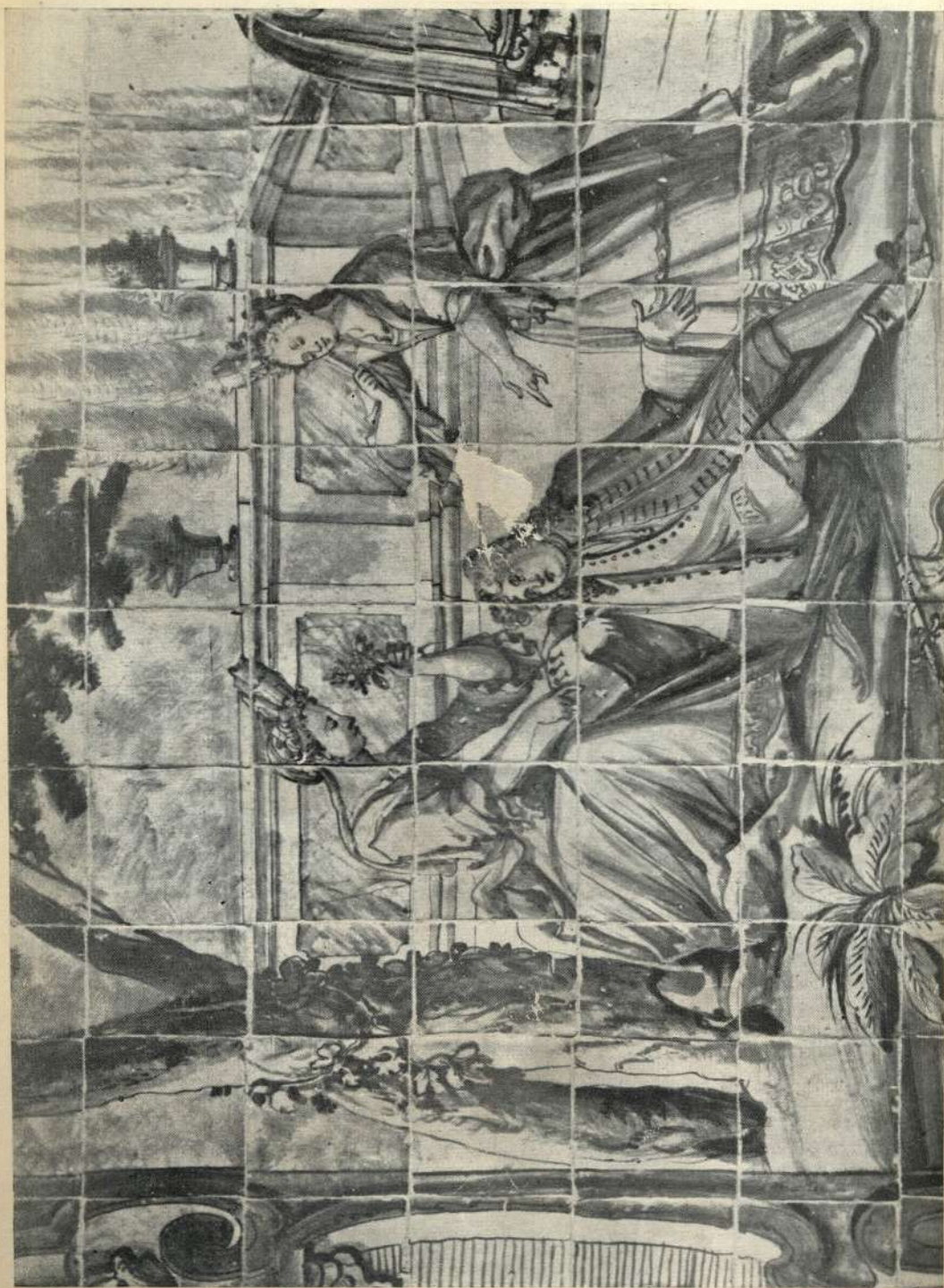




Pormenor de um dos painéis do claustro da O. 3.^a de S. Francisco, no Salvador: desfile, em Lisboa, do cortejo nupcial de D. José, 1729.

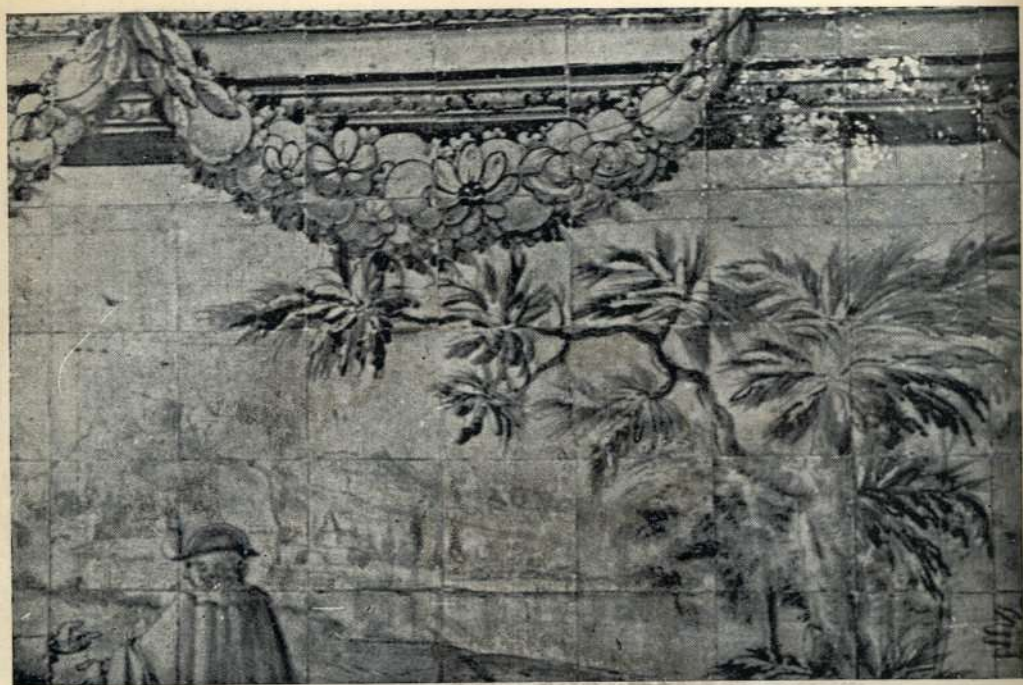


Painel na sala do consistório da mesma Ordem. Vista de Lisboa. Anterior a 1754. Seu estilo o aproxima bastante dos azulejos do claustro.



Nesta página, pormenor de azulejos de corredor da sacristia da Glória do Outeiro, no Rio. Na outra, pormenor galante em painel da sacristia da O. 3.ª Franciscana, da Bahia.







Três pormenores de azulejos da Glória do Outeiro, no Rio. Nos da e. cmparar os galhos de árvore com os do claustro do convento franciscano da Bahia e da sacristia do cenóbio da mesma Ordem, no Rio. E, no jardim à francesa, a composição do interior dos canteiros com idêntica solução existente no referido claustro Jo Salvador.





Formenores de paineis da sacristia da Glória do Outeiro. No da e. cariátide e caçador.



*Convento de S. Antonio,
Rio — Pormenor do painel (e.) da sacristia.*



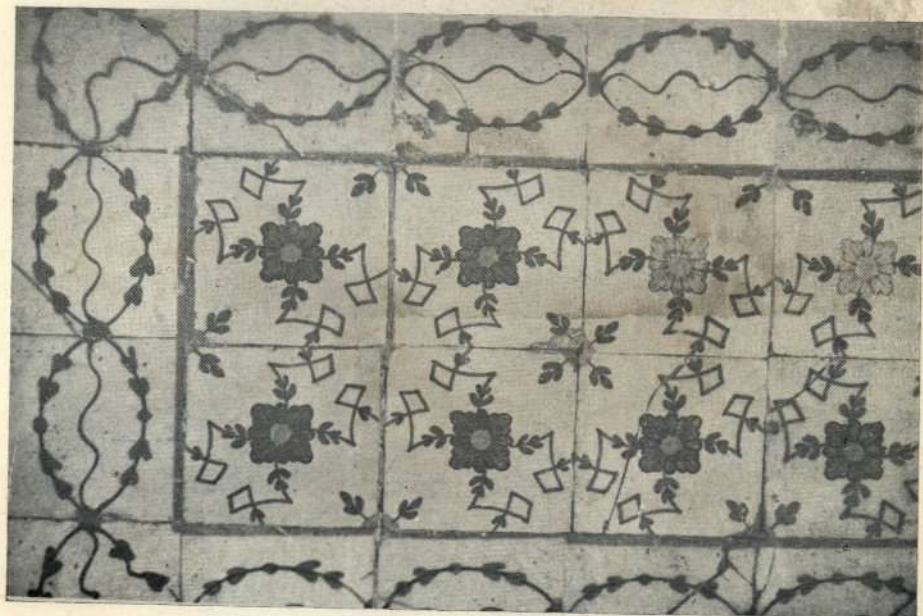
Convento de S. Antonio, Rio — Figuras do painel (d.).
Comparar o resto da mulher com o de personagens da
Misericórdia de Olinda e da nave da Glór.a do Outeiro.

