

**CONSTRUINDO IDENTIDADES: RECONHECIMENTO
DOS ELEMENTOS DECORATIVOS COMUNS
NA AZULEJARIA, EMBUTIDOS MARMÓREOS
E TALHA DOURADA¹**

Maria João Pereira Coutinho e Sílvia Ferreira

IHA-FSCH/UNL²

“Para o estudo tipológico e estilístico da azulejaria interessa, sobretudo, considerar os elementos variáveis ou seja os termos gramaticais da ornamentação”

João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, FCG, 1979, p. 5.

¹ O presente texto tem por base os estudos efectuados nas teses de doutoramento das respectivas autoras: Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*, (Tese de Doutoramento em História, Especialidade em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2009, (Texto Policopiado) e Maria João Fontes Pereira COUTINHO, *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*, (Tese de Doutoramento em História, Especialidade em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2010, (Texto Policopiado). A redacção do texto foi feita no âmbito do Projecto Biblioteca Robbiana: esculturas della Robbia em Portugal PTDC/HIS-HEC/116742/2010 e DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line (PTDC/EAT-EAT/117315/2010), respectivamente.

² As autoras do texto foram investigadoras do projecto “Lisboa em Azulejo antes do Terramoto” (PTDC/EAT-EAT/099160/2008) do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

1. Introdução

A presente comunicação tem por objectivo introduzir o tema das afinidades decorativas patentes em três artes que definiram os ambientes sacros em Portugal no período Barroco. Referimo-nos concretamente à azulejaria, aos embutidos marmóreos e à talha dourada³. Como é sobejamente conhecido, estes três expedientes decorativos uniram-se a outros como à pintura de cavalete, à pintura decorativa, à imaginária, aos têxteis ou à ourivesaria sacra para construir o conceito de “obra de arte total”, em boa hora aplicado a esta realidade tão específica da arte portuguesa. Estas artes definidas como decorativas conviveram, e convivem ainda hoje, com frequência, em função de programas compositivos, plásticos e iconográficos unitários que os artistas executaram de acordo com a vontade dos seus mecenas. Encomendas destinadas maioritariamente aos interiores sacros, estas realizações artísticas construíram sentidos narrativos e impulsionaram a adesão dos observadores à mensagem veiculada, através da sábia articulação entre o conteúdo da mesma e a forma como esta se apresentava visualmente. A recorrência por parte de mestres azulejadores, pedreiros e entalhadores a motivos decorativos comuns, para além do facto de ser reconhecidamente reflexo da recorrente utilização de fontes gravadas do seu tempo, funcionou objectivamente como motor de simbiose significativa entre as três artes em estudo⁴. Universos que se apresentavam na sua materialidade e forma diferenciados entre si, conectaram-se pela confluência de sentidos de conteúdos, na qual os motivos decorativos desempenharam papel determinante ao remeterem cada uma das realizações para as outras suas congéneres. Por tal, podemos afirmar que, para além do carácter decorativo e sensorialmente apelativo destas composições, os elementos seus constituintes estabeleceram diálogos entre si, complementaridades de sentido e envolvências sensitivas que em muito contribuíram para a apreensão racional pelo crente do conteúdo subjacente ao programa doutrinário que se pretendia sedimentar.

³ No caso concreto da azulejaria deve-se salientar o esforço efectuado pelo Eng.º João Miguel dos Santos Simões, a quem se dedicou o congresso, por sistematizar diversos tipos de ornamentação nas suas obras: “Painéis Ornamentais ou «Brutescos»“, in *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo I – Tipologia, (2.ª edição), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 189-199, “Azulejos Figurativos (Painéis)”, in *idem*, pp. 201-209 e “Composições Ornamentais”, in *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, (edição revista e actualizada), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 53-68.

⁴ Vide sobre este tipo de abordagem dois textos que contemplam a articulação das diferentes artes decorativas: José MECO, “A Talha e o Azulejo na valorização da arquitectura”, in Irisalva MOITA (coord. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 313-342 e *idem*, “A Divina Cintilação – Talha, Azulejos, Mármoreos, Chinoiserias”, in AA.VV., *O Convento dos Cardaes, Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal, 2003, pp. 109-188.

2. A relevância dos motivos decorativos

A escolha acertada dos elementos decorativos na economia da mensagem artística e estética deste período apresenta-se determinante. A cultura barroca privilegiou os sentidos na sua relação com a razão e a intelectualização dos conceitos, em primeiro lugar apreendidos pela vista, pelo ouvido ou pelo olfacto, perfeitamente exemplificados no caso da igreja católica pós Trento, na qual se reconhece um grande desenvolvimento da arte com cunho dramático, interventivo, junto do observador, coadjuvada pela relevância conferida à música nos interiores sacros, aos incensos e à colocação de luminárias nos altares e outros espaços, envolvendo os sentidos numa ambiência de permanentes solicitações e sensações, que conseguia respostas igualmente intensas e fervorosas por parte dos crentes⁵.

O papel decisivo que o ornamento vai desempenhar no sucesso desta mensagem é burilado não aleatoriamente, mas antes obedecendo a regras muito precisas que eram certamente do conhecimento tanto dos ornamentistas que produziam as gravuras utilizadas pelos artistas, como por estes que as interpretavam e combinavam na criação de novas soluções decorativas.

Será assim que podemos reconhecer nesta relação do ornamento com a estrutura a que se aplica e em relação às artes que aqui tratamos, a existência de pelo menos cinco pares de qualidades visuais dos ornamentos, actuando em dialéctica⁶.

