

A miragem das cidades: o azulejo, material de interesse histórico que constrói o património edificado

The cities mirage: *azulejo*, an historical material in the construction of patrimony

Alexandre Nobre Pais*

RESUMO

Não sendo criação portuguesa, em nenhuma outra geografia encontrou o azulejo território tão fértil em propostas, na sua adequação e adaptação a novas linguagens e exigências. Empregue desde tempos imemoriais, associado às civilizações que floresceram no chamado Crescente Fértil e na bacia do Mediterrâneo, o azulejo serviu como revestimento para arquiteturas, mercê da sua durabilidade e brilho. Introduzido em território português ainda com técnicas e linguagens islamizantes, rapidamente se adaptou à sensibilidade lusa. Essa adaptação foi o início de um processo que ainda hoje decorre, rico em metamorfoses e criações, espelho dos anseios e angústias de um povo, da sua Fé e das suas expectativas. O azulejo, em Portugal, reflete essa História, mas também algumas das suas características atávicas. Ele pode ser ilusão, rebeldia, sensibilidade, humor, engenho, candura... Numa sociedade em mutação ele hoje procura ajustar-se a novas linguagens, a outros caminhos. O que virá? Só o futuro o dirá.

PALAVRAS-CHAVE

Azulejo; Arquitetura; Cidade; Cultura; Novas linguagens

ABSTRACT

Although it is not a Portuguese creation, in no other geography has the *azulejo* (tile) found a more fertile ground in its adjustment and adaptation to new languages and demands. Associated with civilizations who flourished long ago in the Mediterranean area, the *azulejo* was used in architecture due to its durability and brightness. Introduced in Portugal still using Islamic techniques and aesthetic language, soon it was adjusted to the Portuguese sensitivity. This was the beginning of a process that still continues today, rich in metamorphosis and creation, mirroring the expectations and the angst of a nation, in its beliefs and hopes. In Portugal, the *azulejo* reflects that History but also some of the characteristics of its people. It can be used to create illusion, rebellion, sensitivity, humour, resourcefulness, candour... Today, in a changing society, it seeks to adjust to new languages and to other paths. Will it succeed? Only time will tell.

KEYWORDS

Azulejo; Architecture; City; Culture; New languages

* O autor deseja agradecer a Marluci Menezes todo o apoio e incentivo na produção deste texto e à equipa dos Cadernos do Arquivo Municipal o empenhamento e profissionalismo na sua edição.

ANTECEDENTES

Raros materiais, que integram a construção arquitetónica das cidades do passado e do presente, proporcionam uma riqueza sensorial tão completa como o azulejo. Nas grandes civilizações da Antiguidade, no Egito, mas de forma mais determinante na Assíria, elementos de barro cozido e vidro com cores obtidas a partir de óxidos metálicos incorporaram as mais importantes construções, participando numa cenografia que tinha na implantação da arquitetura no espaço urbano o seu ator principal. Estas criações, de que a famosa “Porta de Ishtar”, construída na Babilónia (atual Iraque), c. 570 a.C., é o exemplo mais conhecido e, provavelmente, o mais sumptuoso, constituíam uma arte intermédia entre a escultura e a pintura, possuindo a vantagem da durabilidade face às condições do clima onde estes edifícios se encontravam implantados (Museu Calouste Gulbenkian, 2013). O facto de os vidrados resistirem às elevadas temperaturas do Verão babilónico e de as cores se manterem incólumes face ao sol inclemente, esclarece acerca da sua utilização em espaços exteriores e explica o seu sucesso face à pintura mural e a outros materiais construtivos mais frágeis, empregues na decoração dos interiores.

A complexa sucessão de culturas que foi surgindo no espaço geográfico que hoje denominamos de Médio Oriente, integrou na construção dos seus edifícios principais elementos em barro cozido vidrado, não só pelos motivos assinalados, mas também para fazer face à dificuldade em incorporar neles materiais pétreos, mais raros e dispendiosos. Assim, é perceptível a lenta migração deste gosto e das técnicas necessárias para o satisfazer, acompanhando o apogeu e a queda de civilizações, até integrar a cultura islâmica que, projetando-se num vasto território que englobava o que restava da antiga Assíria até ao Norte de África e à Península Ibérica, assimilou o uso da cerâmica vidrada no revestimento de algumas arquiteturas nas cidades que se foram desenvolvendo (Sancho Corbacho, 1953). Face a um clima, por vezes, agreste pelo calor a que sujeita aqueles que habitam nestas geografias, o uso destes materiais cerâmicos possuía uma vantagem acrescida, a possibilidade de os mesmos funcionarem como um filtro, permitindo em interiores temperaturas mais frescas na canícula e mais quentes quando o frio dominava o território.

Para além de todos os aspetos práticos referidos e que explicam o sucesso da utilização de elementos cerâmicos vidrados nas superfícies edificadas nestas geografias, não será de descartar, igualmente, uma componente sensorial. Nestes espaços de clima ardente onde as temperaturas atingem valores elevados e o sol pode iluminar a terra de forma abrasadora, convidando ao aparecimento de ilusões óticas, as chamadas miragens, a integração de materiais cerâmicos no exterior de edifícios permite dotá-los de uma aparência mirífica. O reflexo da luz nestas superfícies acentua, nessas condições, um carácter quase onírico à arquitetura, uma imaterialidade que contrasta com a fisicalidade da maioria dos materiais empregues em construção e cuja opacidade lhes configura uma presença densa e quase asfíxiante.