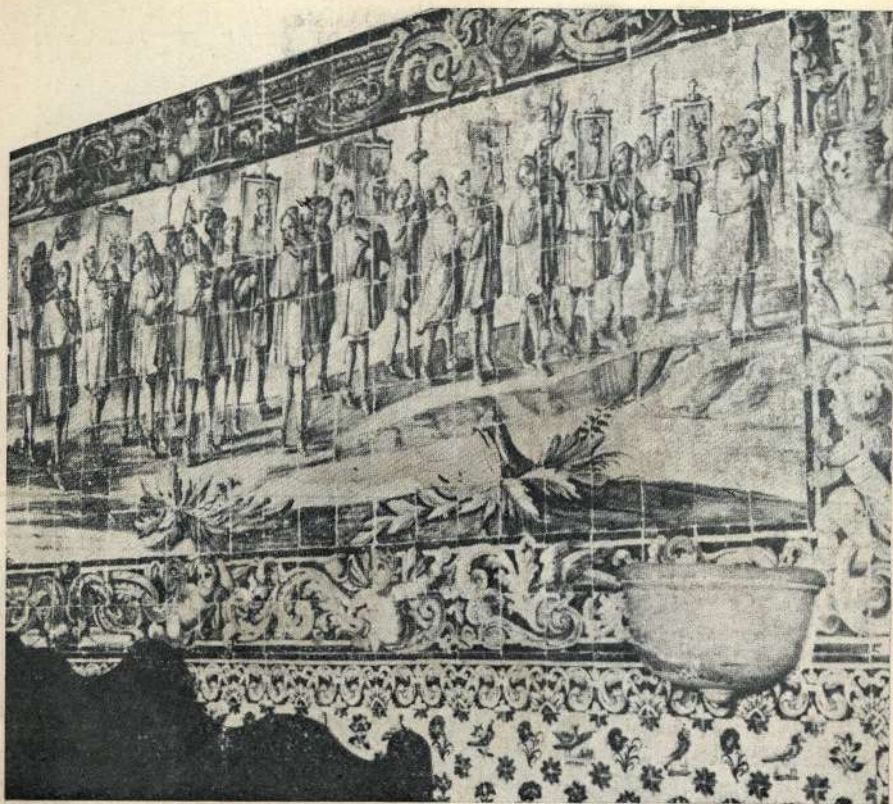


Formenor do painel (e.)
do mesmo convento. Ob-
serve-se a movimentação
das figuras.

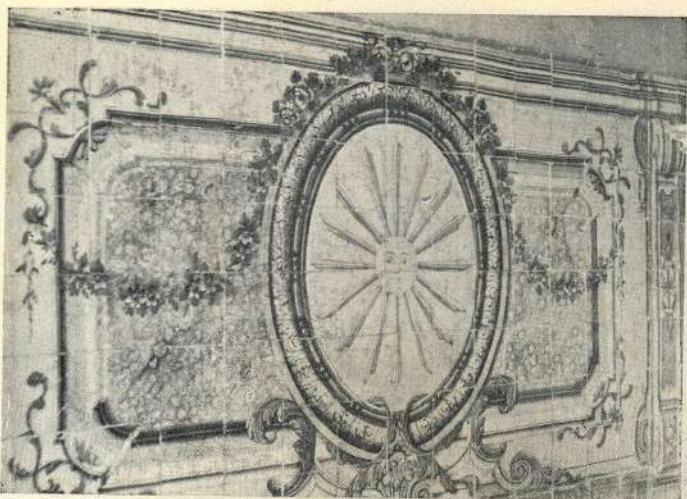


Paisagem, com figuras (pormenor do painel anterior). Em baixo — Azulejos da barra da sala do lavabo, anexa à sacristia do Convento de S. António, no Rio. A pasta das placas é semelhante à dita de Macau, popularmente, em São Luiz. Fins do séc. XVIII ou início do XIX.

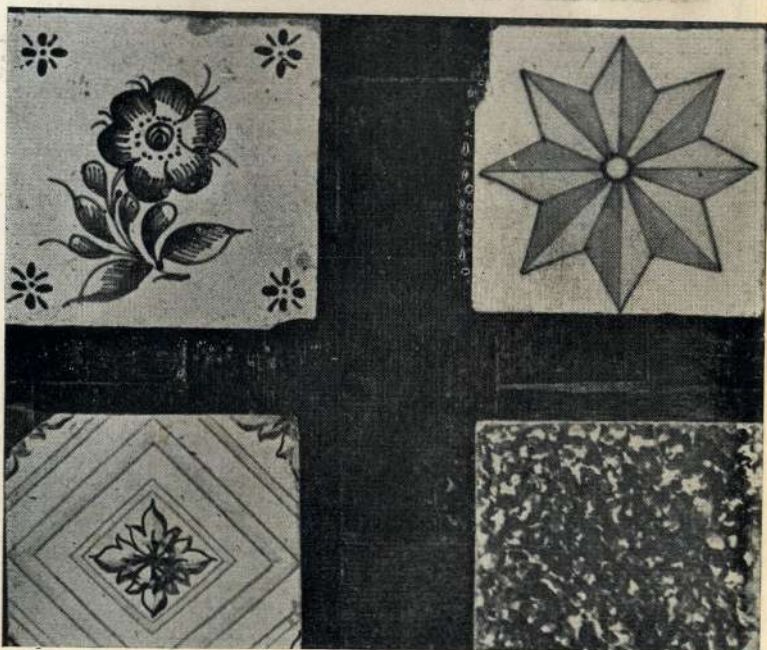




Igreja da Sta. Casa da Misericórdia, Salvador — Pormenor do painel a Procissão dos Fogarêus, de autoria do pintor de azulejos Antonio de Abreu. Lisboa, 1722. Na barra de baixo vêm-se azulejos de figura avulsa, com flores e pássaros.



Capela N. S.ª das Dôres (ao lado da igreja de N. S.ª do Rosário do Pelourinho, Salvador) — um dos 4 apainelados de azulejos, dos fins do séc. XVIII, em transição para o XIX. Em baixo, 4 azulejos recolhidos na Bahia, os superiores podem ser do XVIII; os outros do início do XIX.



