

DA GRAVURA À ICONOGRAFIA: UMA METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO NO ESTUDO DA AZULEJARIA BARROCA

Ana Paula Rebelo Correia

IHA-FCSH/UNL
ESAD/FRESS

Introdução

O estudo das fontes de inspiração da azulejaria portuguesa de composição figurativa – narrativa desenvolve-se verdadeiramente como campo de investigação ao longo da segunda metade do século XX. São pioneiras as pesquisas de Robert Smith¹, de Marie Thérèse Mandroux-França², de João Miguel dos

¹ Robert SMITH, “French models for Portuguese tiles” in *Apollo*, Ed. Denis Sutton, April, 1973

² Marie Thérèse Mandroux-FRANÇA, *Information artistique et “mass-media” au XVIIIe siècle: la diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal* / Marie-Thérèse Mandroux-França. – Braga: Livr. Cruz, 1974. – Sep. Bracara Augusta, 27.

Idem, « Les Mariette et le Portugal », in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983.

Idem, *L’image ornementale et la littérature artistique importées du XVIème siècle au XVIIIème siècles: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais portugais*, Porto, Câmara Municipal, 1983.

Idem, “La politique artistique européenne du Roi Jean V de Portugal en direction de Paris”, in: *Actes du Colloque: histoire du Portugal, histoire européenne*, Paris, 22-23 Maio 1986. – Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, p.111-145.

Idem, “La Collection d’estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette” in *Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII*, Universitária Editora, 1991. *Idem*, *Pierre-Jean Mariette, 1694-1774. Catalogues de la collection d’estampes de Jean V, roi de Portugal*, 3 vol., Lisbonne, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança; Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, 1996-2003.

Santos Simões, entre outros. Na sua obra *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Santos Simões põe em destaque a importância do livro ilustrado como “compêndio normalizador onde tudo se ensina pela imagem” e no qual se encontram “os protótipos, as regras, os riscos, as inspirações, logo adoptadas e servilmente seguidas pela coorte de artistas e artífices cada vez menos conscientes das suas capacidades criadoras (...)”³. Com estes estudos abriu-se o caminho para a investigação sistemática sobre o impacto da gravura na produção azulejar portuguesa e até sobre o impacto da gravura europeia na constituição de uma cultura visual nacional. No último quartel do século XX e até aos dias de hoje, vários investigadores têm-se debruçado sobre a questão da relação entre os temas representados nos revestimentos azulejares e as séries gravadas que os inspiraram, dando início, embora por enquanto de forma dispersa, a um corpus iconográfico comparativo entre gravura e azulejo, do maior interesse para o estudo das iconografias nos revestimentos azulejares. A partir dos anos 1990 sucedem-se os estudos sobre os modelos gráficos que circulam nas oficinas de pintura de azulejo. Em 1999 o n.º3/7 da revista *Azulejo*, publicada pelo Museu Nacional do Azulejo, é integralmente consagrado ao tema da iconografia. José Meco aborda a utilização de modelos flamengos na produção azulejar setecentista sublinhando a importância das gravuras de Rubens e Otto Van Veen, João Pedro Monteiro apresenta um estudo sobre as ilustrações das *Pia Desideria*, impressas em Antuérpia, e utilizadas como fonte de inspiração em vários conjuntos de azulejos, Luis de Moura Sobral debruça-se sobre o programa iconográfico dos azulejos do tecto de uma das salas da Igreja das Mercês, em Lisboa, e Alexandre Pais estuda o programa iconográfico de uma das salas do Mosteiro de Santa Maria de Cós, integralmente revestida de azulejos que ilustram episódios da vida de São Bernardo realizados a partir da série de gravuras de António Tempesta, *Vita et Miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis*. Estamos, sem dúvida, numa primeira etapa de sistematização do estudo das questões relativas às fontes de inspiração dos pintores de azulejo⁴. A maioria dos trabalhos refere-se a temáticas religiosas; o interesse por temas profanos e sobretudo mitológicos, está ainda a dar os seus primeiros passos. No referido número da revista *Azulejo*, são dois os autores que abordam iconografias profanas. Dora Alcântara estuda a utilização de gravuras de Gérard Audran e a autora da presente comunicação apresenta um levantamento dos modelos gráficos utilizados para a realização de vários painéis de azulejos no Palácio Fronteira, ponto de

³ João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p.230.

⁴ Veja-se igualmente o estudo de José de Monterroso Teixeira sobre os azulejos pintados em 1737 por Bartolomeu Antunes para a Igreja de Santo António, em Igarassu (Brasil), realizados a partir de uma série de gravuras de Martin Englebrecht, a partir de desenhos Thomas Sheffler. José de Monterroso TEIXEIRA, “Revestimento Azulejar”, in *Memória e Futuro, Continuidades Barrocas; Igreja de Santo António de Igarassu*, Conservação e Restauro, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000.

partida para uma investigação exaustiva e comparativa das fontes de inspiração e programas iconográficos na arquitectura civil residencial dos séculos XVII e XVIII⁵ cuja síntese se ilustra nesta comunicação.

O levantamento e estudo sistemático de iconografias, programas iconográficos e respetivos modelos, começa a traduzir-se concretamente num conhecimento cada vez mais nítido de gravadores estrangeiros cuja obra é uma referência nas oficinas de pintura cerâmica e especificamente de pintura sobre azulejo.

Para o estudo de grande parte dos episódios isolados ou programas narrativos de conjuntos azulejares do século XVII e XVIII a gravura torna-se um meio de investigação indispensável e é na gravura que se encontra, muitas vezes a chave da leitura iconográfica do painel. O impacto da gravura europeia na nossa cultura visual abrange praticamente todas as artes e não se limita ao

⁵ Esta investigação foi o tema da dissertação de doutoramento apresentada em Louvain em 2005. Ana Paula Rebelo CORREIA, *Histoires en azulejos: Miroir et mémoire de la gravure européenne. Azulejos barroques à thème mythologique dans l'architecture civile de Lisbonne. Iconographie et sources d'inspiration*. Dissertação de Doutoramento, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 2005. Trabalho policopiado.

