

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio
Histórico/Conservação de Artefatos



Trabalho Acadêmico

**REFLEXÃO SOBRE A AZULEJARIA PORTUGUESA NA CIDADE DO
RIO GRANDE/RS: O CASO DO SOBRADO DOS AZULEJOS**

Renata Barbosa Ferrari Curval

Pelotas, 2007.

**REFLEXÃO SOBRE A AZULEJARIA PORTUGUESA NA CIDADE DO
RIO GRANDE/RS: O CASO DO SOBRADO DOS AZULEJOS**

Trabalho acadêmico apresentado ao IAD da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Patrimônio Cultural e Conservação de Artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Marcelino Miranda

Pelotas, 2007.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wilson Miranda
Universidade Federal de Pelotas

PROF^a.DR^a. Francisca Michelin
Universidade Federal de Pelotas

PROF^a.ME. Carmen Regina Bauer Diniz
Universidade Federal de Pelotas

Agradeço tudo a Deus... Agradeço a minha filha Carolina e ao meu esposo Alex pela paciência e compreensão pelas horas ausentes; ao incentivo recebido do amigo William Pavão Xavier e ao Prof. Wilson Miranda que me recebeu como orientanda com profissionalismo e dedicação e, aos demais professores e coordenadores do curso pelos ensinamentos recebidos.

Dedico essa monografia a meus pais, Enilda e Renato, pelo incentivo, carinho e amor recebidos ao longo da minha vida, como profissional e durante os momentos difíceis pelos quais passei.

Que esta monografia sirva de inspiração para aquelas pessoas que não acreditam ser possível... E para que saibam que esse é o primeiro passo de uma grande caminhada.

Resumo

CURVAL, Renata Barbosa Ferrari. **Reflexão sobre a azulejaria portuguesa na cidade do Rio Grande-RS: O caso do Sobrado dos Azulejos**. 2007. Trabalho Acadêmico (Especialização) – Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Conservação de Artefatos. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas-RS.

A história da azulejaria pode ser fascinante ao remontar-nos a um passado imerso em tradição, originalidade, beleza, cultura e historicidade.

Abordando o estudo da azulejaria desde sua origem, pode-se ter uma ampla visão do modo com que este simples objeto, oriundo da argila, pôde contribuir de forma significativa para o desenvolvimento cultural, da Engenharia e Arquitetura, em âmbito mundial e, mais restritamente, nacional.

Além de sua função técnica, o azulejo tem como base a função decorativa e ornamental, largamente utilizadas em Portugal e (re) utilizadas no Brasil.

O passar do tempo, a deterioração das peças, o descaso do homem frente à cultura, o vandalismo e outros tantos fatores acabaram contribuindo para o desaparecimento das peças trazidas de Portugal para o Brasil, desde a época em que ainda éramos colônia da Pátria mãe.

Portanto, traçar o percurso histórico da azulejaria portuguesa no Rio Grande do Sul, com ênfase na cidade do Rio Grande, a mais antiga do Estado e com imensa riqueza histórica, é um comportamento indispensável para a salvaguarda e restauro destes objetos e, sobretudo para a (re)edificação do sentido de patrimônio cultural para a nossa sociedade.

Neste trabalho aborda-se a questão da origem da peça à sua salvaguarda e conservação, como meios específicos de informação e formação da cidadania em nossa nação.

Palavras chave: Azulejaria. Patrimônio. Conservação.

Abstract

CURVAL, Renata Barbosa Ferrari. **Reflection on the decorative tile Portuguese in Rio Grande-RS: The case of Sobrado of Tiles**. 2007. Academic Paper (expertise) - Post-Graduate Program in Conservation of Cultural Heritage and Artifacts. Federal University of Pelotas. Pelotas, RS.

The history of decorative tile can be fascinating to back us to a past immersed in tradition, originality, beauty, culture and history.

Addressing the study of decorative tile from its origins, you can have a broad vision of the way in which this simple object, come from clay, could contribute significantly to the cultural development of the Engineering and Architecture, at the world and National.

In addition to its technical function, the tile is based on the function decorative and ornamental, widely used in Portugal and (re) used in Brazil.

The passage of time, the deterioration of parts, the neglect of man front to culture, vandalism and many other factors eventually contributing to the disappearance of parts brought from Portugal to Brazil, from the time when we were still colony of the mother country.

So trace the route of the historic decorative tile Portuguese in Rio Grande do Sul, with emphasis on the city of Rio Grande, the oldest of the state and with immense historical wealth, is an essential behavior for the protection and restoration of these objects, and above for the (re) building of the sense of cultural heritage to our society. This paper addresses is the question of the origin of the piece to its preservation and conservation, as a specific means of information and training of citizenship in our nation.

Keywords: azulejaria. Heritage. Conservation.

Lista de Figuras

Figura 01	Egas Moniz na Estação de São Bento.....	22
Figura 02	Azulejos com motivos de esfera armilar.....	23
Figura 03	Painel de azulejos da Praça de José Costa, Portugal.....	24
Figura 04	Azulejos enxaquetados na Igreja de Coimbra, Portugal.....	25
Figura 05	Azulejos de padrão no Convento de Cristo, Tomar, Portugal.....	26
Figura 06	Frontal de altar decorado com azulejos do século XVII.....	27
Figura 07	Figura de Convite do Paço dos Arcebispos, Portugal.....	29
Figura 08	Albarradas – Paço dos Arcebispos, Portugal...	29
Figura 09	Quinta dos Azulejos, Lisboa, Portugal.....	30
Figura 10	Padrão decorativo pombalino.....	30
Figura 11	Palacete Pombal, Lisboa, Portugal.....	31
Figura 12	Painel Historiado de 1805.....	31
Figura 13	Fachada de Azulejos, Lisboa, Portugal.....	32
Figura 14	Fachada de Azulejos, Lisboa, Portugal.....	32
Figura 15	Fachada de Azulejos, Lisboa, Portugal.....	33
Figura 16	Fachada de Azulejos, Lisboa, Portugal.....	33
Figura 17	Estação de Metropolitano dos Anjos, Lisboa, Portugal.....	33
Figura 18	Paredão da Avenida Infante Santo, Lisboa, Portugal.....	33
Figura 19	Casa da Sorte, Lisboa, Portugal.....	34
Figura 20	Paredão da Avenida Calouste Gulbenkian,	

	Portugal.....	35
Figura 21	Estação do Metropolitano de Lisboa, Portugal.	36
Figura 22	Fernando Pessoa à caminhar	36
Figura 23	Oceanário de Lisboa, Portugal.....	36
Figura 24	Capela de São Francisco.....	37
Figura 25	Azulejos Seiscentistas.....	39
Figura 26	Azulejos Seiscentistas.....	39
Figura 27	Igreja da Sé de Salvador.....	40
Figura 28	Tipologia de azulejos do século XVII.....	40
Figura 29	Capela de Nossa Senhora de Mont-Serrat.....	40
Figura 30	Cerâmica Chinesa.....	41
Figura 31	Painel de azulejos.....	42
Figura 32	Azulejo de figura avulsa: barco.....	43
Figura 33	Azulejo de figura avulsa: animal.....	43
Figura 34	Azulejo de pequenos painéis.....	43
Figura 35	Azulejos do Solar de Berquó.....	43
Figura 36	Azulejos do Convento de Paraguassu.....	43
Figura 37	Azulejos pombalinos.....	44
Figura 38	Azulejos rococós.....	45
Figura 39	Painel de azulejos do século XIX.....	46
Figura 40	Fachada em Piratini/RS.....	49
Figura 41	Sobrado dos Azulejos/ Rio Grande-RS.....	80
Figura 42	Sobrado dos Anônimos/ Rio Grande- RS.....	81
Figura 43	Largo da Rua Luiz Loréa/ Rio Grande-RS.....	82

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – ORIGEM DA AZULEJARIA	15
1.1. Técnica e terminologia da azulejaria	17
1.1.1. Técnica	17
1.1.2. Definição por técnica de decoração	17
1.1.3. Definição por técnica de decoração temática	20
1.2. A origem da azulejaria portuguesa	21
1.2.1. Herança Islâmica	22
1.2.2. O azulejo em terra portuguesa	23
1.3. A azulejaria portuguesa no Brasil	37
1.4. Visão geral da azulejaria no RS.....	48
1.5. A azulejaria portuguesa na cidade do Rio Grande/RS	50
CAPÍTULO II – A LEGISLAÇÃO APLICADA AO PATRIMÔNIO	52
2.1. As cartas patrimoniais.....	57
2.2. Salvaguarda e restauro da azulejaria	64
2.2.1. O azulejo como patrimônio cultural	64
2.2.2. O azulejo como memória social	67
CAPÍTULO III – Estudo de caso: Sobrado dos Azulejos.....	69
3.1. Estudando o objeto	70
3.1.1. Características arquitetônicas da edificação	70
3.1.2. Características construtivas da edificação	73
3.2. A outra face “da moeda”	78
3.3. Fichamento da azulejaria portuguesa estudada	80

CONCLUSÃO	83
GLOSSÁRIO	85
ANEXOS	87
BIBLIOGRAFIA.....	89

Introdução

A história da azulejaria moderna, na condição de monumento, tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo e o dever de apresentar os acontecimentos contemporâneos dentro da moldura de seus antecedentes próximos devendo, portanto, remontar ao passado naquilo que for necessário para completar o conhecimento presente e para apresentar os fatos contemporâneos sob uma perspectiva satisfatória.

Para elucidar o leitor, inicia-se pela definição do termo azulejaria que mais uma vez remonta ao passado, voltando às suas origens na argila. De acordo com a definição de Brancanti (1981), o termo argila, do grego “*keramos*” refere-se à manufatura de objetos em barro que são posteriormente cozidos, conforme o material utilizado e a técnica empregada classifica-se a cerâmica em: terracota (peça de argila cozida no forno, sem ser vidrada, embora, às vezes, pintada); cerâmica vidrada (cuja modalidade mais conhecida é o azulejo); grés (cerâmica vidrada, às vezes pintada, feita de pasta de quartzo, feldspato, argila e areia) e faiança.

A cerâmica vidrada ou azulejo tem sua origem no árabe *azzelij* (ou *al zuleycha*, *al zuléija*, *al zulaiju*, *al zulaco*), que significa pedra pequena polida, usada para designar o mosaico bizantino do Oriente Próximo. Designa uma peça de cerâmica de pouca espessura, geralmente, quadrada, na qual uma das faces é vidrada, resultado da cozedura de uma substância à base de esmalte que se torna impermeável e brilhante. Essa face pode ser monocromática ou policromática, lisa ou em relevo. É comum, no entanto, relacionar-se o termo com a palavra azul (termo persa دروژال: *lazward*, *lápis-lazúli*), pois grande parte da produção portuguesa de azulejo caracteriza-se pelo emprego majoritário desta cor.

Com diferentes características entre si, esse material tornou-se um elemento de construção divulgado em diferentes países, empregado em Portugal como um importante suporte para a expressão artística nacional ao longo de mais de cinco séculos, quando o azulejo transcende algo mais do que um simples elemento decorativo de pouco valor intrínseco.

Este material convencional é usado pelo seu baixo custo, pelas suas fortes possibilidades de qualificar esteticamente um edifício de modo prático. Mas nele

reflete-se, além da luz, o repertório do imaginário português, a sua preferência pela descrição realista, a sua atração pelo intercâmbio cultural.

De forte sentido cenográfico descritivo e monumental, o azulejo é considerado, hoje, como uma das produções mais originais da cultura portuguesa, onde se dá a conhecer, como num extenso livro ilustrado de grande riqueza cromática, não só a história, mas também a mentalidade e o gosto de cada época.

A falta de consciência e conhecimento acerca da necessidade de preservação de nosso passado por parte da sociedade e a falta de vontade política, acarreta um grande esvaziamento de nossa cultura em termos de valorização da memória histórica e cultural dos povos como um todo.

Alguns, porém, reconhecem a necessidade de fazer escapar ao tempo a destruição de um patrimônio, agindo, muitas vezes, de forma impensada pelo anseio do aperfeiçoamento. De acordo com Françoise Choay, em sua obra "*A alegoria do patrimônio*", o despreparo e o anseio caracterizam os dois tipos de destruição mais comuns de bens culturais: a destruição negativa e a destruição positiva. A primeira lembrada com mais frequência: de cunho religioso, político e ideológico prova ao contrário, o papel essencial na preservação da identidade de um povo ou de um grupo social, como por exemplo, a destruição de igrejas e templos antigos para a retirada de materiais (mármore, ferro, ouro...) para aplicação em outros locais. Já a segunda, é menos percebida, pois se apresenta sob várias modalidades, como no caso da sociedade japonesa que constrói réplicas idênticas às existentes, destruindo os modelos anteriores, como forma de preservação. Existe aí uma tentativa de manter o passado presente, mas valendo-se de uma forma mais rápida, econômica e prática do que o restauro.

O aprofundamento dos estudos ligados à origem, trajetória, história e, principalmente, à preservação da azulejaria são fundamentais para resgatar e aprimorar os conhecimentos acerca desses bens culturais em nosso Estado, onde existem poucos, mas belos exemplares.

A relevância desta pesquisa para compor com outras pesquisas um importante acervo bibliográfico sobre o patrimônio da cidade do Rio Grande e para servir de fontes a outros pesquisadores deve ser considerada de extrema importância.

A abordagem dessa temática reconhece a urgência de uma mudança de orientação e conscientização da sociedade no que diz respeito à preservação da

azulejaria portuguesa em prédios históricos das cidades de nosso Estado, principalmente, na cidade do Rio Grande, por essa ser a cidade mais antiga do Estado, berço de nossa herança histórica e cultural e reconhecida por seu valor e seu passado.

Faz-se necessário o conhecimento a cerca do modo de como proceder com relação ao ambiente, ao contexto e ao espaço onde a azulejaria está inserida, por isso através desta pesquisa, pretende-se contribuir para a consciência da importância da preservação dessa azulejaria e dos prédios históricos nos quais ela está presente.

Ainda que constante, a preocupação com a preservação do patrimônio cultural nas esferas municipal, estadual e federal como condição básica para o desenvolvimento econômico e sócio-cultural das comunidades organizadas.

Sabe-se que as abordagens das relações estabelecidas com o patrimônio propõem uma reflexão mais ampla sobre o futuro das sociedades, focalizando também os bens culturais representados pela arquitetura e pelas cidades, discutindo e defendendo uma antropologia da apropriação do espaço no tempo e seu futuro, embora essa idéia ainda constitua-se falha e ineficiente.

Fez-se uma abordagem qualitativa, na qual a primeira etapa foi definir a origem, a histologia, ou seja, a história da azulejaria, e a trajetória dos azulejos portugueses e, como esses se implantaram nas condições brasileiras, através de estudos bibliográficos de autores nacionais e estrangeiros. Num segundo momento, procedeu-se à visita de prédios onde a azulejaria portuguesa está contextualizada, na cidade do Rio Grande, com a finalidade de realizar uma análise tipológica e verificar suas aplicações, através de estudos teóricos, levantamentos fotográficos e visuais, entrevistas e buscas históricas acerca do assunto. Após isso todos os dados foram coletados e processados de forma a compor a pesquisa e servir de referência para futuros trabalhos afins ao assunto.

A análise e a interpretação dos dados apresentados e dos estudos realizados conduzem-nos à reflexão das possibilidades reais sobre a aplicabilidade deste tipo de material na cidade em questão, ampliando a visão de cada espectador em relação à salvaguarda e conservação da azulejaria portuguesa enquanto patrimônio cultural.

O esclarecimento e o entendimento correto destes parâmetros transportam-nos ao objetivo real deste trabalho, que é lançar um olhar mais abrangente sobre

nossa azulejaria, reconhecendo e divulgando seu valor, como forma de preservá-la em seus contextos originais, mantendo assim vivo o nosso patrimônio.

I. ORIGEM DA AZULEJARIA

Para melhor entender a origem da azulejaria, precisa-se remeter à história da cerâmica que acompanha a história das civilizações, desde a descoberta do fogo.

Ainda, de acordo com Brancanti (1981), a argila queimada é utilizada em todas as sociedades - das mais antigas às consideradas "primitivas", passando pelo Oriente e Ocidente - para a realização de objetos decorativos, utilitários e de fins rituais. Os estudiosos localizam as primeiras cerâmicas, no século 5.000 A.C na região de Anatólia (Ásia Menor), as quais passam a integrar, a partir daí, as mais diversas culturas, distantes no tempo e no espaço. Em cada uma delas, por sua vez, alcança diferentes segmentos sociais: desde as camadas mais pobres e inferiores na hierarquia social, aos estratos superiores.

Na Grécia, entre 1.000 e 330 A.C oleiros e decoradores (sempre homens), criam peças de cerâmica, normalmente pintadas com cenas de batalhas e de conquistas. Essa é uma dentre as várias temáticas existentes. A cerâmica chinesa, entre 550 e 480 A.C liga-se à tradição religiosa, aos ritos e cultos.

Diante desse quadro, parece difícil acompanhar a história da cerâmica, em todas as suas modalidades técnicas e tipos de utilização. Ao focar-se o Ocidente, vemos que também a cerâmica se faz presente nos objetos de uso doméstico, na arquitetura (datam dos séculos XV e XVI as primeiras tentativas ocidentais de emprego da cerâmica - escultórica e azulejos - na decoração e valorização da arquitetura exterior) e nas artes em geral, sobretudo nas chamadas artes aplicadas.

Na segunda metade do século XIX, em torno de 1850, na Inglaterra desenvolve-se a "art pottery" (cerâmica artística), por artistas reunidos no "Arts and crafts", numa tentativa de reação à cerâmica industrial. Diversos ateliês são criados para viabilizar essa produção, entre os quais, o Art Pottery Studio (1871) e o Wedgwood, dirigidos por Alfred (1865-1960) e Louise Powell (1882-1956). O Movimento das Artes e Ofícios, ao matizar as fronteiras entre arte e artesanato pela valorização dos ofícios e trabalhos manuais, lança as bases para o "art nouveau"

européu e norte-americano, estilo que inclui também significativa produção em cerâmica.

No Brasil, além do farto uso do azulejo na arquitetura de diversas épocas, é possível localizar uma ampla e variada cerâmica produzida por diversas sociedades indígenas, além de uma cerâmica popular, que toma a forma de objetos para uso corrente (por exemplo, a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais) e esculturas (os bonecos e cenas), criados pelos artesãos e artistas da região nordeste, dos quais o mais célebre é Mestre Vitalino (1909 - 1963) .

A utilização do azulejo pode ser observada já na antiguidade, no Antigo Egito e na região da Mesopotâmia, alastrando-se por um amplo território com a expansão islâmica como o norte da África e pela Europa (zona do Mediterrâneo), penetrando na Península Ibérica no século XIV, por mãos mouras que levam consigo a origem do termo atual.