- ❖ movimento *versus* estaticidade
- ❖ graça *versus* força
- ❖ determinismo *versus* indeterminismo
- ❖ simplicidade *versus* complexidade
- ❖ estilização *versus* literalismo

⁵ Exemplarmente caracterizado por James Trilling, ornamento será “something over and above the functional shape, added for the sake of visual pleasure”, sendo que, na sua opinião, “elaboration makes things special”. Esta forma de encarar o conceito de ornamento e a sua finalidade última compatibiliza-se com a função que a decoração apresenta nas artes do primeiro barroco português. Cf. James TRILLING, *The Language of Ornament*, Londres, Thames and Hudson, 2001, p. 12. Sobre a acção da contra-reforma no contexto das artes, e especialmente para o caso português, veja-se de Natália FERREIRA-ALVES, “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem”, (separata da revista *Theologica*, 2.ª série, Vol. 30, Fasc. 1), Braga, 1995 e ainda de Teresa Leonor M. VALE, “Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno”, (separata de *Brotéria*, Vol. 157), Lisboa, Novembro de 2003.

⁶ Sistematização proposta por James TRILLING, *op. cit.*, p. 10 e que aqui aplicamos relativamente às artes da talha, dos embutidos marmóreos e da azulejaria.

Logo na primeira, **movimento versus estaticidade**, identificamos várias soluções decorativas que nas artes em análise fazem uso desta dinâmica. Basta recordarmo-nos, por exemplo, das figuras de anjos meninos colocados em diversos registos das estruturas retabulares, nas cercaduras de painéis de azulejo ou nos painéis de embutidos marmóreos, que com os seus movimentos descontraídos e frequentemente lúdicos lhe conferem dinamismo, contrastando, por exemplo, com cabeças de anjo aladas, amiúdes vezes colocadas em frisos, ou ainda com cartelas e escudetes que habitualmente acolhem símbolos marianos, cristológicos ou armas dos encomendadores, para compreendermos a fortuna desta dinâmica que se complementa visualmente e que introduz sentido de equilíbrio e harmonia estética ao objecto que ornamenta.

Outro par destacado: **graça versus força** pode ser identificado nestas artes em composições decorativas como aquelas que adoptam a articulação entre as volumosas e fluidas folhagens acânticas com figurinhas galantes de *putti*, nas mais variadas poses, por oposição às figuras de grandes atlantes que simulam suportar estruturas e que reconhecemos nos retábulos mas também na azulejaria desta época. A relação estética produzida entre estas duas qualidades visuais decorativas, observadas nos objectos artísticos em questão, confere-lhes um carácter interpelativo, que se deseja a um tempo forte e intenso sem perder o horizonte da proximidade afectuosa e mesmo amorosa que a doutrina católica cultiva.

Outra relação interessante é estabelecida entre o par **determinismo versus indeterminismo**, no qual podemos reconhecer relações dialécticas entre ornamentos que estão à partida confinados à integração e à sujeição em determinada estrutura, enquanto outros parecem desafiar a sua condição e sugerem acção. A ilustrar o primeiro caso podemos apontar a fortuna visual dos meios corpos que emergem de folhagem, dos atlantes ou dos vasos floridos, enquanto no pólo oposto reconhecemos exemplos nos meninos que simulam subir colunas e que se articulam com folhagem, isto em realizações de talha. No caso dos embutidos marmóreos e na azulejaria, a sua bidimensionalidade torna este indeterminismo ainda mais difícil de alcançar, pois a ilusão de movimento acaba por ser transmitida por composições perspécticas que autorizam uma leitura em movimento, sugerindo a existência de uma terceira dimensão.

Continuando a enumeração destes recursos visuais surge-nos um dos pares mais importantes deste conjunto para a eficácia da mensagem decorativa destas artes: **simplicidade versus complexidade**. Este duo não apresenta dificuldades de maior na sua caracterização e exemplificação, já que se torna óbvio que existem elementos decorativos com carácter mais despojado e que, por vezes, surgem de forma isolada no contexto destas artes, como por exemplo um elemento floral isolado ou uma composição geométrica simples, por oposição a composições de elementos em que se cruzam espécies florais com figuras antropomórficas, ou se vai ainda mais longe e se organizam diversos elementos decorativos em profuso diálogo (pendentes florais, cartelas, figuras geométricas e antropomórficas).

No que se refere ao último par de relações visuais referidos neste estudo, justamente aquele que configura a relação **estilização versus literalismo**, somos levados a concluir que a estilização acaba por ter uma fortuna privilegiada ao

aplicar-se a quase todos os ornamentos de carácter vegetalista e floral, nos quais as qualidades plásticas destes elementos são trabalhadas de forma a adequarem-se aos espaços que decoram, potenciando as suas características naturais. Exemplos destacados da aplicação deste princípio são as folhas de acanto que se resolvem nas mais distintas formas e contornos, consoante os espaços a que são aplicadas. Esta estilização muito frequente dos motivos florais confronta-se com outra qualidade visual, a qual pretende ser o mais possível fiel à natureza do objecto que representa. É o caso, por exemplo, dos *putti*, que em poses miméticas às de



Fig. 1 – Composição com meninos. Pormenor de painel de talha da Capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque de Lisboa.



Fig. 2 – Composição com meninos. Pormenor de painel azulejar do santuário de Nossa Senhora dos Remédios de Peniche.

pequenas crianças, transmitem as posturas, as brincadeiras e a galhardia próprias da infância. Não é por acaso que cabe a estas figurinhas um papel determinante na animação da maior parte destas artes da época barroca.

Estamos uma vez mais perante um duo diferenciado de opções decorativas que se complementam e interagem comunicando cada um as suas potencialidades próprias, confluindo para o mais aprazível e equilibrado efeito visual do conjunto.