Vários artigos têm sido publicados pela autora sobre o tema. Veja-se Ana Paula Rebelo CORREIA, "Estampa e azulejo no Palácio Fronteira", in *Revista Azulejo*, n.º 3//, 1995-1999

Idem, "As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes no Palácio Fronteira", in *Revista Monumentos*, n.º 7, Setembro 1997

Idem, "Questões de iconografia e fontes de inspiração; As "Metamorfoses" de Ovidio e a "Eneida" de Virgílio, in Actas do Colóquio do segundo congresso internacional do Barroco. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003

Idem, "Azulejos do século XVIII no palácio de Belém", Catálogo da Exposição *O Palácio de Belém*", Lisboa, Presidência da República, 2005.

Idem, "Um retrato real nos jardins do Palácio Fronteira", in *Revista Monumentos*, n.º 25, Setembro 2006.

Idem, "Um ciclo do profeta Elias no claustro do Colégio de Nossa Senhora do Carmo. Contributo para o estudo iconográfico", in *Revista Monumentos*, n.º 25, Setembro 2006.

Idem, "Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria" in *Revista de História da Arte*, n.º 3, 2007, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.

Idem, Alegoria, Mitologia e Retrato. O imaginário barroco nos azulejos do Palácio Fronteira", *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Colóquio de História da Arte, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 127-136.

Idem, "Fábula, história, real e imaginário no jardim barroco: os azulejos do jardim do Palácio Fronteira em Lisboa". Actas do Congresso Internacional "Jardins do Mundo". Edições Gradiva. 2008.

Idem, "Metamorfoses de Ovidio na Azulejaria Barroca". Actas do Colóquio *Ovidio: exílio e poesia no bimilenário da "relegatio"*. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

Idem, "Dois painéis de azulejo de temática mitológica na fábrica de pólvora de Barcarena". Cadernos do Museu da Fábrica de Pólvora Negra de Barcarena, Dezembro 2009

azulejo embora este assuma um papel particularmente consistente como reflexo do recurso a modelos gravados. Este tema foi o mote para um colóquio pioneiro, organizado em 2009 pela Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva sobre “Artes Decorativas Portuguesas: Iconografia e fontes de Inspiração. Imagem e memória da gravura europeia”, no qual ficou bem patente a relação intrínseca entre azulejo e gravura⁶.

Na presente comunicação ilustram-se exemplos relevantes que testemunham da importância do estudo e conhecimento da gravura europeia como base para uma leitura iconográfica objectiva e correcta o que constitui uma metodologia de investigação fundamental para a apreensão do fenómeno de cultura visual que caracteriza a produção azulejar dos séculos XVII e XVIII.

Deixamos o nosso agradecimento à Professora Doutora Susana Flor e ao Professor Doutor Vítor Serrão, mentores, impulsionadores e organizadores deste primeiro Congresso Santos Simões, pelo convite que nos dirigiram para nele participar.

* * *

Uma das características mais curiosas do azulejo português é, sem dúvida, a sua versatilidade no modo como reinventa o espaço e como “representa” os mais variados imaginários. Na realidade, o azulejo é um ágil imitador: é pano de altar, bordado a ouro ou estampado, é porta fingida, janela ou púlpito, é balaustrada, retábulo, nicho, estátua e até figura humana, nobre ou alabardeiro que acolhe o visitante na escadaria, corredor ou patamar. Um aspecto lúdico e cenográfico inegável que sugere uma imaginação ilimitada, intui uma vasta liberdade criativa ou, quem sabe, um conhecimento aprofundado das artes em geral. Será? Ou estaremos, no que respeita a iconografias, perante uma conjugação intuitiva e por vezes empírica do acesso a modelos gravados eruditos e da sua recuperação através de cópias sábias ou ingénuas (dependentes do talento de cada artista) e adaptações extremamente sensíveis e inteligentes à escala das diferentes arquitecturas? O palácio Fronteira, por exemplo, já amplamente estudado a nível da iconografia dos azulejos e respectivas fontes de inspiração é referência exemplar da relação profunda entre azulejo e arquitectura. A nível dos imaginários o palácio reúne um conjunto azulejar de grande originalidade, no qual se encontram representados factos históricos coevos da construção do edifício, como as batalhas da Restauração, temas da mitologia, cenas da fábula ovidiana, episódios de caça e pesca, signos do zodíaco, meses do ano, os quatro elementos, ou ainda as sete Artes Liberais e a

⁶ Este colóquio, coordenado por Ana Paula Rebelo Correia e presidido por Isabel Mendonça, decorreu nos dias 19, 20 e 21 de Novembro no Salão Nobre do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS), no Lg das Portas do Sol, em Lisboa. Reuniu trinta e dois investigadores. Um dos dias foi totalmente dedicado à cerâmica de revestimento. As actas estão actualmente no prelo.

