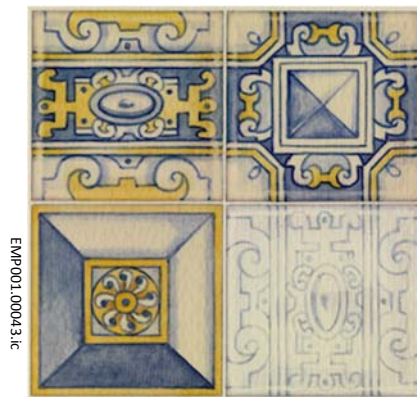




Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *paregon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.



«Dans certaines maisons aristocratiques, subsistent des spécimens curieux de ce carrelage peint de Hollande dont est tapissée la cheminée du czar Pierre à Saardam, et de ces magnifiques tentures de faïence, dites en Portugal azulejos, produits d'un grand art, la faïencerie ancienne; ressuscité aujourd'hui, plus admirable que jamais [...]»¹

Victor Hugo na sua obra *L' Archipel de la Manche* expressa plenamente a admiração que lhe suscita a cultura azulejar. Os olhos deste amante das artes souberam apreender toda a dimensão monumental desta ornamentação. A evocação dos «magníficos tapetes de faiança» realça uma das particularidades da azulejaria portuguesa nas suas tipologias de aplicação.

Superfície ornada e ornamental, o azulejo possui uma problemática intrínseca à sua natureza que incorpora modelos de ornamentos, tornando-se também como motivo decorativo. Este estatuto dual oscila conforme o gosto da época e as conjunturas sócio-culturais, determinando a sua evolução. A produção de azulejos e a sua aplicação envolvem a noção de monumentalidade estruturante e decorativa, sugerindo também um certo ritmo e «dinamismo das superfícies», segundo a feliz expressão de Georges Kubler.²

¹ Céline Ventura Teixeira defendeu o doutoramento na Université Paris-Sorbonne e actualmente integra o corpo docente da Aix-Marseille Université. Parte das imagens publicadas neste texto pertencem à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian / Colecção Santos Simões. Cf. Victor HUGO, *L'Archipel de la Manche*, Paris, Librairie de l'Édition Nationale, 1891, p. 31.

² George KUBLER, *Formes du temps: remarques sur l'histoire des choses*. Paris, Éditions Champlibre, [1962], 1973, p. 83.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

O papel do azulejo na arquitetura não se limita a um simples *parerga* ou a um mero complemento para embelezar, tal como os ornamentos eram considerados por Vitruvius ou Alberti. O azulejo revela-se antes como uma modalidade ornamental dupla, passando do estado de *parergon* ao *ergon*, até conseguir reunir essas duas facetas que fundem toda a originalidade e o carácter excepcional dessa arte. Durante o século XVII, o azulejo atinge a autonomia no sentido que se torna *ergon*, para evoluir de tal modo que, durante o século XVIII, aparecem composições azulejares dignas de se intitularem pinturas a óleo.

A título de exemplo, refiram-se que os retratos pintados sobre azulejo conseguem reunir as noções de *parergon* e *ergon*, onde o quadro, as *cartouches* e o sujeito retratado estão representados sobre uma mesma superfície. A questão ornamental alterou as fronteiras estabelecidas entre o nobre e o decorativo, o principal e o secundário, o puro e o impuro, o masculino e o feminino, ou seja, aspectos que o azulejo cristaliza pela sua própria essência. Entender o azulejo como ornamento é sinónimo de o apreender em função da rede retórica à qual pertence. Não existe de maneira isolada mas num conjunto mais vasto, cuja construção rítmica do espaço lhe confere um sentido. Assim, a conjugação do modelo sob diferentes modos, além da variedade do seu emprego, cria novas maneiras de considerar o ornamento azulejar na qualidade de «linguagem» e sob uma acepção inédita através de novos topoi retóricos.³

³ FALGUIÈRES, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 18.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *paregon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