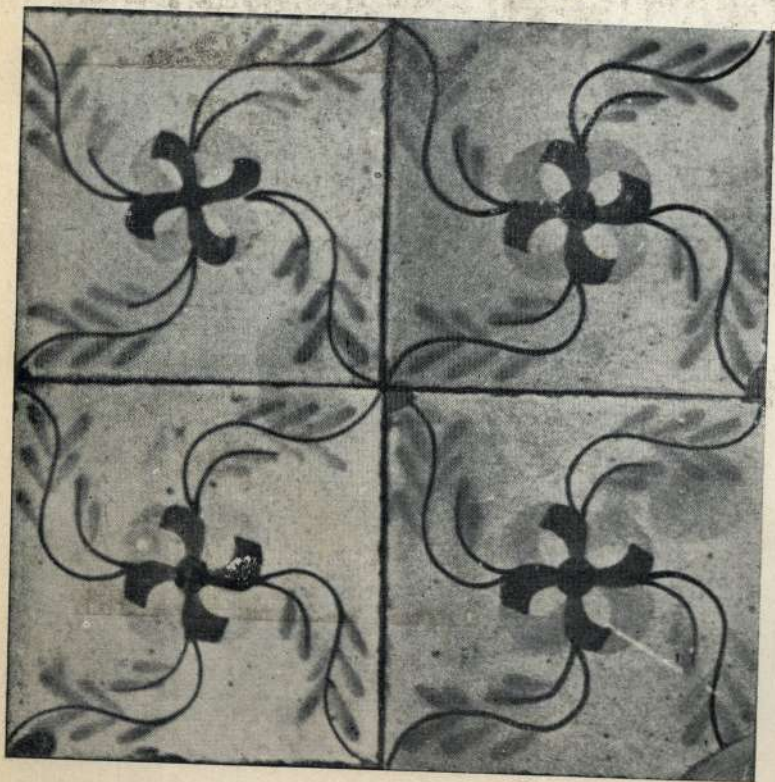


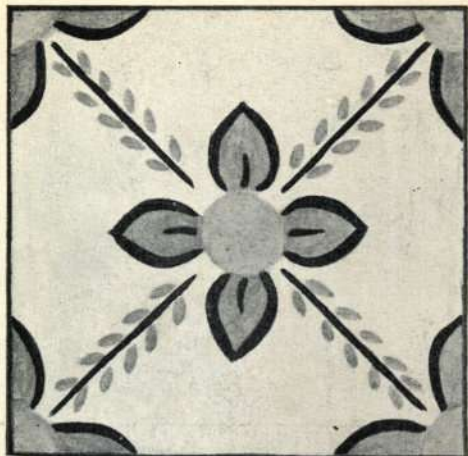
Igreja da O. 3.ª de S. Francisco, Bahia — Pormenor de extensa barra de azulejos em dois corredores laterais. Jarras com flores, repetidas, e figuras avulsas. Séc. XVIII.



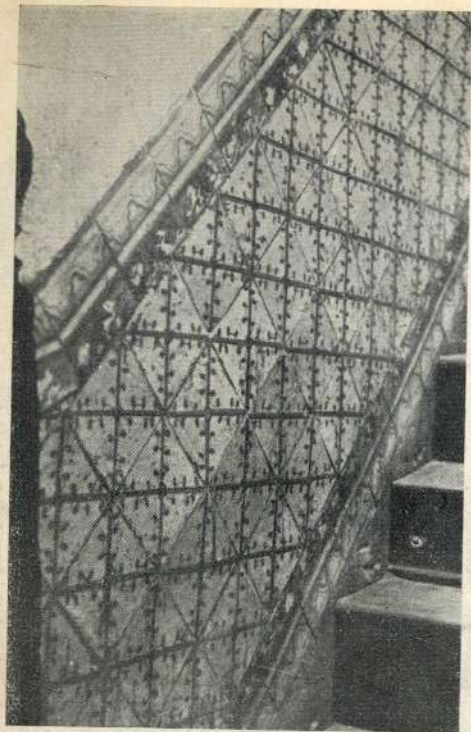
Painel de azulejos policromos de residência particular no Salvador. Fins do séc. XVIII ou início do XIX, tendo ao centro motivo de influência chinesa. (Rua Augusto Guimarães, 126).

Azulejos em piso de altar da igreja do Amparo, em Goiana, Pernambuco (atualmente Museu de Arte Sacra). Transição do séc. XVIII para o XIX.

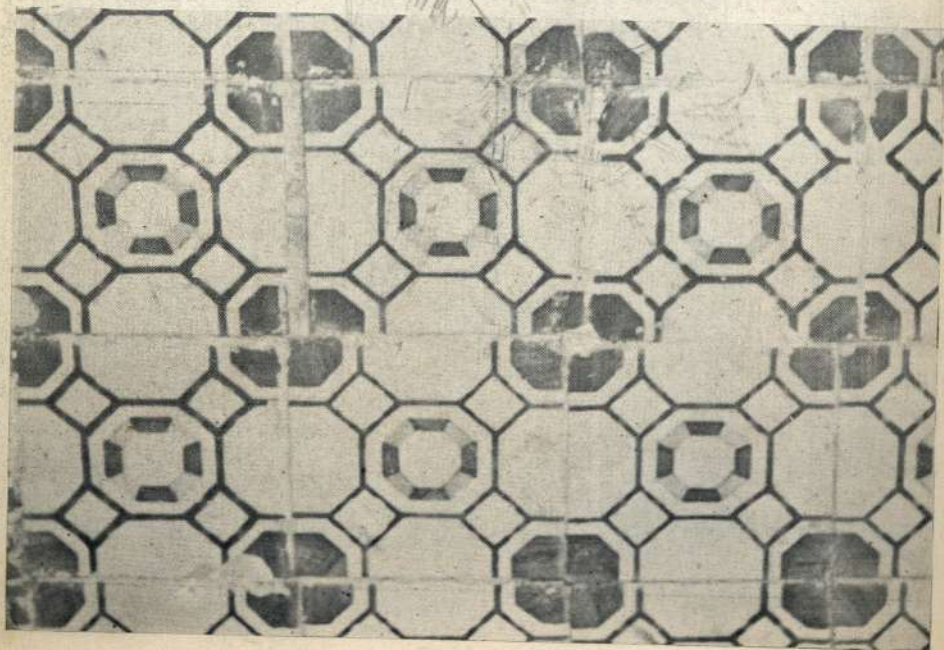




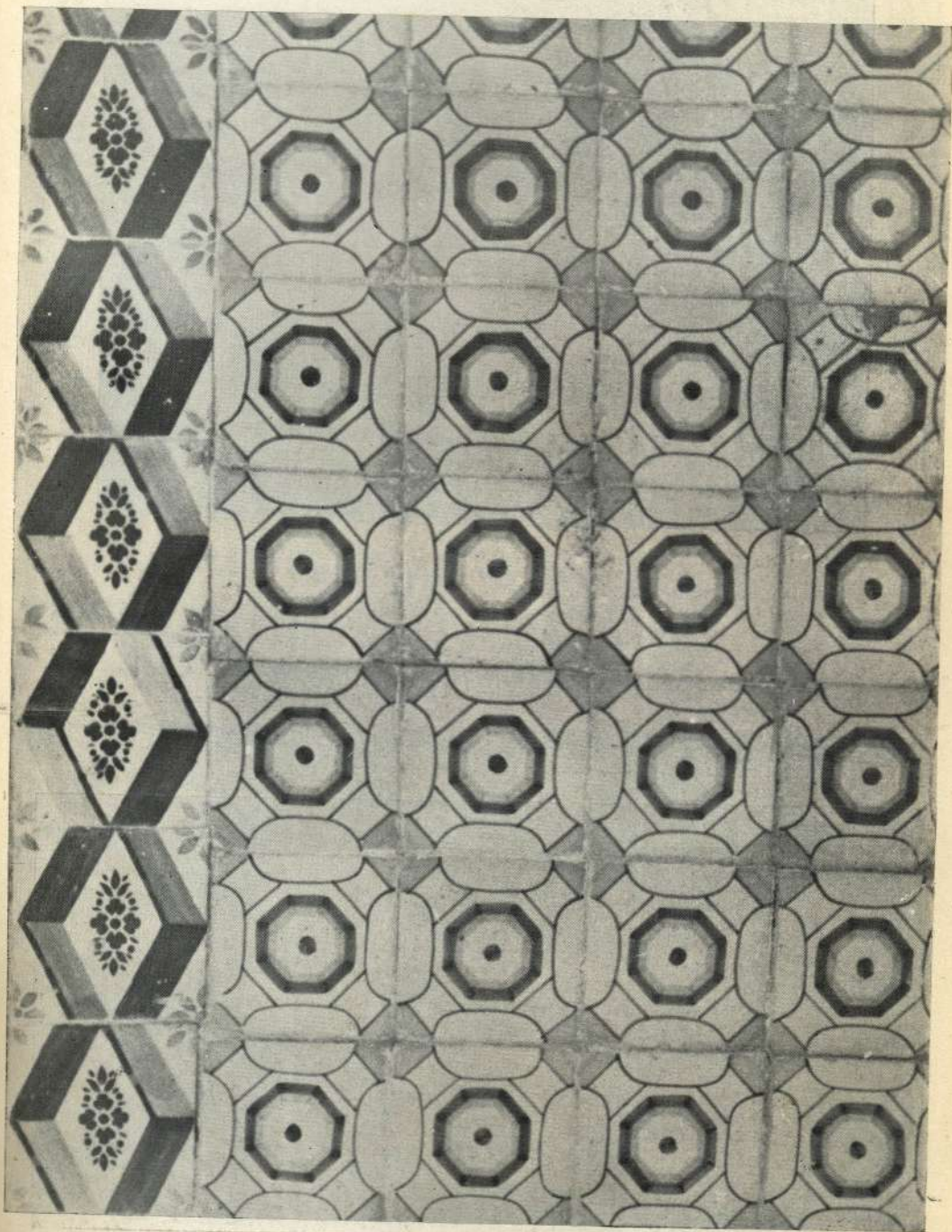
Azulejos de São Luiz do Maranhão. Os pormenores do pássaro e da moldura com flores são do séc. XVIII e pertenceram a painel do Seminário de Santo Antônio. O outro espécime deve ser do início do XIX.