Poesia. A todas estas iconografias há que acrescentar os motivos ornamentais vegetalistas ou arquitetónicos, como as cariátides e atlantes da Casa de Fresco, Terraço das Artes e nartex da capela. Um vasto conjunto de séries temáticas, reflexo expressivo da utilização de fontes gravadas europeias em circulação em Portugal: memórias das gravuras de Jacques Callot, Jean Lepautre, Hans Bol, Jean Sadeler, François Chauveau, John Droushout, Hendrick Goltziuz, Jacob Matham, ficaram entre nós através da sua “versão” em cerâmica⁷. Nos elementos arquitectónicos encontramos igualmente a influência de álbuns em voga na Europa desde finais do século XVI e referência nas artes decorativas praticamente até finais do século XVIII: a famosa *Oevvre De La Diversite Des Termes, Dont On vse en Architecture, reduict en ordre*, de Hugues Sambin, publicada em Lyon em 1572 forneceu modelos para as várias cariátides e atlantes. Hugues Sambin, filho de um escultor, artista cujo talento e espírito curioso levam a trabalhar em várias disciplinas e a descobrir novas propostas e soluções plásticas, deixou uma obra extremamente original como marceneiro, decorador, pintor, desenhador, arquitecto e engenheiro⁸. Foi, no seu tempo, uma espécie de “designer” cuja actividade abarcou diversos campos de criatividade. Outra obra de referência na Europa, anterior à publicação de Sambin, é a compilação de Hans Vreedman de Vries, (1526-1609), igualmente consagrada à representação de atlantes e cariátides e intitulada *Termen Caryatidum (...) Sive Athlandum [...] Cenvria Prima [...] Veelderley dieuurse Termen op de Vordenne der Edificien*, impressa em 1565 em Antuérpia. Divulgadas durante praticamente dois séculos, as gravuras de Vreedman de Vries alimentaram a imaginação de artistas e artesãos, sendo utilizadas como modelo em trabalhos em madeira, pedra, estuque ou azulejo. No palácio Fronteira, e noutros revestimentos azulejares coevos, como a ermida de São Sebastião no Lumiar, a Capela de Santo Amaro em Alcântara ou a igreja da Misericórdia (Beja-Alvito), adivinha-se o conhecimento destes álbuns, cujas gravuras são transformadas pela ampliação à escala da arquitectura e enriquecidas com o brilho da policromia cerâmica.

Ao longo do século XVII os programas iconográficos afirmam-se. No início são simples séries temáticas: os quatro elementos, os quatro continentes, as quatro estações, os doze meses do ano, os sete planetas, as sete Artes Liberais, frequentemente aplicadas por questões práticas e de ocupação de espaço em locais aos quais correspondiam numericamente, exatamente como se observa na pintura mural, em que para a decoração de quatro ângulos se escolhe como iconografia uma série temática de quatro (estações do ano, continentes, etc.). A partir da segunda metade do século XVII, e sobretudo após a Restauração da Independência, nota-se, embora ainda de forma incipiente, uma adaptação dos

⁷ Ana Paula Rebelo CORREIA, “*Fábula, história, real e imaginário no jardim barroco* (...), op. cit., pp.127-133.

⁸ Hugues Sambin, *Un créateur do XVIème siècle*. Cahier du Musée National de la Renaissance, n.º 1, Musée National de la Renaissance, Château d’Ecouen, 2002.

temas à especificidade dos espaços. Num espaço de água, os temas evocarão divindades fluviais, episódios de Neptuno, Anfítrite, Galateia, ou cenas alusivas a água. O tanque do palácio do Correio-mor, cujos azulejos são já da 2.^a metade do século XVIII, tem um revestimento composto por cinco painéis com temas da mitologia greco-romana, todos eles relacionados com o elemento “água”: Narciso mirando-se nas águas, Rapto de Europa, Queda de Ícaro, Diana e Actéon, Triunfo de Neptuno.

É difícil evocar verdadeiramente a ideia de “Programa iconográfico” no sentido de uma escolha reflectida e erudita da decoração a aplicar. O estudo paralelo da circulação da gravura na Europa nos séculos XVI, XVII e XVIII é um auxiliar de pesquisa quase incontornável, sobretudo para o entendimento, leitura e análise de iconografias. Os pintores de azulejo, tanto no século XVII como no século XVIII, utilizavam frequentemente as gravuras como “base de dados de modelos” e a comparação entre a obra gravada erudita utilizada e a sua versão em azulejo intuem, frequentemente, e sobretudo no caso de temas mitológicos ou da história clássica, que nem o pintor de azulejos nem o encomendador dos painéis, tinham um conhecimento aprofundado do conteúdo da história representada. Entre o último terço do século XVII e o primeiro quartel do século XVIII, os conjuntos de azulejo conservados no local de origem que chegaram aos nossos dias revelam uma certa sistematização de temas que corresponderiam ao gosto dos proprietários dos palácios mas que têm sempre como suporte um conjunto de figurinos comum e consequentemente repetitivo, uma vez que dependente dos modelos gravados utilizados pelos pintores de azulejo. Estes temas abrangem a história, a alegoria, a mitologia, o lazer e a fantasia. Na história enquadram-se as cenas de batalha, como no palácio dos Marqueses de Minas (Rua da Rosa, Lisboa) ou no palácio do Marquês de Olhão (Xabregas), no lazer, as ditas “cenas galantes”, que abrangem cenas de música e dança, de refeição, de passeio em jardins com as suas fontes e estátuas, temas presentes em praticamente todos os revestimentos setecentistas na arquitetura civil residencial. Chegaram aos nossos dias interessantes exemplos no palácio Centeno (atual reitoria da Universidade Técnica), no palácio Belmonte, no palácio do Marquês de Olhão, entre muitos outros. As alegorias (personificações de entidades abstratas) abrangem todo o tipo de personificações: os quatro elementos, as quatro estações, os quatro continentes, quase sempre nos seus carros triunfais, como na belíssima série de uma das salas do Palácio Centeno, em Lisboa, as Artes Liberais, nas quais se destaca a série de painéis do Terraço das Artes do Palácio Fronteira, realizada a partir de modelos de Martin de Vos gravados por Jean Sadeler⁹.

Atualmente, para o estudo de determinadas temáticas representadas no azulejo, o conhecimento da gravura é da maior utilidade no que se refere à

⁹ Ana Paula Rebelo CORREIA, “As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes no Palácio Fronteira”, in *Revista Monumentos*, n.º 7, Setembro 1997

identificação e reencontro de cenas que, ao longo dos tempos, foram mutiladas ou transformadas. A cultura clássica, por exemplo, foi-se perdendo, o que leva a uma “não leitura” de muitos espaços narrativos e a um certo desinteresse por estas representações que deixaram de ser entendidas como “história” e, com o passar do tempo, tornaram-se imagens meramente decorativas, sem significado narrativo.