A integração de azulejos na arquitetura islâmica adicionava essa dimensão feérica ao espaço, um brilho imanente que, não obstante refletido, criava a ilusão de ser projetado pelas construções, uma dimensão quase mágica, muito adaptada ao gosto cultural desta civilização receptiva ao sortilégio. A cerâmica vidrada tinha também a vantagem de uma durabilidade que a maioria dos recursos decorativos, incorporados no revestimento dos espaços, não possuía.

Será, contudo, em território hispânico que a azulejaria irá ter no século XV e, de forma mais determinante, no século XVI, no contexto da arte mudéjar (aquela que nasce do trabalho de populações muçulmanas em terras cristãs, ou cristã por influência muçulmana) um papel mais decisivo e que irá influenciar de forma determinante o gosto que marcará o espaço português.

A PRESENÇA DO AZULEJO EM PORTUGAL

A importação de azulejos produzidos em oficinas sevilhanas, ainda que esteja assinalada a presença de outras manufaturas em arquiteturas nacionais (valencianas e de Manises, por exemplo), deu início a uma relação estética e de gosto que se viria a revelar determinante na construção portuguesa (Simões, 1969).

Muita desta azulejaria foi sendo integrada no decorrer do final do século XV e dos primeiros 70 anos do século XVI, maioritariamente em construções pré-existentes, igrejas e palácios que, assim, ganharam uma nova identidade.

O investimento na azulejaria contribuiu para criar nos interiores dos principais edifícios nacionais uma teatralização da luz e da cor inalcançável por qualquer outra opção decorativa então disponível. A presença de vidros coloridos e vitrais nas janelas, não obstante acentuarem uma dimensão de misticismo e quase epifania aos espaços, estavam dependentes da luminosidade diurna, perdendo efeito quando esta desaparecia. A azulejaria, pelo contrário, seria sempre eficaz quando o espaço fosse iluminado. Não possuindo a componente etérea proporcionada pelo uso de vidros coloridos e vitrais, a azulejaria garantia, não obstante, brilho, reflexos e textura às paredes onde se encontrava aposta, permitindo, simultaneamente, assegurar cenografias nos espaços, consoante o modo como era aplicada. Nos locais onde colocados, os revestimentos com azulejos podem criar uma certa teatralização, compondo cenários que procuram conduzir o observador a espaços ilusórios (Meco, 1989).

A AZULEJARIA “HISPANO-MOURISCA”

Em Portugal, um dos processos, aparentemente, mais comuns do emprego da azulejaria mudéjar, dita “hispano-mourisca”, era a composição de elementos arquitetónicos (rosáceas, mirhabs ou nichos para colocação de lâmpadas nas mesquitas, pórticos, etc.) compostos através do uso de padrões diversificados, como se de um desenho se tratasse. O efeito obtido, de que a Sé Velha de Coimbra é talvez o exemplo mais perfeito dos que chegaram até nós, integra o azulejo nas suas composições e motivos representados, referentes aos estuques relevados e pintados que preenchiam as construções islâmicas e cristãs. Através deste processo, as composições tornavam-se duráveis, de um modo que as anteriores nunca poderiam ser, e a cor, que a pintura mural garantia animando os espaços, beneficiava-os com maior brilho e vivacidade, apesar do emprego de uma paleta mais restrita.

Uma segunda possibilidade para o uso deste tipo de azulejos seguia o preceito empregue em territórios hispânicos, o respeito pelos padrões, perfeitamente aplicados e ocupando áreas mais ou menos vastas das paredes, simulando tapetes ou revestimentos de couro (Pleguezuelo, 1989). Não sendo o mais comum é exemplo deste método a Sala do Capítulo do Convento da Conceição de Beja, onde os padrões alternam no revestimento das superfícies dos assentos, definindo áreas e enobrecendo aqueles que aí se sentavam, criando uma espécie de trono cerâmico individualizado para cada um dos presentes no local (Santos, 1957).

Há, ainda, na aplicação de padronagens nesta época, uma outra possibilidade, mais rara e de que o exemplo mais conseguido pode ser encontrado na Sala das Sereias do Palácio da Vila de Sintra. Aí, o revestimento do espaço, integralmente feito com azulejos relevados de formas vegetalistas, rematado por elemento de perfil escultórico em azulejos verdes recortados, configura a ilusão do muro de um jardim fechado. Este *hortus conclusos*, tão ao gosto medieval, criava a ideia de um pequeno paraíso só aberto para alguns eleitos e protegido dos olhares indiscretos dos não merecedores, dimensão que é, também, uma metáfora para a virgindade, construída através de um local que se pretende intocado pelo Homem. Outros espaços, neste singular Palácio, seguem a mesma ideia, a construção de um cenário, já não de forma parcelar, como ocorre na opção que podemos admirar na Sé Velha de Coimbra, entre outras, mas aquilo que hoje poderíamos interpretar como uma realidade imersiva, um local composto para conduzir o observador a uma experiência sensorial. Assim, a utilização do azulejo dito “hispano-mourisco”, ao ser empregue em arquiteturas pré-existentes com as suas linguagens próprias e intenções estéticas e funcionais

pré-determinadas, dotou esses interiores de novos significados, retirando-lhes materialidade e permitindo a introdução de cenografias que propiciavam aos utilizadores novas percepções (Calado, 1986).

A AZULEJARIA DE MAJÓLICA

Com a introdução do azulejo de majólica, de que foi, aparentemente, pioneiro o revestimento de uma série de espaços do Paço Ducal de Vila Viçosa (c. 1558), com uma impressionante encomenda feita pelo então duque D. Teodósio de Bragança às oficinas de Antuérpia, assistimos a um entendimento diverso da decoração cerâmica parietal (Simões, 1946; Portugal, 2012). A possibilidade ilimitada que era permitida à pintura sobre a superfície lisa do azulejo, abandonando a necessidade de moldes para a separação das diferentes cores que observávamos com as técnicas “hispano-mouriscas”, levou inicialmente a uma aproximação estética ao discurso da pintura mural (Meco, 1985).