3. As principais casas editoras da Europa. Os artistas fundamentais, as suas obras de referência e influências específicas⁷

Como é do conhecimento geral, os principais suportes de divulgação dos elementos estruturais e decorativos mais relevantes para a definição estrutural e decorativa das obras de embutidos marmóreos, azulejaria e talha do período barroco foram os desenhos, as gravuras, as estampas, os tratados de arquitectura e ornamentação que circulavam no nosso país, com chegada antecipada à corte, e as próprias obras que no seu tempo se tornaram paradigmáticas. Para além destes, teremos de considerar como veículos de influências complementares quer o gosto introduzido por alguns artistas estrangeiros trabalhando em Lisboa⁸, quer as novas directrizes artísticas veiculadas pelos objectos importados, maioritariamente de Roma, via embaixadores ou eclesiásticos de passagem pela cidade pontificia⁹. Ainda no contexto das influências jogadas, nunca será demais lembrar o papel representado pelas realizações de arte efémera destinadas, por exemplo, a procissões, entradas régias, casamentos, baptizados e exéquias fúnebres de membros da família real, autos-de-fé e embaixadas, entre outros¹⁰.

⁷ Sobre a temática da influência da gravura nas artes portuguesas cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, Ana Paula Rebelo CORREIA (coord. de), *Actas do III Colóquio de Artes Decorativas – Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e Memória da Gravura Europeia*, Lisboa, Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2010, (no prelo).

⁸ Cf. Armindo Ayres de CARVALHO, “A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal”, José Monterroso TEIXEIRA (dir. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993 e ainda do mesmo autor, “Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V”, Nuno SALDANHA (dir. de), *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994.

⁹ Cf. entre outras publicações da autora dedicadas à temática da importação de obras de arte italianas para Portugal, nomeadamente de escultura barroca, Teresa Leonor M. VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópico, 2004.

¹⁰ Veja-se para esta temática, João Castel-Branco PEREIRA (dir. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, Maria João PEREIRA COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino”, *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade*, Lisboa, Universidade Aberta, Fevereiro de 2009, Teresa Leonor M. VALE, Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de), *Colóquio de História e de História da*

Duas casas editoriais terão sido fundamentais na disseminação dos modelos estruturais e decorativos que definiram as obras de talha, embutidos e azulejos da produção lisboeta deste período. Os estudos pioneiros de Marie Thérèse Mandroux-França, no âmbito da presença da gravura estrangeira em Portugal e sua influência nas artes, permitiram-nos reconhecer duas editoras determinantes para a divulgação deste património no nosso país. Pertencentes a duas famílias, os De Rossi e os Mariette, respectivamente sediadas em Roma e em Paris, estas editoras foram em grande parte responsáveis pela disseminação no nosso país das gravuras mais representativas do trabalho dos artistas desenhadores, pintores, ornamentistas e outros que um pouco por toda a Europa ocidental produziam e inspiravam as grandes obras do barroco, sem esquecer aqueles que em épocas anteriores influenciaram e determinaram a evolução estilística desse período¹¹.

Apenas para mencionar alguns dos nomes responsáveis pela progressiva alteração que as artes decorativas sofreram a partir dos finais do século XVII, elencaremos aqueles que se nos afiguram ter obtido maior aceitação entre os nossos artistas entalhadores, azulejadores e pedreiros. São os casos do padre jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709), do ornamentista Filippo Passarini, de Jean Lepautre (1618-1682)¹², ou ainda de Stefano della Bella (1610-1664), de François Collignon, ou de Ludovico Scaldi, entre muitos outros.

Ainda segundo Marie Thérèse Mandroux-França, várias obras dos artistas supra-citados encontram-se em depósito em bibliotecas portuguesas¹³. Alguns exemplares pertenceram a conventos, enquanto outros provieram de colecções de entidades particulares. Como é do conhecimento geral, o rei D. João V foi o responsável pela encomenda directa e massiva à casa editorial dos Mariette de livros e gravuras destinados a engrandecer a colecção real, atitude sobejamente documentada pela historiadora citada¹⁴.

Arte. Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna. Actas, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

¹¹ Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “L’image Ornementale et la Littérature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais” *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.ª série, n.º 1, Porto, 1993.

¹² A obra de Jean Lepautre conheceu maior divulgação através da edição do catálogo das suas obras, publicado pela Biblioteca Nacional de Paris. Cf. Maxime PRÉAUD (coord. de), *Graveurs du XVIIe Siècle. Antoine, Jacques et Jean Lepautre* (première partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1993 e *idem*, *Graveurs du XVIIe Siècle. Jean Lepautre* (deuxième partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1999.

¹³ Nomeadamente, na secção de iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga e na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes.

¹⁴ Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, *Les Mariette et le Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983. *Idem* e Maxime PRÉAUD, *Catalogues de la Collection d’Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Bibliothèque Nationale de France, Fundação da Casa de Bragança, 2003.

Prosseguindo no contexto da encomenda de obras de carácter decorativo por parte de ordens religiosas e irmandades, não podemos deixar de assinalar a emblemática colecção de gravuras, antiga pertença do convento de Nossa Senhora da Graça, hoje depositada na Biblioteca Nacional de Portugal, pela relevância do seu testemunho no contexto da atribuição da posse destas obras às ordens religiosas, também elas grandes encomendadoras das artes em análise.

Este conjunto de gravuras compõe-se de diversas séries ornamentais, de autores maioritariamente italianos. Entre eles destacam-se exemplares de Filippo Passarini “*Nuove Inventioni d’Ornamenti (...)*”, de Jacomo Laurentiani “*Opere per Argentieri et Altri*”, de Stefano della Bella, “*Racolta di Vasi Diversi*”, de Ludovico Scalzi, constituído por composições vegetalistas, de Petrus Cerinus, com exemplares focados em soluções decorativas subordinadas a motivos fitomórficos, ou ainda de François Collignon, apresentando uma série de cartelas em sequência, sem título¹⁵.