No Palácio do Marquês de Olhão, na sala dita “dos retratos”, no andar nobre, um dos painéis representa um dos momentos da história de Glauco e Scila. Em finais do século XVIII ou nas obras realizadas já no século XIX o painel foi reduzido numa das extremidades e a figura do pescador Glauco, representado metamorfoseado em monstro marinho, foi cortada, ficando apenas metade. Este painel foi realizado a partir de uma gravura de François Chauveau (1613-76), inserida na série de estampas dedicadas ao “Très Reverend Seigneur Messire Nicolas de Lumague” e publicadas em Paris no último terço do século XVII (fig. 1 e 2).



Fig. 1. Palácio do Marquês de Olhão.
Painel de azulejos. Glauco e Scila.



Fig. 2. Glauco e Scila. Gravura de François Chauveau.
Séc. XVII *Metamorfoses* de Ovidio.

Foi através da gravura que se pode fazer uma leitura rigorosa da iconografia e recuperar a memória do espaço narrativo. Trata-se do momento em que Glauco, transformado em monstro marinho após ter ingerido uma erva mágica, se vê recusado pela sua amada Scila, que não o reconhece. Se Glauco tivesse sido totalmente cortado, perdia-se definitivamente a leitura do painel como espaço narrativo. A história do pescador Glauco é um dos episódios a que o Padre António Vieira se refere no seu Sermão da Eucaristia, pregado na Igreja de Santa Engrácia em 1643 no qual, para fundamentar a importância da Eucaristia, explica que “*se os gentios crêem que Glauco, mastigando uma erva mudou a Natureza, e se converteu em Deus do mar, que dificuldade têm para crer que por meio daquele manjar soberano mudem os cristãos a natureza e de humanos fiquem divinos? Assim que não lhes fica razão nenhuma de duvidar neste mistério aos gentios porque tudo o que se manda crer no*

Sacramento, creram eles primeiro nas suas fábulas.”¹⁰ Se em vez de se tratar de um painel de temática mitológica estivéssemos perante um tema cristão, era muito menos provável que se cortasse uma figura ao meio. A iconografia cristã permanece legível para a maior parte das pessoas, o que não acontece com a iconografia clássica.

Outro caso muito interessante de iconografias identificadas com o apoio das gravuras que lhes serviram de modelo é o de quatro painéis de uma sala do andar nobre do Palácio Belmonte, que representam episódios da História de Eneias, relatados na *Eneida*¹¹. Os painéis representam Eneias acompanhado pela Sibila de Cumas quando desce ao inferno para ver o seu pai, Anquises; a chegada do barco de Eneias ao reino de Palanteu; a apresentação de Eneias ao rei Evandro e, por último, jovens do reino de Palanteu preparam os recipientes para o sacrifício organizado por Evandro em honra de Eneias.

Até se encontrarem as gravuras que serviram de modelo para a realização dos painéis não se sabia o que estes representavam. Santos Simões visita o palácio em 1957 e encontra o edifício num “estado de abandono confrangedor”. Refere este conjunto de azulejos como “alegorias de rios”, o que corresponderá às divindades fluviais representadas em três dos sete painéis¹².

Os painéis de azulejo foram realizados a partir de gravuras de Carlo Cesio, que reproduzem parte das pinturas realizadas por Pietro da Cortona a pedido de Inocêncio X (Giambattista Pamphili – 1574-1655), para a galeria do Palácio Pamphili em Roma. Estas pinturas foram igualmente divulgadas na Europa através de gravuras de Gérard Audran e de Jean Lepautre. O pintor de azulejos desconhecia certamente o significado dos temas e adaptou os modelos gravados de modo a ter um conjunto de azulejos relativamente coerente do ponto de vista decorativo. Para preencher a totalidade das paredes e ter os sete painéis necessários, acrescentou três painéis com divindades marinhas. Não há, na sequência dos painéis, nenhuma lógica narrativa, e com base na gravura em que os jovens do reino de Palanteu preparam o sacrifício oferecido pelo rei a Eneias, o pintor de azulejos fez dois painéis cuja identificação iconográfica seria impossível se não tivéssemos conhecimento do modelo utilizado.

Outro conjunto de azulejos cuja iconografia foi sistematicamente identificada com o recurso ao modelo gravado, é o de uma das salas do palácio Almada (palácio da Independência), até então identificado apenas como “temas mitológicos”. Segundo José Meco, o silhar desta sala faria parte de um

¹⁰ « Sermão do Santíssimo Sacramento » pregado em Santa Engrácia em 1645, in Padre António Vieira, *Sermões*, Prefácio do Rev. Padre Gonçalo Alves, volume VI, Porto, Lello y irmão Editores, 1959, p.85-120.

¹¹ Idem, “Questões de iconografia e fontes de inspiração; As “Metamorfoses” de Ovidio e a “Eneida” de Virgilio, in Actas do Colóquio do segundo congresso internacional do Barroco. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003

¹² João Miguel dos Santos SIMÕES, *op. cit.* p. 258

vasto conjunto de azulejos, na sua maioria desaparecido¹³. O palácio foi totalmente remodelado em 1940, sob a direção de Raul Lino, e nesta sala foram preservados cinco painéis do primeiro quartel do século XVIII, realizados entre 1715-20, que, seguindo uma tipologia comum na época, representam temas mitológicos divulgados pelas *Metamorfoses* de Ovídio. Nestes cinco painéis desenrolam-se nove episódios das *Metamorfoses*. Nas três paredes de menores dimensões foi representado apenas um episódio em cada, nas paredes maiores o pintor representou vários temas e separou-os uns dos outros recorrendo à pintura de uma árvore, como se todos os temas se desenrolassem numa paisagem comum.