Os revestimentos que se podiam observar em Vila Viçosa ou mesmo noutros espaços que começaram a empregar a técnica da majólica, como a Capela de São Roque ou a Igreja de Nossa Senhora da Graça, ambas em Lisboa, parecem seguir a ideia da pintura parietal, o revestimento pictórico da superfície, criando efeitos de ilusória tridimensionalidade que pretendiam acentuar a veracidade da representação (Matos, 2009). Nesta primeira fase e, não obstante a inegável qualidade dos revestimentos que chegaram de forma mais ou menos íntegra até aos nossos dias, não parece haver inovação, somente o eventual potenciar que sentíamos anteriormente no gosto pelo ilusionismo das composições (Portugal, 2000).

Inicialmente a azulejaria de majólica constituiu um suporte para o virtuosismo pictórico dos pintores, que assim empregaram o seu saber e técnicas em representações que poderiam ser igualmente feitas noutras superfícies, ainda que sem a durabilidade e o efeito lumínico que a cerâmica sempre possibilita. Nesta ótica, a azulejaria produzida em Lisboa ou importada de outros centros, como Faenza ou Urbino, Antuérpia ou Sevilha, permitiu a expressão de uma linguagem mais erudita e figurativa, relacionando os elementos aí apostos com a lógica do espaço a que se destinavam. Esta relação simbiótica com a arquitetura encontra um entendimento em Portugal diverso do que se pode constatar noutros locais, onde a azulejaria de majólica está assinalada. Fora do território luso, os revestimentos que encontramos em palácios europeus, nesta época, potenciam uma lógica discursiva que promove a independência do painel cerâmico face à arquitetura a que se destina (Smith, 1968). Ao invés, assiste-se, desde os primeiros exemplares trazidos ou produzidos em Portugal, à dotação de significado aos espaços onde os azulejos são aplicados, enfatizando mensagens e intenções que permitem leituras de complexidade variada, de acordo com a literacia do observador (Queirós, 1987).

Não é, no entanto, e talvez surpreendentemente, nas opções figurativas ou ornamentais que a azulejaria em Portugal vai encontrar um novo caminho. As experiências que marcam a segunda metade de Quinhentos irão ser praticamente postas de lado, em detrimento de soluções de produção mais rápida e acessível permitindo, através do uso de padrões, que outros recursos sejam descobertos e os espaços ganhem diversificadas dimensões.

A AFIRMAÇÃO DO AZULEJO

Os enxaquetados

No final do século XVI é perceptível a procura de revestimentos cada vez mais ambiciosos para os espaços, preenchimentos que podem integrar a totalidade dos locais configurando verdadeiras arquiteturas cerâmicas. Para além da composição de motivos de padrão, que ao longo da centúria seguinte atingem uma complexidade crescente e uma diversidade inigualável comparativamente a outros países produtores de azulejos, surge um conceito aparentemente mais geométrico, o das composições de enxaquetados (Simões, 1971). Empregando planos defi-

nidos em contrastes de azulejos brancos com verdes ou azuis, os revestimentos de enxaquetados tendem a preencher os espaços acentuando a própria arquitetura e conduzindo o olhar para todos os elementos presentes, enfatizando os seus contornos. A falsa sensação de simplicidade que estes revestimentos assumem, pelo contraste entre duas superfícies bicromáticas lisas, é desmentida pela mestria da sua colocação, ajustando-se ao contorno de todos os acidentes que marcam a arquitetura (escadas, portas, janelas, lápides, etc.) (Carvalho e Silva, 2017). Provavelmente, as superfícies destes azulejos eram, posteriormente, decoradas com motivos pintados a dourado, forma de justapor uma decoração fina e requintada ao espaço e que a paleta cerâmica dificilmente permitia. A efemeridade desta presença em ouro poderá estar na origem do emprego massivo do amarelo vivo que se pode encontrar na maioria das padronagens da primeira metade de Seiscentos.

A padronagem

A sobriedade e a maturidade dos revestimentos em enxaquetados contrastava com a surpreendente presença de padronagens a preencher os espaços, dotando a arquitetura de discursos geométricos variados, partindo de unidades que poderiam ir de um a 144 azulejos, empregues na composição de módulos de padrão (Matos, 2012). Os motivos presentes na exuberante imaginação dos pintores responsáveis por esta produção azulejar podiam ser encontrados em linguagens artísticas diversas, da ourivesaria aos têxteis, dos couros lavrados e pintados ao entalhamento das madeiras, uma diversidade de linguagens que, ao serem aplicadas na superfície vidrada, ganhavam novas dinâmicas. A geometria e a ótica ao serem incorporadas deste modo nas arquiteturas, através do azulejo, tornam estas o espaço privilegiado para experiências visuais únicas. Não existem locais idênticos revestidos com azulejaria do século XVII. As possibilidades e variedade de padrões e emolduramentos disponíveis, as combinações infinitas de elementos individualizam cada local, dotando-o de características próprias. A percepção individual joga um fator decisivo na apreensão das dinâmicas visuais que os padrões imprimem ao espaço, já que sendo constituídos por diferentes elementos compositivos a atenção do observador pode concentrar-se em cada um distintamente e assim obter percepções diversas da arquitetura.