Nos modelos que estas obras veiculam, na sua multiplicidade de suportes, existem desenhos dedicados à ourivesaria sacra, nos quais se representam cálices e candelabros, sugestivamente ornamentados com motivos florais e antropomórficos, como são por exemplo os sugeridos por Jacomo Laurentiani, noutros reconhecemos medalhões circulares ou ovais ladeados por anjos adultos agenciando os temas centrais dos mesmos, e noutros ainda projectos destinados à execução de coches ou caixas de órgão, caso das obras de Filippo Passarini. Outras soluções decorativas são avançadas por Stefano della Bella, nas quais se observam motivos decorativos conjugados com albarradas bem dimensionadas e também por François Collignon, o qual apresenta múltiplos modelos de cartelas assimétricas decoradas essencialmente com cabeças de anjo aladas, ornamentos vegetalistas e volutas, entre outros.

Para além destas influências que os artistas do seu tempo tiveram na fortuna da evolução destas artes do primeiro barroco português, não podemos esquecer que os modelos que vigoravam em anos anteriores e aqueles que se foram implantando funcionaram em relação, pois a “modernidade” dessas estruturas reinventou-se também com o auxílio de influências e modelos bebidos nas artes decorativas dos períodos precedentes.

Torna-se evidente para os historiadores de arte portuguesa, especialmente para aqueles que se debruçam com mais cuidado sobre as artes decorativas da época em questão, que as fontes comuns (gravuras, desenhos, estampas, outras artes) traduzem-se em analogias de soluções temáticas que contribuem para construir a unidade destas artes.

¹⁵ Esta colecção de gravuras foi sistematizada e interpretada por Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA no seu artigo supra-citado, “L’image Ornamentale (...)”, e está depositada na BNP, *Secção de Iconografia*, E.A. 65 A.

Se cada uma delas utiliza materiais distintos, suportes diferenciados de expressão, não podemos perder o horizonte da sua gênese, onde tantos elementos comuns se entrecruzam.

Para além da herança renascentista que os elementos grotescos apresentam nas artes em estudo do primeiro barroco, teremos de considerar a prevalência de outros que recorrentemente observamos. Referimo-nos concretamente às folhas de acanto, às cariátides, aos atlantes meninos e adultos, aos *putti*, aos festões de flores, às próprias colunas torsas, às folhas de videira, aos cachos de uvas e espigas, enfim a toda uma panóplia de elementos que se entrecruzam entre a arte da talha, do embutido marmóreo e a do azulejo. Convivendo amiúde nos mesmos espaços, as artes são também devedoras das relações artísticas entre os mestres seus produtores, quer em relações de trabalho, quer naquelas de amizade e mesmo parentesco. Esta unidade de artistas, irmanados muitas vezes em associações de leigos como eram as irmandades, laborando frequentemente para os mesmos encomendadores, é plausível que tenha conduzido igualmente a uma certa homogeneização dos seus temas predilectos de trabalho.

Assim, aliando as informações oriundas de gravuras, estampas e desenhos ao conhecimento efectivo da produção de cada arte nos espaços sacros e às relações estabelecidas entre estes mestres, poder-se-á explicar, em parte, a recorrência de elementos decorativos entre artes tão complementares como são aquelas elencadas.

4. Elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada

No que concerne aos vários elementos decorativos comuns que pontuam nas três artes em questão, podemos iniciar este breve elenco por aqueles que maior fortuna e efeito produziram nas composições decorativas do período barroco recorrentes na azulejaria¹⁶, nos embutidos de mármore e na talha da época em estudo: os motivos florais e vegetais, os meninos ou *putti*, as figuras fantásticas, símbolos cristãos em cartelas e elementos arquitectónicos¹⁷.

¹⁶ Sobre a importância do ornamento na azulejaria e a sua relação com o espaço arquitectónico cf. a sistematização efectuada por Vítor SERRÃO, “O azulejo de Seiscentos: o esplendor cenográfico do artifício ornamental” e “O ciclo dos «Grandes Mestres» do azulejo”, in *História da Arte em Portugal, O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 115-124 e 209-225, respectivamente.

¹⁷ Cf. respectivamente para a arte da pedraria embutida e para a talha: Maria João Pereira COUTINHO, “A gênese dos modelos compositivos nas obras de “embutidos marmóreos” portugueses”, in Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, Ana Paula Rebelo CORREIA, *op. cit.*, e Sílvia FERREIRA “Gravura e Obra de Talha Barroca na Lisboa de Setecentos. Apropriação dos modelos e reinvenção das formas” *in idem*.

❖ Motivos florais e vegetalistas

Os primeiros, de natureza floral e / ou vegetalista, desde muito cedo participaram nas mais variadas composições ornamentais. A singeleza e plasticidade que lhes é inerente, resultante da diversidade de formas e cores que apresentam, permitiu aos artistas conjugá-los de forma hábil, produzindo harmoniosas composições.



Fig. 3 – Composição com vaso ladeado por figuras femininas. Pormenor do pavimento em mármore policromos da igreja de S. José dos Carpinteiros de Lisboa.



Fig. 4 – Composição com vaso ladeado por figuras femininas. Pormenor de painel azulejar da basílica de Castro Verde.

Configurando-se como elementos modeladores da composição, estes motivos surgem maioritariamente na qualidade de folhagens (*acantus*), que percorrem o espaço e que sustentam outros elementos decorativos, tomando novas formas quando terminam em outras figurações, como é o caso da conclusão em volutas, ou em outras espécies vegetais ou florais¹⁸.

¹⁸ No âmbito das interpretações fitomórficas e da sua fortuna na arte pictórica renascentista

A plasticidade que apresentam que inspirou os artistas da Antiguidade, os quais perenizaram soluções compositivas de algumas edificações, como ocorreu com *Ara Pacis*, através da sua gravação, a qual, por sua vez, terá igualmente iluminado os artistas da Renascença, que a partir desta planta recriaram inúmeras composições¹⁹. Marcantonio Raimondi (c. 1480-1527/34) foi um dos gravadores que utilizou recorrentemente esse vegetal, bem como o seu discípulo Agostino Venezino, ou Zoan Andrea (act. 1475-1505), Giovanni



Fig. 5 – Menino. Pormenor de painel de talha dourada da capela das Albertas de Lisboa.