O azulejo que orna, o azulejo que dinamiza

Da palavra latina *ornarum-ornare*, o ato de ornar revela-se como necessário para manter certa ordem, conferindo graça e beleza a um objeto. O *ornatum* latino corresponde ao cosmos grego onde reina a ordem, beleza e harmonia. As noções de ‘ornamento’ e de ‘decorativo’ estão interligadas, embora seja impossível amalgamá-las, já que «decorar» - de *decus decoris* mas também *decorum* - implica a noção não só de conveniência estética, mas também de ensinamento, uma vez que a decoração possui um papel de mediação no contexto religioso. Este aparato cenográfico atua no desenvolvimento de uma verdadeira saturação visual, onde o brilho do azulejo não pode escapar ao olhar. O fiel encontra-se rodeado de uma linguagem divina. Os conjuntos florais e os «tapetes cerâmicos» que revestem as naves e as capelas implicam escolhas formais, cuja dimensão espiritual encontra todo o seu sentido. A repetição do motivo ornamental dentro destes conjuntos configura litânias que acompanham os espíritos. O valor estético e expressivo destas combinações decorando os altares, por exemplo, apresenta um verdadeiro *modus operandi* retórico. As alegorias geométricas introduzem uma rítmica ornamental específica da arte do azulejo. A essência da criação azulejar transparece no paradoxo da forma repetitiva e, ao mesmo tempo, no desejo de renovação e diversificação de modelos. O fundamento do processo dinâmico deste fenómeno de repetição encontra-se desde logo no paradigma decorativo desenvolvido pelo Gilles Deleuze, na sua obra *Différence et répétition*. Uma figura é reproduzida segundo um conceito absolutamente idêntico, mas na verdade o artista não justapõe exemplares de uma mesma figura, associa antes um elemento de um azulejo com outro do azulejo seguinte. Assim, através desta dissimetria, este desequilíbrio introduzido só produzirá



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *paregon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

o efeito final e total, quando conseguir estabelecer de novo uma certa harmonia⁴
Nesta perspectiva, o conceito de monumentalidade criado pelos conjuntos azulejares demonstra que o fenómeno de repetição de um mesmo motivo não se reduz à ideia de simplificação mas sim de complexidade e inovação:

«Ainda que a ideia de « tapete cerâmico » esteja na origem da própria azulejaria decorativa, o certo é que em Portugal ela toma no século XVII uma expressão diferenciada. Os azulejadores portugueses souberam conferir monumentalidade a essas composições, atrevido-se a alargá-las na cobertura de vastas superfícies, como se fossem parte da arquitetura que valorizavam.»⁵

As composições azulejares refletem a união harmoniosa da estrutura com o pormenor e o adorno. A aplicação de azulejos consegue combinar a planura extrema devido ao valor intrínseco do suporte, incorporando jogos de motivos e modelos geométricos com uma dimensão de movimento e de rítmica que se desenha. Henri Focillon esclarece esse fenómeno baseando-se no facto do « espaço do entrelaçamento dos ornatos não ser fixo nem liso: está em movimento visto que as metamorfoses se realizam debaixo dos nossos olhos [...] numa continuidade complexa de curvas entrelaçadas, de espiras e caules »⁶. A estética da linha e do ritmo está no coração do conceito ornamental. Suscitar o olhar constitui a essência da ornamentação.

Constituíram-se verdadeiras famílias de modelos azulejares entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII. João Miguel dos Santos Simões estabeleceu uma tipologia precisa do aparecimento das composições enxaquetadas, de caixilho, de tapetes de estilo ítalo-flamengo, do motivo da ponta de diamante ou da

⁴ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Puf, Épipiméthée, (1968) 2003, p. 31.

⁵ SANTOS SIMÕES, João Miguel dos, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, t. I, p. 19.

⁶ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008, p. 60.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *paregon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

proliferação de «brutescos» ostentando estéticas representativas das várias influências.

As gravuras foram meios de expressividade relevante nas fontes de inspiração para novos modelos.⁷ De facto, as estampas e as ilustrações, presentes nos livros e difundidas graças à imprensa, contribuíram para a renovação temática das criações azulejares : «São essas publicações - agora acessíveis a todos os artífices - que constituem os compêndios gramaticais dos decoradores, dando origem a um verdadeiro "estilo ornamental".»⁸

O final do século XVI representa uma época propícia à florescência de novos ornamentos que perduraram durante uma grande parte do século XVII, sendo até copiados, adaptados e interpretados. Mercadores, editores-impressores ou ainda artesãos estiveram na origem da transferência de modelos e temas ornamentais. A adaptação de modelos gravados em constante circulação implica também uma dimensão interpretativa por parte desses artesãos e artistas - um papel várias vezes subestimado. Ora, uma metalinguagem criou-se sublinhando a autonomia ornamental do azulejo. A promoção generalizada do ornamento elevado ao estatuto de verdadeira « forma simbólica », feita de claros-escuros alegóricos e visíveis nas estampas da época vai criar, segundo André Chastel, uma « *ornementique* », quer dizer, «um sistema completo de elementos e de estruturas para-icónicas e não icónicas da arte» ou seja uma verdadeira forma de estilo.⁹ O facto de aceder a certa autonomia artística faz com que o enquadramento suscite um deslize paradoxal do «principal» ao «secundário» e transforme o decorativo em ornamental».¹⁰

⁷ SERRÃO, Vítor, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 78.