A azulejaria de padronagem seiscentista imprimiu à arquitetura portuguesa uma frescura e dinamismo que nenhuma outra linguagem integrada conseguiu alcançar. Associando ao branco cores fortes e contrastantes, na esmagadora maioria dos casos o azul e o amarelo, ainda que pudessem surgir pontuações a ocre, púrpura, verde ou laranja, os padrões constituem um dos mais interessantes testemunhos desta arte em Portugal e assumem um carácter identitário que se distancia de experiências similares noutros países (Portugal, 1994). Os padrões dão nova dimensão a arquiteturas pré-existentes, iluminam espaços e dão-lhes frescura e brilho. Com eles a arquitetura torna-se festiva e exuberante.

A criatividade na produção de motivos de padrão e de emolduramentos não cessa, ainda hoje, de nos surpreender e o seu inventário, ainda que muito avançado, não está concluído. Surpresas podem ser encontradas em edifícios menos estudados e novas propostas surgem inesperadamente, alterando o próprio discurso construído acerca das estruturas e geometrias que compõem os padrões em azulejos no século XVII português. Uma vez mais, não é só o pintor dos azulejos a figura central na construção cenográfica do espaço, talvez mais importante é o azulejador, aquele que colocava os azulejos e que idealizava soluções de ajuste do material cerâmico aos acidentes da arquitetura, cortando elementos e justapondo-os, num trabalho de minúcia e sensibilidade que não cessam de nos surpreender (Correia, 1978; Mangucci, 1996).

A azulejaria como narrativa

Com a introdução do gosto pela restrição da paleta cerâmica ao azul e branco, influência da azulejaria produzida na Holanda nas últimas décadas do século XVII, associada à ênfase no figurativo, assistimos a um novo entendi-

mento da arquitetura em Portugal (Carvalho, 2012). Do final de Seiscentos até meados da centúria seguinte a produção azulejar torna-se narrativa, ilustrando passagens de relatos sagrados e profanos que preenchem os painéis murários das arquiteturas onde se inscrevem (Câmara, 2007). O espaço assume-se como o suporte de histórias, convidando o observador a integrar-se nas cenas e a acompanhar os passos do(s) protagonista(s) no decorrer da ação (Câmara, 2005). A arquitetura deixa de ser suporte, ela torna-se eixo de uma atividade, convite ao movimento físico do observador que, para acompanhar o relato, se desloca no espaço, abarcando, simultaneamente, o todo e a parte na prossecução da história (Meco, 1981; Mangucci, 2003). Nunca a integração do azulejo deu à arquitetura em Portugal uma feição tão próxima de uma construção cerâmica como neste período, em que a utilização do azul sobre branco aproxima os revestimentos da porcelana proveniente da China e dota os espaços da (aparente) fragilidade de uma peça de louça (Pais, 2019, p. 62-81). Nunca, como então, estiveram os edifícios portugueses tão próximos de um diálogo direto com os observadores, mercê das narrativas que continham, mas também através de outros artifícios onde está patente um sentido de humor, muitas vezes esquecido, quando se fala de azulejaria (Pais, 2020, p. 200-230). Das chamadas “figuras de convite”, personagens em tamanho natural colocadas à entrada dos edifícios que, muitas vezes, interpelam o observador criando diálogos e sugerindo atitudes; aos revestimentos de escadarias que podiam integrar composições ilusórias de animais e crianças dispostas a brincar com o visitante, passando por cenas de exterior, nomeadamente caçadas, onde o movimento de deslocação no espaço é integrado na representação, funcionando como o motor da ação (Arruda, 1993).

O AZULEJO E A CIDADE

A necessidade de reconstrução dos espaços urbanos afetados pelo Terramoto de 1755 trouxe, uma vez mais, outros entendimentos na aplicação do azulejo (Simões, 1979). Desde logo a disseminação dos chamados “registos”, painéis votivos e de invocação à proteção dos locais onde eram aplicados e que conhecem grande divulgação nas décadas subsequentes à catástrofe (Lisboa, 2019). Colocados em fachadas, rogando uma defesa transcendente para o imóvel e para os seus habitantes, os “registos” de azulejos, de maior ou menor dimensão, com maior ou menor número de santos neles representados, alteraram a paisagem urbana, sacralizando o espaço laico das ruas das cidades e vilas. A urbe assimilava a dimensão religiosa antes restrita aos locais de culto e tornava-se, em certas áreas onde os registos estão colocados, ela própria um espaço de expressão da Fé. Isso é mais patente nos “registos” que convidam à oração, pela presença das iniciais P.N.A.M (Padre Nosso Avé Maria), normalmente associadas à representação das chamadas “Alminhas”, imagens que pretendiam representar aqueles que morreram na catástrofe, sem os sacramentos e que permaneceriam no Limbo esperando por quem rezasse por eles a prece que os iria libertar.

A catástrofe de 1755 não alterou somente a vivência urbana acrescentando-lhe a componente religiosa no espaço do quotidiano, também a necessidade de reconstrução rápida e o advento das práticas higienistas que marcam o “Século das Luzes” levaram ao recrudescimento da aplicação de azulejos de produção seriada nos edifícios então reconstruídos. Estes padrões, inspirados em trabalhos de metal, cantarias ou tecidos e papéis decorativos, empregues nos revestimentos de paredes, acabaram por ficar conhecidos como “pombalinos”, homenagem ao mentor da reconstrução e então Primeiro-Ministro, o Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal (1699-1782). A noção de que o azulejo era um elemento fundamental na higiene dos espaços já vinha sendo percecionada algumas décadas antes, como o testemunha o seu uso no revestimento de cozinhas, estes também seriados, mas numa versão mais ingénuo e individualizada, as chamadas “figuras avulsas”, uma tipologia nova na azulejaria do período, em que cada peça é distinguida com um motivo (flor, pássaro, animal, figura...), mas que pela presença de elementos de repetição nos vértices integra um conjunto unificado (Sabo e Falcato, 1998). Constituindo um conceito igualmente híbrido entre o tema ornamental e a repetição associada aos padrões, também os chamados painéis de “albarradas” ou vasos floridos, composições de jarros ou cestos com elementos florais ou frutícolas, que se repetem lateralmente, preenchendo os espaços e criando um convite a uma dimensão olfativa, ainda que subliminar, do espaço.