Fig. 6 – Menino. Pormenor de painel de mármore policromos da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo de Lisboa.

e maneirista, *vide* os mais recentes trabalhos de Sónia Talhé AZAMBUJA: “*Ars Naturans: A Natureza e a Paisagem na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI*”, in AA.VV., *Actas do Colóquio Aprendizagem de Feiticeiro*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 13-24 e *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Lisboa, Nova Vega, 2009, bem como num âmbito mais geral: Alain TAPIÉ, *Le sens cache des fleurs, Symbolique & botanique dans la peinture du XVII.e siècle*, Paris, Adam Biro, 2000 e Lucia IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, (colección Los Diccionarios del Arte), Barcelona, Electa, 2003.

¹⁹ Cf. “Acanthus”, in Alain GRUBER (dir. de), *L’art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, pp 95-155 e “The Acanthus”, in *1620-1800, Baroque, Style in the Age of Magnificence*, Londres, V&A Publishing, 2009, pp. 109-110.

Antonio da Brescia (?-1531) e Filippo Passarini, este último com obra coetânea à de azulejaria, talha e embutidos marmóreos da época em estudo²⁰.

Outro caso distinto do uso de composições decorativas retiradas dos elementos constituintes do mundo vegetalista e floral é o caso das albarradas e dos cestos com frutos. A estes motivos, cuja interpretação pode variar do âmbito religioso para o civil, importa reconhecer a capacidade de serem facilmente adaptados a manifestações artísticas distintas, com as mais diversificadas aplicações²¹.

Quanto às primeiras, as albarradas, que ocupam, como é sabido, um lugar de destaque na produção azulejar de seiscentos, sob a designação de “azulejos de jarros” ou “vasos floridos”²², importa referir que terão, como tantas outras composições, conhecido a sua génese na gravura, sendo portanto disseminadas no âmbito artístico através desse meio, como aliás já foi anteriormente focado. A mimetização de outros elementos, como os jarros, que coadjuvam o carácter centralizador da composição, orientando-a na vertical, permite por vezes enquadrá-la temporalmente, revelando também a diversidade de gostos existente, ora privilegiando a ourivesaria, ora a cerâmica oriental. Já o modelo de composição floral, que tem por base cestos, mais parcimoniosos do que os anteriormente referidos jarros, remete-nos para a abundância, expressa nos frutos que se dispõem entre as diferentes espécies florais, sendo igualmente reconhecível na obra gravada. A diversidade de modelos de cestos espelha, por sua vez, idêntico recurso à obra gravada que, como se pode observar, se constitui principal fonte e elo unificador destas três artes.

❖ Meninos ou *putti*

Outro dos elementos que se distingue na obra azulejar, assim como nas obras de talha e pedraria policroma são meninos figurados nas mais variadas feições, integrando distintas composições e emprestando a graça e o dinamismo próprios dos seus corpos de criança para o sucesso da mensagem. A presença de meninos desnudados, símbolo da *nuditas virtualis*, é constante nestas três artes. Surgem-nos, como acima referimos, em múltiplas soluções, entre as quais destacamos aqueles que entrelaçados em diminutas fitas animam diversos espaços das estruturas azulejares, de embutidos de mármore ou de talha. Reconhecemos inúmeros casos destas representações, maioritariamente em postura de suporte, como acontece com os existentes nos panos de muro da capela-mor da igreja do convento de Santos-o-Novo, ou como ocorre com os

²⁰ Sobre a obra gravada destes autores cf. o classic Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Nova Iorque, Abaris Books, 1978 e um dos estudos mais recentes de Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999.

²¹ Cf. “The Baroque Flowers”, in *1620-1800, Baroque, Style in the Age of Magnificence*, (...), pp. 110-112.

²² Cf. João Miguel dos Santos SIMÕES, “Composições Ornamentais”, *op. cit.*, pp. 53-68.

do pavimento da igreja de S. José dos Carpinteiros, que sustentam vasos floridos, ou ainda aqueles patentes nas ilhargas da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque de Lisboa, todos estes exemplos em embutidos marmóreos. Em talha podemos também observar alguns exemplos, embora não tão frequentes, nas realizações da capela-mor da igreja do Senhor do Bonfim, em Setúbal, ou na nave da Capela dita “das Albertas” no Museu Nacional de Arte Antiga.

Para além destes, aqueles que mais frequentemente surgem nestas artes e que se configuram como expressão máxima da liberdade criativa dos responsáveis pelo seu desenho, são os que ensaiam brincadeiras ou jogos lúdicos entre caules, folhagem acântica, flores ou mesmo cachos de uva e folhas de videira. Exemplos destes meninos abundam nas artes em estudo e podemos sumariamente apresentar os casos paradigmáticos dos patentes nas capelas do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Piedade da igreja de S. Roque de Lisboa, quer em obra de embutido marmóreo, quer em obra de talha, montando acantos, enquadrando cartelas com símbolos cristológicos e com inscrições epigráficas.

Um último exemplo bastante comum da intervenção destes meninos nas composições decorativas é aquela que configura a sua acção enquanto figuras que agenciam determinado tema ou objecto, como por exemplo a que podemos observar nas composições existentes nos embutidos de pedraria da capela do Santíssimo Sacramento do templo de S. Vicente de Fora ou na capela-mor da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo, ambos em Lisboa, onde figuram meninos esvoaçantes que sustentam algo. No caso da talha dourada podemos apresentar entre outros tantos possíveis exemplos aqueles que se reconhecem na capela do Corpo Santo, em Setúbal, ou os que surgem na capela-mor da igreja do Senhor do Bonfim, da mesma cidade. Já em suporte azulejar destacamos a composição de frontal de altar patente no retábulo do Menino Jesus, da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais, uma das mais significativas do período barroco na capital.