O oriente islâmico impulsiona qualitativamente a produção de revestimentos parietais pelo contato com a porcelana chinesa que, pela rota da seda, surge em vários centros artísticos do Oriente. Durante a permanência islâmica na Península Ibérica a produção do azulejo cria bases próprias na Espanha através de artesãos muçulmanos e desenvolve-se a técnica mudéjar entre o século XII e meados do século XVI em oficinas de Málaga, Valência (Manises, Paterna) e Talavera de la Reina, cujo maior centro é o de Sevilha (Triana).

Na virada do século XV para o século XVI o azulejo chega a Portugal, um país já com uma longa experiência em produção de cerâmica. Inicialmente importado da Espanha o azulejo é, mais tarde, empregado como resultado de manufatura própria, não só no território nacional, mas também em parte do antigo Império de onde absorve simultaneamente uma grande influência (Brasil, África, Índia).

Com as suas respectivas variantes estéticas, o azulejo vai ser utilizado em outros países europeus como os Países Baixos, a Itália e mesmo a Inglaterra, mas em nenhum outro lugar assume a posição de destaque no universo artístico nacional, a abrangência de aplicação e a quantidade de produção como em Portugal.

1.1. Técnica e terminologia da azulejaria

Explana-se a seguir sobre técnica e terminologia da azulejaria:

1.1.1. Técnica

Azulejo mudejar (ou hispano-mourisco): técnica desenvolvida e implementada pelos mouros na Península Ibérica e seguida pela Espanha com assimilação do gosto pela decoração geométrica e vegetalista, no que se designa como horror "vacui", horror ao vazio.

Essa técnica necessita de um barro homogêneo e estável o qual, após uma primeira cozedura, é coberto com o líquido que fará o vidrado. Os diferentes tons cromáticos são obtidos a partir de óxidos metálicos: cobalto (azul), cobre (verde), manganês (castanho, preto), ferro (amarelo), estanho (branco). Para a segunda cozedura as placas são colocadas horizontalmente no forno assentes em pequenos tripés de cerâmica designados de trempe. Essas peças deixam três pequenos pontos marcados no produto final, atualmente muito importante na avaliação de autenticidade.

Inicialmente, o azulejo não tem uma dimensão normalizada, mas em Portugal, a partir do século XVI até o século XIX, em consequência do aumento de produção pelo maior número de encomendas, o azulejo passa a ter uma medida quadrada variável entre 13,5 e 14,5 cm.

Alicatado: técnica para revestimentos em que se agrupam pedaços de cerâmica vidrada cortados em diferentes tamanhos e formas geométricas com a ajuda de um alicate. Cada pedaço é monocromático e faz parte de um conjunto de várias cores que pode ser mais ou menos complexo, semelhante ao trabalho com mosaico. Essa técnica esteve em voga nos séculos XVI e XVII mas pela sua morosidade, posteriormente, foi substituída por outras técnicas.

Corda-seca: técnica do final do século XV e início do XVI em que a separação das cores ou motivos decorativos é feita abrindo sulcos na peça os quais, preenchidos com uma mistura de óleo de linhaça, manganês e matéria gorda, evitam que haja mistura de cores (hidrossolúveis) durante a aplicação e a cozedura.

Aresta (ou Cuenca): técnica do período da corda-seca em que a separação das cores é feita levantando arestas (pequenos muros) na peça, que surgem ao

pressionar o negativo do padrão (molde de madeira ou metal) no barro ainda macio. Esse processo mais simplificado reduz o preço do produto acabado e permite uma maior variedade de padrões, embora o acabamento nem sempre seja perfeito. Com os maiores centros de produção em Sevilha e Toledo esta técnica foi também usada em Portugal, onde se desenvolve a variante em alto-relevo (azulejo relevado) de padrões com parras. Existem também os raros exemplos de azulejo de “lustre”, em que o reflexo metálico final é obtido colocando uma liga de prata e bronze sobre o vidrado, que é depois cozido uma terceira vez a baixa temperatura.

Majólica: técnica vinda de Itália e introduzida na Península Ibérica em meados do século XVI. Não é simples clarificar a origem do termo; talvez uma locução italiana para Maiorca, porto responsável pela exportação dos azulejos, ou uma metamorfose do termo Opera di Mallica usado desde o século XV para designar a mercadoria italiana exportada do porto de Málaga. O termo faiança, utilizado a partir do século XVII, tem origem no centro italiano Faenza onde era produzida esta cerâmica. Veio revolucionar a produção do azulejo, pois permite a pintura direta sobre a peça já vidrada. Após a primeira cozedura é colocado sobre a placa um líquido espesso (branco opaco) à base de esmalte estanífero (estanho, óxido de chumbo, areia rica em quartzo, sal e soda) que vitrifica na segunda cozedura. O óxido de estanho oferece à superfície (vidrado) uma coloração branca translúcida na qual é possível aplicar diretamente o pigmento solúvel de óxidos metálicos em cinco escalas de cor: azul cobalto, verde bronze, castanho manganeses, amarelo antimônio e vermelho ferro (que por ser de difícil aplicação pouco surge nos exemplos iniciais). Os pigmentos são imediatamente absorvidos, o que elimina qualquer possibilidade de correção da pintura (designada decoração ao grande fogo). O azulejo é então colocado novamente no forno com temperatura mínima de 850°C revelando, só após a cozedura, as respectivas cores utilizadas.

Azulejo semi-industrial: técnicas semi-industriais utilizadas a partir do século XIX como a estampilha ou estampagem.

1.1.2. Definição por técnica de decoração

Este tipo de técnica é aquela na qual o azulejo recebe técnicas diferenciadas para avançar em termos decorativos.

Azulejo aerografado (ou decoração ao terceiro fogo): pintura do azulejo através de um aerógrafo (pistola de jato de tinta) em que estampilhas de zinco delimitam as áreas a pintar. Em Portugal, a Fábrica de Sacavém empregou bastante essa técnica durante o período Art Déco.¹

Azulejo esgrafitado: técnica em que os elementos decorativos são “abertos” no vidrado raspando-se com um estilete até aparecer o biscoito (base do azulejo). As ranhuras que resultam deste processo podem ser preenchidas com betume ou cal da cor que se deseje.

Azulejo esponjado: aplicação da tinta através de uma esponja ou escova, em que o resultado se assemelha a uma superfície de pedra (rugosa). Com utilização a partir do século XVIII tem maior aplicação em rodapés e lances de escada.

Azulejo estampado (ou impressão a talhe doce): decoração da superfície vidrada através da utilização de uma estampa ou decalcomania.

Azulejo estampilhado: decoração da superfície vidrada com trincha através da utilização de uma estampilha, uma peça de metal onde está recortado o motivo decorativo a pintar.

Decoração ao grande fogo: pintura sobre o vidrado remetida posteriormente a uma cozedura com temperaturas superiores a 800° C.

Decoração ao fogo de mufla: pintura com cor sobre o biscoito (base do azulejo) ou vidrado submetido a uma cozedura com temperatura moderada.

¹ O termo Art Déco, de origem francesa (abreviação de arts décoratifs), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (design, mobiliário, decoração etc.) e arquitetura no entre guerras europeu. O marco em que o "estilo anos 20" passa a ser pensado e nomeado é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. O artDéco liga-se na origem ao art Nouveau. Enciclopédia Itaú Cultural e Artes Visuais, 2007.

1.1.3. Definição por técnica de decoração temática

Tipo de técnica decorativa na qual o azulejo é diferenciado pelo tema de sua pintura e composição.

Albarrada: motivo decorativo independente (século XVII) que pode ser repetido (século XVIII) e que consiste em ramos de flores em jarra, cesto, vaso ou taça com outros elementos figurativos a ladear (pássaros, crianças ou golfinhos). Caso seja repetido, por exemplo, ao longo de um silhar, pode ter outros elementos a servir de divisão (arquitetônicos ou vegetalistas).

Alminha: painel de azulejos de dimensões reduzidas, ou como elemento autônomo, com decoração alegórica representando as almas no purgatório. A base pode apresentar as iniciais P.N. (Padre Nosso) ou A.V. (Ave Maria).

Atlante: figura escultórica masculina muito utilizada na antiguidade clássica em substituição ao fuste numa coluna. É muito utilizado como motivo decorativo em painéis de azulejo nos séculos XVII e XVIII.

Azulejos enxaquetados: agrupamento de azulejos a formar uma malha geométrica em xadrez utilizando elementos alternados de cores diferentes. Também aplicado em Portugal no século XVI até meados do século XVII.

Azulejo de figura avulsa: cada azulejo representa uma composição isolada (flor, animal etc., ou até mesmo, descrição de cenas mais complexas). Em Portugal, divulgou-se mais o gênero de figura simples a azul durante o século XVIII com elementos decorativos nos cantos a ajudar à união visual entre os vários azulejos. Colocados, sobretudo em cozinhas e lances de escada encontram-se também aplicados à arquitetura religiosa e a temas populares durante o Estado Novo já no século XX. As composições mais complexas foram divulgadas através do azulejo holandês.

Azulejos de padrão: azulejos em grupos de 2x2 até 12x12 que formam uma determinada composição e que, depois de repetidas vezes, formam um padrão (p.ex, azulejos de tapete).

Azulejo de tapete: azulejos em grande número, em revestimento parietal, que pela multiplicação de determinados modelos resulta num padrão policromo. Pode ser rematado com frisos, barras ou cercaduras apresentando-se no seu conjunto total semelhante a um tapete.

Balaústre: colunelo (pequena coluna) usado como elemento arquitetônico em balaustradas e que se assume como motivo decorativo em azulejos do século XVIII de modo a criar efeitos espaciais ópticos.

Barra: Remate horizontal e vertical (p.ex. em painéis) compostos por duas ou mais filas de azulejos adjacentes com motivos decorativos variados. Com a mesma função a cercadura é composta por uma só fileira de azulejos. A faixa é composta por meios azulejos (peças retangulares) e pode servir ou não de remate a um painel.

Cartela: motivo decorativo com apogeu no Barroco que serve de fundo a uma determinada imagem ou cena de modo a destacá-la dos elementos circundantes. Pode ter a forma de um pergaminho ou escudo em que os cantos enrolados ou decorações vegetalistas servem de moldura.

Figura de convite: característica dos séculos XVIII e XIX, essa figura representa uma pessoa (lacaio, dama, guerreiro etc) trajada a rigor e posicionada em locais de entrada de uma habitação nobre (átrio, patamar de escada, etc.) em gesto de boas vindas, como que a receber as visitas que chegam. Símbolo do protocolo aristocrático, do poder e da riqueza, produzida em tamanho real com o contorno recortado e, geralmente, crescendo a partir de um silhar.

Painéis historiados: painéis descritivos representando um determinado acontecimento, cena histórica, religiosa, mitológica ou do quotidiano.

Silhar (alisar ou alizar): revestimento parietal longitudinal que se desenvolve a partir do chão e tem entre 10 a 12 azulejos de altura.

1.2. A Origem da Azulejaria Portuguesa

A azulejaria portuguesa tem sua origem na época do Rei Dom João, que durante uma de suas muitas viagens aos países vizinhos, apaixonou-se pelos azulejos espanhóis de origem muçulmana. Ao retornar à Portugal decidiu que cobriria seu palácio de azulejos importados de Sevilha, assim como as igrejas.

Depois de décadas de importação, finalmente Portugal cria seu padrão azulejar e ganha espaço na decoração e arquitetura pelos quatro cantos do mundo.

Na figura 01 pode-se verificar um painel azulejar com azulejos advindos da Espanha.



Fig. 01- Egas Moniz apresentando-se ao Rei de Leão com a sua família – Estação de São Bento – Porto
Foto: autor: desconhecido / Fonte: Site Instituto português de museus

1.2.1. Herança islâmica – séculos XV e XVI

De acordo com a pesquisa realizada para o Programa de História das Artes - 11º ano dos Cursos Tecnológicos de Design de Equipamento e de Multimídia, sob a coordenação de Jorge Gabriel Henriques, pode-se afirmar que, no ano de 1498, o rei de Portugal D. Manuel I viaja a Espanha e fica deslumbrado com a exuberância dos interiores mouriscos, com a sua proliferação cromática nos revestimentos parietais complexos. É com o seu desejo de edificar a sua residência à semelhança dos edifícios visitados em Saragoça, Toledo e Sevilha que o azulejo hispano-mourisco faz a sua primeira aparição em Portugal.

O Palácio Nacional de Sintra que serviu de residência ao rei, é um dos melhores e mais originais exemplos desse azulejo inicial ainda importado de oficinas de Sevilha em 1503 (que até então já forneciam outras regiões, como o sul de Itália). Embora as técnicas arcaicas (alcatado, corda-seca, aresta) tenham sido importadas, assim como a tradição decorativa islâmica dos excessos decorativos de composições geométricas intrincadas e complexas, a sua aparição em Portugal cede já um pouco ao gosto europeu pelos motivos vegetalistas do gótico e a uma particular estética nacional fortemente caracterizada pela influência de fatores contemporâneos.

O império ultramarino português vai contribuir para a variedade formal; vão ser adaptados motivos e elementos artísticos de outros povos que se transmitem pelo curso da aculturação. Um dos exemplos mais marcantes do emprego de idéias

originais é o do motivo da esfera armilar que surge no Palácio Nacional de Sintra e que vai permanecer ao longo da história portuguesa como o símbolo da expansão marítima portuguesa, conforme figura abaixo:



Fig.02 - Azulejos com motivo de esfera armilar no Convento da Conceição – Séc. XVI
Foto: Paulo Sintra – Fonte: Site Instituto português de museus

1.2.2. O azulejo em terra portuguesa

A arte da cerâmica esmaltada pode ser encontrada em países como a Espanha, Itália, Holanda, Turquia, Irã, Marrocos, mas em nenhum outro país o azulejo teve um papel tão importante na economia de uma nação como em Portugal, país que mais desenvolveu as formas e a funcionalidade deste tipo de faiança, ultrapassando sua primordial concepção, apenas decorativa.

O azulejo é um elemento identificador da cultura portuguesa. Ele revela algumas das suas matrizes profundas como a capacidade de diálogo com outros povos, evidente pelo gosto por exotismos em que os temas de uma cultura europeia se misturam, por exemplo, aos das culturas árabes e indianas e um sentido prático, revelado pelo uso de um material convencionalmente pobre, o azulejo, como meio de qualificação estética dos espaços interiores dos edifícios e dos espaços urbanos.

Além disso, uma específica sensibilidade que, em Portugal, orienta-se mais para valores de sensualidade do que de conceito, manifestada logo pela preferência de um material colorido, refletor de luz, pela expressão imediata da pintura e a escolha das próprias imagens mais centradas na descrição do real, também identifica a cultura portuguesa.

O azulejo tornou-se um elemento identitário da cultura portuguesa pela cuidadosa escolha dos temas da cultura nacional, por exemplo, da concepção do espaço interior e urbano para a sensibilidade com a qual trata os temas religiosos e, mais tarde, pela escolha de cenas e objetos da vida cotidianos representados junto a animais e plantas.

Na figura 03 pode-se verificar uma cena do cotidiano das portuguesas, que estão inseridas em um contexto urbano.



Fig.03 - Fotografia do painel de azulejos da Praça de José da Costa, Oliveira de Azeméis, Portugal
Foto: autor desconhecido – Fonte: Site Instituto português de museus

A citação de *Giuseppe Piacentino*, denominada "*Lisbona della Nostalgia*" em *Meridiani n° 45*, fevereiro 96, página 28, abaixo explicitada, nos traduz um pouco do sentimento do português em relação a azulejaria de Lisboa:

(...) Se dirá: este é o destino das grandes cidades, que não podem resguardar-se no passado e, no fim, morrer de velhice. É o destino de Paris, de Barcelona, do Cairo. Mas Lisboa em sua relação com o Tempo não é uma cidade como as outras. Quem vai a Lisboa procura usualmente o sentimento do "Tempo que se passou". Busca muros corroídos, talvez reavivados cá e lá por painéis de azulejos, as inconfundíveis cerâmicas em maiólica de tradição moura; procura os antigos paralelepípedos, as sacadas, as vielas que se erguem e declinam, de cima a baixo pelas sete colinas da cidade; (...)

A definição do azulejo português ocorre em 1517, por obra do italiano Francesco Niculoso, a quem é atribuída a invenção da técnica da maiólica lisa, que substitui as placas de cerâmica tradicionais feitas de acordo com o estilo mudéjar. E é assim que, a partir do século XV, o azulejo torna-se objeto primordial de decoração

em Portugal, ainda que as primeiras reais presenças do azulejo como revestimento de parede remetam a 1503, em Sevilha, no vizinho país Ibérico da Espanha.

A evolução dos motivos passou de guirlandas com flores, frutos e ramagens e ornamentos geométricos aos temas da fauna e da flora, permanecendo, todavia, os motivos de gosto mourescos pintados com as cores azul-marinho e amarelo.

Explana-se sobre as tipologias e a histologia da azulejaria em Portugal, tomando-se por base a leitura das obras de J.M.dos Santos Simões, sobre esse assunto, conforme bibliografia apresentada. Segundo o autor, a partir da segunda metade do século XVI, o azulejo teve um notável impulso comercial e sofreu a influência da cerâmica italiana, passando-se a preferir as composições figurativas e "históricas". Entrou assim no mercado europeu, depois que alguns ceramistas flamengos escolheram Lisboa como residência.

O século XVII caracteriza-se pela instituição dos azulejos de repetição. Fixado em Portugal o gosto por revestimentos cerâmicos monumentais em igrejas e palácios, era dispendiosa a encomenda de grandes composições únicas, adequadas a cada espaço, optando-se, de modo mais freqüente, por azulejos de repetição.

Entre finais do século XVI e inícios do XVII realizaram-se composições de enxaquetados (fig.04), azulejos de cor lisa que, na sua alternância, iam criando malhas decorativas nas paredes. Apesar de serem baratos os azulejos, a sua aplicação era complexa e lenta, fator que tornava o processo dispendioso levando ao seu gradual abandono.



Fig. 04 - Azulejos enxaquetados – Igreja Matriz de Cambra
Foto: autor desconhecido - Fonte: Site Instituto português de museus

Azulejos de padrão (fig.05), produzidos em grande quantidade e de fácil aplicação, vieram então a ser utilizados primeiro em módulos de repetição com 232

azulejos, depois em módulos maiores que atingiram 12312 azulejos, geradores de fortes ritmos em diagonal.

Em quaisquer dessas utilizações de azulejos enxaquetados e de padrão, era essencial o uso de cercaduras e barras para uma eficaz integração nos contornos das arquiteturas.

Essas composições compõem-se principalmente de azulejos monocromáticos em alternâncias de duas cores (branco-azul ou branco-verde), onde se revela uma malha de força diagonal e grande dinamismo visual. A introdução do azulejo de padrão reduz a morosidade do processo anterior pela repetição de módulos de azulejos em grandes superfícies.