O Terramoto de 1755 também precipitou uma tendência que se vinha a sentir na azulejaria, o abandono da narrativa em prol da integração de novas estéticas, mais em consonância com as modas que então surgiam (Portugal, 2003). Se com as linguagens Rocaille e Rococó é evidente a construção ilusória, nos emolduramentos, de composições que seguem referentes da talha e dos estuques, com o Neoclássico e a sua proximidade estética à pintura mural assiste-se a uma tendência de contração no espaço outrora ocupado pela azulejaria, não obstante a inventividade de que os pintores de azulejos sempre deram provas. Os revestimentos totais tendem a tornar-se raros, privilegiando-se os silhares, painéis que ocupavam as paredes a 1/3 da sua altura, a partir do chão. O azulejo regressa a soluções mais decorativas, interferindo menos na arquitetura. A linguagem Neoclássica veio privilegiar o espaço vazio, as áreas brancas nos painéis de azulejos, acentuando a luminosidade e a “limpeza” da arquitetura, reduzindo as representações a formas simples com elementos decorativos pontuais.

As cidades de loiça

Nas primeiras décadas do século XIX, com as invasões francesas e, posteriormente, com as guerras liberais, assistimos a um período em que o azulejo perde algum do protagonismo anterior. À medida que o século avança ele começa a ganhar o espaço da rua, mercê de uma crescente concentração urbana e da procura da cidade por populações em busca de melhores condições de vida e de novas oportunidades. Progressivamente, a azulejaria vai ocupando as fachadas dos edifícios que então se constroem, numa manifestação de asseio e limpeza que a Revolução Industrial pretendia veicular através do progresso (Arruda, 1995). Paralelamente, o uso do azulejo nas fachadas, agora produzido através de processos fabris mais mecanizados e de repetição acelerada, constitui o testemunho da ascensão de uma nova classe social, a burguesia, que emprega estes revestimentos para distinguir as suas casas do anonimato do tecido urbano (Cordeiro, 1996).

Vários fenómenos estão na base da utilização dos azulejos em fachadas neste período: a afirmação social, fruto de um aumento de rendimentos que permitiu um desafio financeiro que se queria anunciar; a legitimação do sucesso, patente nos chamados “torna-viagem”, que regressam do Brasil ou de outros espaços de além-mar, com fortunas recentes e que utilizam os revestimentos cerâmicos como manifestação de um triunfo que lhes fora anteriormente vedado na metrópole; a promoção pública, pela legitimação de uma ascensão de classe que procura no embelezamento das fachadas com elementos cerâmicos (azulejos, beirais e telhas, esferas e fogarésus, balaústres e estátuas); a cenografia de palácios que, de certa forma, evocam o imaginário dos cenários de óperas ou do teatro tão em voga no período.

As cidades ganham um dramatismo inusitado, uma materialização da feição efémera dos espaços de representação, mas agora duráveis e passíveis de ser vividos e não somente observados temporariamente. A presença dos elementos cerâmicos nas fachadas altera a própria perceção da luz e do espaço urbano, mercê do potenciar dos reflexos e da luminosidade que estes permitem (Queiroz, 2014, p. 84-91). As superfícies facilmente laváveis ainda representam uma vantagem face à pintura, pois num ambiente fortemente poluído pelo emprego de materiais fósseis, na indústria e em alguns transportes, a permanência do asseio, sinónimo de uma classe social mais elevada que a ele podia ter acesso, constituía um aspeto importante na aparência dos edifícios (Velo, 1991).

Progressivamente, a burguesia vai-se assumindo como o arauto da modernidade, aderindo ao estilo que então varria a Europa, com as suas formas curvas e o enaltecimento do mundo natural e do feminino, a Arte Nova (Velo, 2000). Veiculada através das revistas da moda como o estilo requintado da vivência parisiense, a estética Arte Nova entra na azulejaria e irá conhecer uma longevidade que transcende o seu tempo de permanência noutros espaços europeus. Com as suas cores, linhas sinuosas e o apelo de uma linguagem vivaz associada a uma sociedade requintada e elitista, não surpreende que tenha sido a expressão preferencial de uma burguesia já de segunda fase, menos ostentativa, mais educada e conhecedora do que se passava no mundo cosmopolita (Saporiti, 1992).

O azulejo como suporte publicitário

O azulejo conhece então novas formas de discurso. De uma dimensão subtil, mais ou menos enaltecadora, a uma utilização claramente publicitária, garantindo o anúncio a produtos associados à vida elegante e à modernidade, nestes cartazes perenes de mercadorias, entretanto, muitas vezes, descontinuadas, podemos intuir uma nova estrutura social na cidade. O azulejo vai ganhando espaços de visibilidade, refletindo uma sociedade que procura novas formas de consumo, também elas processos de afirmação de estatuto e definição social.