Os painéis representam, respetivamente, nas paredes mais pequenas: Medeia e Jasão; Diana e Esculápio; Vénus a impedir Adónis de partir para a caça; e nas paredes maiores, dois episódios numa, Apolo a chorar a morte de Jacinto; Teseu e Ariadne; e quatro episódios noutra, Aquelo e Perimele; Mercúrio adormece o gigante Argo; Píramo e Tisbe; Vénus a chorar a morte de Adónis. O facto de os vários episódios estarem agrupados sem qualquer sequência narrativa e fazerem parte de histórias diferentes, só por si dificulta a leitura iconográfica. Foi graças às gravuras que se conseguiu perceber, um a um, que temas estavam representados. O pintor utilizou um conjunto de gravuras de Crispin de Passe de uma edição ilustrada das *Metamorfoses*, publicada em 1602¹⁴ (fig. 3 e 4), e também utilizada como “livro de modelos” para a realização dos painéis do corredor da sacristia da Igreja de São Romão, em Carnaxide. Nos painéis com apenas um tema copiou apenas uma gravura, nos outros reproduziu várias gravuras sem que se consiga perceber qual o critério na escolha temática.



Fig. 3 – Palácio Almada. Painel de azulejos. Diana pede a Esculápio que ressuscite Hipólito ca 1720. Realizado a partir de gravura de Crispin de Passe.



Fig. 4. Gravura de Crispin de Passe. 1602.

¹³ José MECO, *A azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa*, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, n.º 87, 1.º tomo, 1981.

¹⁴ O *Cabinet des Estampes* da *Bibliothèque Royale de Belgique* tem uma série completa destas gravuras. Veja-se Crispin de Passe, Ovide, *Métamorphoses*, format 4.º cote: V 617.

Num dos painéis representou dois episódios das *Metamorfoses*, Apolo a chorar a morte de Jacinto e o encontro de Teseu e Ariadne antes de Teseu entrar no labirinto (fig. 5, 6 e 7). Como se pode observar, a cópia do modelo gravado é rigorosa mas, na representação de Teseu e Ariadne e, provavelmente por facilidade, o pintor suprimiu o elemento que permitia identificar o tema, ou seja, o labirinto. No painel de azulejos o labirinto foi “transformado” numa simples plataforma circular. Só com o recurso à gravura foi possível identificar a representação o que levanta a questão do nível de conhecimento dos temas que se escolhiam para a decoração dos palácios. De quem era a responsabilidade da escolha? Do pintor de azulejos? Do encomendador?

Na ausência de documentação de arquivo que nos dê informações concretas, e apenas com base na comparação entre os painéis de azulejo e os modelos gravados, é praticamente impossível responder a esta questão. Como explicar que um nobre, em princípio culto, tenha na sua casa uma suposta representação do labirinto do minotauro, na qual o labirinto foi “transformado” num círculo simples? Estes factos parecem sublinhar o gosto pelo azulejo na sua componente de “narrativa decorativa” em detrimento de uma “narrativa erudita” mas, só com um levantamento exaustivo dos revestimentos azulejares narrativos da arquitetura civil residencial, e com um estudo aprofundado do contexto cultural da sua produção poderemos ter uma visão global e objetiva das premissas que estão subjacentes à encomenda de determinados temas.



Fig. 5

Palácio Almada. Painel de azulejos representando Apolo e Jacinto e Teseu e Ariadne. Ca 1720.
Realizado a partir de duas gravuras de Crispin de Passe.

O estudo da gravura europeia e a sua relação com o azulejo barroco são, não só fundamentais para a identificação de iconografias, mas traduzem também uma presença massiva de modelos gravados europeus nas oficinas de azulejaria nos séculos XVII e XVIII. É através das imagens dos azulejos que vamos descobrindo a presença das estampas dos mais diversos gravadores nas bibliotecas portuguesas seiscentistas e setecentistas. O mais curioso é que, apesar de haver muitos estudos sobre gravura europeia, e nomeadamente os levantamentos exaustivos de gravuras francesas, como os inventários do *Fonds*



Fig 6

Apolo e Jacinto (*Mét. X*, 162-219)
Gravura de Crispin de Passe, 1602.

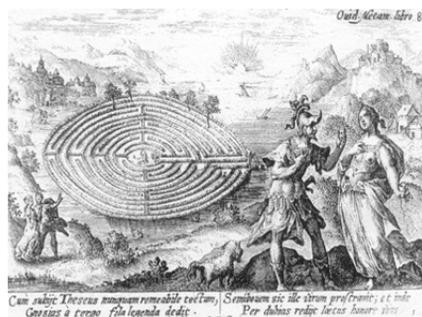


Fig. 7

Teseu e Ariadne (*Mét. VIII*, 169-182)
Gravura de Crispin de Passe, 1602.

Français da Bibliothèque Nationale de France, ou as monografias como a de Jacques Callot¹⁵, não há, nestas obras, qualquer referência ao impacto destes gravadores nas artes decorativas portuguesas e nem uma linha sobre a enorme quantidade de reproduções destas gravuras na azulejaria barroca. Na realidade, muito antes das encomendas de gravuras feitas a partir de 1725 por D. João V para a sua biblioteca¹⁶, e só de Jacques Callot vieram mais de 1000 gravuras, já circulavam em Portugal centenas de estampas que divulgavam o que se fazia na Europa a nível de imagens. No Palácio Fronteira, no palácio dos condes de Calheta ou no palácio dos marqueses de Minas, vários painéis foram realizados a partir de modelos de Jacques Callot que circulavam em Portugal desde meados do século XVII. A influência de artistas como François Chauveau (painéis do palácio Fronteira, do palácio do Marquês de Tancos, do palácio do Marquês de Olhão), de Stefano della Bella (painéis do palácio dos marqueses de Minas, do palácio dos marqueses de Olhão), de Willelm Baur (painéis do palácio Fronteira, painéis de Gabriel del Barco), de Jean Lepautre (palácio Centeno, palácio do marquês de Minas, palácio do marquês de Olhão, casa Museu Verdades Faria Estoril)¹⁷, entre muitos outros, vem sendo revelada através do estudo sistemático das fontes de inspiração da azulejaria. Grande parte das gravuras não se encontra atualmente em fundos nacionais, mas a sua circulação em Portugal ficou registada nos painéis de azulejo.