Com a perda da independência nacional e a conseqüente Guerra da Restauração o azulejo sofre um período de baixa como reflexo da crise social e as composições únicas decrescem para dar lugar ao azulejo de padrão inspirado nos tecidos estampados indianos e tapetes persas com forte caráter ornamental, o azulejo de tapete. Nesse gênero colorido (azul, amarelo e verde), bem ao gosto português pelo exótico, proliferam os motivos florais, lóbulos, representações fantásticas e do paraíso, delimitadas por molduras e faixas em comunhão com elementos da temática religiosa. Vêm substituir os tais tecidos originais nos frontais de altar, revestindo também grandes superfícies nos interiores de igrejas, onde apenas pequenos painéis (chamados registros) com cenas figurativas e de santos surgem como apontamento a intercalar à malha do padrão.



Fig.05 - Azulejos de padrão no Claustro do Cemitério no Convento de Cristo em Tomar.
Foto: autor desconhecido – Fonte: Site Instituto português de museus

Também merecem destaque, no século XVII, os chamados grotescos (fig.06), gêneros de influência italiana divulgada na Europa, de presença curta, mas de

destaque na azulejaria portuguesa. Consistem de cenas burlescas, fantásticas, inseridas num contexto sem nexos, caótico, mas de traçado realista. Mesmo tratando-se de repertórios importados, reproduzidos através de gravuras, essas temáticas, ampliadas à escala da azulejaria de grande formato, vão adaptar-se bem ao espírito português conturbado da época filipina.



Fig.06 - Frontal de altar, segundo quartel do séc. XVII.
Foto: José Pessoa - Fonte: Site Instituto português de museus

Também importado, como consequência do processo de assimilação das coleções de gravuras do norte da Europa, mas de temática diferente, é o motivo da albarrada de origem flamenga. Essas representações de jarras com flores ganham, em Portugal, um traçado mais liberto que no local de origem.

Na segunda metade do século XVII aparecem as famosas composições de macacaria em tons predominantemente amarelos e azuis, representando macacos em trajes e atividades humanas de grande sentido irônico e satírico, como caricatura moral dos reais protagonistas que imitam costumes sem os compreender. Essa temática teve a sua primeira aparição já no século XV, mas só recebe impulso no século XVII pela mão do pintor flamengo David Teniers, e estende-se pelos séculos XVIII e XIX.

A partir do último quartel do século XVII e durante quase cinquenta anos, importaram-se dos Países Baixos conjuntos monumentais de azulejos. Concebidos por pintores qualificados como Willem van der Kloet e Jan van Oort, a superioridade técnica dos azulejos holandeses bem como a sua pintura azul, citando a porcelana da China, foram do agrado do público português. Para esse sucesso contribuiu o esforço de aproximação ao nosso gosto, na realização de conjuntos monumentais.

Essas importações levaram à reação as oficinas nacionais, que chamam a si pintores com formação na pintura acadêmica, respondendo assim a uma clientela agora mais exigente e, perante os novos azulejos portugueses, assiste-se ao abandono natural das importações, datando a última grande encomenda de 1715.

Para além dos grandes painéis figurativos, chegaram-nos também dos Países Baixos azulejos comuns, chamados de "figura avulsa", cada um representando uma cena autônoma, produção intimista própria ao gosto holandês, mas aplicados em Portugal de acordo com a tradição, com molduras pintadas no azulejo.

É a partir da primeira metade do século XVIII que aparecem representadas cenas de batalhas, de caça ou marítimas, com grandes flores, sempre, no entanto, em azul; é o chamado século da "grande produção", uma vez que, além das grandes cenas retratadas, aparece pela primeira vez de forma recorrente o uso de painéis "históricos" junto à utilização de figuras da vida cotidiana posta à entrada de prestigiados palácios, figuras essas denominadas "figuras a convite" (fig.07) cuja função era acolher quem chegava.

Nesse século, o pintor de azulejo volta a assumir o estatuto de artista assinando, com frequência, os seus painéis.

O precursor dessa situação foi o espanhol Gabriel Del Barco, ativo em Portugal em finais do século XVII, introdutor de um gosto por envolvimento decorativo mais exuberante e uma pintura liberta do contorno rigoroso do desenho. Essas inovações abriram caminho a outros artistas, dando início a um período áureo da azulejaria portuguesa: o Ciclo dos Mestres, delineando uma reação às importações holandesas, através de pintores que aplicam às suas obras uma original espontaneidade na utilização mais livre e pictórica das gravuras e na criatividade das composições de azulejos ajustadas aos espaços arquitetônicos. António Pereira, Manuel dos Santos e o monogramista PMP são os mais importantes, devendo-se, no entanto, destacar António de Oliveira Bernardes e seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes. Exímio na composição, António de Oliveira foi o mestre por excelência na modelação das figuras e tratamento dos espaços envolventes e, com a sua grande capacidade técnica e artística, o principal responsável pelas mais sofisticadas criações da azulejaria figurativa portuguesa desse período.

No segundo quartel do século XVIII assistiu-se a um aumento sem precedentes da fabricação de azulejos, salientando-se as grandes encomendas chegadas do Brasil. É o período da Grande Produção, em parte coincidente com o

reinado de D. João V (1706-1750), o que correspondeu ao uso dos maiores ciclos de painéis historiados jamais executados em Portugal. O aumento da produção conduziu à repetição das figurações, ao recurso a motivos seriados como albarradas (fig.08) e à simplificação da pintura das cenas, ganhando as molduras grande importância cenográfica.

Num prolongamento do Ciclo dos Mestres, evidenciam-se, ainda, pela qualidade das obras, alguns pintores como Nicolau de Freitas, Teotônio dos Santos ou Valentim de Almeida. Junto aos temas religiosos encomendados pela Igreja, utilizam-se agora para os palácios mais cenas bucólicas, mitológicas, de caça e guerreiras, ou relacionadas com um dia a dia cortesão, bem evidente nas chamadas figuras de convite colocadas nas entradas das edificações.



Fig. 07- Figuras de Convite – Paço dos arcebispos, Tojal
Fotos: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site museu Nacional do Azulejo



Fig.08 – “Albarradas”, Paço dos arcebispos, Tojal.
Fotos: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site Museu Nacional do Azulejo

Ainda nesse século dão-se mudanças no gosto da sociedade portuguesa com a adoção de uma gramática decorativa influenciada pelo estilo Regência francesa, mas, sobretudo pelo Rococó² (Fig.09), através de gravuras provenientes da Europa central.

A preferência por formas orgânicas cujo exemplo típico é o concheado irregular é constatada em composições delicadas onde os efeitos decorativos são alcançados

² Rococó é o estilo artístico que surgiu na França como desdobramento do barroco, mais leve e intimista que aquele e usado inicialmente em decoração de interiores. Desenvolveu-se na Europa do século XVIII, e da arquitetura disseminou-se para todas as artes. Vigoroso até o advento da reação neoclássica, por volta de 1770, difundiu-se principalmente na parte católica da Alemanha, na Prússia e em Portugal. História da Arte, de Simone Martins, 2006.

pelo emprego de dois tons contrastantes de azul e, depois, pelo uso de várias cores. Os painéis figurativos da época mostram, majoritariamente, cenas galantes e bucólicas, vindas de gravuras de Watteau.

O Terremoto que destruiu Lisboa, em 1755, obrigou à reconstrução da cidade acarretando a recuperação da padronagem como meio capaz de animar uma arquitetura que, pela urgência da reedificação, se tornara muito depurada e funcional. Esse tipo de azulejo ficou conhecido como pombalino (Fig.10), designação proveniente do nome do ministro do rei D. José I (r. 1750-1777), responsável pela reconstrução de Lisboa, o Marquês de Pombal. Ao lado dos temas religiosos nas igrejas, tiveram grande divulgação pequenos painéis de devoção ou registros, colocados nas fachadas dos edifícios como proteção contra as grandes catástrofes.



Fig.09- Quinta dos azulejos, Lisboa, séc. XVIII
Foto: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site M.N.do Azulejo

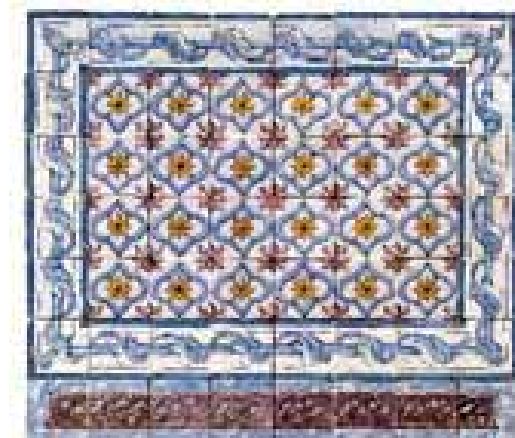


Fig.10 - Padrão decorativo "pombalino"
Foto: José Pessoa – Fonte: Site Instituto português de museus

No final do século XVIII e com origem, em grande parte, na Real Fábrica de Louça do Rato, de Lisboa, a azulejaria assimila o neoclassicismo, estilo internacional divulgado através das gravuras de Robert e James Adam, e associado no azulejo português com paisagens executadas por Jean Pillement (fig.11).

Os painéis cerâmicos são agora silhares baixos e articula-se com a pintura a fresco, de que citam os fundos brancos, desadornados, dotando-se de uma leveza e de uma profusa variedade de temas e composições que tornam essa produção uma das mais surpreendentes. São preenchidos com ornatos leves, de requintada policromia e sem expressão de volume, marcando-se os centros com medalhões monocromáticos de execução caligráfica, correspondendo ao gosto da nova

burguesia que surge também como importante consumidora de azulejos. Esses narram histórias (fig.12) de ascensões sociais, representam figuras elegantes da época, enquanto a Igreja não abandona os tradicionais ciclos religiosos e a nobreza, os temas anteriormente preferidos.



Fig.11 - Palacete Pombal, Lisboa, 1800
Foto: Carlos Monteiro – Fonte: Site geosites.com



Fig.12 - Painel historiado, Funchal, 1805.
Foto: Carlos Monteiro – Fonte: Geosites.com

É, no entanto, do século XIX a idéia de utilizar nos espaços familiares como a cozinha ou a sala de estar a decoração de animais, plantas ou alimentos, como resultado de uma valorização da tradição. Os painéis são cheios de variados temas, traduzidos com leveza de traços e com o fundo branco, os quais voltam a ter papel importante. Neles são narrados os empreendimentos da burguesia que, enquanto isso, havia feito renascer Portugal do caos econômico, com figuras elegantemente adornadas e reveladoras de uma época, sem, no entanto, abandonar totalmente os temas religiosos.

Com a afirmação definitiva de uma burguesia ligada ao comércio e à indústria, (re) nascida do caos econômico em que Portugal ficou mergulhado após as invasões francesas (1807-1811) e a guerra civil entre absolutistas e liberais (1832-1834), existe um novo uso do azulejo.

Na segunda metade do século XIX o azulejo de padrão, de menor custo, cobre milhares de fachadas (figs. 13 e 14), produzido por fábricas de Lisboa — Viúva Lamego, Sacavém, Constância, Roseira — do Porto e Gaia — Massarelos, Devezas, conforme artigo de autoria da médica e historiadora portuguesa Maria Isabel Alves Planas Almasqué, publicado em “Casa Cláudia – Arquitetura e Construção”, 1996. Permitindo uma maior rapidez e rigor de produção, as fachadas com azulejo de padrão e cercaduras delimitando as portas e janelas, são elementos

fundamentais, através da cor e variações de luz, da identidade urbana em Portugal. Concentrando-se principalmente as unidades fabris no Porto e Lisboa, definiram-se duas sensibilidades. No norte, é característico o recurso a relevos pronunciados, num gosto pelo volume e pelo contraste de luz e sombra; no sul mantêm-se as padronagens lisas de memória antiga, transpondo-as dos espaços interiores, para uma quase ostensiva aplicação exterior nas fachadas, conforme a mesma autora acima referida, declara em seu livro “*Azulejos de Fachada em Lisboa*”, 1988.



Fig.13 - Fachada de azulejos, Largo Rafael Pinheiro, Lisboa, 1864
Foto: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site www.cult.pt



Fig.14 - Fachada de azulejo, Rua dos Anjos, Lisboa, início séc. XX
Foto: Carlos Monteiro – Fonte: Site www.cult.pt

No final do século XIX e início do século XX a arquitetura assume, através das fachadas austeras, a função de suporte de figurações diversas.

O preenchimento das paredes de simples prédios de aluguel (figs.15 e 16), associado à produção fabril de motivos repetitivos, não impediu a realização de “composições de autor”, destacando-se Luís Ferreira (1807-?), conhecido como Ferreira das Tabuletas, com os seus exuberantes painéis com vasos de flores, árvores e figuras alegóricas, tratadas em “trompe d’oeil”, obras verdadeiramente originais, diretamente pintadas pelo autor, reflexo da cultura eclética do Romantismo a qual marcou a sociedade portuguesa na segunda metade do século XIX.

Prolongando esse gosto deve ser lembrado Jorge Colaço (1868-1942), pintor que com sua pintura a óleo ficou famoso como autor de grandes composições de azulejo, na Fábrica de Sacavém e depois na Fábrica Lusitânia, ambas em Lisboa. A sua obra cerâmica fez permanecer, já em pleno século XX, um gosto assumidamente historicista, de concepção tardo-romântica que visava a enaltecer figuras e episódios relevantes da identidade pátria.



Fig. 15 - Fachada de azulejos, Casa Fetal, Setúbal, 1860
Foto: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site www.cult.pt



Fig. 16 - Fachada de azulejos, Quinta de São Mateus, 1860.
Foto: Nicolas Lemonnier - Fonte: Site www.cult.pt

É, por fim, a partir do século XX que se começa a utilizar outras técnicas, a realizar novos experimentos, a aplicar recentes métodos pictóricos para a cerâmica. Assiste-se após 1950 à renovação do azulejo, que correspondeu à inequívoca adesão a parâmetros funcionalistas internacionais na arquitetura e, para muitos dos edifícios e espaços urbanos construídos então, foi solicitada pela nova geração de arquitetos a participação de jovens artistas plásticos como Júlio Resende (n. 1917), Júlio Pomar (n. 1926), Sá Nogueira (n. 1921) a criação de painéis de azulejos.

O desenvolvimento urbano levava igualmente à introdução de novos equipamentos como o Metropolitano de Lisboa cujas estações, praticamente até 1972, foram cobertas com composições de azulejo segundo projetos desenhados por Maria Keil (n. 1914) (fig.17 e 18), numa linguagem fundamentalmente abstrata, renovando moderna e definitivamente a tradição portuguesa do gosto por revestimentos cerâmicos envolventes e totais, logo após a nova filosofia da pequena placa, compreendida não mais como fato histórico, mas como exemplo inserido no contexto urbano.



Fig. 17 - Estação de Metropolitano dos Anjos, Maria Keil, Lisboa, 1965
Foto: Paulo Cintra – Fonte: Site municipiocds.blogspot.com



Fig.18 - Paredão da Avenida Infante Santo, Maria Keil, Lisboa, 1958.
Foto: Paulo Cintra – Fonte: Site municipiocds.blogspot.com

Na senda de recuperação do fazer cerâmico, levado frente por Jorge Barradas (1894-1971), jovens artistas interessaram-se pela pintura do azulejo, como Manuel Cargaleiro (n. 1927), e pela exploração da plasticidade do barro e do acaso dos materiais como se percebe nos revestimentos em placas que Querubim Lapa (n. 1925)(fig.19) realizou nos anos finais de 1950 e nas décadas seguintes, aplicação essa, de um pensamento visual moderno à cerâmica agora de revestimento, desenvolvida também por Cecília de Sousa (n. 1937) e Manuela Madureira (n. 1930), entre outros.

No Porto, o pintor Júlio Resende (n. 1917) constrói desde 1958, também em articulação com modernos projetos de arquitetura, uma importante atividade de ceramista, composições figurativas em azulejo e placas cerâmicas culminando no seu imenso painel *Ribeira Negra*, de 1985.



Fig.19 - Casa da Sorte, Lisboa, Querubim Lapa.
Foto: Paulo Sintra – Fonte: Site lisboa.blogs.sapo.pt

Prosseguindo a lógica funcionalista de qualificação estética dos espaços urbanos quotidianos, em que Maria Keil (n. 1914) inscreveu desde finais dos anos 50 uma referência moderna, surgem novas propostas de jovens artistas como Eduardo Nery (n. 1938) que reutiliza o azulejo enquanto veículo criador de ambientes, atualizados em exploração de mecanismos ópticos puros e, mais tarde, dos sentidos das imagens tradicionais do azulejo do século XVIII. João Abel Manta (n. 1928), questionando a possibilidade monumental do revestimento de azulejo e lembrando os imensos painéis figurativos desmembrados e reaplicados nas paredes, cria uma breve, mas importante obra em azulejaria(fig.20).



Fig.20 - Paredão da Avenida Calouste Gulbenkian
João Abel Manta, Lisboa, 1972 - 1982.
Foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas – Fonte:www.instituto-camoes.pt

A difusão da azulejaria portuguesa no país é encarada, ainda na atualidade, como um contexto mais que histórico cultural. A preocupação pela salvaguarda, difusão e propagação desse tipo de material surgido na era do fogo são constantes.

Exemplo disso é o Metropolitano de Lisboa (fig.21), responsável pela aplicação monumental de azulejos, iniciada nos anos 50, e pelas mais extensas campanhas atuais da sua reutilização em espaços públicos, encomendando, em 1987, a artistas com Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Júlio Pomar (n. 1926) (fig.22), Manuel Cargaleiro (n. 1927), Sá Nogueira (n. 1921) e Eduardo Nery (n. 1938) revestimentos para novas estações. Com a abertura de novos ramais, inaugurados até 1998, artistas mais velhos como Júlio Resende (n. 1917), Querubim Lapa (n. 1925), Menez (1926-1995), Cecília de Sousa (n. 1937), Martins Correia (1910-1999), Joaquim Rodrigo (1912-1997), foram convidados a realizar novos revestimentos, juntamente com outros autores mais novos como Jorge Martins (n. 1940), Costa Pinheiro (n. 1932), Graça Pereira Coutinho (n. 1944), internacionalizando-se o uso do azulejo com a participação de Zao-Wo-Ki (1921-1998), Sean Scully (n. 1945), Hundertwasser (n. 1928).



Fig. 21 - Estação Chelas do Metroplitano, Jorge Martins, Lisboa, 1988.
Foto: Metroplitano de Lisboa – Fonte: Site maximainteriores.xl.pt



Fig.22 - Fernando Pessoa a caminhar, Estação Alto dos Moinhos do Metroplitano.
Júlio Pomar, Lisboa, 1989
Foto: autor desconhecido – Fonte: Site maximainteriores.xl.pt

Outras grandes obras públicas que podem ser apreciadas em Portugal constituem a recuperação da parte oriental da cidade de Lisboa, a propósito da última grande Exposição Mundial do século XX, a EXPO 98 que permitiu verificar a atual pertinência do uso do azulejo e da persistência portuguesa do gosto por monumentais revestimentos cerâmicos.