A dimensão publicitária do azulejo renova-se e conhece outro estatuto com o seu emprego nas estações do transporte que melhor caracteriza o início do século XX, o comboio. A presença de painéis nas plataformas de embarque ou mesmo, ainda que mais raramente, no interior das estações, pretende funcionar como um convite a quem viaja para sair e conhecer as terras, tradições e monumentos anunciados nesses revestimentos (Calado, 2001; Mingote, 2016). Estes painéis de azulejos assumem-se como cartões-postais, prenunciando o advento do turismo e de uma sociedade ociosa e hedonista que irá marcar as últimas décadas desta centúria (Lourenço, 2014).

O azulejo como Arte Pública

Nas cidades que se transformam, com construções concebidas para albergar cada vez mais deslocados, os arquitetos começam a integrar azulejos, quer com motivos desenhados por si, quer convidando artistas plásticos, ceramistas e os recém surgidos *designers* para criar revestimentos cerâmicos que surgem em áreas exteriores ou espaços intermédios dos edifícios, entre a dimensão pública e privada dos mesmos. Os nomes mais importantes da cena artística do período são chamados para perpetuarem imagens do seu próprio imaginário ou memórias do passado dos lugares onde os edifícios se encontram implantados, participando num extraordinário renascimento do uso do azulejo, agora entendido como manifestação de uma Arte Pública (Burlamaqui, 1996).

A nova vivência e sociabilidade do pós-guerra levaram à criação e disseminação de locais onde o azulejo encontra espaço de aplicação. Das escolas e universidades, que surgem em cada vez maior número, como testemunho de uma crescente exigência por maior literacia, aos *cafés* e *snack-bars*, estabelecimentos cujo conceito importado reflete as alterações dos hábitos de consumo para comida de confeção rápida, no intervalo entre os períodos de trabalho; passando pelas lojas da moda, cinemas e teatros, mercados e tribunais, em todos estes e noutros espaços da nova cidade, o azulejo vai encontrando o seu lugar. Este é um momento em que o revestimento azulejar se constitui como arauto de uma elite artística urbana e meio de expressão de novas linguagens, que surgem e são substituídas a uma velocidade compatível com a crescente rapidez da vida na cidade (Loureiro, 1962).

Esta presença do azulejo na construção da modernidade está claramente expressa num filme icónico deste período e que marca uma nova visão do cinema português. Nos “Verdes Anos”¹ (1963), de Paulo Rocha, um dos personagens mostra aos protagonistas e a nós, espectadores, a cidade que ajudou a construir. Esta figura, um assentador de azulejos, encaminha-nos por algumas das obras de arquitetura lisboeta mais emblemáticas do período, apresentando espaços azulejados, dos mais marcantes da nova cidade, ainda que estes sejam usufruídos por uma elite à qual os protagonistas do filme não podem ambicionar ascender.

¹ Queremos agradecer a Ana Cláudia Almeida que há alguns anos nos fez uma chamada de atenção para este filme e para a dimensão que o azulejo nele tem como expressão da nova cidade de Lisboa que então se estava a formar.

O azulejo como testemunho de uma cidade em mutação

No entanto, progressivamente, à medida que avançamos nas décadas da segunda metade do século XX, o azulejo começa a ser aplicado em áreas de reinserção social, edifícios que abrigam populações desarraigadas, migrantes que buscam condições de vida e trabalho que lhes permitam encontrar um futuro melhor para os seus filhos. Aqui, os painéis de azulejo pretendem ocupar uma dimensão coletiva, transmitir beleza e integração, constituir a arte que embeleza o espaço dos pobres e desenraizados, ganhando uma dimensão política subtil e uma preocupação inclusiva e democratizadora que lhes era, até então, praticamente desconhecida.

Uma vez mais, os espaços de passagem que caracterizam os meios de transporte de massas, aeroportos e metropolitanos, os viadutos e vias rápidas, vão empregar o azulejo (Pereira, 1990). Forma de acolher os nacionais, fazendo-os sentir em casa, e de receber os estrangeiros, testemunhando uma expressão que se assume cada vez mais identitária, os painéis cerâmicos expressam-se, tendencialmente, como a matéria privilegiada para o uso no espaço público e indício de cidades que se expandem e garantem novas comodidades e vivências diferenciadoras. Não deixa de ser irónico que sejam estes conjuntos, mais recentes, alguns dos que mais rapidamente foram destruídos na voragem autofágica da necessidade de novas construções, à medida que as cidades dilatam, transformando-se e acompanhando o crescente aumento populacional. O seu carácter fresco e o facto de muitas vezes não ter existido tempo para a sua apropriação pelas populações, torna-os frágeis e as vítimas sacrificiais privilegiadas num mundo em constante mutação e crescimento.

O Azulejo: entre Arte Pública e Arte Urbana

Com o final do século XX e o dealbar de uma nova centúria o azulejo parece procurar reinventar-se. Uma nova forma de comunicar e diferentes intervenientes parecem estar a empregar o azulejo para a criação de um discurso, diverso do que tem vindo a ser estabelecido até aqui. Se o poder público continua a empregar o azulejo como elemento pleno na construção de uma elocução de Arte Pública, na revitalização de novas zonas da(s) cidade(s), paulatinamente vamos observando nele a introdução de linguagens que marcam a atualidade (Pais e Menezes 2021). Da pixelização de imagens que exigem grandes superfícies para serem entendidas ao uso do conceito de foto-mosaico onde cada azulejo corresponde a uma fotografia e em que cada um participa na construção de uma imagem mais complexa e unificadora; passando pela polémica impressão fotográfica aposta na superfície do azulejo, que assim se afasta das técnicas tradicionais, mesmo das mais associadas à produção industrial, percebemos que a mudança ocorre não só nas opções estéticas envolvidas, mas igualmente e de forma decisiva na tecnologia que vai sendo empregue.