Fortuna fizeram, igualmente, as cabeças de anjos aladas que, como elementos decorativos simples, serviram para animar diversos espaços das estruturas retabulares, dos painéis de embutidos marmóreos ou azulejares, contribuindo para introduzir sentido rítmico em determinado local, ou simplesmente para animar espaços menos ornamentados.

❖ Elementos decorativos fantásticos

Outro grande núcleo que se configura nas três artes visadas é aquele que privilegia a figuração fantástica²³. Dentro desta, podemos individualizar

²³ Sobre a temática da figuração fantástica ou animalesca *vide*, entre outros títulos, os seguintes: Ariane et Christian DELACAMPAGNE, *Animaux Étranges et Fabuleux. Un bestiaire Fantastique dans l'Art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003. Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1969, Nicole DACOS, Vítor SERRÃO, “Do Grotesco ao

figuras femininas híbridas, *spagnolettes*, tritões, golfinhos, dragões e mascarões, como sendo os que têm uma presença mais significativa no âmbito da nossa abordagem.

As figuras femininas híbridas, outro elemento ornamental que figura nas composições de pedraria embutida, talha e azulejaria, inscrevem-se na figuração híbrida, que conjuga simultaneamente flora e representações de diversas naturezas (masculina, feminina e animal). Estas, apreciadas e divulgadas desde a Antiguidade, por influência da mitologia, figuram quer no quadro dos vocábulos ornamentais, se autonomizados, quer no quadro compositivo, pelo facto de serem elementos organizadores de um conjunto. Estando genericamente associados à folhagem que percorre uma determinada superfície, podem surgir como meios-corpos, ou simplesmente *facies*. A escolha de bustos femininos, que oferece um carácter divinizado ao conjunto – e que habitualmente é representada numa posição centralizadora – pode ser observada na sua singularidade nos embutidos marmóreos, entre outros locais, nos painéis do pavimento da capela-mor da igreja de S. José dos Carpinteiros, onde o mimetismo da gravura renascentista é evidente, constatando-se a similitude com algumas das gravuras quinhentistas de Master of the Die ou de Agostino Veneziano e Antonio Salamanca. De igual forma se reconhecem exemplos na azulejaria, como é o caso da representação destas figuras em painéis de azulejo constantes da nave da Basílica de Castro Verde, no Alentejo ou em talha dourada nas mísulas que suportam os nichos das imagens de vulto do retábulo-mor da igreja matriz de Bucelas.

As *spagnolettes*, figuras femininas de cabeças emplumadas, recorrentemente observadas nas composições ornamentais dos grotescos, tiveram uma aplicabilidade acentuada principalmente no azulejo e no embutido marmóreo, aparecendo mais tardiamente na talha dourada, já como reinterpretações das figurações anteriores, apropriadas pela linguagem da arte régência francesa. Possuem obviamente sentido decorativo bastante acentuado, o qual prolonga e eleva as figuras femininas na vertical, conferindo-lhes, conforme a sua colocação, um carácter dominador na composição onde se inserem. Exemplos destes motivos decorativos aplicados nas três artes em questão reconhecem-se em azulejo na capela de S. Roque da igreja homónima de Lisboa, na capela do Santíssimo da mesma igreja, em embutido marmóreo na antiga sacristia do extinto colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa, actual igreja do Hospital Civil de S. José, e em talha dourada na nave da capela das Albertas e em painéis decorativos do arco triunfal da capela-mor da igreja matriz da Merceana.

Brutesco. As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)”, in AA.VV., *Portugal e Flandres – Visões da Europa 1550-1680*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1992, pp. 37-53, Philippe MOREL, *Les Grotesques. Les Figures de L’Imaginaire dans la Peinture Italienne de la Fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, “Ornament and the Grotesque”, in *1620-1800, Baroque, Style in the Age of Magnificence*, (...), pp. 112-113 e André CHASTEL, *El Grutesco*, Madrid, Akal, 2000.

Os tritões, parcialmente semelhantes aos golfinhos, transportam-nos para a Antiguidade Clássica, por exemplo, conduzindo o carro de Neptuno ou de Vénus ou ligados ao episódio de Arión, no qual o mesmo atraído pela música vinda das profundezas do oceano se atira à água, sendo salvo por um destes animais. Como sabemos, aos golfinhos foi-lhes conferido um sentido cristológico, o de salvadores das almas, tendo sido um dos elementos decorativos aceites pela iconografia cristã e reproduzido nos mais diversos materiais e nas técnicas que os permitiram tornar em obras de arte significativas. A sua aplicação nas obras de embutidos marmóreos, azulejaria e talha dourada reflectiu diferentes impressões, umas mais renascentistas, onde encontramos figuras com um ar feroz, e outras menos terríficas, frutos da livre interpretação dos mestres.

Como já referimos, estas figuras comuns às três artes em estudo foram maioritariamente inspiradas no imaginário da arte dos grotescos. Podem ser observadas em pedraria embutida no supedâneo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo de Lisboa, no frontal de altar de azulejo do antigo convento de N.^a S.^a da Esperança, em Alcáçovas, enquanto em suporte de talha dourada são referenciados por exemplo na capela-mor da igreja do Senhor do Bonfim de Setúbal, na capela de N.^a S.^a da Doutrina, na igreja de S. Roque, ou ainda na nave da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais.