A utilização imediata de azulejos industriais por Pedro Cabrita Reis (n. 1956) e Pedro Casqueiro (n. 1959), as presenças sensuais de matéria cerâmica em figurações de Ilda David (n. 1955) ou de Fernanda Fragateiro (n. 1962), encontram eco na presença internacional de Ivan Chermayeff, nas composições do Oceanário (fig.23) onde recuperou a tradição do azulejo manufaturado de padrão para a figuração de grandes animais da marinha tratada informaticamente.



Fig.23 - Oceanário, Ivan Chermayeff, Lisboa, 1998
Foto: Paulo Cintra – Fonte: Sitemaximainteriores.xl.pt

1.3. A AZULEJARIA PORTUGUESA NO BRASIL

O primeiro registro da azulejaria no Brasil data de cerca de 1620-1640, quando peças de cerâmica vidrada vieram de Portugal para ornamentar o Convento de Santo Amaro de Água-Fria, do Engenho Frágoso, em Olinda, hoje expostas no Museu Regional de Olinda-PE. Segundo o historiador João Miguel dos Santos Simões, em seu livro *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*, "é durante a segunda metade do século XVII que se intensifica a construção de templos, sobrados, engenhos e palácios, e só excepcionalmente essas edificações são desprovidas de azulejos e estes continuam a vir da Metrópole" (Lisboa).

Em 1737, chegam de Portugal os magníficos painéis da capela mor do Convento de São Francisco (fig.24), na Bahia, "o mais vasto repositório de azulejos portugueses existentes sob um mesmo teto, depois do de São Vicente-de-Fora, em Lisboa". As imagens internas não se fazem disponíveis, apresentando-se a seguir as fachadas das duas edificações religiosas citadas.



Fig.24 - Capela de São Francisco-BA /Foto: aoutor desconhecido / fonte:siteceramicanorio

Durante o século XVIII e todo o século XIX, os azulejos continuam chegando ao Brasil, usados principalmente na decoração de igrejas e, posteriormente, na proteção das fachadas dos prédios urbanos. Essa nova moda acaba repercutindo em Portugal, gerando, ainda segundo Santos Simões, "um curioso fenômeno de inversão de influências, extraordinário exemplo de comunhão cultural".

Depois da abertura dos portos, os azulejos holandeses e de outros países começaram a chegar ao Brasil. Assim, Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Luís do

Maranhão e outras cidades mostram, em construções históricas, toda a beleza da azulejaria portuguesa, holandesa e até francesa.

O azulejo começou a ser fabricado no Brasil no século XIX. Existem referências a azulejos de boa qualidade produzidos em Niterói por Antônio Survílio & Cia, que teriam sido expostos na I Exposição Nacional, em 1861. No Rio de Janeiro, dois fabricantes, José Botelho de Araújo e Rougeot-Ainé, participaram da II Exposição Nacional realizada em 1866. Existem registros de trabalhos de faianças, ladrilhos e de outros produtos cerâmicos nas exposições 1873, 1875 e na Exposição da Indústria Nacional de 1881.

Muito cedo foram reconhecidas nos revestimentos cerâmicos, qualidades mecânicas garantindo uma proteção eficaz contra intempéries e, simultaneamente, um meio de suprir a carência ou a carestia de materiais nobres para o engalanamento da arquitetura. Assim se explica como os construtores no Brasil empregaram o azulejo em revestimentos exteriores, prática pouco usada em Portugal.

Não se particularizou no Reino nenhuma fabricação especialmente destinada ao Brasil: os azulejos que aqui chegaram ao decorrer dos séculos XVII e XVIII eram precisamente os mesmos que se utilizavam na Europa e, se alguma diferença existiu, ela foi principalmente de qualidade, preferindo a clientela próxima ao litoral o que de melhor se podia encontrar no mercado fornecedor. Ademais, os azulejos prestavam-se a demonstrações mais ou menos megalônomas, estadeando uma riqueza aparente muito do agrado das populações emigradas e enriquecidas, de todos os tempos e em todos os climas.

Durante o decurso dos seiscentos, são as grandes composições de tapete cerâmico conseguidas com a repetição caleidoscópica da padronagem policroma, o que se utiliza para dar cor e para conservar os interiores de templos e casas nobres. A seguir, visualizamos a nave e o teto de uma igreja portuguesa revestida por azulejos seiscentistas. (figs. 25 e 26).



Fig.25 – Nave da igreja com revestimento azulejar - Portugal
Foto: autor desconhecido – Fonte: Site www.instituto-camoes.pt



Fig.26 – Cúpula da Igreja com revestimento azulejar - Portugal
Foto: autor desconhecido – Fonte: Site www.instituto-camoes.pt

Os primeiros padrões produzidos em Portugal copiam ou inspiram-se nos que constituíam o repertório semi-industrial das alfarerias sevilhanas ou talaveranas, mas, pouco tempo depois, os azulejeiros portugueses adotam modelos novos e, antes do século XVII, encontra-se totalmente renovado o velho sortimento de desenhos. Várias eram as composições e esquemas utilizados. Para os tapetes cerâmicos eram utilizadas limitações por bordaduras constituídas pela repetição linear das peças, ou por dois azulejos – as barras. Para enriquecer estes tapetes cerâmicos de repetição usou-se a inclusão de quadros ou painéis de azulejos com figuração representativa de personagens ou emblemática religiosa.

Encontramos no Brasil um bom número de exemplares com que se ilustram as várias modalidades de composição decorativa de tapetes, mas são escassos os painéis com figuração humana ou angiográfica que abundam em Portugal.

Uma exceção é o arranjo decorativo com azulejos do arco triunfal da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, de Olinda. Invisíveis hoje em função do forro de madeira que os oculta, os azulejos instalados antes de 1630, são os únicos que no Brasil, testemunham um esquema decorativo cujo fervor vinha ainda do século XVI.

Seria natural a presença de azulejos dos primeiros tempos coloniais nos mais antigos edifícios religiosos levantados no Brasil, mas foi em vão a procura de muitos historiadores no que resta das mais antigas igrejas do Brasil. Dos exemplares que ainda podemos considerar arcaicos na evolução da azulejaria do século XVII, destacamos os restos de uma composição recolhida no Museu Regional de Olinda e que, segundo podemos relatar, através de vagas informações, provinha de uma igreja de Santo Amaro-O-Velho junto ao engenho Fragoso e que, juntamente aos de Nossa Senhora do Amparo, seriam os mais antigos azulejos portugueses no Brasil.

A partir de 1640-50 deve ter-se intensificado a importação de azulejos e sua aplicação ainda em esquemas de pequena amplitude. Os mais antigos seriam os da antiga Sé, do Salvador, os decorativos do corredor e sacristia da atual Sé do Salvador, seguindo imagem do templo(fig.27).



Fig.27 - Igreja da Sé do Salvador
Foto: autor desconhecido Fonte: Site entretejodiana.blogspot.pt

A partir de 1660 multiplicaram-se as construções civis e religiosas que recebiam decorações cerâmicas. No Rio de Janeiro, o Convento de São Bento mostra os únicos azulejos do século XVII que ainda encontramos na ex-capital do Brasil. É, porém, na Bahia e seu recôncavo, e em Pernambuco que estão ainda hoje os mostruários mais completos de azulejaria para tapetes cerâmicos. Na cidade de Salvador teria havido muito mais azulejos de padronagem policroma do que aqueles que chegaram até nossos tempos. Além dos das duas Catedrais - a antiga e a nova – já citadas, vamos encontrá-los numa fachada residencial da Rua das Laranjeiras.

Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, também deparamos com exemplares do século XVII(fig.28), levados para aquele local um século depois de sua fabricação. É, porém, na Capela de Nossa senhora de Montserrat (fig.29), em Itapagipe, que se conserva o testemunho baiano mais completo de decoração azulejar com tapetes seiscentistas. Nos edifícios civis também se empregaram azulejos em tapetes policromos e, ainda em Salvador, temos exemplos na casa dos “Sete Candeeiros” e das “Sete Mortes”.



Fig.28 - Tipologia do azulejo português do século XVII
Foto: autor desconhecido Fonte: site instituto camões



Fig.29 - Capela de Nossa Senhora de Mont-Serrat, testemunho azulejar baiano.
Foto: autor desconhecido Fonte: Site www.terranobre.com.br

No norte do Brasil só encontramos azulejos portugueses do século XVII em Pernambuco e na Paraíba. No Estado do Rio de Janeiro, destaca-se o antigo convento de Nossa Senhora dos Anjos, em Cabo Frio.

È, sem dúvida, de estranhar a escassez no Brasil de painéis de figuração policroma do século XVII, nomeadamente dos belos frontais de altar que tanto foram usados em Portugal e, de forma insistente, nas ilhas açorianas. Apenas um exemplar se encontrou, em mau estado de conservação e, como tal, merecedor de atenção: acha-se em Pernambuco, na capela litoral de Nossa Senhora da Piedade, ao sul do bairro de Boa Viagem, com imagem não disponibilizada.

O relativamente pequeno acervo de azulejaria seiscentista de pintura policroma foi seguido da azulejaria dos finais dos séculos XVII e primórdios do XVIII, na qual os velhos padrões multicolores são gradualmente reproduzidos apenas em tonalidades de cor azul.

Essa transformação enquadra-se numa viagem de moda que avassalou toda a cerâmica e que tem se atribuído à influência da louça chinesa do último período Ming, onde as tonalidades azuis sobre fundo branco são comuns (fig.30).

No entanto, o fator da adoção da monocromia azul deve-se também a um fator técnico, já que o cobalto – que produz estas tonalidades – representava uma simplificação no processo, tanto pela sua facilidade de aplicação como seu comportamento junto ao fogo.

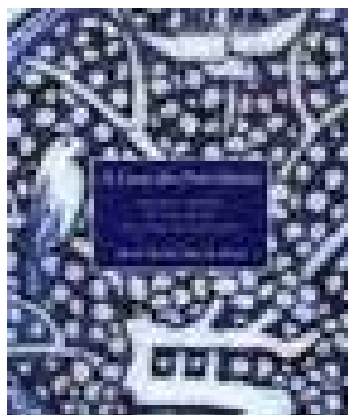


Fig.30 - Figura representativa da cerâmica chinesa
Foto: autor desconhecido Fonte: www.ipmuseus.pt

No Brasil, vários são os exemplares em Salvador e em Pernambuco – que possui o conjunto mais significativo do Brasil, no interior e fachadas dos antigos casarões. No estado de São Paulo e nos do sul do Brasil encontramos exemplares mais recentes que os aplicados nos estados ao norte do país.

No século XVIII a azulejaria portuguesa deixa bem vincada sua presença no Brasil, não só na quantidade como na qualidade de seus exemplares.

A concordância histórica da produção artística com a conjuntura econômica da equação Brasil-Portugal pode exemplificar-se com os azulejos adquiridos para a aplicação em igrejas e sobrados brasileiros.

Pode-se dizer que Portugal devolveu ao Brasil, em barro esmaltado parte do ouro e das pedras que daqui recebeu, e se o ouro desaparecera há muito dos cofres do estado, ele está representado para sempre nos monumentos, talhas, imagens, alfaias, paramentos e nos azulejos, que de um e de outro lado do Atlântico, afirmam a presença magnânima de Dom João V e sua esplendorosa época.

São escassos os testemunhos cronografados de azulejos no Brasil, mas é possível encadear essa exportação particularmente no decurso do século XVIII.

A azulejaria portuguesa ainda permanece até meados do início do século XVIII dando ênfase ao uso da tonalidade azul/branco. Neste novo século esta azulejaria vai adquirir feição própria no plano decorativo. Paralelamente à produção de grandes painéis figurados, fez-se em Portugal azulejos seriados para ornamentações arquitetônicas mais modestas que poderiam ser adquiridos independentemente da sujeição a esquemas pré-concebidos. São esses azulejos “ornamentais” que permitiam uma grande variedade de combinações e eram acessíveis a bolsas mais modestas ou prestava-se a decorações de compartimentos secundários, como corredores, cozinhas.



Fig.31 - Exemplo de painel de azulejos
Foto: autor desconhecido Fonte: site instituto camões

Destes tipos destacam-se dois grupos principais de azulejos: os chamados de figura avulsa, ou seja, aqueles em que cada azulejo contém um motivo independente, sempre de pintura azul, tendo como tema flores(fig.31), aves, animais(fig.33), barcos(fig.34)... São os ditos azulejos populares; outro tipo de azulejo seriado foi o dos pequenos painéis (fig.35) com vasos floridos, enquadrados por figuras de sereias, golfinhos, anjinhos.



Fig.32 - Azulejo de figura avulsa / tema: barco



Azulejo de figura avulsa.

Fig.33 - Azulejo de figura avulsa / tema: animais
Fonte: Site do Instituto Camões – autor desconhecido



Fig.34 - Azulejo de pequenos painéis / tema: a

Dos primeiros, abundantes em Portugal, encontram-se no Brasil menos exemplares do que se devia e assim citamos como referência os que existem na Igreja de Santa Casa de Misericórdia de Salvador, na Capela do Noviciado do Carmo, também em Salvador. Quanto aos azulejos “dos vasos” foram eles mais vulgares nas obras brasileiras, merecendo destaque os tipos do princípio do século XVIII, presentes no Solar Berquó (fig.36), os da Igreja de Santo Amaro de Ipitanga, dos Conventos de Paraguassu (fig.37), de Cairu e de Belém do Pará.



Fig.35 - Azulejos presentes no Solar Berquó, séc. XVIII
Foto: autor desconhecido Fonte: site www.vitruvius.com



Fig.36 - Azulejos do Convento de Paraguassu.
Foto: autor desconhecido Fonte: site www.vitruvius.com

Acompanhando esta azulejaria ornamental, típica dos meados do século XVIII, há pequenos painéis com crucifixos marcando passos da via-sacra – em Recife. Tais painéis assinalavam devoções populares a santos advogados contra catástrofes.

É nas grandes composições figuradas, em painéis de cabeceiras lisas (painéis azulejares isentos de recortes no barramento) ou recortadas que se afirma a produção azulejar deste século, e esta é também a que vem a merecer os favores da clientela do Brasil.

É ainda no século XVIII que surge em Lisboa Gabriel Del Barco, o primeiro artista-pintor, que começa a pintar com ampla figuração, azulejos marcados por sua assinatura. Simultaneamente, outros artistas pintores atacam os azulejos com a consciência de fazer “obra de arte”, como por exemplo, Antônio de Oliveira Bernardes, que fixa definitivamente um gênero de pintura de tipo monumental e que marcaria o restante da produção da azulejaria portuguesa.

Se não podemos atribuir, com certeza, a Gabriel Del Barco qualquer azulejo visto no Brasil, isso não acontece com Antônio Pereira que possui, nesse país, suas obras fundamentais. A azulejaria portuguesa no século XVIII, por questões metodológicas foi dividida em quatro períodos: dos mestres (1700-1725); das oficinas anônimas (1725-1755); da pombalina (1755-1780)(fig.38) e de D. Maria I (1780-1808).



Azulejos pombalinos. Quinta dos Azulejos, Lisboa.

Fig.37 - Fonte: www.vitruvius.com - autor desconhecido

A observação da azulejaria portuguesa no Brasil leva-nos à certeza de que foi durante a segunda época – das oficinas - que se enraizou o gosto pelo azulejo, provocando sua aplicação em grande escala. Implanta-se a indústria do azulejo, e os então pintores passam a ser orientadores ou dirigentes destas fabriquetas. O azulejo torna-se, então, anônimo e apenas pode discernir-se pela análise gramatical os “ciclos oficinas” das cidades de Lisboa, Coimbra e do Porto. É produto destas oficinas a grande maioria dos azulejos deste século que se encontram no Brasil.

Em 1755, coincidindo com o Grande Terremoto de Lisboa, vemos o abandono da monocromia azul e o regresso ao emprego das quatro cores. A princípio, os termos gramaticais são os que transitaram dos concheados e do rococó

(fig.39), enfeitando-se os emolduramentos com tonalidades amarelas, verdes e roxas, ficando em azul apenas os quadros centrais figurados. Isso ocorre também no Brasil, o que é historicamente explicável com a conjuntura econômica dos tempos pombalinos. Exemplos são as capelas da Jaqueira, no Recife e da Senhora da Glória, em Salvador.



Fig. 38 - Exemplar da azulejaria em estilo "rococó"
Foto: autor desconhecido Fonte: site instituto Camões

Não se pode negar, diante do exposto, que a parte fundamental do estudo da azulejaria portuguesa no Brasil limita-se àquela que corresponde ao período da plena soberania portuguesa desde a instalação dos primeiros exemplares – princípio do século XVII até 1822 – ano da separação política.

Embora tenha ocorrido a separação, teve continuidade no Brasil o emprego do azulejo após duas dezenas de anos de interrupção nas importações de Portugal, este país retomou a posição de primeiro fornecedor do novo Império brasileiro intensificando-se o emprego dos azulejos portugueses desde meados do século XIX até a Primeira Guerra Mundial.

Foram os construtores brasileiros que recorreram, pela primeira vez, ao uso do azulejo para revestimento e proteção de fachadas de templos e sobrados. Tais aplicações não foram usadas em Portugal, a não ser em muros e paredes de jardins. Foi no Brasil que o sistema de aplicação de azulejos em coberturas de torres de igreja se generalizou, extravasando-se nas próprias fachadas essas aplicações de azulejos que sobravam da decoração interna.

A relativa pobreza dos materiais para acabamento externo das fachadas, as inclemências do clima quente e úmido do litoral brasileiro suscitavam problemas de conservação e de impermeabilização das grandes massas parietais exteriores. Isso deve ter levado os construtores do século XVIII a recorrer ao azulejo, por ser mais econômico, não só para embelezar, mas principalmente para garantir as condições de conservação das grandes fachadas de igrejas e de adros.

São os azulejos de superfície branca que, em virtude da ação do fogo irregular, se apresentam em matrizes irisados de magnífico efeito decorativo. As fachadas das igrejas conventuais franciscanas de Salvador e de João Pessoa são exemplos majestosos deste tipo de revestimento.

Antes ainda da independência brasileira, particularmente durante o período do Reino Unido e, conseqüente desenvolvimento do Rio de Janeiro, sua então capital, os construtores recorrem ao azulejo para aplicação e proteção de fachadas. Porém interrompidas as relações com Portugal eles recorrem aos fornecedores europeus para obtenção dos azulejos de que necessitavam. São originários da Inglaterra, Holanda, França e Espanha os azulejos destinados às mais variadas fachadas residenciais. São produtos que nada tem a ver com os tradicionais modelos portugueses.

Somente depois da assinatura do primeiro tratado de comércio entre o Brasil soberano e a velha Mãe-Pátria retoma-se o intercâmbio mercantil e a clientela brasileira volta a encontrar seus tradicionais fornecedores. São comerciantes e capitalistas brasileiros que fomentam muitas das indústrias portuguesas, particularmente as que se desenvolveram após 1850, ao norte do país, zona que mantém o ritmo migratório com o Brasil.