⁸ Santos Simões, João Miguel (dos), *op. cit*, p. 189.

⁹ « [L]e système complet des éléments et des structures para-icónique ou non-icóniques de l'art » : Chastel, André, *Fontainebleau. Formes et symboles*, p. 31.

¹⁰ « [...] en accédant à l'autonomie artistique, l'encadrement suscite un glissement paradoxal du



Céline Ventura TEIXEIRA, "Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*" in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

A criação azulejar e a sua aplicação não deve supor qualquer confusão entre o azulejo em si e a noção de componente cerâmico.¹¹ Conjuntos enxaquetados, azulejos de padrão, *feronneries*, pontas de diamante, folhas de acanto, a combinação destes elementos permitiu atingir «um lirismo decorativo, uma clareza, uma simplicidade e a tendência em criar uma geometria unitária» transparecendo no azulejo.¹²

Ascendente do 'estilo tapete', definido pelo Ernst Curtius e analisado pelo Aloïs Riegl,¹³ os «tapetes cerâmicos» são a origem de toda a concepção decorativa e no caso do azulejo ainda mais. As composições do século XVII designadas como «tapetes», em razão da sua profusão e das suas dimensões, cobrem as paredes de igrejas segundo uma superfície ordenada em séries regulares. Entre os conjuntos de faiança e as tapeçarias, torna-se evidente que uma tipologia de modelos entra em

"principal" au "secondaire", et transforme du même coup le décoratif en ornemental » : Arasse, Daniel, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 377.

¹¹ MECO, José "Les routes de l'azulejo dans le monde latin" in Balanda, Elisabeth et Uriche Echevarría, Armando, *Les Métamorphoses de l'Azur. L'art de l'azulejo dans le monde latin*, Paris, Ars Latina, 2002 (2^e édition), p. 30.

¹² « [L]e lyrisme décoratif, la clarté, la simplicité et la tendance à créer une géométrie unitaire » : Bottineau, Yves, *Baroque ibérique. Espagne, Portugal, Amérique latine*, Fribourg, Office du livre, 1969, p. 84.

¹³ « Ce que Curtius appelle le « style tapis » n'a rien d'essentiel à voir avec l'art du textile en général, pas plus qu'avec les tapis en particulier. Après tout si l'on avait à décorer une surface (et pas seulement celle d'un tissu), la première chose à faire était de casser l'espace, de façon à le diviser en bandes horizontales séparées, à l'intérieur desquelles venaient se loger les détails de l'ornementation. », « [...] le style géométrique n'est rien d'autre que rythme abstrait et symétrie abstraite. Dès que la plante a été introduite dans l'ornementation, on a avant tout cherché à lui donner une forme symétrique. [...] La symétrie paraît être en effet dès l'aube de toute activité décorative de l'homme un postulat immanent et inné. » / « O que Curtius chama "estilo tapete" não tem no essencial nada a ver com a arte do têxtil em geral, nem com os tapetes em particular. Desde logo, se tínhamos que decorar uma superfície (e não só a de um tecido), a primeira coisa a fazer era quebrar o espaço, de tal forma que se podia dividi-lo em bandas horizontais separadas, no interior das quais vinham integrar-se detalhes de ornamentação.», «[...] o estilo geométrico não é mais do que um ritmo abstracto e uma simetria abstracta. Desde que o motivo vegetalista foi introduzido na ornamentação, tratou-se antes de mais de lhe conferir uma forma simétrica. [...] A simetria aparece na alvorada de toda atividade decorativa do homem como um postulado imanente e inato.»: Riegl, Aloïs, *Questions de style*, Préface Hubert Damisch, Paris, Hazan, 1992, p. 39 / p. 44.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *paregon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

ressonância com eles. No entanto, este diálogo não significa que o azulejo pretenda assumir as mesmas funções que as tapeçarias, antes pelo contrário. O azulejo possui a sua própria identidade formal, conquistada através da incorporação, adaptação e interpretação de modelos, inserido também com harmonia, dando origem a sistemas ornamentais únicos.