Já os mascarões, apresentando múltiplas soluções e consequentemente inúmeras feições e expressões, são elementos que inculcam nos conjuntos uma nota de divertimento e de caricato, contribuindo também para introduzir a esfera do maravilhoso nas artes em análise. Alguns apresentam-se de forma quase indistinta nas composições caracteristicamente acânticas, cuja morfologia resulta na maioria das vezes da metamorfose da própria folhagem. Patentes nas composições que revelam maior erudição e maior riqueza plástica, podem ser observados em embutidos marmóreos na capela de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de S. Roque de Lisboa, particularmente o que figura como motivo central do painel localizado no interior de um dos nichos. Outro exemplo encontra-se no pavimento da capela do Hospital de S. José, da mesma cidade, ou na capela-mor da igreja matriz de Loures, encimando duas das cartelas existentes na superfície murária, os quais surgem complementarmente aos restantes elementos decorativos. No que respeita à sua representação em talha dourada, reconhecemo-los preferencialmente nas obras do mestre entalhador lisboeta Manuel João da Fonseca, que fez destes elementos a sua “marca” distintiva. Referenciamo-los em capelas-mores como a da Sé de Beja ou a da Igreja de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz, da mesma cidade. Relativamente ao azulejo, exemplos destes motivos abundam igualmente, podendo aqui destacar-se aqueles que pertencem ao espólio do Museu Nacional do Azulejo. Na origem gráfica destes mascarões poderão ter estado alguns dos representados nas gravuras divulgadas por Marcantonio Raimondi, particularmente aqueles que derivaram da criação de Rafael ou de Giovanni da Udine, bem como aqueles presentes em algumas séries da autoria de Giulio Romano, de Cornelis Floris ou de Renatus B. L.

❖ Símbolos cristãos em cartelas

Espelho do conhecimento da doutrina cristã e da preocupação de encomendadores e artistas em adequar a linguagem ao seu local de inserção, a presença da iconografia católica nos objectos culturais é um elemento a que não devemos ser alheios. Nesse âmbito, merecem ser salientados espaços que podem de algum modo ostentar símbolos que espelham particularmente as devoções das capelas, ou dos altares que os albergam, e que apresentam simbologia mariana, cristológica ou cristífera e simbologia de santos²⁴. A estes exemplos podem sempre ser acrescentados os que demonstram o poder dos encomendadores, traduzido em emblemas das ordens religiosas ou militares, ou ainda de outros patronos particulares responsáveis pelas encomendas. Os exemplos que tiveram maior expressão no campo da representação de natureza cristológica, estão ligados à representação da Eucaristia e da Paixão, todavia, outros símbolos com idêntico valor figuram no elenco, como o cordeiro ou *Agnus Dei*. Estes, que reflectem o espírito da sua época, particularmente a convicção da expiação a partir do sacrifício, apelam ao fiel através de uma representação pormenorizada, onde o símbolo surge autonomizado da restante decoração, através da sua inserção em cartelas ou molduras.

A capela-mor da igreja de Santa Maria de Loures apresenta excepcionais reproduções de um cálice, do pão, das espigas de trigo, das uvas, da arca e do *Agnus Dei*, inscritas em cartelas que constam nas superfícies murárias que decoram esse espaço. A natureza eucarística das representações está indubitavelmente associada à Virgem, a quem o templo é dedicado. De igual forma reconhecemos na igreja de Santa Maria da Feira, em Beja, concretamente no retábulo dedicado a N.ª S.ª do Rosário (enquadrando árvore de Jessé), cartelas com símbolos marianos, desta feita em madeira entalhada. De forma idêntica se reconhecem situações similares na produção de azulejo da época, em cartela, como aquela supra-referida do painel de azulejos do retábulo do Menino Jesus da igreja dos Cardais, em Lisboa, ou os exemplos constantes em alguns painéis azulejares da ermida de Santo Amaro e na igreja de S. Roque, da mesma cidade. Não podemos deixar de aludir à semelhança existente entre algumas delas e as que figuram por exemplo em outros materiais e suportes, como ocorre com o conjunto de estandartes pascais pertencentes à igreja matriz de Castelo de Vide, cuja solução de inscrição dos símbolos em cartelas é muito semelhante às representações anteriormente apontadas. Grande parte destes conjuntos terá possivelmente ido buscar inspiração a Empresas e Emblemas, particularmente aqueles inscritos na denominada Emblemática do

²⁴ Para a interpretação destes símbolos *vide*, entre outros autores, George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford, Oxford University Press, 1954, Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59 e Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

Amor Divino, onde se inclui as *Rime de Gli Academici occulti com de loro imprese et discorsi*, de Bartolomeu de Brescia (1506-1578)²⁵. A circunstância de apresentar soluções muito próximas dessas, como se poderá constatar particularmente na representação da coluna e da lanterna, consolida esta nossa perspectiva.

❖ Elementos arquitectónicos

Outro dos esquemas que assume particular destaque no âmbito das contaminações ornamentais é aquele que toma a arquitectura ou os elementos arquitectónicos como fonte de inspiração e de mimetização. Nesse campo, colunas com função dupla, estrutural e decorativa, mísulas com idêntica valência ou frontais de altar parecem adquirir uma sintomática predominância, tendo os têxteis exercido nestes últimos uma clara influência²⁶.

Para o período em estudo, as opções veiculadas por encomendadores e artistas produziram retábulos em talha e em pedraria policroma que se caracterizaram sobretudo pela monumentalidade, pela verticalidade do corpo único, pela imponência dos alçados resolvidos em colunas torsas e pilastras, em articulação amiúde perspéctica. Estas asserções que se aplicam tanto à arte da talha como à arte dos retábulos de pedraria embutida, encontram na azulejaria o aproveitamento estético das suas potencialidades ao consagrar a representação em *trompe l'oeil* destes elementos arquitectónicos. Corroboram esta nossa perspectiva a existência de múltiplos exemplos nas duas primeiras manifestações artísticas, onde a coluna se ergue representativamente como sustentáculo de nobres estruturas, mas que também empresta a sua morfologia à funcionalidade que lhe cabe, sendo, no caso da obra de pedraria policroma, uma clara mimetização da utilização e morfologias utilizadas na arte da talha²⁷. Patenteia esta asserção a sua utilização em portais, que irá ser precisamente reproduzida no âmbito azulejar, como se pode constatar ao comparar o modelo utilizado nas sacristias da igreja de Nossa Senhora da Graça e do antigo colégio de Santo Antão-o-Novo, ambas em Lisboa, com aquele pictórico, representado no

²⁵ Publ. por Elizabeth MILLER, *op. cit.*, pp. 117-118.