¹⁵ Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL, *Jacques Callot*, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

¹⁶ Marie Thérèse Mandroux-França, *Catalogues de la collection d'Estampes de Jean V, Roi du Portugal*, par Pierre-Jean Mariette, 3 vol. Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque National de France, Fundação Casa de Bragança, Lisboa-Paris, 2003.

¹⁷ Ana Paula Rebelo CORREIA, "Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria" in *Revista de História da Arte*, n.º 3, 2007, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.

Por vezes encontramos conjuntos de azulejos em que, de modo sistemático, cada painel corresponde a uma gravura, rigorosamente copiada. É o caso dos painéis de finais do século XVIII que revestem os canteiros do jardim, hoje praticamente abandonado, da quinta de Santo António (integrada no Colégio Militar). Estes azulejos reproduzem um álbum de estampas, gravado por Georges Lejuge e publicado em França entre 1660 e 1670, intitulado *Les images des Dieux des Païens* (fig. 8 e 9). Por volta de 1740, o mesmo álbum foi também utilizado como modelo para a realização de quatro painéis do salão nobre do palácio Cabral, em Lisboa, que representam, respetivamente, Diana caçadora, Mercúrio, Vénus e Júpiter.



Fig. 8

Quinta de Santo António (jardim)

Painel de azulejos, último terço séc. XVIII.

Vénus. Realizado a partir de gravura de George Lejuge.



Fig. 9.

Vénus

Gravura de George Lejuge.

Álbum *Les images des Dieux de Païens*

O palácio Cabral é um caso particularmente interessante de relação entre azulejo e gravura pela qualidade e variedade dos modelos utilizados. Os azulejos do andar nobre, em azul e branco, são significativos de uma mudança no gosto e de um recurso a modelos novos, presentes sobretudo a partir dos anos 1725 e utilizados em vários palácios até aos anos 1750.

No salão principal destacam-se três painéis (silhares) com cenas da vida de Vénus: a toilette de Vénus (fig. 10 e 11); Vénus e Vulcano; Diana e as suas ninfas cortam as asas aos cupidos adormecidos (12 e 13). A pintura do azulejo é excelente, com um firme domínio das aguadas, do desenho, da sombra e luz. As várias gradações de azul diluem-se no fundo branco e traduzem-se, na pintura, em espacialidade, leveza e luminosidade. O pintor baseou-se numa série de quatro gravuras realizadas a partir de quatro pinturas de Francesco Albani (utilizou apenas três) alusivas à vida de Vénus. Copiou as figuras, exatamente como estão dispostas nas estampas mas alterou as paisagens,

adaptando a composição à horizontalidade exigida pelo comprimento dos silhares de azulejo. No painel que representa as ninfas de Diana a cortarem as asas aos cupidos, o pintor destacou todas as figuras em primeiro plano num fundo de paisagem marítima, certamente inspirada noutra estampa (fig. 12). As pinturas de Albani foram divulgadas na Europa através das estampas de Etienne Baudet e de Benoit Audran e provavelmente as gravuras de ambos circulam em Portugal no último quartel do século XVIII.



Fig. 10

Palácio Cabral. A Toilette de Vénus.
Painel de azulejos, ca 1740.

A partir de composição de Francesco Albani.



Fig. 11

Gravura de Etienne Baudet. A toilette de Vénus.
A partir de composição de Francesco Albani.

Etienne Baudet, gravador de Louis XIV, pintor que faz a viagem a Roma, é o primeiro a gravar os quadros de Albani. No catálogo de Estampas do rei D. João V, redigido por Pierre Jean Mariette e publicado por Marie Thérèse Mandroux-França¹⁸, vêm indicadas as quatro gravuras, entre as muitas obras de Baudet enviadas para a coleção do rei de Portugal e entre as muitas gravuras realizadas a partir de criações de Albani. Mariette identifica a série como *Fable des amours de Venus et d'Adonis* e explica que Etienne Baudet fez as gravuras em Roma e que essas gravuras são do melhor que foi feito pelo artista¹⁹. A descrição das gravuras mostra que os quatro temas formam uma narrativa: Vénus no desejo de agradar ao seu amado, pede às graças que a ajudem na toilette (A Toilette de Vénus); Os cupidos, por ordem de sua mãe, preparam as setas e experimentam-nas para ter a certeza que atingem o coração de Adonis (Vénus e os cupidos na forja de Vulcano); Adonis parte para a caça e encontra Vénus adormecida (Não está representado nos painéis de

¹⁸ Marie Thérèse Mandroux FRANÇA, Maxime PRÉAUD; *Catalogues de la collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, vol. III, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

¹⁹ *Op.cit.* p.94, ...*La Fable des amours de Venus et d'Adonis, représentée en quatre tableaux peints par François Albani, qui sont presentement dans le cabinet du roy de France. Etienne Baudet les a gravé pendant son sejour à Rome et c'est ce qu'il a fait de plus beau et de plus estimé.* (...)

azulejo); As ninfas de Diana encontram os cupidos adormecidos, tiram-lhes os arcos e as setas, cortam-lhes as asas e vingam-se da morte de Adonis²⁰.

Até este estudo sobre os azulejos do Palácio Cabral não se conhecia qualquer relação entre a obra de Albani e a azulejaria portuguesa, ou até entre outras artes decorativas nacionais.



Fig. 12

Palácio Cabral. As ninfas de Diana cortam as asas aos cupidos adormecidos.
Painel de azulejos, ca 1740.

A partir de composição de Francesco Albani.



Fig. 13

Gravura d'Etienne Baudet
As ninfas de Diana cortam as asas aos cupidos adormecidos.
A partir de composição de Francesco Albani.