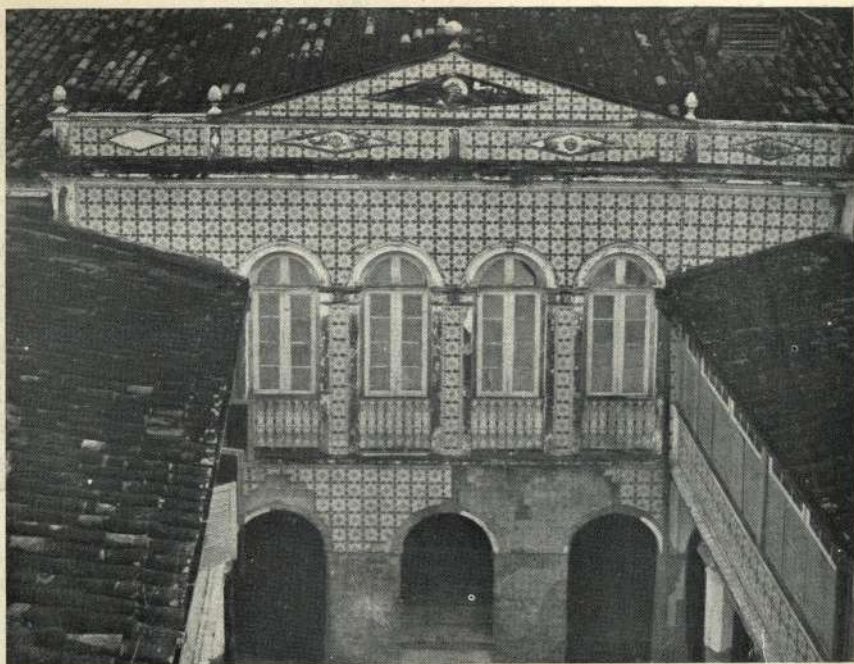


Escada em residência de São Luiz com azulejos do início do séc. XIX, típicos da cidade e de Alcântara. Em baixo pormenor de azulejos da segunda metade do XIX, da igreja de N. S.^a dos Martírios em Maceió.

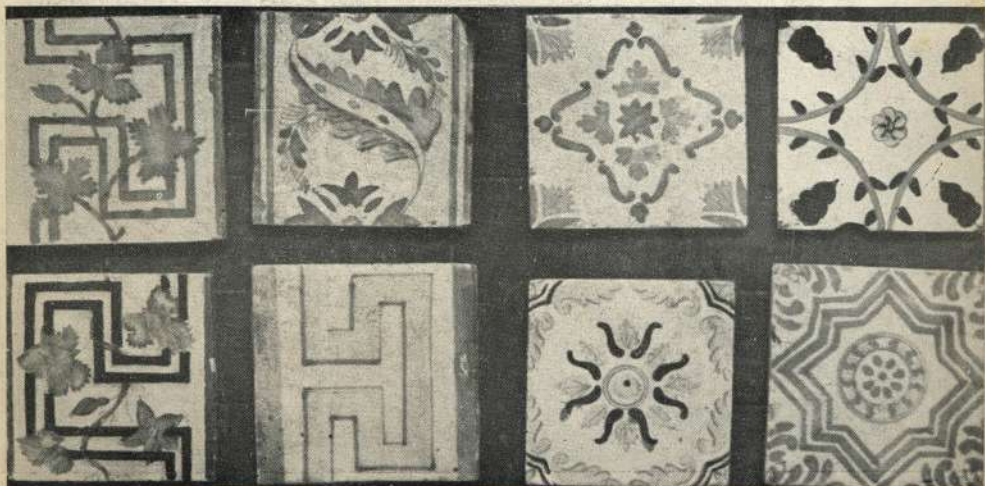


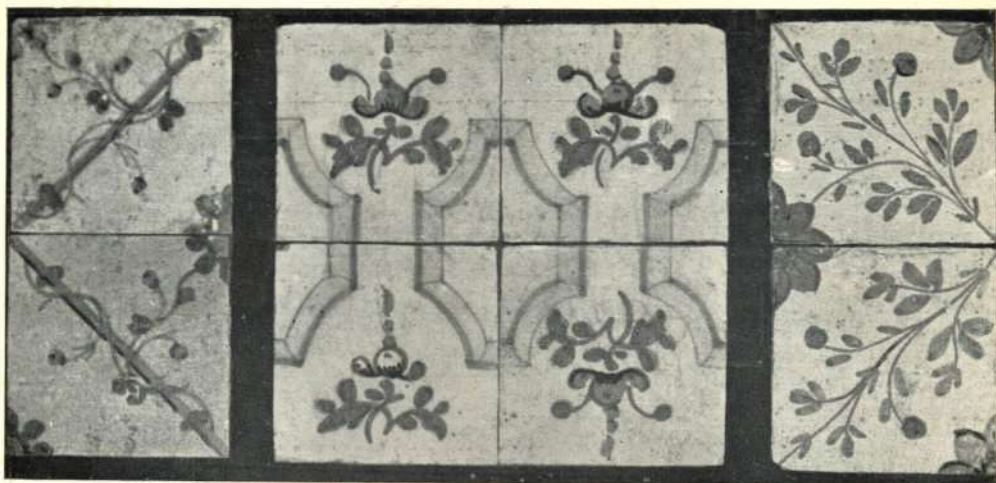
Formenhor de azulejos da segunda metade do séc. XIX em piso de altar da igreja de N. S.^a do Amparo, em Goiana, Pernambuco.