²⁶ Sobre este a relação da arquitectura com obra de embutidos de pedraria policroma cf. Maria João Pereira COUTINHO, “Obras de “Embutidos de Mármore” na Lisboa Barroca: 2.ª metade do século XVII / 1.ª metade do século XVIII”, in AA.VV., *Actas do Colóquio Aprendizagem de Feiteiro*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 127-140, e sobre a sua inserção de alguns destes elementos, como as colunas, mísulas e capitéis, no âmbito da escultura *vide idem*, “Do volume e da cor. A vertente escultórica dos embutidos de pedraria policroma no Portugal de Seiscentos”, in Pedro FLOR, Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011, pp. 327-356.

²⁷ Acerca da importância da coluna, sua génese e evolução de morfologia *vide* o trabalho basilar de Stefania TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, (Col. Roma. Storia, cultura, immagine, 11), Roma, Gangemi Editore, 2002.

revestimento azulejar da igreja do antigo convento de S. João Evangelista de Arraiolos. Já a contaminação artística do caso particular das colunas pseudo-salomónicas, a terminar em arco de volta perfeita, podem ser igualmente visualizadas a rematar os confessionários da anteriormente mencionada igreja dos Lóios de Arraiolos.

Um dos espaços que maior representatividade adquiriu nos retábulos denominados de “Estilo Nacional”, quer sejam de talha ou de pedraria, foram os seus elementos de sustentação, mormente as mísulas, que podem apresentar decoração acântica, floral, simbólica, antropomórfica, ou outra, e integrarem ou não figuras de atlantes de maiores ou menores dimensões, frequentemente, em virtude da dimensão do altar. Interessante é uma vez mais verificar como a azulejaria transforma estes elementos de suporte em peças de puro decorativismo ao representá-los num contexto meramente decorativo, como é o caso do painel de azulejos figurando um pequeno atlante inserido em mísula, constante da igreja matriz de Alcochete. O mesmo modelo pode ser igualmente observado nas mísulas de pedraria embutida que sustentam o retábulo de S. João Baptista da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, bem como nos suportes das estruturas retabulares de talha dourada do altar de Nossa Senhora de Fátima da igreja de Santo Agostinho de Marvila, de Lisboa, ou no principal da basílica de Castro Verde.

Por último, os frontais de altar conheceram igualmente uma importância decisiva na animação das estruturas retabulares, quer fossem em embutidos de mármore, em talha ou em azulejo²⁸. Verificam-se mesmo situações de tipologias idênticas mimetizadas da arte têxtil²⁹, adequando-se estas tanto ao material em que eram trabalhadas, como ao gosto do seu desenhador e eventualmente do encomendador da obra. A clara reprodução da divisão do tema em vários campos, particularmente aquela de sanefa, pano, frontaleiras e sebastos denuncia a fonte de inspiração de tais composições, bem como a particularidade de recorrerem à ornamentação própria da aplicação de franjas e galões nos conjuntos. Se cotejarmos exemplos como o frontal de embutidos de pedraria policroma da capela do Senhor Jesus dos Passos da igreja do Espírito Santo de Évora, cujo pano se encontra bipartido, podemos reconhecer que o modelo é idêntico ao do frontal de talha policromada, pertencente ao retábulo da actual capela do Patriarca do mosteiro de S. Vicente de Fora de Lisboa, ou

²⁸ Sobre os frontais de altar azulejares cf. João Miguel dos Santos SIMÕES, Emílio Guerra de OLIVEIRA, “Frontais de Altar”, in *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo I – Tipologia, *op. cit.*, pp. 211-223 e José MECO, “Os Frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas de Azulejo. Do Mudejarismo à influência Oriental”, (Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Série IV, n.º 92, 2.º tomo), Lisboa, 1998.

²⁹ Acerca da importância dos frontais têxteis *vide*: Maria João Pacheco FERREIRA, “Entre o Sagrado e o Profano. Funções e temas na produção têxtil bordada sinoportuguesa datável do século XVII”, in Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa, Colóquio de História da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 137-148.

mesmo daquele têxtil da capela de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de S. Roque da mesma cidade. Já para modelos com o pano tripartido, podem ser evidenciadas as semelhanças entre os frontais azulejares, referenciados por Santos Simões na sua obra *Azulejaria em Portugal no século XVI*³⁰, da capela de S. João ou de Nossa Senhora da Piedade da Lousã, ou o do espólio da igreja de Nossa Senhora da Esperança de Alcáçovas, bem como o de talha dourada do altar de S. João Evangelista da já citada igreja de Nossa Senhora da Conceição de Beja.

Nota final

Concluindo, pretendemos demonstrar como as artes dos embutidos marmóreos e da talha dourada conviveram com a da azulejaria, e como a adoção de motivos decorativos comuns contribuiu para o reforço da mensagem doutrinária da igreja católica contra-reformista e de cada uma destas artes *per si*, não esquecendo também a forma e o processo em que cada uma delas se potenciou em individualidade e expressão próprias, alicerçadas na inter-dependência das fontes decorativas adoptadas.

Apesar de se reconhecerem, como aliás já foi anteriormente referido, influências de ornamentistas renascentistas e maneiristas que imprimiram o seu próprio cunho aos vocábulos ornamentais clássicos, é na linguagem barroca, e na forma como esta se adequa às superfícies, que encontramos uma uniformidade e uma coerência que coadjuvam a ideia da existência de elementos decorativos comuns às três artes.

Com os vários exemplos apresentados procurou-se ainda comprovar cabalmente esta nossa teoria, aliás já pressentida por vários autores, de que destacamos no âmbito dos estudos da azulejaria o notável Eng.º João Miguel dos Santos Simões.

³⁰ Cf. João Miguel dos Santos SIMÕES, Emílio Guerra de OLIVEIRA, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo II – Elenco, *op. cit.*.