A ponta de diamante : um exemplo de adereço ornamental que se torna *ergon*

O impulso das artes do luxo, da vidraria, do talhe de pedras duras valorizou a perícia dos artesãos e o acréscimo dos repertórios estéticos. A ponta de diamante representou um tema ornamental largamente inserido nas composições maneiristas e particularmente presente nos repertórios da Escola de Fontainebleau.

A aparição deste modelo não se realizou sem que se vinculasse com uma ornamentação maneirista sinónima de preciosidade.¹⁴ O trabalho do vidro, dos metais preciosos, das gemas artificiais engendrou a renovação dos modelos, onde as fronteiras entre pintura, cerâmica, ourivesaria e o mundo ornamental se tornaram cada vez mais porosas.

A difusão de compilações de estampas ornamentais com o modelo da ponta de diamante constituiu para os artesãos um sinónimo de inspiração desde o final do

¹⁴ Conhecidas sob a designação de «*punta de clavos*» ou «*padrón del arzobispo*» do lado castelhano, a ponta de diamante teria sido encomendada pelo arcebispo de Toledo no final do século XVI e destinada a Ermida de Nuestra Señora del Prado em Talavera de la Reina. Algumas importações sevilhanas são ainda visíveis na igreja de São Roque em Lisboa, na qual a Companhia de Jesus se tinha instalado; Severim de Faria, Manuel, *Noticias de Portugal ofrecidas a El-Rey N.S. Dom João IV*, Officina Craesbeeckiana, 1655, p. 21.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

século XVI e durante o século XVII.¹⁵ Este adorno cerâmico é também a expressão das empresas e viagens além-mar, cujos navios voltavam carregados de pedras preciosas, procedentes das feitorias de Índia e do Brasil. Uma dialéctica de imitação



constrói-se pelo uso da ponta de diamante enquanto elemento ornamental parietal, fazendo eco dos modelos de joalharia ao representar pedras preciosas talhadas com finura e delicadeza. Assim, da simples *imitatio* à construção de uma

malha retórica, a ponta de diamante conferiu um valor ornamental inédito ao azulejo, onde o *parergon* se tornou *ergon*. Com efeito, a ponta de diamante suscita certo fascínio pela sua beleza formal, o que explica a sua difusão no meio das oficinas da Península Ibérica, tornando-se fundamental nas composições azulejares mais emblemáticas.

Da gravura ornamental à sua aplicação, o modelo da ponta de diamante conheceu diversas modalidades de adaptação, revelando uma nova dimensão no seu uso. Pendentes, colares, adereços e outros modelos de joalharia, o ornamento diamantino trouxe soluções inéditas ornamentais através de um trabalho do modelo -

¹⁵ Deve-se salientar também que os tratados de arquitetura participaram na difusão deste modelo que aparece evocado no quarto livro de arquitetura de Sebastiano Serlio ; Serlio, Sebastiano, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastiano Serlio Boloñes*, Tolède, Juan de Ayala, 1552, fol. 18 v.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

um requinte perpetuado pela edição de obras inserindo a ponta de diamante como elemento ornamental, cuja capacidade esclarece as razões do seu uso.

Impressor de Antuérpia nomeado impressor-mor pelo o rei Filipe II de Espanha em 1570, dez anos antes do estabelecimento da Monarquia Dual, Cristoffel Plantijn propõe certas hipóteses para a difusão de obras ilustradas e ornadas em Espanha e Portugal. De facto, o monarca castelhano outorgou-lhe o monopólio do livro religioso, implicando supostamente a difusão de motivos ornamentais adornando certas os textos impressos. Aliás, a instalação em Lisboa de Pedro van Craesbeeck, formado na oficina platiniana e nomeado impressor real em 1620, fomentou uma dinastia de livreiros-impressores que dominaram o mercado até o final do século XVII. Induz novamente um fenómeno de circulação de obras favorecendo as transferências de modelos ornamentais, cujas cercaduras que acompanhavam as cenas gravadas, foram depois adaptadas aos azulejos tornando-se o motivo quase central da composição. Usada como elemento arquitectónico ou obra de joalheria, a ponta de diamante aparece a ornar o frontispício de uma obra emblemática.