²⁰ *Idem, Ibidem.*

O catálogo da coleção de estampas de D. João V confirma a presença de inúmeras gravuras a partir de obras de Albani enviadas para Portugal e, no n.º 8 do *Jornal de Belas Artes* de 1857, o Visconde de Juromenha refere um texto, supostamente de Jean Mariette, segundo o qual, entre as dezenas de obras compradas para D. João V pelo francês, estava um quadro de Francesco Albani que representava “Vénus deitada com dois amores à cabeceira e outro que detém Adonis”, quadro destinado à galeria do rei e desaparecido com o terramoto de 1755. Esta versão seria certamente uma cópia realizada a partir do original “Adónis é levado até Vénus pelos cupidos”, uma das quatro pinturas realizadas entre 1621 e 1633 por Francesco Albani para Francesco Gonzaga, 6.º duque de Mântua, destinadas à sua “Villa Favorita”, em Mântua. Em 1626 Francesco Gonzaga morre e as pinturas nunca chegam a ser colocadas no palácio. Em 1684 os quadros são comprados por Luis XIV. Mariette explica que viu os quadros em Versalhes e que os temas que representam têm sido muito utilizados em tapeçaria: “Em Versalhes vi os seus quatro grandes painéis que representam os trabalhos ou empregos do amor e pertencem a Mr. Le Duc, os quaes andam estampados, sobre eles se tem feito muitas armações de panos de raz na fabrica de Gobelins”²¹. Estas quatro pinturas de Albani suscitaram grande interesse nas artes decorativas europeias durante a primeira metade do século XVIII e foram reproduzidas em variados suportes, como marfim, faiança, madeira, leques e tapeçarias²². Podemos agora acrescentar o azulejo e confirmar o sucesso desta obra de Albani junto das oficinas lisboetas. Só em Lisboa inventariámos vinte painéis de azulejo, realizados no segundo quartel do século XVIII, com base nas estampas que reproduziam as quatro pinturas de Albani. Estes vinte painéis são provenientes de seis edifícios e copiam a totalidade ou apenas pormenores das gravuras. Neste último caso a identificação da iconografia só é possível com base na comparação com as estampas.

Parte dos painéis de azulejo inventariados chegou até nós no local de origem. É o caso dos painéis do palácio Cabral (hoje Junta de Freguesia de Santa Catarina), dos painéis muito degradados do jardim da quinta do Espie (Lumiar), do palácio Pimenta (Museu da Cidade) e da fábrica de Pólvora de Barcarena. Outros, recuperados de edifícios demolidos, foram reaplicados noutros espaços na segunda metade do século XX, como os painéis do palácio do Machadinho, realizados entre 1735 – 40, provenientes de uma casa nobre da rua da Mouraria, demolida em 1961, ou ainda os painéis que hoje se encontram no depósito da Câmara Municipal de Lisboa, em Figo Maduro.

²¹ Transcrição do Visconde de Juromenha, *Jornal de Bellas Artes*, n.º 8, 1856, p.6

²² A coleção do Museu do Louvre integra três tapeçarias que reproduzem a Toilette de Vénus (inv. AO 9402 A); o descanso de Vénus e Vulcano (inv. AO 9402 B); Adonis é levado até Vénus pelos Cupidos (inv. AO 9402 C). Falta a quarta tapeçaria que representaria Vénus e as suas ninfas a cortar as asas aos cupidos. A partir da série de gravuras de Etienne Baudet, o escultor Pierre Etienne Monnot (1657-1733) realizou em 1793 quatro baixos relevos em barro cozido, atualmente conservados no Museu do Louvre, inv. RF 4564, destinados a servir de moldes para mármore.

Nos painéis atualmente no Palácio do Machadinho estão representados os três temas já referidos no palácio Cabral (Vênus e Vulcano; Diana e os cupidos adormecidos; a toilette de Vênus) e o quarto tema: Vênus e Adónis, rigorosamente copiado da composição de Albani (fig. 14 e 15).



Fig. 14

Palácio do Machadinho. Vênus e Adonis.
Painel de azulejos, ca 1740.

A partir de composição de Francesco Albani.



Fig. 15

Gravura de Etienne Baudet. Vênus e Adonis.
A partir de composição de Francesco Albani.

Mas o pintor de azulejos não se limitou aos quatro temas das gravuras. Utilizou pormenores das mesmas como tema principal para a realização de vários outros painéis como se pode ver no painel que representa um carro com o espaldar em forma de concha, rodeado por vários *putti*, à frente do qual se destaca uma figura a tocar harpa. Adaptado a tema principal no painel de azulejos, esta composição faz parte do episódio da “Toilette de Vênus”, onde está representada na parte superior.

Nos revestimentos muito degradados da Quinta do Espie, o pintor recorreu livremente à totalidade das gravuras ou aos pormenores que melhor se adaptavam à escala dos painéis. A gravura com a representação das Ninfas de Diana a cortarem as asas aos cupidos adormecidos forneceu modelos para três painéis, cada um cópia de parte da gravura. É possível também que os pintores recorressem a outros modelos gravados que divulgavam a obra de Albani. Uma das estampas da obra *Ovid's Art of Love*, publicada em Londres em 1725 por J. Tonson, é cópia da obra de Albani e representa duas das ninfas de Diana a cortar as asas a um dos cupidos, conjunto idêntico ao do painel com o mesmo tema que se encontra no depósito de Figo Maduro.

A comparação entre painéis de azulejo com o mesmo tema é também importante para se perceber o impacto dos modelos gravados e até para a identificação de temas em painéis particularmente degradados. Neste caso, os painéis da Quinta do Espie, alguns quase sem leitura possível, foram todos

identificados graças à possibilidade de comparações com os painéis do palácio Cabral ou do palácio do Machadinho e com as gravuras respectivas.

Na arquitetura religiosa, que tem um tipo de encomenda diferente, com opções iconográficas estabelecidas, a presença da gravura como modelo mantém-se. Algumas gravuras vão ser consecutivamente utilizadas e reproduzidas em painéis de azulejo. Isto acontece com as estampas realizadas a partir de obras de Pieter Paul Rubens, ou dos seus discípulos que têm uma circulação abundante na Europa e que encontramos como modelo amplamente utilizado também na América Latina. A Adoração dos Magos da Capela de Nossa Senhora da Piedade, em Castelo Branco, é cópia de uma pintura de Gerard Séghers, divulgada através de gravura de Paul Pontius. São vários os painéis de azulejo que copiaram exatamente esta composição. O que aqui apresentamos integrava um revestimento mural por cima de uma porta, como se pode ver pela cercadura. O pintor copiou as figuras da gravura de Paul Pontius mas suprimiu o enquadramento arquitetónico (Fig. 16-17). O tipo de pincelada, a escolha das cercaduras, a disposição das figuras no espaço dão ao painel de azulejos uma fisionomia própria que, de certo modo, o torna autónomo relativamente ao modelo.