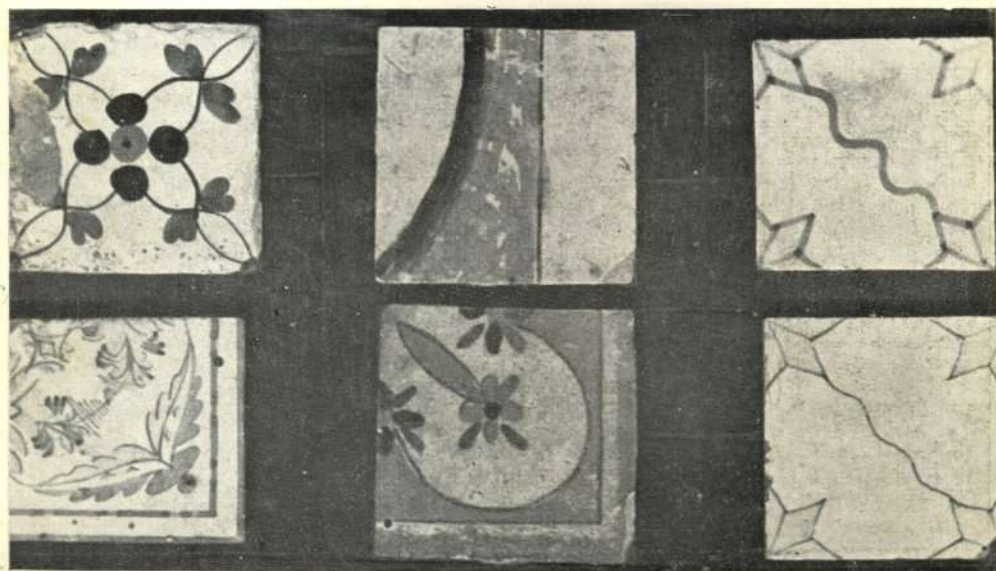


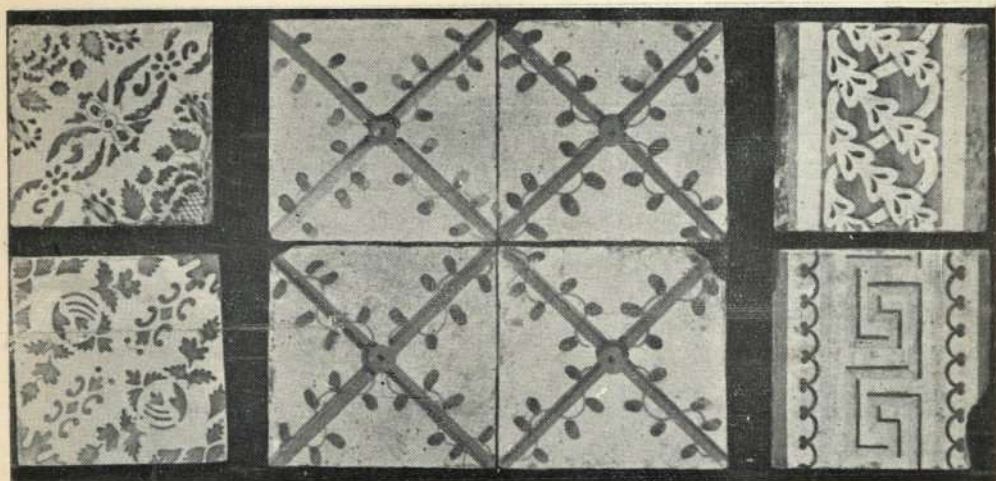
Azulejos do Séc. XIX, em Belém do Pará — Aspecto do pátio interno da antiga casa do Barão de Guajará, hoje Instituto Histórico do Pará (alto); espécimes portugueses, isolados (baixo).





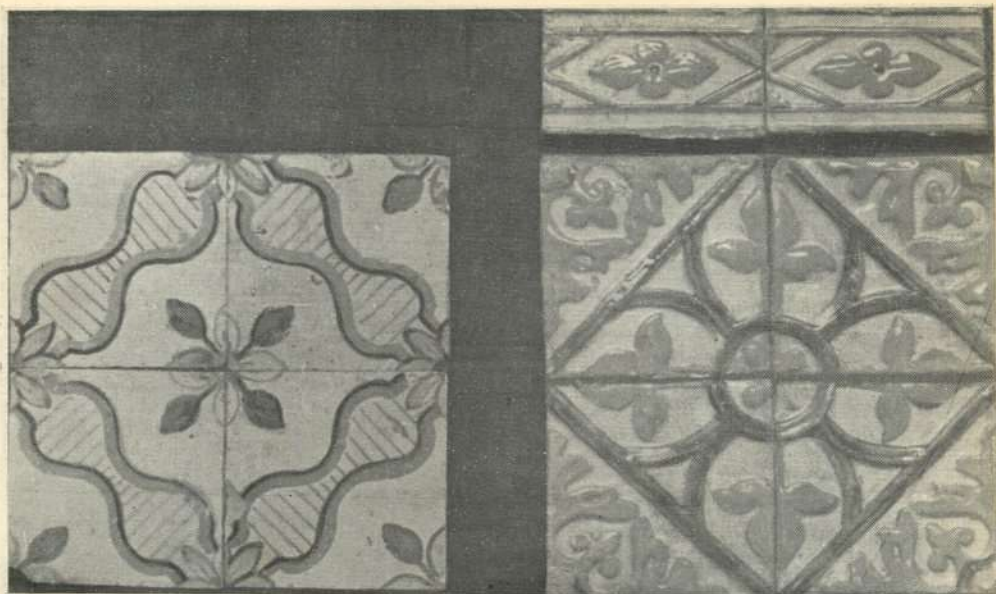
Maranhão — Ao alto: azulejos portugueses do séc. XIX; em baixo: também portugueses; ao centro: sobretudo o superior, de transição do séc. XVIII para o XIX; à esquerda: do séc. XIX; à direita, igualmente, mas mais tardios e de tipo comum em várias cidades brasileiras, inclusive na Bahia e no Rio. A foto mostra duas ligeiras variantes desse mesmo tipo.





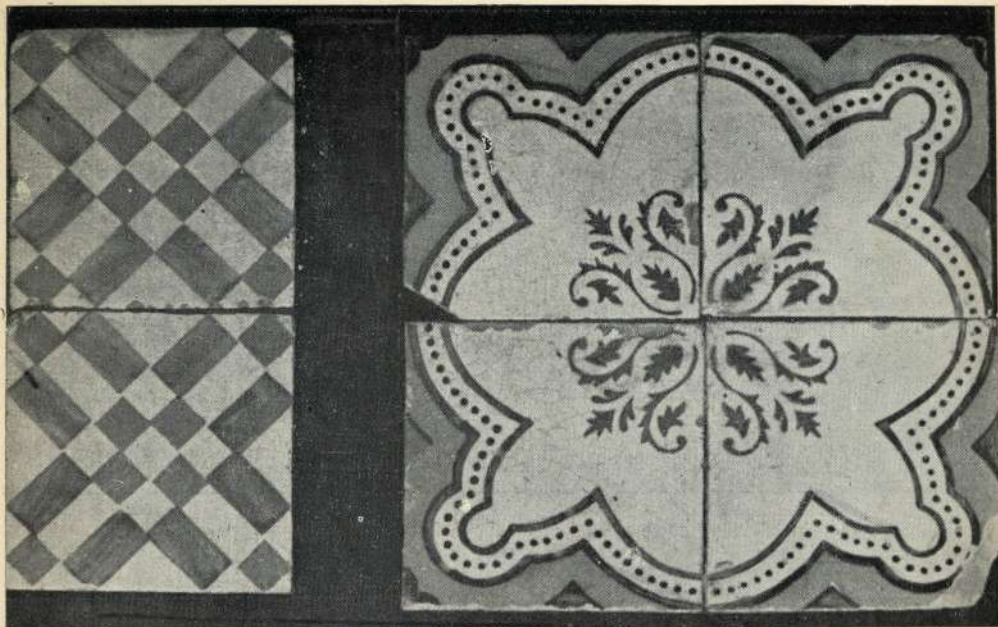
Ao alto: *Maranhão e Payá* — Azulejos portugueses do séc. XIX. A quadra do centro é dita, em São Luiz, de Macau, pela qualidade da pasta. E' dos primeiros anos do séc. XIX, ao que parece. Os modelos laterais também se encontram em Belém. Em baixo: *Maranhão* — Azulejos portugueses do séc. XIX. Há tipo igual na Bahia. Em baixo: *Maranhão* — Azulejos portugueses do séc. XIX. O de florzinhas ao centro é exemplar de figura avulsa dos fins do séc. XVIII. Não há prova de poderem ser do início do séc. XIX. Há tipo igual na Bahia. Em São Luiz é rarissimo.





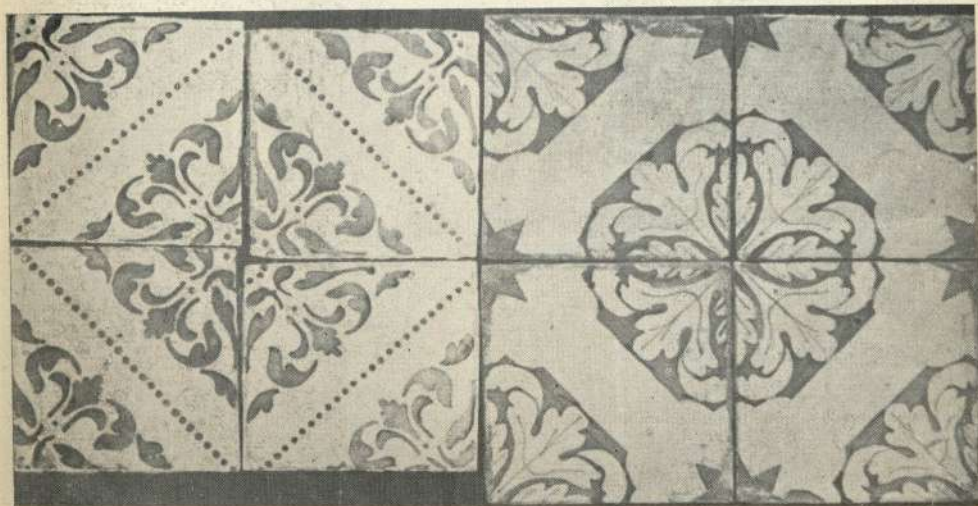
Maranhão — Azulejos portugueses do séc. XIX, sendo os da direita em relevo. Em baixo, os de frizo ou rodapé são de transição do XVIII para o XIX.