Com os novos intervenientes assistimos à introdução de outras formas de observar e interpretar os revestimentos cerâmicos. Da introdução de faixas de cor ou elementos relevados que procuram associar o efeito cinético do movimento à perceção do azulejo; passando pela captura de som ambiente e a sua reverberação ou a introdução de luz, o que permite a projeção e não só a reflexão da superfície cerâmica, novos conceitos procuram garantir um usufruto até agora desconhecido ou inexplorado por este material. A apropriação que os *street artists* vêm fazendo do azulejo, empregando os seus signos noutras superfícies, coloca questões curiosas acerca do que é, verdadeiramente, o azulejo (Carvalho e Silva, 2017), se a matéria em que é produzido ou a capacidade de representação que um quadro de dimensão pré-formatada permite alcançar no preenchimento do espaço urbano. Estas são questões paulatinamente em maior debate, quando vemos o que parecem ser azulejos a revestir áreas das cidades, feitos em papel, madeira, açúcar ou, simplesmente, pintados por processos associados ao *graffiti*. Também o convencionalismo de que o azulejo é um quadrado cerâmico tem vindo a ser colocado em causa. Surgem propostas gradativamente mais distantes, em que elementos de morfologias e dimensões variadas permitem revestimentos cuja tridimensionalidade alcança perceções permanentemente mutáveis, face aos cambiantes lumínicos e atmosféricos dos locais.

O AZULEJO: UMA EXPRESSÃO ARTÍSTICA EM PERMANENTE REIVENÇÃO

Novos signos encontram acolhimento nas superfícies azulejares da atualidade. Dos efémeros espetáculos de luz, que se cristalizam para a eternidade (ou pelo menos enquanto durar o edifício onde se encontram), aos temas de bandas desenhadas e do popular universo dos super-heróis, passando pelas fotografias publicitárias ou pelo universo dos *graffiti*, de tudo podemos encontrar nesta expansão que agora ocorre na azulejaria.

A sua apropriação por elementos periféricos aos centros artísticos que gravitam mais facilmente junto do poder tem permitido uma diversidade de propostas que indiciam uma verdadeira democratização da expressão azulejar. Timidamente, vão surgindo processos cocriativos que envolvem comunidades, escolares ou de bairro, que trabalham na execução de painéis posteriormente aplicados em sítios da localidade, manifestação de uma expressividade estética que se afasta das linguagens estabelecidas e privilegia a manifestação genuína daqueles que habitam o espaço próprio onde os azulejos são colocados (Menezes, 2021).

Ainda é cedo para perceber qual o caminho que vai marcar a azulejaria e a sua relação com a arquitetura no século XXI, mas o que parece evidente é estarmos a assistir a um momento de mudança, que acompanha as inquietações e desafios que a Humanidade enfrenta no presente. O azulejo parece, cada vez mais, afastar-se das linguagens estabelecidas e constituir-se como uma ponte entre as comunidades, a marca de indivíduos anónimos que, deste modo, reivindicam para si o espaço e a linguagem que nele querem imprimir, substituindo-se a estéticas e signos que, amiúde, não compreendem, nem apreciam e que consideram a expressão de uma elite com que não se identificam. Deste modo, o cidadão comum parece querer assumir-se como um interveniente na Arte Urbana e, para tal, a usar o azulejo como forma de garantir a durabilidade do seu testemunho.

Quase podemos ver neste processo uma viagem que, de certo modo, é um regresso a um ponto de partida. O azulejo, que nasce como produto anónimo, obra de gente cujo nome a História não guardou, pode estar a regressar a este paradigma, à medida que as comunidades se envolvem na sua execução e se afastam da cultura elitista do trabalho de autor. O futuro abre diversos caminhos, os que irão prevalecer é a surpresa que nos aguarda, mas do que podemos estar certos é que, mais uma vez, o azulejo em Portugal permanece vivo e adapta-se às realidades que hoje se constroem e ao futuro que se aproxima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESTUDOS

ARRUDA, Luísa (1993) – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Edições Inapa.

ARRUDA, Luísa (1995) – Azulejaria nos séculos XIX e XX. In PEREIRA, Paulo, dir. – *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo dos Leitores. vol. 3, p. 407-436.

BURLAMAQUI, Suraya (1996) – *Cerâmica mural contemporânea portuguesa*. Lisboa: Livros Quetzal.

CALADO, Rafael Salinas (1986) – *Azulejo: 5 séculos de azulejo em Portugal*. Lisboa: Correios e Telecomunicações de Portugal.

CALADO, Rafael Salinas (2001) – *Aspectos azulejares na arquitectura ferroviária portuguesa*. Lisboa: Caminhos de Ferro Portugueses.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da (2005) – *A arte de bem viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da (2007) – *Azulejaria do século XVIII: espaço lúdico e decoração na arquitetura civil de Lisboa*. Porto: Editora Civilização.

CARVALHO, Rosário Salema de (2012) – *A pintura do azulejo em Portugal (1675-1725): autorias e biografias: um novo paradigma*. Lisboa: [s.n.]. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CARVALHO, Rosário Salema de; SILVA, Libório Manuel (2017) – *Azulejos: maravilhas de Portugal*. Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico.

CORDEIRO, José Manuel Lopes (1996) – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (séc. XIX-XX). In PORTO. Câmara Municipal – *Azulejos no Porto*. Porto: CMP.

CORREIA, Virgílio (1978) – Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa: olarias (Anjos). *Atlântida*. Nº 7.