São ainda os “brasileiros” que regressam a Portugal que levam a moda da fachada azulejada a Portugal, característica típica da chamada “casa do brasileiro”.

Podemos verificar assim a excepcional importância da azulejaria do século XIX no Brasil, e por reflexo, em Portugal.

Além da azulejaria de fachada – sem dúvida a mais relevante - recebeu o Brasil, no final do século XIX(fig.40), e no século XX, azulejos decorativos e artísticos de Portugal que constituem hoje parte apreciável de nosso patrimônio artístico.



Fig.39 - Painel de azulejos do séc. XIX

Foto: autor desconhecido Fonte: site instituto Camões

Houve inovações e muito desenvolvimento por parte de fabricantes, *designers*, da moda ou mesmo dos consumidores abastados. A arte do azulejo inspirada pelas necessidades da comunidade tem dado origem a um trabalho excelente, muitas vezes criado por indivíduos não especializados, sob a orientação de profissionais dedicados. Cada vez há mais fabricantes, *designers* e consumidores que demonstram seu interesse pelo emprego inovador dos azulejos, tanto na arquitetura tradicional como na moderna. O âmbito de aplicação funcional, cor, figuração e padrão, é praticamente ilimitado.

Entretanto, a produção regular de azulejos no Brasil só iria ocorrer no início do século XX, inicialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo e depois em outros estados. Uma das pioneiras foi a Fábrica Santa Catarina, de Romeu Ranzine, instalada em São Paulo, em 1912. Em 1919 apareceu no Rio de Janeiro a Manufatura Nacional de Porcelana, produzindo inicialmente louça doméstica e isoladores elétricos de porcelana, passando a fabricar azulejos em linha depois de 1931, quando foi comprada pelo Grupo Klabin. Novas indústrias apareceram no decorrer do século XX, com destaque para as fábricas Matarazzo, Schimidt, Mauá, Incepa, Iasa e Steateta. Até 1973 o azulejo era fabricado no Brasil no formato 15 por 15 centímetros. A partir dessa data criou-se um novo padrão, de 15x20 e em 1979 apareceu a bitola 11x11cm para atender ao mercado dos Estados Unidos. O padrão de 20x25cm surgiu em 1982, com novas técnicas e logo a seguir a forma simétrica de 20x20, 25x25 e 30x30 centímetros. Os formatos maiores permitiram uma criatividade maior de artistas e *designers*.

Como meio funcional e estético os azulejos têm enriquecido a arquitetura de múltiplas maneiras. As atitudes atuais demonstram que existe uma preocupação em conservar o que de melhor nos restou do passado, tal como se reconhece a necessidade de um *design* criativo do azulejo como parte integrante da arquitetura contemporânea, diz Maria Isabel Alves Planas Almasqué, em *O azulejo português e a arte nova*, de 2000.

1.4. VISÃO GERAL DA AZULEJARIA PORTUGUESA NO RIO GRANDE DO SUL

Limite extremo da colonização portuguesa no Sul do continente latino-americano, o Rio Grande do Sul, desde o início de sua ocupação, desempenhou duas funções vitais. A primeira foi a de ser um local estratégico cuja manutenção era vital para garantir a presença portuguesa junto às áreas de colonização espanhola. A segunda foi a de servir como fornecedor de alimentos e outros bens para as demais regiões do país.

Situado fora do eixo de comércio do Brasil com Portugal, coube ao Rio Grande do Sul o papel vital de fornecer o gado que sustentou o ciclo do ouro em Minas Gerais e o do charque, que era o alimento básico dos escravos e da população de baixa renda das cidades brasileiras. A partir do início do século XX, coube também ao Rio Grande a função de "celeiro do país", responsável por uma fatia significativa da produção agrícola nacional. A história sul-riograndense começou bem antes da efetiva ocupação de seu território pelos portugueses. Inicialmente, o Estado era uma "terra de ninguém", de difícil acesso e muito pouco povoada. Vagavam por suas pradarias os índios guaranis, charruas e tapes e, vez por outra, aventureiros que penetravam em seu território em busca de índios para apresar e escravizar.

Esse quadro foi modificado com a chegada dos padres jesuítas que, no início do século XVII, na região formada pelos atuais estados do Rio Grande do Sul e Paraná, e pela Argentina e Paraguai, fundaram as Missões jesuíticas. Nelas se reuniam, em torno de pequenos grupos de religiosos, grandes levas de índios guaranis convertidos.

Procurando garantir a alimentação desses índios, os jesuítas introduziram o gado em suas reduções. O clima e a vegetação propícios fizeram com que o gado se multiplicasse. Com isso, a região passou a oferecer dois atrativos para os que apresavam índios e além deles, havia também o gado. Até 1640 várias expedições vindas de São Paulo estiveram no Rio Grande, para capturar índios e gado, provocando o desmantelamento das Missões existentes no atual Estado. Nessa época os índios, comandados pelos jesuítas, derrotaram os chamados bandeirantes e as missões tiveram mais de cem anos de paz.

Ao final do século XVII, devido aos constantes conflitos de fronteira entre Portugal e Espanha os jesuítas resolveram concentrar a população indígena

convertida em uma área que consideravam mais segura, e escolheram a zona localizada na região noroeste do Rio Grande do Sul. Foram criados os "Sete Povos das Missões". Porém, a prosperidade desses povos, que funcionavam independentemente das coroas portuguesa e espanhola, terminou por decretar o seu próprio fim. Em 1750, o Tratado de Madrid, firmado entre os dois países estabeleceu que a região das Missões passasse à posse de Portugal, em troca da Colônia de Sacramento, que havia sido fundada pelos portugueses em 1680 nas margens do Rio da Prata, defronte a Buenos Aires. Embora tenha havido resistência por parte de padres e índios, as Missões foram desmanteladas, mas deixaram um legado que, por muito tempo, seria a base da economia do Rio Grande do Sul: os grandes rebanhos de bovinos e cavalos, criados soltos pelas pradarias.

Esses rebanhos atraíam os colonizadores portugueses, que passaram a se instalar na região de forma sistemática a partir de 1726 e que trariam de seu país o gosto pela azulejaria portuguesa, uma de suas maiores riquezas culturais.

Primeiramente, como nas demais regiões do Brasil, a figura do azulejo era apenas decorativa. A utilização do azulejo na composição de fachadas deu-se, no Rio Grande do Sul, principalmente, devido a sua localização próxima ao mar e a salinidade, o que tornava o material de fácil aplicação e de ótima resistência.

Dentre as cidades sulinas que receberam a herança do azulejar português, encontram-se, dentre outros, os Municípios de Pelotas, Rio Grande, São José do Norte e Piratini (fig.41).



Fig.40 - Azulejos aplicados à fachada residencial em Piratini/Rs
Foto: autor desconhecido Fonte: site portalcostadoce

O despreparo da população frente às heranças culturais e à própria cultura em si, aliados a fatores como as intempéries e o tempo cronológico, acabaram por deteriorar e, fazer desaparecer a maior parte de nosso testemunho azulejar português.

1.5. AZULEJARIA PORTUGUESA NA CIDADE DO RIO GRANDE

1.5.1. Historicidade do Município do Rio Grande

A historicidade do Município mais antigo do Estado do Rio Grande do Sul deve-se em vista sua importância histórica – primeira cidade do Estado do Rio Grande do Sul – e por estar nela inserido o único sobrado existente do século XIX com aplicação de azulejaria portuguesa em todas as suas fachadas.

É de capital importância o que a cidade do Rio Grande representou na evolução do Estado. Tendo transposto em 19 de fevereiro de 1737, a barra perigosíssima do Rio Grande, Silva Paes lançou imediatamente os fundamentos de uma feitoria, iniciando a construção do forte Jesus, Maria e José.

Sua importância estratégica aliada ao notável desenvolvimento do núcleo deu ao Rio Grande, muito cedo, a denominação de cidade, em 27 de julho de 1835. De então para cá, foi-se desenvolvendo cada vez mais, na margem direita do canal do Rio Grande e desempenhando destacado papel na formação da gleba gaúcha.

Os traços marcantes da colonização portuguesa podem ser verificados ainda hoje em exemplares vivos da azulejaria, oriunda da Terra mãe, que alegam aos olhos das pessoas que apreciam a história e a cultura de nosso povo.

1.5.1. A azulejaria Rio-grandina

A técnica de fazer azulejos decorados é muito antiga, tendo sido usada até pelos egípcios, e leva o nome de faiança, e os azulejos, pequenas placas de cerâmica vitrificadas, encaixam-se formando um quebra-cabeça, compondo verdadeiro painel, que garante paredes e fachadas.

No Rio Grande, dentre os locais onde estão presentes exemplares da azulejaria portuguesa, destaca-se o Sobrado dos Azulejos, construído em 1862, com revestimento em azulejos portugueses, é o único sobrado de esquina azulejado nos dois pavimentos que restam no Rio Grande do Sul. O prédio foi restaurado, e os azulejos foram trazidos de Portugal, como no passado, pois a fábrica que os fabricou ainda existe. Externamente, as fachadas são revestidas com azulejos portugueses, decorados em azul e branco, do tipo tapete, do século XIX, apresentando cunhais

em forma cilíndrica, platibanda maciça em alvenaria e frontões iguais nas duas fachadas.

Os fundos do sobrado, em forma de torre, abrigam um terraço com cobertura, com platibanda vazada em grade de ferro e arremate em madeira. As telhas são de barro.

Podemos perceber outros dois exemplos de utilização da azulejaria portuguesa na cidade do Rio Grande: O “Sobrado Anônimo”, situado na esquina das Ruas Benjamin Constant e Conde de Porto Alegre e o Calçadão da Rua Luiz Loréa, embora estejam ambos, inseridos em contextos diferentes – em relação à salvaguarda - do Sobrado dos Azulejos, fato a que vamos nos reportar no capítulo III dessa pesquisa.

II. A LEGISLAÇÃO APLICADA AO PATRIMÔNIO

Relataremos de forma sucinta as bases de formação da legislação patrimonial vigente para que possamos ter conhecimento acerca de sua utilização em relação ao nosso objeto de estudo, o Sobrado Anônimo.

A questão relativa à preservação patrimonial decorre de longínquos tempos; data do século III, quando o Imperador romano Alexandre, aplicava multas a quem comprasse uma casa com a intenção de demoli-la. No Império Romano havia um código de posturas que visava à conservação da imagem da cidade e, no Império Bizantino, no final do século IV, leis proibiam a desfiguração de fachadas e seus ornamentos.

Após esse período, temos novos registros de proteção no Renascimento italiano, com ações da igreja, visando à conservação de documentos e prédios. Durante o período Barroco, surgiram obras de conservação e reconstrução de castelos e catedrais, na Alemanha e Itália. Durante a Revolução Francesa, houve um decreto que considerava propriedade pública todas as antiguidades nacionais. Na Alemanha, no início do século XIX houve uma resolução de proteção ao patrimônio e, no início do século XX, é promulgada uma lei mais abrangente.

No Brasil atravessamos uma longa história, até chegar ao momento IPHAN, vivenciando transformações e adaptações. O pensamento que norteia a idéia de patrimônio se fundamenta no fato de que para ser constituído não basta o patrimônio ser antigo, mas precisa ter uma função social, ou seja, deve ancorar a memória de uma sociedade.

A criação do IPHAN - Instituto Histórico e Artístico Nacional, tem o objetivo de preservar o patrimônio cultural e artístico brasileiro e, em toda a sua trajetória, vem se preocupando com ele e estabelecendo formas de atuação que permitam a efetiva preservação desse patrimônio e alcancem os objetivos institucionais.

Patrimônio por si só já se faz de difícil entendimento, pois a origem desta palavra remete à idéia de família, de propriedade, de bens ou coisas que pertençam a um indivíduo, podendo ser uma casa, uma imagem religiosa que por ele possam ser legados, incluindo, inclusive, mulheres e filhos. Nesse caso, *“o patrimônio individual depende de cada um de nós, pois nós sabemos o que nos interessa”*, completa Pedro Paulo Funari. Portanto, o patrimônio era patriarcal, individual e privativo da aristocracia, não havendo patrimônio público.

Com a difusão do cristianismo e o domínio da Igreja foi acrescentado ao caráter aristocrático patrimonial um caráter coletivo: o religioso, que dava às pessoas, através do culto aos santos um patrimônio próprio. Com isso, a elite reagiu e instaurou a monumentalização das igrejas e construção de catedrais como monumento coletivo, mas aristocrático.

O Renascimento surge para modificar essa perspectiva, fazendo com que os humanistas fundassem o antiquariado, movimento no qual os homens adquiriam e guardavam objetos que considerassem em risco de extinção, o que originou o patrimônio moderno.

Até o século XVIII não existiam estados ou nações, o que veio a ocorrer pela primeira vez na França, em consequência da Revolução Francesa. Criada a nação, precisava-se dos cidadãos para compartilharem uma língua, uma cultura, uma origem e um território. Esse é o início do conceito de patrimônio: pertencente a todo um povo, com uma única língua e território. Podemos afirmar que o patrimônio cultural deriva de duas tradições: a latina e a anglo-saxônica.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, associado ao nacionalismo e imperialismo, emergem as questões relativas ao Patrimônio Cultural e, em 1945 cria-se a UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura e a ONU, fundada em 1945. Nessa época há um interesse pela questão patrimonial com a crescente participação popular na gestão dos bens patrimoniais, culturais e ambientais. A ampliação do conceito de patrimônio abrange também o mundo digital o que constitui um desafio em termos de preservação com as mudanças e os constantes avanços tecnológicos.

Na América Latina a questão da preservação do patrimônio foi deflagrada a partir de novas preocupações com o avanço da Revolução Industrial, pois a emergência de alguns materiais até então não empregados e a freqüente migração da população para os maiores centros urbanos levantou a bandeira diante da expansão urbana e industrial, o que levaram estudiosos e intelectuais a voltarem sua atenção para a reconstrução das cidades e a restauração dos monumentos. Passa-se então a cultivar a idéia não apenas de patrimônio histórico, mas também de patrimônio cultural. Adotam-se normas internacionais de proteção ao patrimônio, através de cartas patrimoniais.

Em 1980, consolida-se uma aceção ampliada do conceito de patrimônio, vendo-se a necessidade de preservação de bens materiais e imateriais que

expressassem a criatividade de um povo, reconhecido através de sua expressão cultural.

Atualmente, os núcleos latino-americanos, nos quais se enquadra o Brasil, enfrentam problemas como a privatização de espaços públicos, degradação do patrimônio cultural, precária qualidade de vida e predominante presença de população residente de baixa renda.

No Brasil, desde 1930, fala-se em medidas para salvaguardar nosso patrimônio que se formou através da preocupação com a salvação de vestígios do passado da nação e, mais claramente, com a proteção de monumentos e objetos de valor histórico e artístico.

Os museus foram assim, como na Antiguidade, os pioneiros no processo de salvaguarda do patrimônio, surgindo aqui o Museu Histórico Nacional. Em 1936, implantou-se um serviço destinado a proteger obras de arte e a história do país, o SPHAN, encabeçado por Rodrigo Melo Franco de Andrade (3). Surge através do movimento modernista e da instauração do Estado Novo. Lidava-se então com um movimento simultâneo a um governo autoritário. O objetivo era criar uma cultura nacional, na qual os cidadãos se identificassem com a nação, criando valores brasileiros próprios que não se identificassem com culturas remanescentes da Europa.

A temática do patrimônio surge, no Brasil, assentada em dois pressupostos do modernismo: o caráter ao mesmo tempo universal e particular das autênticas expressões artísticas e a autonomia relativa da esfera cultural em relação às outras esferas da vida social.

A primeira medida de proteção do patrimônio pelo governo federal foi a elevação de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, pelo decreto lei 22.928 de 12/07/33, seguida do SPHAN, pelo decreto lei 25 de 30/11/37 e do anteprojeto de Mario de Andrade (4). Assim, os canais para a constituição do patrimônio brasileiro

3 **Rodrigo Melo Franco de Andrade** nasceu em Minas Gerais em 1898. Advogado, jornalista e escritor, formou-se em direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Redator-chefe (1924) e diretor (1926) da *Revista do Brasil*. Chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação e Saúde Pública, foi o principal responsável pela indicação de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes em dezembro de 1930. Chefiou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), desde a fundação do órgão, em 1937, até 1968.

4 **Mário Raul de Moraes Andrade** (São Paulo, 9 de outubro de 1893 — São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta brasileiro.

seriam instrumentos disciplinares (concursos, publicações...) todas restritas a intelectuais com a participação do povo somente na implantação de museus.

O maior entrave à institucionalização do patrimônio era a questão da propriedade, pois para viabilizar a proteção legal era necessário referir-se a coisas (bens móveis e imóveis). Surgia assim o tombamento, como fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela preservação de valores culturais.

O SPHAN, a partir da década de 70, recebeu reforços no apoio ao desenvolvimento dos ideais. Em 1975, surge o CNRC (5) de Aloísio Magalhães, após a aposentadoria, em 1968, de Rodrigo. Mais tarde esse órgão une-se ao Sphan, juntamente com o PCH (6). Em 1982 uma nova crise instaura-se nesse órgão, com a morte súbita de Aloísio em Veneza, mas dava-se continuidade ao desenvolvimento de programas para a expansão da política de preservação.

No decorrer desse processo instaurou-se no país um novo instrumento de preservação patrimonial: o registro de bens culturais de natureza imaterial, através do decreto lei 3551/2000.

O panorama até aqui descrito serve para elucidar o leitor sobre a constituição do verdadeiro significado de patrimônio, no âmbito cultural e histórico e apontar como surgiram os instrumentos de preservação patrimonial, que se constituem em tombamentos, regulamentações de áreas tombadas e de entornos, registros, inventários e planos.

Tendo o tombamento se constituído no “instrumento de preservação por excelência”, de acordo com a visão de Sônia Rabelo de Castro (7), todas essas atividades são executadas a partir de um diagnóstico prévio do patrimônio e dos aspectos que lhes são ligados, como classificação e valoração do patrimônio.

Entende-se por tombamento o instrumento jurídico com implicações econômicas e sociais que consagra também o valor cultural de um bem. De um ponto de vista mais teórico, as expressões “tombamento” e “livros do tombo”, provêm do direito português, onde a palavra “tombar” significa “inventariar”, “arrolar” ou “inscrever” nos arquivos do Reino, guardados na Torre do Tombo.

5 CNRC Centro Nacional de Referência Cultural. Fonte: Site do Governo Federal, liderado por Aloísio Magalhães.

6 PCH, sigla que designa o Programa de Cidades Históricas, instaurado na gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade frente ao IPHAE. Fonte: Site do Governo Federal.

7 Sônia Rabelo de Castro é advogada e pós-doutora em Aperfeiçoamento em Planejamento Urbano. Atua principalmente nos seguintes temas: tombamento, preservação, patrimônio cultural, direito administrativo, decreto-lei 25-1937.