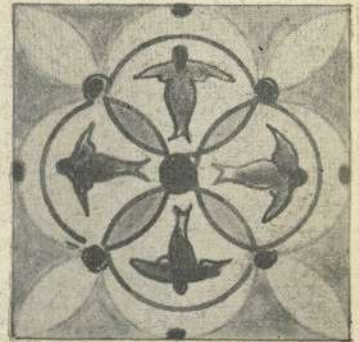


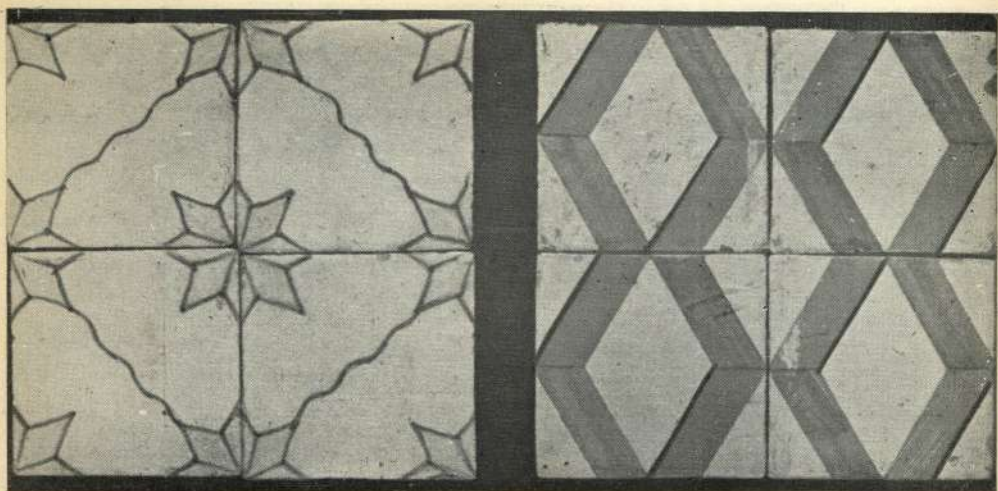


Maranhão — Azulejos portugueses do séc. XIX. A quadra do alto à direita também surge no Recife e na Bahia. A de baixo à esq., na Bahia.

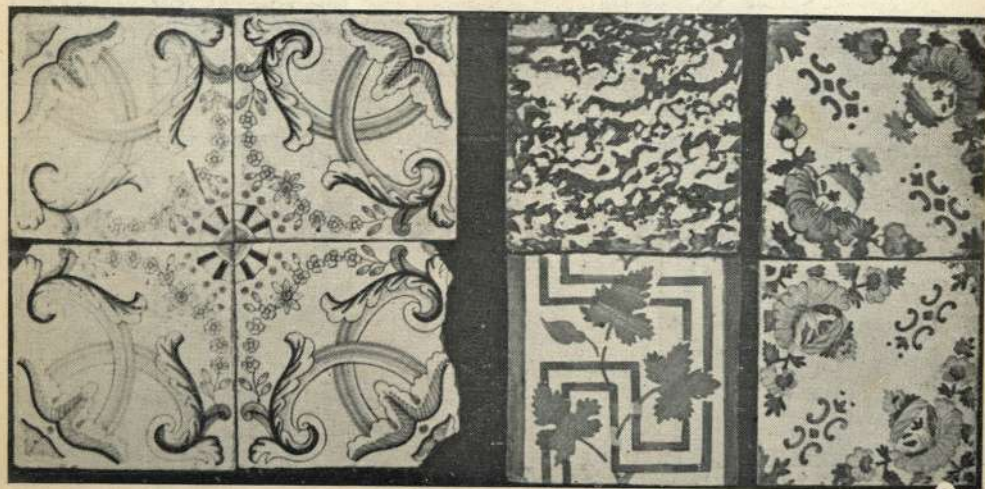
A direita, azulejos de Pernambuco. O do meio, à esq. é português de relevo, tipo do séc. XIX, habitual em várias cidades brasileiras (foi de prédio da rua Aurora, já demolido). A quadra e os outros 3 são franceses, da 2.ª metade do séc. XIX.





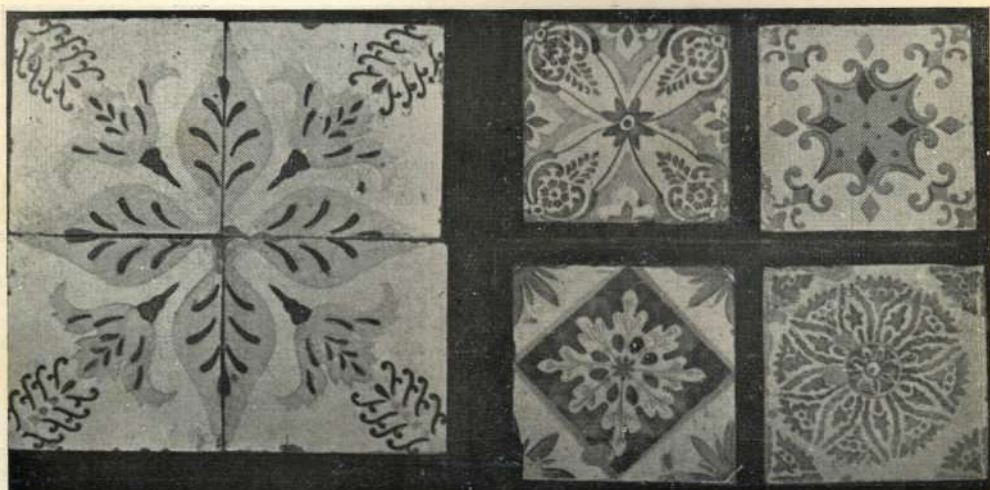


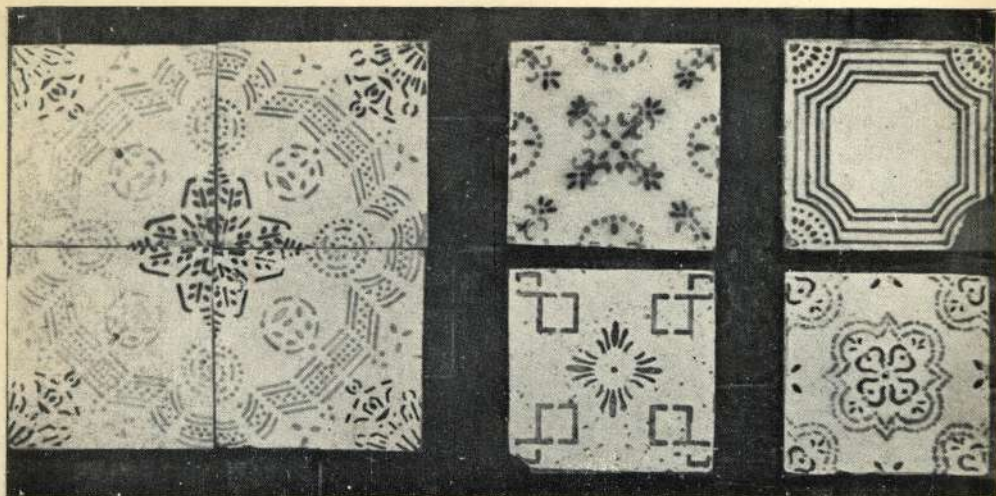
Séc. XIX — Azulejos da Bahia. Os de estrela de oito pontas surgem abundantemente no Rio. *Em baixo* — Azulejos do Maranhão. Os da direita, também surgem no Pará. E estes e a quadra à esq., aparecem na Santa Casa da Misericórdia, do Rio.