Fig. 16

Adoração dos Magos. Coleção particular.

Painel de azulejos, ca 1725-30

A partir de composição de Gerard Seghers,
gravura de Paul Pontius.



Fig. 17

Adoração dos magos. Gravura de Paul Pontius

Composição de Gerard Séghers

Outro exemplo particularmente expressivo é o painel que representa a Visão do trono de Deus pelos vinte e quatro anciãos (Episódio do Apocalipse), realizado para a igreja Matriz de Cascais e que utiliza uma estampa de Caspar Luyken (1678-1708), ilustração da *Historiae celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatae (...)*, publicada em 1712 em Nuremberga por Christoph Weigel. Neste painel o pintor adaptou a composição vertical da gravura ao espaço horizontal da parede.

Esta utilização constante de gravuras nos ateliers de pintura em azulejo levanta a questão da autonomia do pintor /encomendador relativamente ao tema das composições. Não parece haver, na conceção de um programa iconográfico, uma ideia temática suscetível de dar origem a uma criação. Parece, pelo contrário, que o tema é sugerido pelas gravuras de que o pintor dispõe e que estas funcionam como um intermediário entre o artista /executante e a sua realização. Que se trate de pintores anónimos, ou de pintores que assinavam as suas obras, como Gabriel del Barco ou António de Oliveira Bernardes, ou até o pintor que assina apenas P.M.P, encontramos sempre um modelo gravado subjacente à composição azulejar. Nalguns pintores, como Gabriel del Barco, o traço, a pincelada, têm características muito próprias e, apesar de copiarem estampas, a obra final traduz a plasticidade gráfica própria ao artista. Outros ficam mais ligados ao modelo gravado, como o mestre PMP. Os seus figurinos, femininos ou masculinos, copiam sistematicamente as gravuras de Nicolas Arnoult, de Antoine Trouvain ou de Henri e Robert Bonnart. No palácio Centeno, no Palácio dos Marquês de Minas, no Palácio da Mitra em Santo Antão do Tojal, e até na sala dos Brasões no palácio de Sintra, encontramos as mais variadas figuras que copiam as estampas com retratos da nobreza francesa, tão apreciadas pela sociedade parisiense do século XVIII. O mestre PMP utiliza as estampas como modelos “avulso” que conjuga com paisagens, fontes, ou que associa a outras figuras construindo novas composições. Num dos painéis da sala dos brasões, no palácio Nacional de Sintra, uma das cavaleiras é cópia da estampa francesa, de Robert Bonnart, que representa “Oritia, rainha das amazonas”. O pintor copiou minuciosamente a cavaleira, os pormenores das vestes, do chapéu de plumas, da trança, do drapeado, inseriu o figurino na paisagem com outras figuras, igualmente copiadas de estampas, e construiu uma composição “original” (fig. 18-19).

Num dos painéis do palácio Centeno, a composição é curiosa pela associação de elementos todos eles também tirados de estampas e reunidos como se houvesse uma lógica entre eles. Ao centro, uma fonte, realizada a partir de modelo de Jean Lepautre. De um lado e de outro duas figuras, uma feminina, com um leque na mão e um penteado de “fontange”, e uma masculina, vestida segundo a moda da época, com uma farta cabeleira e uma casaca até ao joelho. Com o braço direito aponta para a fonte. Esta composição, tal como no painel do palácio nacional de Sintra, não é mais do que uma colagem de figurinos. A invenção do pintor reduz-se à articulação destes modelos no espaço do painel e ao seu enquadramento pela cercadura. A figura masculina é cópia da representação de “Monsieur l'Electeur de Bavière”, numa estampa editada por



Fig. 18
Paisagem com cavaleiros.
Painel de azulejos, ca 1720-25
Sala dos brasões. Palácio Nacional de Sintra.



Fig. 19
Oritia, rainha das amazonas.
Gravura de Robert Bonnart. 1678-1700.

Henry Bonnart, datada de 1694, com a indicação “Monsieur l’electeur de Bavière. Touts les portraits de la Cour se vendent chez Henry Bonnart, au Coq, avec privilège 1694”, o que nos mostra o sucesso destas estampas na divulgação das figuras da corte, e também a sua circulação Portugal onde eram utilizadas como modelos anónimos (fig. 20-21).



Fig. 20
Cena “galante”.
Painel de azulejos, ca 1720-25
Palácio Centeno



Fig. 19
Monsieur l’Electeur de Bavière.
Gravura de Henri Bonnart.

Por último, importa referir também a importância da gravura em casos de salvaguarda ou restauro de composições cuja narrativa esteja danificada ou amputada. A relação intrínseca entre a gravura e o conteúdo iconográfico das composições azulejares, praticamente em todas as temáticas, profanas, religiosas, emblemáticas, alegóricas ou outras, é inegável. Em caso de lacunas no painel a gravura que serviu de modelo é um documento fundamental para a recuperação da iconografia e da composição como espaço narrativo.

Concluindo, o estudo da azulejaria portuguesa na sua vertente iconográfica está profundamente ligado à circulação da gravura europeia. Estudar os temas da azulejaria barroca, em edifícios religiosos ou na arquitetura civil residencial, implica um conhecimento aprofundado da estampa europeia, cuja circulação foi fundamental para a formação de uma determinada cultura visual em Portugal nos séculos XVII e XVIII.²³

²³ A redacção do presente artigo foi feita no âmbito do Projecto Biblioteca DigiTile – *Azulejaria e Cerâmica on line* (PTDC/EAT-EAT/117315/2010).