Impressa por Plantijn em 1580, a edição e ilustração da Bíblia aparece acompanhada dessa *Regina gemmarum*, dessa rainha das gemas, cuja perfeição e pureza reflete a sua simbólica inicial. Hildegarde de Blingen¹⁶ escreveu a propósito que «o diabo vê nesta pedra o seu inimigo porque resiste a sua força: por isso o diabo odeia-a dias e noites.» Símbolo de luz, a presença destes diamantes em volta deste frontispício é como talismãs protegendo o texto sagrado.

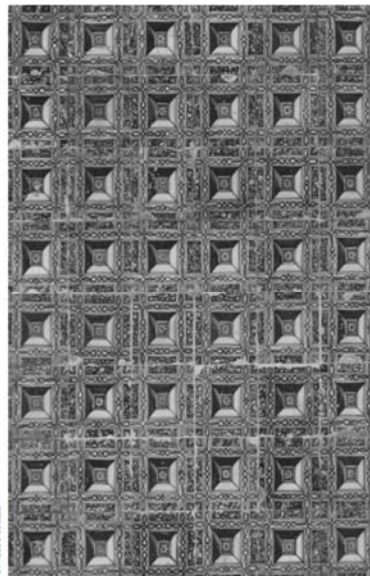
A impressão de estampas inseridas em livros para a joalheria e a ourivesaria foi também um veículo determinante para a circulação da ponta de diamante. As composições de Daniel Mignot são representativas dos modelos aplicados para as

¹⁶ BINGEN, Hildegarde (de), *Le livre des subtilités des créatures divines*, trad. P. Monat, Grenoble, Jérôme Millon, 1988-9, t. I, p. 262.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

joias. Realizadas entre os séculos XVI e XVII, estas estampas são também contemporâneas das criações de Jan Collaert e Philippe Galle e dão conta do entusiasmo na sua elaboração face aos modelos, pelo menos similares. Foi notória a difusão das estampas de Philippe Galle em Castela, facto justificado pelas relações comerciais privilegiadas com os Países-Baixos. Assim, um certo número de gravuras foi usado no processo de decoração das faianças e sobretudo para os púcaros farmacêuticos. No caso do azulejo torna-se interessante ver como a ponta de diamante foi aplicada na sua essência, na sua função primitiva desempenhado um papel estruturante no conjunto azulejar. Disseminado nas representações de pendentives ou nigelas e associado com criaturas fantásticas, o diamante adquire com o azulejo um valor retórico.



A aplicação deste modelo conhece numerosas variações pela introdução de elementos centrais ou laterais permitindo novas propostas estéticas. Esta fórmula ornamental representa uma das aplicações mais eficazes em matéria de *trompe-l'œil* exigindo a atenção

do artesão encarregado de aplicar os azulejos de tal modo que os efeitos de sombra e luz estejam corretamente coordenados.¹⁷ Certas composições portuguesas refletem

¹⁷ PAIS, Alexandre Nobre, «A monarquia ibérica », in MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Um gosto português : o uso do azulejo no século XVII*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Athena, 2012, p. 114.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

a estética maneirista, expressando um gosto pela subversão das regras de aplicação, onde alguns elementos aparecem desorganizados criando novas percepções plásticas. Outras composições ultrapassam essa desorganização para criar experiências sensoriais intensas baseando-se em efeitos de desmultiplicação. Além da simples cópia opera-se um processo de adaptação e de invenção. Assim, é possível distinguir vários tipos e combinações de pontas de diamante. Fundado num sistema de variação, este modelo é declinado e associado com outros elementos do repertório ornamental, realizando uma verdadeira evolução e fusão do modelo.

A ponta de diamante possui a vantagem simbólica e semântica de poder ser aplicada dentro de igrejas tal como no caso de São Roque em Lisboa. A sua omnipresença cria um efeito estilístico e retórico de abismo e profundidade ou seja de *mise en abîme*. Estes ornamentos preciosos de mil reflexos revestindo as capelas laterais e o transepto da igreja insinuam uma dimensão frágil e ao mesmo tempo preciosa, tal como se fosse um escrínio protegendo o corpo de Cristo. A simbólica diamantina revela-se palpável na sua aplicação e presença. A sua pureza e dimensão incorruptível fazem deste adereço um ornamento revestido de um carácter sagrado, tal como o espaço que ocupa conferindo certa harmonia. Verdadeira escritura visual e autêntica, o ornamento diamantino constitui uma linguagem universal.