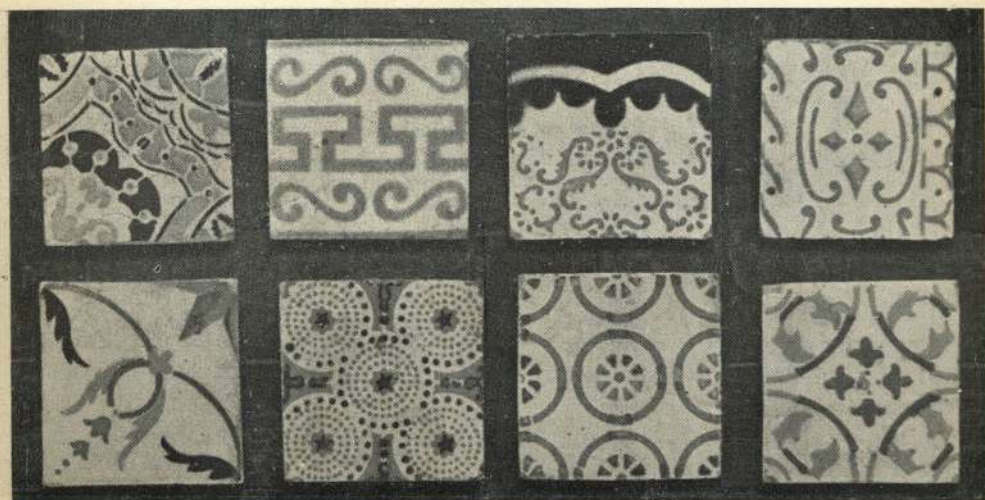


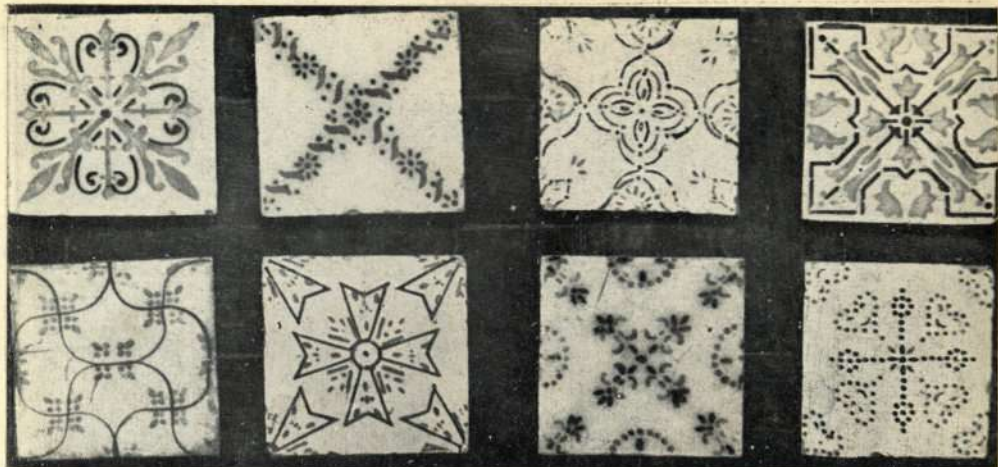
Séc. XIX — Azulejos da Bahia. Os do alto à direita são resultado de conexão de motivos laterais de quadra da pág. 54.



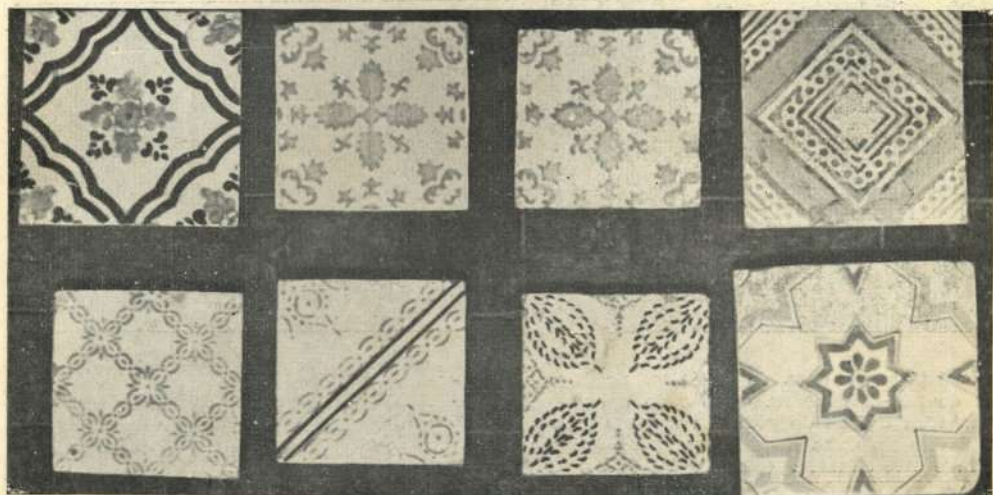


Segunda metade do séc. XIX — Azulejos franceses, alguns policrômicos, do Rio de Janeiro.





Azulejos franceses do séc. XIX, no Rio. Em baixo, à direita, e o primeiro à esq. azulejos portugueses do Pará.



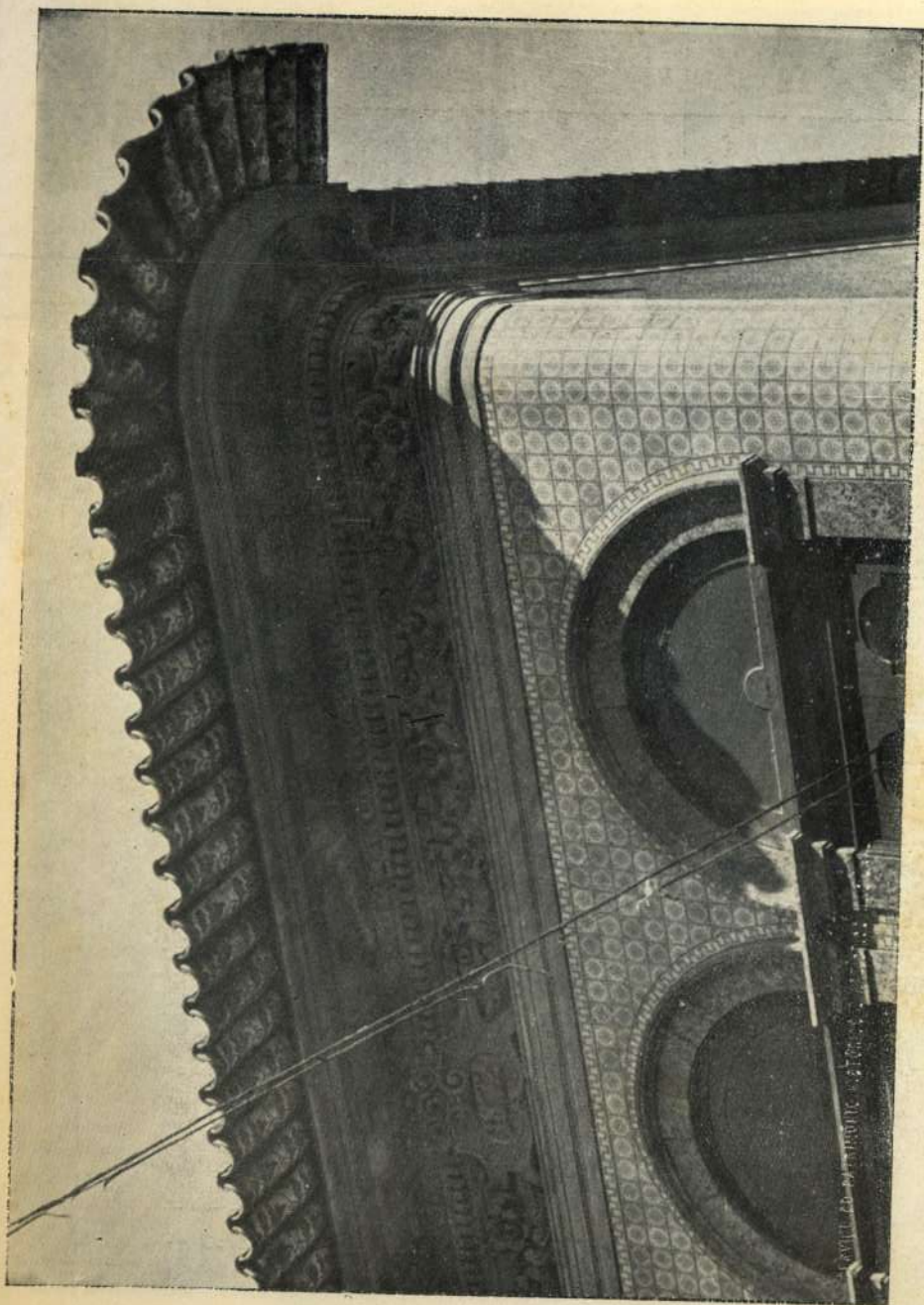


Frontispício de casa de azulejos, no Rio, com ornatos do néo-clássico na cornija do beiral, portas altas e arcadas típicas do gosto de meados e fins do século XIX., no país, na arquitetura comercial e urbana de influxo néo-clássico. (rua do Lavradio, 125).