Como o Brasil não possui Reino e nem Torre do Tombo (8), os processos de tombamento encontram-se no Arquivo Central do IPHAN. De acordo com o decreto lei 25, estão previstos três tipos de tombamento, a seguir descritos:

Voluntário: a pedido do proprietário;

Compulsório: quando o proprietário não aceita a indicação e pede a impugnação;

Anuência: o proprietário aceita a indicação.

O tombamento de bens pertencentes à União, aos Estados e Municípios é feito “*ex officio*” (9).

Suas aplicações dizem respeito a bens móveis e imóveis, desde que possuam valor cultural para uma sociedade. Temos como exemplos, o Terreiro da Casa Branca, em Salvador, que representou o tombamento de um bem representativo da cultura negra no Brasil; ou a Serra da Barriga, em Alagoas.

Cidades inteiras também podem ser tombadas, pois ele assegura a manutenção de sua feição tradicional, o que pode significar uma alternativa lucrativa para a população através do turismo. Exemplos: Tiradentes e Antônio Prado.

Para os bens móveis o reconhecimento de seu valor cultural está voltado para o mercado das antiguidades. São sujeitos ao tombamento o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por história ou valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, artístico ou ainda monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela sua feição. Aplica-se às coisas pertencentes às pessoas naturais, jurídicas, de direito público e privado.

Para fins de tombamento, o IPHAN possui quatro livros do tomo relacionados a seguir:

Arqueológico, etnográfico, paisagístico: pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, assim como monumentos naturais, sítios e paisagens;

Histórico: para as coisas de interesse histórico e obras de arte históricas;

Das Belas Artes: para as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;

Das artes aplicadas: para artes aplicadas nacionais ou estrangeiras.

8 Torre do Tombo é o nome do arquivo central do Estado Português desde a Idade Média. Com mais de 600 anos, é uma das mais antigas instituições portuguesas ativas. O seu nome vem do fato do arquivo ter estado instalado desde cerca de 1378 até 1755 numa torre do Castelo de São Jorge, denominada Torre do Tombo (Torre do Arquivo). Fonte: Wikipédia.

9 “*ex-officio*”, por obrigação e regimento; por dever do cargo; diz-se do ato oficial que se realiza sem provocação das partes. Fonte: Dicionário jurídico.

O registro é outro instrumento de preservação e é destinado a registrar os bens culturais de natureza imaterial, ou seja, “registrar” essas práticas e representações e fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações, de acordo com Regina de Abreu em *Memória e Patrimônio*, de 2003.

Mais recente que o tombamento, foi instaurado através do decreto lei 3551/2000 que resultou na criação de três livros de registros:

Livro do Registro dos Saberes: para conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

Livro do Registro das Formas de Expressão: para rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social;

Livro das Celebrações e Livro dos Lugares: para mercados, feiras, santuários, praças... Onde estão encontradas ou representadas práticas culturais coletivas.

Exemplificando, temos o ofício das Paneleiras de Goiabeiras, o Samba de roda e o Forró.

Já o Inventário funciona como instrumento de conhecimento e pesquisa, utilizado e adaptado a cada situação.

Todos os instrumentos aqui mencionados têm por finalidade dar continuidade ao processo iniciado através do antiquariado, na Idade Média, e que veio se difundindo, aprimorando e adequando às necessidades de cada povo, de cada país na formação de sua identidade.

2.1. As Cartas Patrimoniais aplicadas ao azulejo

As Cartas Patrimoniais surgiram através da UNESCO, órgão governamental, e nos fornecem de um modo específico, a definição de monumento, patrimônio, centro histórico, além de servirem como modelo para salvaguarda e conservação dos mesmos, sendo seguidas mundialmente, inclusive pelo Brasil; dando-nos embasamento para compreendermos os estudos, também, relacionados à azulejaria portuguesa.

As Cartas Patrimoniais abordam conceitos variados, que abragem desde o urbanismo, em sua visão mais ampla, como a Carta de Gubbio, passando pelos inventários (Veneza e Quito), bens imateriais (Carta de Fortaleza), até elementos

como madeira e azulejos, tratados na Carta de Restauro Italiana, pertencentes à corrente de restauração moderna.

A Carta de Restauro Italiana, com a qual nosso objeto de estudo mais se identifica, foi divulgada em 06 de abril de 1972 pelo Ministério da Instrução Pública da Itália. Ela tem por objeto de instrução a salvaguarda e restauração de todas as obras de arte pertencentes a qualquer época, compreendendo desde monumentos arquitetônicos até obras de arte da pintura e escultura, desde o período paleolítico até as expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea.

Como instrumento-base para salvaguarda e restauro da azulejaria essa Carta afirma que as remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo não devem ser realizadas, a não ser que se trate de alterações limitadas que debilitem ou alterem os valores históricos da obra, ou de aditamentos de estilos que se falsifiquem; remoção; reconstrução ou traslado para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por razões superiores de conservação: alteração das condições de acesso ou ambientais em que chegou até nossos dias a obra, o elemento, o objeto.

Para tanto, admite-se, de acordo com o artigo 7º da referida Carta, que a limpeza de pinturas, esculturas, azulejos, jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos, nunca se devendo chegar à superfície nua da matéria que constitui o objeto; anastilose (10) documentada com segurança, recomposição de obras que se tiverem fragmentado, assentamento de obras parcialmente perdidas, reconstruindo as lacunas de pouca identidade com técnica claramente distinguível ao olhar ou com zonas neutras aplicadas em nível diferente das partes iguais, ou deixando à vista suporte original e, jamais reintegrando o novo ou inserindo elementos determinantes da figuração da peça.

Necessitamos saber que qualquer intervenção feita na azulejaria, ou em seu entorno, deve ser realizada de tal modo e com tais técnicas e materiais que assegure que futuramente a mesma não ficará inviabilizada para outra eventual intervenção para salvaguarda ou restauro.

Além disso, qualquer intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito, constando seu desenvolvimento, com levantamentos fotográficos antes, durante e após a intervenção. Serão documentadas, também, as eventuais

10 Anastilose, para arquitetura, conforme o Dicionário Aurélio, significa recomposição de partes arruinadas, porém desmembradas ou deslocadas de sua posição original. Fonte: Dicionário Aurélio.

investigações e análises realizadas com o auxílio da física, química, microbiologia ou outras ciências. De toda essa documentação haverá cópia no arquivo do órgão competente de cada país.

A Carta de Restauo enfatiza instruções para a salvaguarda e restauo de mosaicos (azulejaria), delimitando sempre que possível sua reinstalação no edifício de que provém e de sua retirada, que com os métodos modernos pode ser feita em grandes superfícies sem realizar cortes.

Já o Manifesto de Amsterdã, Carta Européia do Patrimônio Arquitetônico Ano do Patrimônio Europeu, realizada em outubro de 1975, afirma que o Patrimônio é um capital espiritual, cultural, econômico e social cujo valor é insubstituível.

De acordo com ela, a Conservação Integrada, ou seja, a ação conjunta de várias técnicas de restauração e da pesquisa de funções apropriadas é fundamental. Esse tipo de conservação requer a utilização de recursos jurídicos, administrativos, financeiros e técnicos.

A utilização de recursos jurídicos compreende usar todos as leis e regulamentos existentes que possam concorrer para a salvaguarda e proteção do patrimônio, qualquer que seja sua origem, inclusive no caso da azulejaria.

A utilização dos recursos administrativos requer estruturas adequadas e valorizadas, enquanto a utilização dos recursos financeiros prevêem que a manutenção e restauração dos elementos de Patrimônio Arquitetônico devam poder beneficiar-se de todas as ajudas e incentivos necessários, compreendidos aí os recursos fiscais. Em nível técnico recomendam que arquitetos, técnicos, empresas, artesãos sejam capazes de levar a bom termo as restaurações através de sua adaptação e qualificação.

Notamos através desse Manifesto a importância da ação multidisciplinar e também da qualificação de uma mão-de-obra adequada à conservação do patrimônio, podendo ser aplicada tanto às cidades ou sítios inteiros como a pequenos elementos de nossa cultura, como o azulejo.

Outros manifestos e cartas também levam em consideração a questão multidisciplinar e o aprimoramento da mão-de-obra. O Compromisso de Brasília, anterior ao Manifesto de Amsterdã, já falava acerca do assunto, enfatizando a inclusão de assuntos referentes ao Patrimônio Cultural nas escolas de ensino primário, médio e superior, cujas disciplinas abrangeriam a preservação do acervo histórico e artístico da nação.

Anos mais tarde, as idéias discutidas em Amsterdã e em Brasília são ratificadas pela Declaração de São Paulo, em 1989, quando é discutida mais uma vez a questão da transmissão e conscientização de valores culturais para a população, só que dessa vez abrangendo a população marginalizada ocupante dos centros históricos urbanos não só do Brasil, mas também de outras nações, devendo as mesmas poder alcançar melhorias reais na qualidade de vida, através de projetos de restauro e educação patrimonial.

A Carta de Washington, de 1986, enfatizava de modo mais brando, mas não menos incisivo essa questão. Os valores a preservar são o caráter histórico da cidade e o conjunto de elementos materiais (azulejos, por exemplo) e espirituais que expressam sua imagem; entre elas a forma e o aspecto da edificação (interior e exterior), tais como são definidos por sua estrutura, estilo, volume, materiais e decoração.

Assim, a participação e o comprometimento dos habitantes da cidade são indispensáveis ao êxito da salvaguarda e devem ser estimulados. Não se deve jamais esquecer que a salvaguarda dos bens culturais diz respeito primeiramente aos habitantes de uma cidade.

Isso pode ser feito, segundo a Carta, através de estudos multidisciplinares (aqui mais uma vez ressaltados). O plano de salvaguarda deve compreender uma análise dos dados históricos, arquitetônicos, técnicos, sociológicos e econômicos e devem definir as principais orientações e modalidades de ações a serem empreendidas no plano jurídico, administrativo e financeiro (enfatizando aqui o que havia sido escrito no Manifesto de 1975, em Amsterdã). Além disso, deve haver empenho para definir uma articulação harmoniosa e devem designar-se quais bens devem ou não ser conservados, ou em circunstâncias especiais, possam ser demolidos.

Todo o acréscimo deverá respeitar o já existente, levando em consideração que a introdução de elementos de caráter contemporâneo, desde que não perturbe a harmonia do conjunto, pode contribuir para o seu enriquecimento.

Não explicitamos diretamente sobre a azulejaria portuguesa ao enfatizar o conteúdo das Cartas, mas fica implícito que o azulejo é entendido como elemento arquitetônico e bem cultural.

Na Carta de Burra, de 1980, por exemplo, podemos afirmar que o azulejo pode ser entendido como bem, pois a Carta designa bem como um conjunto de

edificações ou outras obras que possuam uma significação cultural compreendidos, em cada caso, o conteúdo e o entorno a que pertence e também a significação cultural, pois designa seu valor estético, histórico, científico ou social para as gerações passadas, presentes e futuras.

A Carta de Burra apresenta alguns critérios para a conservação, preservação, restauração, reconstrução e adaptação desses bens, que acreditamos ser de suma importância para nosso estudo, pois enfatiza não só a edificação, mas os elementos que a compõem, indicando o modo correto do procedimento a ser aplicado.

De acordo com a Carta, a conservação tem por objetivo preservar a significação cultural de um bem; ela deve implicar medidas de segurança e manutenção, assim como disposições que prevejam sua futura destinação. Baseia-se no respeito à substância existente e não deve deturpar o testemunho nela presente.

Deve valer-se do conjunto de disciplinas capazes de contribuir para o estudo e a salvaguarda de um bem. As técnicas empregadas devem, em princípio, ser de caráter tradicional, mas pode-se, em determinadas circunstâncias, utilizar técnicas modernas, desde que assentem em bases científicas e que sua eficácia seja garantida por uma certa experiência acumulada.

Na conservação de qualquer bem deve ser levado em consideração o conjunto de indicadores de sua significação cultural; nenhum deles deve ser revestido de uma importância injustificada em detrimento dos demais.

As opções a serem feitas na conservação total ou parcial de um bem deverão ser previamente definidas com base na compreensão de sua significação cultural e de sua condição material. As opções assim efetuadas determinarão as futuras destinações consideradas compatíveis para o bem. As destinações compatíveis são as que implicam a ausência de qualquer modificação, modificações reversíveis em seu conjunto ou, ainda, modificações cujo impacto sobre as partes da substância que apresentam uma significação cultural seja a menor possível.

A conservação de um bem exige a manutenção de um entorno visual apropriado, no plano das formas, da escala, das cores, da textura, dos materiais, etc. Não deverão ser permitidas quaisquer novas construções, nem qualquer demolição ou modificações susceptíveis de causar prejuízo ao entorno. A introdução de elementos estranhos ao meio circundante, que prejudiquem a apreciação ou fruição do bem, deve ser proibida.

Todo o edifício ou quaisquer outras obras deve ser mantido em sua localização histórica. O deslocamento de uma edificação ou de qualquer outra obra, integralmente ou em parte, não pode ser admitido, a não ser que essa solução constitua o único meio de assegurar sua sobrevivência.

A retirada de um conteúdo ao qual o bem deve uma parte de sua significação cultural não pode ser admitida, a menos que represente o único meio de assegurar a salvaguarda e segurança desse conteúdo. Nesse caso, ele deverá ser restituído na medida em que novas circunstâncias o permitirem.

Para a conservação, a Carta de Burra ressalta que ela impõe nos casos em que a própria substância do bem, no estado em que se encontra, oferece testemunho de uma significação cultural específica, assim como nos casos em que há insuficiência de dados que permitam realizar a conservação sob outra forma.

A preservação limita-se à proteção, à manutenção e à eventual estabilização da substância existente não podendo ser admitidas técnicas de estabilização que destruam a significação cultural do bem.

Quanto à restauração, diz a Carta que ela só pode ser efetivada se existirem dados suficientes que testemunhem um estado anterior da substância do bem e se o restabelecimento desse estado conduzir a uma valorização da significação cultural do referido bem. Nenhuma empreitada de restauração deve ser empreendida sem a certeza de existirem recursos necessários para isso.

A restauração deve servir para mostrar novos aspectos em relação à significação cultural do bem. Ela se baseia no princípio do respeito ao conjunto de testemunhos disponíveis, sejam materiais, documentais ou outros, e deve parar onde começa a hipótese.

As contribuições de todas as épocas deverão ser respeitadas. Quando a substância do bem pertencer a várias épocas diferentes, o resgate de elementos datados de determinada época em detrimento dos de outra só se justifica se a significação cultural do que é retirado for de pouquíssima importância em relação ao elemento a ser valorizado.

No caso da reconstrução, a Carta de Burra diz que ela deve ser efetivada quando constituir condição *sine qua non* de sobrevivência de um bem cuja integridade tenha sido comprometida por desgastes ou modificações, ou quando possibilite restabelecer ao conjunto de um bem uma significação cultural perdida.

Deve limitar-se à reprodução de substâncias cujas características são conhecidas graças aos testemunhos materiais e/ou documentais. As partes reconstruídas devem poder ser distinguidas quando examinadas de perto.

A adaptação só pode ser tolerada na medida em que represente o único meio de conservar o bem e não acarrete prejuízo sério a sua significação cultural.

As obras de adaptação devem limitar ao mínimo indispensável à destinação do bem a uma utilização.

Os elementos dotados de uma significação cultural que não se possa evitar desmontar durante os trabalhos de adaptação deverão ser conservados em local seguro, na previsão de posterior restauração do bem.

Os procedimentos para qualquer intervenção prevista em um bem devem ser precedidos de um estudo de dados disponíveis, sejam materiais, documentais ou outros. Qualquer transformação do aspecto de um bem deve ser precedida da elaboração, por profissionais, de documentos que perpetuem esse aspecto com exatidão.

Os estudos que implicam qualquer remoção de elementos existentes ou escavações arqueológicas só devem ser efetivados quando forem necessários para a obtenção de dados indispensáveis à tomada de decisões relativas à conservação, do bem e/ou à obtenção de testemunhos materiais fadados a desaparecimento próximo ou a se tornarem inacessíveis por causa dos trabalhos obrigatórios de conservação ou de qualquer outra intervenção inevitável. Os trabalhos contratados devem ser acompanhados por profissionais qualificados.

Com essa síntese de elementos podemos perceber a importância de tais documentos, que nos traçam as diretrizes capazes de nos orientar corretamente em relação à salvaguarda de um bem cultural, portadores de mensagem espiritual do passado; de obras monumentais de cada povo que perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares.

Em resumo, podemos afirmar que as Cartas Patrimoniais são instrumentos que nos ditam normas internacionais de proteção ao patrimônio e que são indiscutivelmente um dos meios mais eficazes de unificação das idéias e instrumentos acerca da preservação, hoje, em nível mundial.

2.2. SALVAGUARDA E RESTAURO DA AZULEJARIA

A importância do conhecimento e do esclarecimento em relações a determinados conceitos pertinentes tanto a azulejaria como à arquitetura, ao urbanismo, às artes, às etnias necessitam ser respeitados e salvaguardados na sua autenticidade e seus elementos construtivos. Para isso precisamos esclarecer alguns conceitos e idéias básicas a respeito de patrimônio cultural e memória social, elementos indispensáveis para a formação e consolidação da cidadania de um povo.

2.2.1. O azulejo português como objeto patrimonial

Patrimônio cultural é o conjunto de tudo o que encontramos na formação da cultura: conhecimento, crenças, arte, moral, ritos, costumes, capacidades e hábitos adquiridos pelo homem, transmitidos de geração para geração e a força simbólica do seu significado, como representação da expressão cultural do fazer sociais, assim podemos (re) definir o patrimônio cultural como memória social e entender, nesse trabalho, o azulejo português, em seu contexto histórico, cronológico e social, como patrimônio cultural.

O patrimônio cultural pode ser pensado enquanto suporte da memória social, ou seja, objeto de apoio da construção da memória social; como um estímulo externo que ajuda a reativar e reavivar certos traços da memória coletiva em sua função social.

No entanto, mister se faz que se veja o patrimônio como parte integrante da coletividade onde esta inserida, numa representação das manifestações que marcam ou marcaram suas vidas, conquistas, sonhos, realizações e que constroem a história e a possibilidade de olhar esse patrimônio como memória social.

Diferente da memória social implica a referência ao que não foi presenciado. Trata-se de uma memória que representa processos e estruturas sociais que já se transformaram. A memória social é transgeracional e os suportes dessa memória é que contribuem para o transporte dela de uma para outra geração.

Se a sociedade atual traz as marcas das estruturas sociais que lhe antecederam e se essas marcas são potencialmente suportes da memória, então é também pela seleção, pela análise e pela interpretação desses suportes que serão construídas a memória e o esquecimento social. A memória coletiva é socialmente construída e a preservação do patrimônio cultural representa um conjunto de ações do poder público que contribui para a construção da memória e do esquecimento social.