LISBOA. Câmara Municipal. Museu de Lisboa (2019) – *Devoção e fé: registos em azulejo na cidade de Lisboa*. Lisboa: EGEAC. Museu de Lisboa.

LOUREIRO, José Carlos (1962) – *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: [s.n.]. Tese de doutoramento, Escola Superior de Belas-Artes da Universidade do Porto.

LOURENÇO, Tiago Borges (2014) – *Postais azulejados: decoração azulejar figurativa das estações ferroviárias portuguesas*. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MANGUCCI, António Celso (1996) – Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII. *Al-Madan*. IIª Série Nº 5, p. 155-168.

MANGUCCI, António Celso (2003) – A estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1668-1753). *Al-Madan*. IIª Série Nº 12, p. 135-148.

MATOS, Maria Antónia Pinto de, coord. (2009) – *Azulejos: obras do Museu Nacional do Azulejo*. Paris: Editions Chandeigne.

MATOS, Maria Antónia Pinto de, coord. (2012) – *Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena.

MECO, José (1981) – *Os azulejos do Palácio do Marquês de Tancos*. *História*. Nº 29.

MECO, José (1985) – *Azulejaria portuguesa*. Lisboa: Bertrand.

MECO, José (1989) – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.

MENEZES, Marluci (2021) – O azulejo como oportunidade cocriativa para (re)invenção do espaço público. *Cidades, Comunidades e Territórios*. Nº 42, p. 73-97.

MINGOTE CALDERÓN, José Luis (2016) – *Da fotografia ao azulejo: povo, monumentos e paisagens de Portugal na primeira metade do século XX*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016. Catálogo de exposição.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN (2013) – *O brilho das cidades: a rota do azulejo*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.

PAIS, Alexandre (2019) – *O país das cidades vidradas: 500 anos do azulejo em Portugal*. Pequim : Palace Museum . p. 62-81. Catálogo de exposição.

PAIS, Alexandre Nobre (2020) – Viagens numa terra brilhante: a azulejaria no concelho de Santarém. In PACHECO, Maria Emília Vaz; NEVES, Eva Raquel, coord. – *Santarém: arte, história e património*. Lisboa: Caleidoscópio. p. 200-230.

PAIS, Alexandre Nobre; MENEZES, Marluci (2021) – Tatuagens da cidade: expressões contemporâneas do azulejo em espaço público. In LABORATÓRIO COLABORATIVO: DINÂMICAS URBANAS, PATRIMÓNIO, ARTES, 7, Lisboa – *Seminário de investigação, ensino e difusão: antologia de ensaios*. Lisboa: DINÂMIA'CET-ISCTE. p. 303-312. [Consult. 19/10/2021] Disponível na Internet: <http://hdl.handle.net/10071/23207>

PEREIRA, João Castel-Branco (1990) – *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa.

PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso (1989) – *Azulejos sevillanos: catalogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilha: Padilla Libros.

PORTUGAL. Museu Nacional do Azulejo (1994) – *A Influência oriental na cerâmica portuguesa do século XVII*. Lisboa: Capital Europeia da Cultura 94. Catálogo de exposição.

PORTUGAL. Museu Nacional do Azulejo (2000) – *A arte do azulejo em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões. Catálogo de exposição.

PORTUGAL. Museu Nacional do Azulejo (2003) – *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Instituto Português de Museus. Catálogo de exposição.

PORTUGAL. Museu Nacional do Azulejo (2012) – *Da Flandres: os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. Catálogo de exposição.

QUEIRÓS, José (1987) – *Cerâmica portuguesa e outros estudos*. 3ª ed. Lisboa: Presença.

QUEIROZ, Francisco (2014) – Os mostruários da Fábrica de Cerâmica das Devesas. In CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE PATRIMÓNIO INDUSTRIAL, 2, Porto – *Património, museus e turismo industrial: uma oportunidade para o século XXI: atas*. Porto: Universidade Católica. p. 84-91. Disponível na Internet: http://www.franciscoqueiroz.com/Os_mostruarios_da_Fabrica_das_Devesas.pdf

SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno (1998) – *Azulejos: arte e história: azulejaria de palácios, jardins e igrejas em Lisboa e arredores*. Lisboa: Edições Inapa.

SANCHO CORBACHO, Antonio (1953) – *La ceramica andaluza: azulejos sevillanos del siglo XVI*. Sevilha: Casa de Pilatos.

SANTOS, Reynaldo dos (1957) – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul.

SAPORITI, Teres (1992) – *Azulejos de Lisboa no século XX*. Lisboa: Afrontamento.

SIMÕES, J. M. dos Santos (1946) – *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

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

SIMÕES, J. M. dos Santos (1971) – *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2 vol.

SIMÕES, J. M. dos Santos (1979) – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SMITH, Robert C. (1968) – *The art of Portugal 1500-1800*. New York: George Weidenfeld and Nicholson.

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel (1991) – *Azulejaria de exterior em Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel (2000) – *O azulejo português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa.

Submissão/submission: 26/10/2021

Aceitação/approval: 10/12/2021

Alexandre Manuel Nobre da Silva Pais, DGPC-MNAZ – Direção Geral do Património Cultural/Museu Nacional do Azulejo,
1900-312 Lisboa, Portugal. apais@mnazulejo.dgpc.pt
<https://orcid.org/0000-0002-1887-0800>

PAIS, Alexandre Nobre (2022) – A miragem das cidades: o azulejo, material de interesse histórico que constrói o património edificado. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2ª Série N.º 17 (janeiro-junho), p. 14 – 26.
Disponível na Internet: <https://doi.org/10.48751/CAM-2022-1720>

Licença Creative Commons CC-BY-NC 4.0