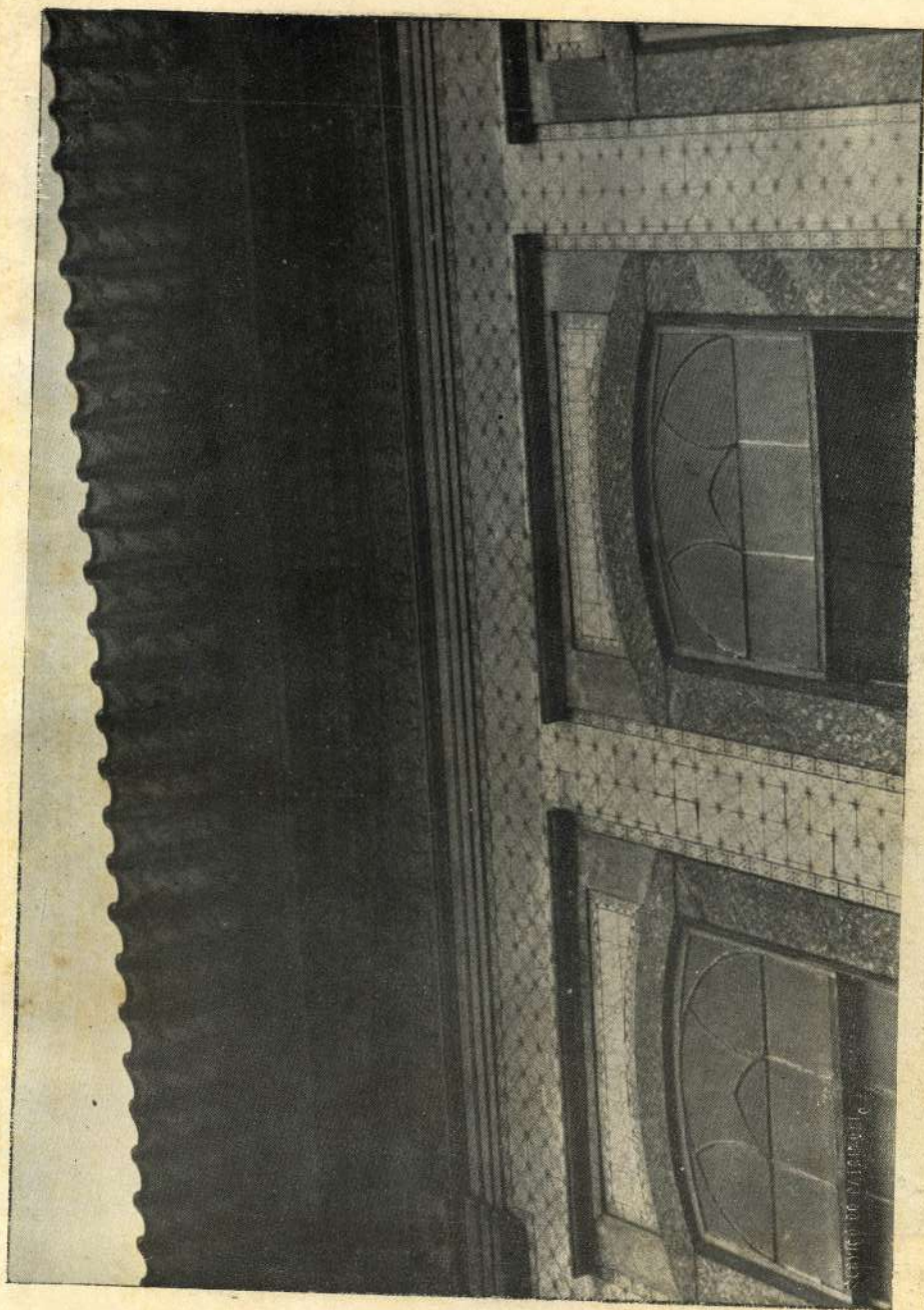


Ao alto, pormenor do palacete Cid, em Alcântara. Séc. XIX. Em baixo, casa da Viscondessa de Morais, no Recife. Séc. XIX.

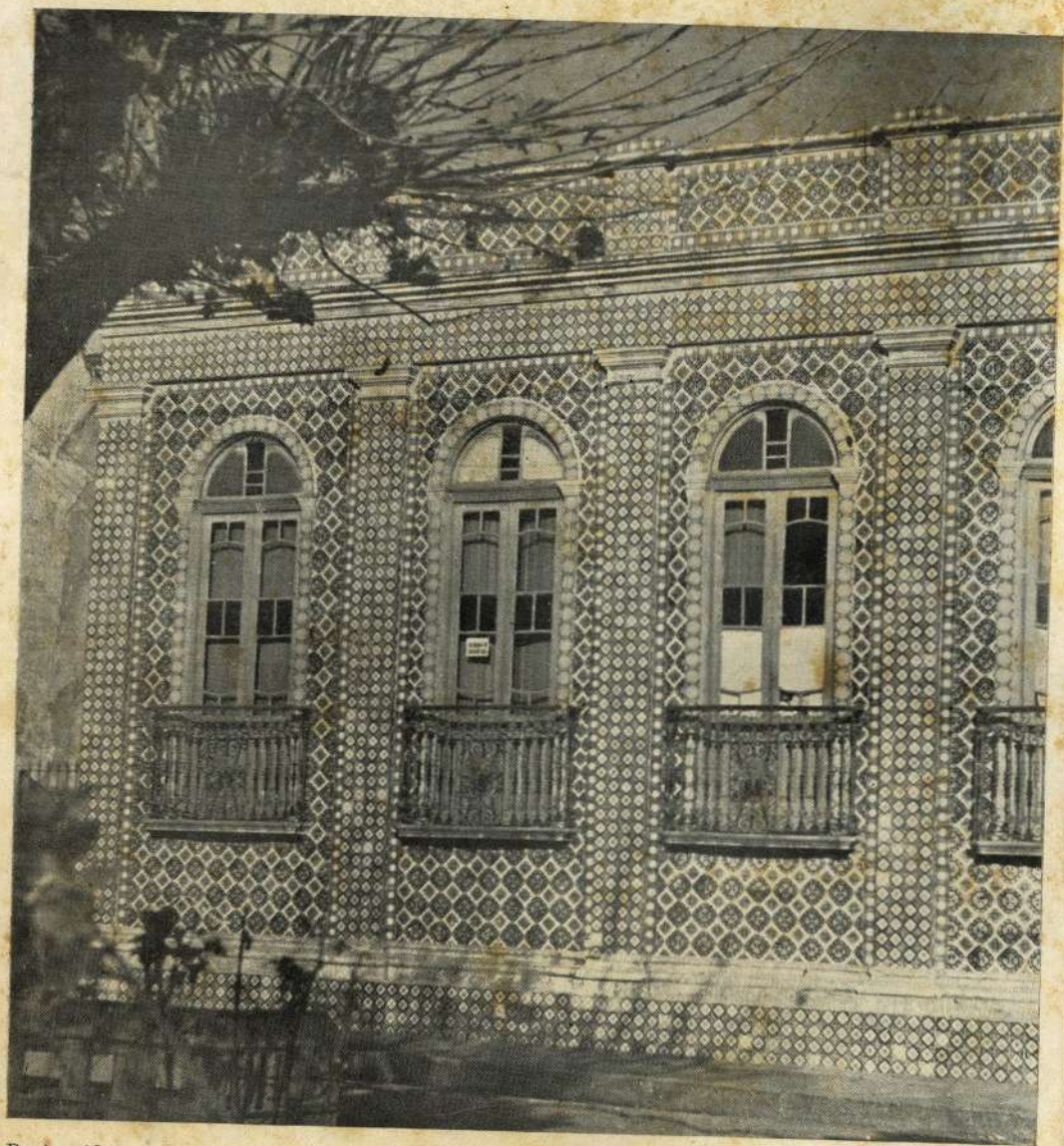




Outro belo pormenor de frontispício de azulejos do séc. XIX, no Rio de Janeiro: casa da rua Barão de São Felix, 191 (datada de 1872) com cornija e vãos de nitida influencia neoclássica.



Pormenor de fachada de casa com azulejos e beiral de telhas de canal, no Rio (rua São Pedro, 318, hoje fazendo parte da Av. Presidente Vargas).



Porto Alegre — Casa com azulejos do séc. XIX, na praça Menino Deus
(pormenor).