Para melhor compreensão vale lembrar, em primeiro lugar, que a memória (e o esquecimento) social são construídos e que no mínimo a partir do Renascimento a construção dessa memória efetiva-se na ação dos atores políticos. O processo de construção da memória das coletividades resulta, portanto, do processo de conflito social e de disputa por hegemonia política.

Costumamos pensar que o patrimônio é passado, memória daquilo que ficou como herança. Mas o patrimônio também é presente, é memória do tempo presente. Isso porque não podemos entender o presente, nem tampouco pensar no futuro, sem olhar para a memória – pano de fundo para se pensar as mudanças sociais.

Conforme Mario Chagas, em seu livro *Memória e Patrimônio*, a memória social, aquela interligada ao patrimônio, não é a lembrança do passado apenas, mas a retomada de um fato, de um acontecimento através de várias interpretações diferentes, com vários pontos de vista. Àquele fato ou coisa do passado, ao ser trazido para o presente, acrescenta-se a subjetividade, a imaginação e a interpretação de cada observador, de cada grupo. De acordo com o pensamento de Jones Fentress e Chris Wickham uma memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida tem de ser primeiro pensada, articulada. Esse imaginário social produzido a partir dos indivíduos é complexo, dinâmico e processual. De outra parte, tem sutilezas, reentrâncias e saliências, e não está dado de modo definitivo, ao contrário, está em construção.

A noção principal é que sem a transmissão, a memória social não se constitui, então ela está intimamente ligada ao conceito de patrimônio, de preservação. Preservar é ver antes o perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal.

Tendo o patrimônio cultural como caráter mais amplo, podemos chegar à esfera do patrimônio cultural edificado e também apresentar sua relação com a memória social.

Para Benjamim “a arquitetura (e o urbanismo) foram o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente”. Assim, por ser um fenômeno que como totalidade só existe na esfera pública, o patrimônio cultural edificado possibilita um contato coletivo da multidão anônima das cidades com referências da memória social. Possibilita um processo de construção da memória social que corresponde à idéia de que a história não se passou apenas nos palácios, igrejas ou fortes, mas que também ficou registrada nas ruas e cidades que testemunham o cotidiano das massas anônimas.

Assim, para o futuro, torna-se necessário a luta para que o patrimônio cultural receba um tratamento adequado e sobreviva enquanto suporte da memória social. Se for possível dizer que esse patrimônio é um legado do passado que a sociedade tenta garantir que exista no futuro, também podemos dizer que traz do passado um legado que projeta a sociedade rumo ao futuro.

2.2.2. O azulejo português como objeto de memória social

De acordo com o pensamento de Candau, em seu livro *a Antropologia de la Memoria*, a memória uma faculdade universal pertencente a todos os homens, de todos os tempos que gozem de boa saúde, com sua origem na natureza evolui com o homem, ao longo do tempo. Quando o homem adquiriu-a passou a superar o problema da socialização, pois a memória ganhava cada vez mais espaço dentro das sociedades. A partir desse momento surge a necessidade de transmitir essa memória às gerações seguintes, ou seja, transmitir os saberes, os fazeres, as crenças, as tradições...

A princípio, a memória tornava-se individual, pertencente e exclusiva de cada homem, de acordo com o modo como esse interpretava um fato já ocorrido. Posteriormente, ela ganha um caráter mais amplo, o coletivo, quando a sociedade produz percepções fundamentais que, por analogias, por uniões entre locais, pessoas, idéias provocam recordações que podem e devem ser compartilhadas por uma gama de indivíduos, inseridos em toda a sociedade.

Apesar de os indivíduos, como únicos, não pensarem as mesmas coisas, ao mesmo tempo, nada indica que em dado momento não se processe a mesma interpretação de um mesmo fato, ou seja, compartilhado com todos. Assim se dá a

elaboração da memória coletiva, na qual os mitos, as lendas, as crenças, as diferentes religiões se constituem na memória da massa.

É preciso saber a importância de olhar experiências sociais que acompanhem os objetos, lugares, as músicas, as religiões, pois estas dizem respeito a inúmeras trajetórias de vida de diferentes momentos – são as memórias. Essas, por sua vez, estão intrinsecamente ligadas à questão da formação do patrimônio cultural, pois ambos se inter-relacionam na constituição um do outro, conforme já explanamos anteriormente.

A construção da memória e do esquecimento é objeto permanente de disputa pelos atores políticos, pois assim esses podem (re) conduzir a sociedade à finalidade que mais lhes convém, uma disputa que se dá pela seleção dos suportes que serão preservados, bem como pela análise e interpretação desses suportes que contribuem para o transporte da memória de uma a outra geração.

Em tempos mais antigos, praticamente não se pensava em torno da memória com base no social. Ligava-se a ela o fator biológico, ou seja, como resultante do processo do cérebro humano. Com a difusão do cristianismo e o domínio da Igreja, na Idade Média, o culto aos santos, ali surgido, deu às pessoas comuns uma noção de coletividade, de patrimônio, mesmo que sob o poder da aristocracia.

Com a evolução das políticas de preservação são necessários novos modos de divulgação e suporte desses bens culturais bem como a formação do patrimônio de caráter sócio-cultural. Vale acrescentar, se a roda e a máquina foram decisivas para o desenvolvimento da humanidade, também foi fundamental a escrita, a organização de bibliotecas e, seguindo esse caminho até chegar ao computador, a criação dos mais variados tipos de suportes da memória social, porque esses instrumentos ampliaram a capacidade e aceleraram o processo de aprendizagem social.

Assim, o patrimônio atua como estímulo ao processo de desenvolvimento da consciência social, pode-se dizer que o faz de modo especial na construção do sentido que propicia a percepção do caráter histórico da existência das estruturas sociais.

Some-se a isso que, no caso do patrimônio, a seleção de suportes, como elo fundamental da construção da memória não acontece apenas no tombamento, mas ocorre também no restauro e na gestão e, portanto, pela formatação das políticas urbanas que condicionam a gestão desses suportes.

O estudo da azulejaria portuguesa de valor patrimonial, enquanto suporte material da memória possibilita a construção de identidades coletivo-sociais numa perspectiva democrática, porque contribuem para a construção e a difusão do sentido de história na sociedade, remetendo a uma história onde o cotidiano das massas anônimas conquista o *status* social de valor histórico da identidade.

A preservação destes objetos remete também ao monumento arquitetônico, à manifestação imaterial, aos espaços públicos, aos produtos da cultura popular, ao mobiliário urbano. Evocam, portanto, as estruturas sociais como um todo e não parcialmente, e o contato com esse tipo de suporte de memória tão abrangente serve de apoio aos atores políticos na construção da cidadania, por constituir um estímulo ao processo de aprendizagem social que reporta às estruturas sociais na sua complexidade.

Em suma, inúmeros são os suportes da memória social que vêm se consolidando desde a Antiguidade, passando por museus, pela escrita, pelo avanço bibliotecário, alcançando a tecnologia atual com o uso dos computadores, abrangendo uma diversidade de coisas materiais, dentre as quais, cabe aqui citar, o azulejo português utilizado em nossa arquitetura. Cabe lembrar que os suportes materiais da memória, por si só, nada significam.

Os suportes da memória não são a memória. A memória é imaterial, posto que se trate de um atributo da consciência social e os suportes da memória constituem mediadores e instrumentos para a ação de atores políticos.

Atribuir ao suporte material a possibilidade de construção da memória corresponderia a reificar a memória social.

III. O Caso do Sobrado dos Azulejos

Como já enfatizado, a utilização de azulejos em fachada foi uma invenção tipicamente brasileira, devido ao alto grau de salinidade apresentada em algumas cidades que beiravam o mar e, utilizada posteriormente em países da Europa.

De acordo com a pesquisa realizada pelo arquiteto William Pavão Xavier (11), que integrou parte do projeto de restauro da edificação, na cidade do Rio Grande o azulejo foi muito utilizado, principalmente na Rua Francisco Marques, proximidade do Porto desta cidade, onde muitos prédios eram azulejados, predominando o azul e o branco, o rosa e o branco e o ocre e o preto, que também foram empregados como elementos decorativos em fachadas e internamente.

Seguindo estas linhas, encontramos um sobrado urbano, de esquina, com aspectos arquitetônicos, principalmente externos, no estilo neoclássico, possuindo as fachadas totalmente azulejadas, único com essas características de que se tem conhecimento no Estado. Trata-se do Sobrado dos Azulejos, localizado na esquina entre a Rua Francisco Marques e Marechal Floriano Peixoto, no centro da Cidade do Rio Grande.

Em 1862, o advogado e precursor no processo de fundação da Câmara de Comércio da Cidade do Rio Grande, Antônio Benone Martins, mandou construir a edificação para ser sua residência e de sua família. Ao final do século XIX o sobrado foi adquirido pelo London and Brazilian Bank Ltda. e em 1938 Luiz Ângelo Loréa, adquiriu do London and Brazilian Bank Ltda. conforme Registro de Imóveis n.º 6274, fls. 277, Livro 3F. No ano de 1.942, Luiz Loréa Filho, recebe por herança de Cantalice da Silva Loréa (viúva de Luiz Ângelo Loréa), conforme Registro de Imóveis n.º.10749, fls. 234, Livro 3J. Já em 1967 Maria Clara Loréa Paganini, Maria Rolando Loréa, Maria Marta Rolando Loréa, Maria Tereza Rolando Loréa, recebem-no como herança de Luiz Loréa Filho, conforme Registro de Imóveis N.º42.612, fls. 138, Livro 5 AO e, finalmente, em 1998 é adquirido pela Associação Pró-Perservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Rio Grande – APHAC (12), conforme escritura pública de compra e venda datada de 02/04/1998.

11 William Pavão Xavier é arquiteto graduado pela UNISINOS, especialista em Patrimônio Cultural/Conservação de Artefatos pelo ILA/UFPEL e atualmente desenvolve trabalhos e pesquisas na área de Restauro. Realizou o Projeto de Restauro do Sobrado dos Azulejos da cidade do Rio Grande/RS.

12 APHAC é a sigla utilizada para designar a Associação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Rio Grande.

Ainda segundo informações do arquiteto William Pavão Xavier, o prédio sofreu alterações após a sua aquisição pelo Banco, recebendo platibandas. Confirma-se esse dado, analisando a Legislação Urbana da época, o “Novo Código de Posturas do Município” de 1903 que passa a exigir no capítulo II – Construções e Reconstruções – Secção I – Prédios – Artigo 6º, Inciso IX: “Nenhum edifício poderá ter beirada de telhado sem platibanda”; inciso XIII: “As águas pluviais serão encaminhadas dos telhados por calhas horizontais e tubos verticais para dentro dos muros e paredes e não encostados neles e passarão por baixo do passeio dos edifícios”.

As atividades e usos dos últimos tempos não foram adequados com o seu partido (residencial), o pavimento superior foi utilizado como depósito de loja de móveis. Posteriormente, todo o prédio foi usado pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos, IAPM. O pavimento superior foi subdividido com divisórias de madeira para cômodos de aluguel e o térreo, como botequim.

Podemos enfatizar a importância desse prédio não apenas pelo fato de ter pertencido a um ilustre cidadão rio-grandino, fundador da Câmara de Comércio da Cidade e sua família, mas pela importância que representa dentro do contexto do entorno urbano em que está inserido.

O prédio situa-se no final da principal rua do centro comercial e financeiro da cidade, a Rua Marechal Floriano Peixoto, dentro do zoneamento de formação do primeiro e principal núcleo urbano do município.

Próximo a ele estão o Centro Municipal de Cultura, o Hotel Paris, de arquitetura colonial, o Edifício Wigg e ainda o “Sobrado da Macega”, restaurado também na década de 90 por iniciativa da Pescal S.A., empresa do setor pesqueiro desta região, aproximando o turismo cultural a essa área. Podemos perceber então a grande vocação cultural dessa área e seu potencial.

3.1. Estudando o objeto

3.1.1. Características arquitetônicas

Através da acessibilidade ao Projeto original de restauro do Sobrado dos Azulejos, realizado sob a coordenação do arquiteto William, podemos destacar dentre as principais características externas da edificação:

- Implantação:

Prédio de esquina, implantado no alinhamento do passeio público, sobre os limites laterais, sacada em balanço sobre o passeio.

- Volumetria:

Dois volumes prismáticos em planta retangular, em dois pavimentos.

- Fachadas:

Revestidas totalmente com azulejos portugueses decorados, nas cores azuis e brancas, dimensão 13 x 13, do tipo tapete do séc. XIX, apresentando cunhais em forma cilíndrica, platibanda maciça em alvenaria, com frontões iguais nas duas fachadas. O pavimento superior possui sacada corrida com parapeito em ferro forjado e arremate em madeira entalhada, em toda a extensão da fachada da Rua Marechal Floriano e parte da fachada da Rua Francisco Marques.

Os acabamentos inferiores da platibanda e da sacada são com as mesmas cimalthas dos cunhais e pilares.

O volume dois (fundos) em forma de torre possui um terraço tipo "solarium" como cobertura, com platibanda vazada em grade de ferro forjado e arremate em madeira igual ao volume um (frente).

Os volumes são ligados no segundo pavimento por um passadiço e por um terraço, com parapeito igual aos demais, em grades de ferro forjado.

- Vãos:

Todos os vãos são em arco pleno cimalthado, os do térreo, com umbrais em pedra lioz, e os do pavimento superior em argamassa grossa apresentam bandeiras fixas em ferro batido e vidros coloridos, com pinázios formando desenhos.

As caixilharias de guilhotina originais foram substituídas por aberturas, em duas folhas, permanecendo com as vidraças por fora e com duas folhas de vedação por dentro.

Os vãos que estão dentro da sacada, são rasgados por inteiro (portas). Os vãos do pavimento térreo também eram rasgados por inteiro, mas posteriormente, sete deles

foram substituídos por janelas e os peitoris construídos em alvenaria sem revestimento de azulejos.

- Cobertura:

Toda a estrutura do telhado é construída em madeira de lei, com formato em quatro águas e lanterna que ilumina o vão da escadaria. O telhamento é de telha canal, de barro.

As características internas foram igualmente analisadas e estão aqui descritas:

- Planta:

Apresenta um partido arquitetônico colonial desenvolvido em dois pavimentos, sendo o térreo destinado a comércio, com amplo salão e dependências de serviços, depósito e escritório e escada externa de acesso ao pavimento superior. Possui acessos externos distintos para o comércio, residência e serviços.

O pavimento superior, destinado à residência, possui acesso principal pela Rua Marechal Floriano e seu desenvolvimento dá-se em torno da escadaria; as dependências de serviços aos fundos (volume dois) são interligadas ao volume um por um terraço aberto e um passadiço coberto. O acesso à cobertura ("solar") do volume dois, dá-se por uma escada interna.

- Escada:

De madeira, com parapeito balaustrado, que culmina em uma espécie de "Loggia", onde repousam arcos plenos sobre colunas quadradas com caneluras. Possui silhares de azulejos.

- Piso:

No térreo todos os pisos são em ladrilho hidráulico, com desenhos em preto e branco.

No pavimento superior, os pisos das dependências de permanência prolongada apresentam-se em tábua corrida, com soleiras em mármore.

As dependências de serviços, o terraço e o "solar" são em ladrilho hidráulico com desenhos em preto e branco.

- Forro:

No pavimento térreo, em tábua corrida tipo saia e camisa; no pavimento superior a sala e a varanda apresentam florões entalhados em madeira nos nascedouros dos lustres.

Acompanham desenhos com cordões na extensão do forro. Nas demais dependências o tabuado é corrido, com cimalha em várias meias-canas e abas e cordões. Sobre a escadaria e interior da lanterna, com estuque.

- Detalhes Internos:

Todos os vãos internos são em arco pleno, bandeiras com pinázios formando desenhos e vidros coloridos.

Os arcos eram pintados em dourado.

As folhas das portas da sala e varanda são com desenhos e vidros cristal bisotado.

3.1.2. Características construtivas

O projeto também proporcionou-nos uma análise das características construtivas da edificação e para que possamos melhor entender o objeto estudado, apresentaremos a seguir uma sucinta análise de alguns itens, como:

- Infra-estrutura

Fundações diretas superficiais em pedra lioz e tijolos maciços assentadas diretamente sobre o solo original.

- Supra-estrutura

- Paredes portantes

Alvenaria de tijolos maciços, assentados em argamassa, com espessuras variando entre 0,50m e 0,80m, tanto no pavimento térreo como no superior, ao longo dos alinhamentos externos.

- Paredes divisórias

Parte em estuque e parte em alvenaria de tijolos maciços, com espessuras variando de 0,15m a 0,18m, tanto no pavimento térreo como no superior.

- Platibandas

Em alvenaria de tijolos maciços assentados em argamassa diretamente sobre as paredes do pavimento superior e revestidas em reboco.

- Sacadas e corpos avançados

Em pedras lioz em balanço sobre o passeio público, apoiadas nas alvenarias do pavimento térreo e contraventadas pelas paredes do pavimento superior apoiadas sobre elas.

A escada externa é totalmente de alvenaria, com piso revestido em pedra lioz e guarda-corpo contínuo também de alvenaria, revestido em azulejos.

- Revestimentos externos

Em azulejos portugueses e detalhes em argamassa.

- Revestimentos Internos

Em reboco de argamassa com detalhes em azulejo na escada e banheiro.

- Cobertura - Telhado

Estrutura em madeira formando tesouras apoiadas nas alvenarias portantes.

Telhado em quatro águas, com cobertura em telhas do tipo “portuguesa”, de barro, formando capa e canal com escoamento de águas para as calhas condutoras das descidas pluviais embutidas nas alvenarias.

Estas estruturas sustentam os forros de madeira e de estuque do pavimento superior.

- Terraços

São estruturados por vigamentos de madeira em espaçamentos e dimensões variáveis de acordo com os vãos e recobertos com tijolos.

Os pisos são revestidos de ladrilhos hidráulicos e sustentam os forros de madeira do pavimento inferior.

- Clarabóia

Em estrutura de madeira, formada, provavelmente, por serviço de serralheria em chumbo, com quadros em vidros.

- Aberturas

As aberturas externas são em madeira com bandeiras em arco pleno de ferro, bem como as dobradiças de braço articulável e fechamento com varões verticais e fechaduras nos mesmos.

As aberturas internas também são em madeira com bandeiras em arco pleno.

- Vidros

As aberturas são dotadas de vidros lisos nos vãos de iluminação e nas bandeiras possuíam vidros coloridos.

- Serralheria

Os guarda-corpos, como as bandeiras das portas, são em ferro com detalhes trabalhados e aplicação de acabamentos típicos da época.

- Pisos

Os pisos do pavimento térreo são em ladrilho hidráulico assentados sobre contrapiso, em aterro consolidado sobre o solo original.

- Entrepisos

São estruturados por vigamentos de madeira espaçados 0,60m com dimensões de (0,20x0,20)m, sendo que nos maiores vãos há apoios complementares nas posições das flechas máximas em vigas de ferro com perfil do tipo “I” de 10” de altura, sustentados pelas paredes portantes na condição de simples apoios.

Estas estruturas recebem piso de madeira e sustentam os forros, também de madeira e estuque, do pavimento inferior.

- Carpintaria

As escadas, corrimões e guarda-corpos internos também são totalmente em madeira com detalhes de tornearia.

- Pintura

A totalidade da pintura era originalmente em pintura a óleo nas aberturas e acabamentos em madeira e cal nas alvenarias.

Após o processo de Restauro, em 1998, comandado pelo Arquiteto William Pavão Xavier, as patologias da edificação foram sanadas e o prédio ganhou vida

nova. Vamos enfatizar aqui, para não fugir ao tema proposto, apenas o processo aplicado para a restauração dos azulejos:

A idéia inicial era de retirar-se a totalidade dos azulejos que recobriam as fachadas os quais deveriam ser removidos junto com o reboco, por estarem com as faces danificadas e o substrato de assentamento comprometido pelos problemas causados pela umidade. Após verificação detalhada optou-se por deixar parte do azulejo existente, ou seja, aqueles em melhor estado de conservação.

Sobre a alvenaria foi aplicado chapisco.

Sobre este substrato foi aplicada argamassa de emboço que foi desenvolvida de acordo com convênio firmado com a Fundação Universidade do Rio Grande – Departamento de Materiais de Construção – a cargo do Prof. Dr. Cláudio Renato Rodrigues Dias e do Prof. Ronaldo Oritiz Cunha.

Sobre esta superfície foram assentados novos azulejos, nas mesmas estampas, cores, bitolas e posições dos originais, projetados com a superfície aderente com agarradeiras mais proeminentes, e assentados com argamassa desenvolvida de acordo com convênio já referido, rejuntadas com rejunte pronto hidro-repelente à base de silicone.

As peças de azulejos utilizadas para a reposição são oriundas de Portugal. De acordo com as palavras do arquiteto William, através de conversa informal, foi repassado que:

“Os azulejos foram feitos na Região de Leichões / Portugal. Nesta região são produzidos azulejos aos moldes dos originais. A Arquiteta Dóris, à época diretora do IPHAE, atualmente trabalhando no Programa Monumenta RS, em Porto Alegre, foi quem esteve na região e corroborou para que lá fossem feitos os azulejos aplicados nas fachadas”.

Após a entrega final da obra, o Sobrado dos Azulejos ficou por um longo período com suas portas fechadas, sem destinação de uso, favorecendo e propiciando o surgimento de novas patologias. Felizmente, desde o ano de 2006 ganha uma destinação, proporcionando à cidade do Rio Grande mais um espaço de cultura e lazer e contribuindo para a continuidade da tipologia existente no entorno.

3.2. A outra face “da moeda”

Em contraponto ao Sobrado dos Azulejos, outra edificação na mesma cidade e muito próxima dele, é refém do descaso e da depredação do homem e das intempéries. O “Sobrado anônimo”, situado nas esquinas da Rua Benjamin Constant e Conde de Porto Alegre, pois não gozou da mesma sorte do Sobrado dos azulejos. De acordo com entrevista realizada com a arquiteta Jane Borghetti (13), a data da construção da edificação não consta nos registros ou estudos realizados, mas pode-se afirmar por seu estilo arquitetônico (colonial) e pelas características construtivas que a edificação é mais antiga que a do Sobrado dos Azulejos.

Também de esquina, de dois pavimentos, possuindo apenas o pavimento superior revestido em todas as suas fachadas por azulejos portugueses do século XIX, em tons azul e branco, com dimensões 13x13cm, tipo tapete. De acordo com a arquiteta, o motivo pelo qual o azulejo era utilizado, em algumas construções, apenas na parte superior das mesmas, devia-se ao fato de as paredes do pavimento superior possuir espessuras menores que as dos pavimentos inferiores, tornando-se, assim, mais suscetíveis às ações das intempéries e causando, conseqüentemente, ao andar destinado à moradia, um desconforto ambiental. O azulejo, assim, protegia e amenizava tal desconforto.

O pavimento térreo apresenta apenas reboco e pintura. Uma construção mais leve e simples, sem muitas riquezas ornamentais, mas com a valorização dos azulejos portugueses.

Não foi residência de nenhuma figura ilustre ou representativa da cidade. De acordo com moradores mais antigos do entorno, seu uso sempre foi, desde sua construção, destinado ao comércio na parte térrea e a moradia no pavimento superior.

De propriedade de particulares e de difícil acesso – pela ausência dos proprietários e pelo processo avançado de deterioração interna – não podemos realizar levantamento das características arquitetônicas e construtivas de seu interior, bem como de suas patologias e estado de conservação.

O certo é que podemos afirmar que está à mercê das autoridades políticas, da ação depredatória da população e das intempéries. Decorre daí a extinção de

13 Jane de Lima Borghetti é arquiteta e urbanista, mestre em arquitetura. Desenvolveu trabalhos ligados à área de conservação de prédios históricos na Cidade do Rio Grande e, atualmente trabalha na Secretaria de Coordenação e Planejamento da Cidade.

mais um – dentre os poucos ainda existentes – exemplares da utilização da azulejaria portuguesa em nosso Estado e, conseqüentemente, do esquecimento de nossas raízes e de nossa herança cultural.

O Sobrado Anônimo, termo designado por nós nessa pesquisa, encontra-se em processo de Inventário pelo Município, o que de certa forma contribui – mesmo que pouco – para sua extinção. Ainda assim, as ações do homem e do tempo não o poupam da degradação e a cada dia seu estado de conservação é menos satisfatório.

Por que em uma cidade como Rio Grande, berço do Rio Grande do Sul e com grande potencial cultural, dois prédios de mesma riqueza arquitetônica e histórica são tratados de forma tão diferenciada? Quais são os valores levados em conta para a formação do sentido de pertencimento e de valoração de um bem em relação à coletividade?

Essas questões afloram naquelas pessoas amantes da cultura e da história. Portanto, o objetivo maior deste projeto é questionar o leitor quanto a esses valores e tentar elucidá-lo quanto às possíveis formas de conscientização de salvaguarda de nossos bens culturais, lidos aqui como a azulejaria portuguesa, mais explicitamente nos dois casos citados acima.

Ainda assim podemos afirmar que a azulejaria portuguesa exerceu - e exerce - em nosso país um forte laço cultural e histórico com a terra-mãe, pois ainda hoje exemplares oriundos de Portugal são utilizados na Cidade do Rio Grande, como no Largo do Calçadão da Rua Luiz Loréa, para firmar laços de amizade entre as cidades consideradas co-irmãs: Rio Grande (Brasil) e Cidade de Águeda (Portugal).

Lindos exemplares desse material podem ser verificados no painel figurativo azulejado em tons de azul e branco, dessa vez com exemplares não de séculos longínquos, mas do século XX, mais precisamente do ano de 1999.

Para muitos de nós esses exemplares não passam de “um belo painel” aplicado em um ponto estratégico (pelo turismo) de nossa cidade, mas para aqueles que sabem perceber o valor do contexto em que estão inseridos, podem presenciar a continuidade de uma história que se iniciou no tempo da colonização e que perdura até os dias atuais.

Preservar e valorizar bens culturais de nossa época também é fator primordial para manter viva a nossa história.

“Ao futuro pertence às gerações vindouras, ao passado pertenceu a nossos antepassados e ao presente pertence a nós a tarefa de salvaguardar nossa história através da azulejaria portuguesa”.

3.3. Fichamento dos prédios Rio-grandinos com azulejos portugueses:

Sobrado dos Azulejos

Registro:



Foto41: autor desconhecido – Fonte: Prefeitura Municipal do Rio Grande

Identificação:

Objeto	: azulejo
Número do objeto	: SA01
Função	: revestimento
Altura	: 13cm
Largura	: 13cm
Cor	: azul e branco
Descrição	: peça quadrada

Localização e Procedência:

Local	: Rua Marechal Floriano, 103.
Procedência	: Portugal - Leichões
Histórico da peça	: desconhecido

Observações:

O Sobrado dos azulejos sofreu processo de restauro na década de 90 onde a maior parte de suas peças foram substituídas por exemplares idênticos, fabricados em Portugal, na mesma fábrica onde os originais haviam sido fabricados. Atualmente o estado de conservação das peças é bom. Ver anexo 01.

“Sobrado Anônimo”

Registro:



Foto42: Renata Curval Fonte: arquivo da autora

Identificação:

Objeto	: azulejo
Número do objeto	: SB01
Função	: revestimento de fachada
Altura	: 13cm
Largura	: 13cm
Cor	: azul e branco
Descrição	: peça quadrada

Localização e Procedência:

Local	: Rua Benjamin Constant, 247.
Procedência	: Portugal
Histórico da peça	: desconhecido

Observações:

Utilizado como revestimento apenas na parte superior da edificação. Exemplares em estado de conservação ruim. Provavelmente oriundos da mesma região dos utilizados no Sobrado dos Azulejos, mas certamente datados do período colonial. Imóvel inventariado pela Prefeitura Municipal do Rio Grande, conforme documento em anexo. Ver anexo 02.

Largo Rua Luiz Loréa

Registro:



Foto43: Renata Curval Fonte: arquivo da autora

Identificação:

Objeto	: azulejo
Número do objeto	: PPP01
Função	: decorativa
Altura	: 15cm
Largura	: 15cm
Cor	: azul e branco
Descrição	: peça quadrada

Localização e Procedência:

Local	: Rua Luiz Loréa s/n (Largo)
Procedência	: Portugal – Cidade de Águeda
Histórico da peça	: desconhecido

Observações:

Painel executado como cordialidade entre as cidades consideradas irmãs: Rio Grande (Brasil) e Águeda (Portugal). Exemplo da utilização recente da azulejaria portuguesa no Brasil. Data de 1999. Não está no inventário do Município.

CONCLUSÃO

O azulejo remonta à época do fogo, à época primitiva. Sua origem e trajetória são de indiscutível importância na formação das civilizações e da história das nações. Portugal, berço dessa herança, pode nos mostrar um pouco de sua história através das mais variadas formas de representação deste material.

É reconhecido que o Brasil, filho Maior de Portugal, herdou grande parte dessa riqueza, que, infelizmente, hoje, pouco pode ser apreciada, principalmente nas cidades do sul do Brasil.

Constatamos a partir de nosso trabalho, que além da escassez dos exemplares oriundos de Portugal, se faz escassa, também, a bibliografia acerca do assunto, muito mais rica – assim como os exemplares – nas regiões nordeste e sudeste do país, certamente decorrente do fato temporal, de que a região nordeste foi colonizada a partir do século XVI, enquanto que no sul do Brasil a colonização levou muito mais tempo.

Contudo, podemos perceber que a azulejaria portuguesa no Brasil fincou raízes históricas, sociais e culturais. Os azulejos de lá advindos acrescentam um elemento de grande riqueza e valor cultural, também à nossa história, mostrando através de cenas de batalhas, de barcos, de afazeres diários, o nosso passado, a nossa cultura. Muitas foram às variações contextuais desses objetos, transformados ao longo de cada século vivido, assim como suas dimensões, hoje fabricadas em vários padrões e sua aplicabilidade, principalmente em fachadas.

A transformação arquitetônica de muitos países nas décadas de 60 e 70 ocasionou a destruição de grande número de edificações do século XIX e, com ela, a perda de revestimentos azulejados. Felizmente, foi uma tendência que se atenuou com a criação das zonas de conservação e com um interesse renovado pela azulejaria decorativa de muitos arquitetos pós-modernistas. Além dos grandes fabricantes de azulejos, agora há cada vez mais artesãos que montam pequenas oficinas e produzem azulejos decorados à mão e de uma variedade e beleza única.

Certamente, podemos afirmar que o azulejo português consiste em patrimônio cultural e pode ser pensado enquanto suporte da memória social, ou seja, objeto de apoio da construção da memória social e como um estímulo externo que ajuda a reativar e reavivar certos traços da memória coletiva em sua função

social. Essa idéia o azulejo ser considerado suporte de memória, enquanto patrimônio cultural é de fundamental entendimento para que a população como um todo tenha consciência da importância dessas pequenas peças de barro cozidas que transportam ao longo dos séculos as histórias de várias gerações.

Utilizando a cidade do Rio Grande como exemplo e, citando o estudo de caso realizado no Sobrado dos Azulejos e sua comparação com o “Sobrado Anônimo”, podemos afirmar que é inaceitável nessa ou em qualquer outra cidade do mundo, que a azulejaria portuguesa seja vista e tratada com tamanha desigualdade e descaso por parte do poder público e da população como um todo e, ainda que demonstrações de interesse em manter os laços culturais e históricos com nossos colonizadores sejam vistos pela população apenas como um ato de “amizade” ou de “embelezamento” de nossa cidade.

O processo de Restauro do Sobrado dos Azulejos e a utilização de azulejos portugueses no Largo da Rua Luiz Loréa, foram atitudes que demonstraram que existe uma preocupação em conservar o que de melhor nos restou do passado, tal como reconhecemos a necessidade de um novo e criativo *design* do azulejo como parte integrante da arquitetura contemporânea, para que se possa dar continuidade à história da azulejaria.

Certamente o azulejo, observado por suas características funcionais e decorativas, abriu um inusitado repertório para o estudo da história da arte e da arquitetura, associando técnica, criatividade e *design* aos diferentes períodos da evolução social e urbana das cidades brasileiras. Integrando-se às edificações e aos seus equipamentos apresentam composições espaciais que determinaram padrões visivelmente regionais.

O esclarecimento e o entendimento correto destes parâmetros, principalmente a percepção do leitor quanto ao azulejo como objeto de memória social e patrimônio cultural, foi o objetivo real deste trabalho que procurou lançar um olhar mais abrangente sobre a azulejaria portuguesa no Brasil, a fim de reconhecer e divulgar o valor dessas peças, como forma de preservá-las em seus contextos originais e, assim, manter vivo nosso patrimônio e nossa história.

Glossário

Alizar	Revestimento parietal que ocupa a parte inferior de uma parede e cuja altura pode variar sensivelmente entre um e dois metros.
Azulejo Aerografado	Azulejo em que as tintas são aplicadas à pistola sobre o vidrado opaco. Esta técnica é também denominada decoração ao terceiro fogo.
Azulejo de Caixilho	Ver: azulejo enxaquetado.
Azulejo Esponjado	Azulejo em que as tintas são aplicadas por intermédio de uma esponja ou de uma escova, de modo a sugerir um aspecto granitado.
Azulejo Estampado	Azulejo em que o desenho é aplicado por meio de uma estampa ou decalcomania sob o vidrado transparente. Essa técnica tem também o nome de impressão a talhe doce.
Azulejo Estampilado	Azulejo em que as tintas são aplicadas sobre o vidrado opaco utilizando uma estampilha.
Azulejos Enxaquetados	Composição de azulejos em xadrez simples ou assumindo uma estrutura mais complexa com a introdução de elementos retangulares mais estreitos e de cor diferente, sendo neste último caso denominados azulejos de caixilho.
Azulejo de Figura Avulsa	Azulejos geralmente monocromáticos, cada qual representando um motivo autónomo (flores, animais, barcos, etc.).
Azulejos de Padrão	Composição ornamental formada pela repetição regular de um ou mais azulejos. Consoante o número de elementos necessários para formar o padrão, esse pode ser classificado em 2x2, 4x4, até 12x12. Os azulejos de tapete do século XVII e os azulejos semi-industriais de fachada produzidos no século XIX são azulejos de padrão.

Azulejo Semi-Industrial	Azulejo de padrão produzido no século XIX em que a decoração era feita usando técnicas semi-industrializadas, nomeadamente a estampilha ou a estampagem.
Azulejo de Tapete	Revestimento parietal de azulejos ocupando toda a extensão de uma parede ou parte dela, formado pela repetição regular de padrões policromos.
Barra	Guarnição formada por duas fiadas de azulejos inteiros.
Biscoito	Placa de barro cozido sobre a qual é aplicado o vidrado.
Cercadura	Guarnição formada por uma única fiada de azulejos.
Chacota	Ver: biscoito.
Decalcomania	Ver: azulejo estampado
Decoração ao Grande Fogo	Decoração a altas temperaturas (superiores a 800°C) utilizada na pintura sob o vidrado transparente e na pintura sobre o vidrado opaco em cru.
Decoração Ao Fogo de Mufla	Decoração à temperatura moderada, utilizada principalmente na decoração com vidrados coloridos e na pintura sobre o biscoito.
Elemento	Azulejo considerado individualmente.
Estampilha	Papel oleado no qual estão recortados os desenhos com que se pretende decorar o azulejo e sobre o qual se aplicam as tintas.
Friso	Guarnição formada por uma fiada de frações retangulares, obtidas pelo corte de um azulejo em duas, três ou quatro tiras.
Majólica	Técnica introduzida na Península Ibérica no século XVI por Francisco Niculoso e que permitiu pintar a superfície vidrada do azulejo.
Tardo	Face não vidrada do azulejo.

ANEXOS

Anexo A – Ficha de inventário do Sobrado dos Azulejos

Anexo B – Ficha de Inventário do Sobrado Anônimo

Bibliografia

- ABREU**, Regina; **CHAGAS**, Mário (org). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP & A.
- BACHETTINI**, Andréa Lacerda. *As Pinturas Murais do Theatro Guarany*. Pelotas: (Monografia), 1997.
- BENEVOLO**, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRUAND**, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDAU**, Joel. *Antropologia de la memória*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- CARTAS PATRIMONIAIS**. site do IPHAN, 01/05/2007, 20 h.
- CHOAY**, Françoise; *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp
- FONSECA**, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Minc-IPHAN.
- FUNARI**, Pedro Paulo; **PELEGRINI**, Sandra de Cássia A. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Zahar.
- [http//. www. Wikipedia. com. br.](http://www.Wikipedia.com.br) Acesso em 2007.
- IPHAN**, site. Acesso: 15/03/07.
- KOCH**, Wilfried; *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEAL**, Fernando Machado. *Restauração e Conservação de Monumentos brasileiros/ série Patrimônio Histórico/ Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos/ Centro de Artes e Comunicação/ Universidade Federal de Pernambuco*.
- LEMMEN**, Hans Van. *Azulejos na arquitetura*. Editora Caminho.
- LIMA**, Cecília Modesto. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: Pro-Editores, 1997/1998.
- MORIN**, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, Cortez, 2005.
- SIMÕES**, J.M. dos Santos. *Arquitetura portuguesa no Brasil*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- VIOLLET-LE-DUC**, Eugene Emmanuel; *Restauro/ Apresentação, Tradução e Comentários Críticos por Odete Dourado/ Salvador – BA: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, 1996/ Pretexto/ Série Memória*.
- WEIMER**, Gunter; *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- YUNES**, Gilbero Sarkis. *Roteiro da azulejaria de Pelotas*. Pelotas: Editora e Gráfica UFPEL, 1999.