De *parergon* ao *ergon*, a ponta de diamante incorporada em quanto elemento principal e essencial adquiriu uma dimensão inédita e ao mesmo tempo afastou o aspecto de arte pobre e secundário aplicado ao azulejo. A criação destes conjuntos demonstra uma habilidade rigorosa e um grande domínio na aplicação das cores. Instauram no espaço uma ordem, construindo um verdadeiro território, através de uma rítmica que não se reduz a uma simples repetição.¹⁸ O azulejo evoluiu de tal modo que adaptou-se aos gostos da época, então determinados pelos estilos artísticos que

¹⁸ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 31.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

se sucederam. O repertório ornamental acompanhou desde logo as metamorfoses do azulejo.

O retrato azulejar

«O adorno responde a umas das necessidades mais elementares do homem, mais elementar do que proteger o corpo.», escrevia Aloïs Riegl.¹⁹ Os motivos florais, vegetalistas ou diamantinos representavam o *ergon* das composições, o sujeito central. Em certa medida abstractos, estes ornamentos possuíam um valor retórico



que concentrava toda a atenção. De modo progressivo, estes elementos vão ser rejeitados nas margens das composições, desempenhando de novo o seu papel de *parergon* ou de quadro circundando cenas figurativas. Grinaldas, cornucópias, flores e cariátides compõem a cercadura imitando o caixilho de uma pintura a óleo. De facto, uma grande liberdade técnica expressa-se paulatinamente para atingir o seu apogeu no século XVIII, originando a aparição de novas fórmulas ornamentais e evoluindo para uma

figuração cada vez mais delicada no que respeita às nuances e tonalidades, aos jogos de perspectiva e aos esbatimentos do azul cobalto.²⁰ O ornamento permite sublinhar

¹⁹ RIEGL, Aloïs, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* [1894], trad. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, 2002, p. 30.

²⁰ SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos), *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Edição revista e atualizada, 2010, p. 5.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

o valor da composição.

Refiram-se como exemplo os retratos reais de corpo inteiro de D. Afonso Henriques, D. Sebastião, D. João IV, D. Pedro II e D. João V, conservados na portaria do mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, que aportam uma evolução significativa da estética adoptada no azulejo. Os ornamentos participam no processo de glorificação da História, acentuada pela composição plástica e pictural. O pintor Manuel dos Santos introduz nesses retratos reais uma preciosidade, sublinhada por um traço elaborado de linhas assim como um *sfumato* subtil. O modelo das figuras régias aproxima-se do retrato de Luís XIV de Hyacinthe Rigaud pelo aparato e postura adoptada. Esta similitude com o retrato do monarca francês permite de maneira implícita conferir glória à dinastia portuguesa. Estes retratos apresentam uma moldura composta por folhas de acanto, flores, *putti*, criadora de um ritmo que convida o olhar. A verdade do quadro reside na sua «parergonalidade» como o sublinha Derrida ao fixar as formas e as oposições, embora o resultado seja frágil pela reunião de ambas. Uma fragilidade que se explica também pelo facto destas molduras não serem nem exteriores nem interiores, mas um meio caminho, introduzindo o olhar ou desviando-o, tornando-se um espaço de liberdade fantasista para o artista, um interstício entre o sujeito e o olhar autónomo e dependente da cena ilustrada, a qual lhe confere a sua função ornamental. Os elementos ornamentais pertencendo ao *parergon*, cartuchos, legendas e molduras integram-se também na composição parietal.²¹ Este elemento faz parte do programa plástico de maneira legítima já que os ornamentos reaparecem de modo regular numa espécie de entrelaçamento.

Uma ordem instaura-se assim no espaço, construindo um verdadeiro território, graças à leitura rítmica que se verifica de um painel para outro, sem se reduzir a um

²¹ DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 272.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

simples fenómeno de repetição.²²

Nesta breve evolução figurativa do azulejo, procurámos demonstrar a união total da dialéctica existente entre as duas noções de *ergon* e *parergon*: “O *parergon* está intrinsecamente associado ao *ergon* fazendo parte do labor realizado, da obra.” Desde logo, entre *parergon* e *ergon*, entre o suplemento e a obra, existe juntamente uma complementaridade e uma subordinação. O *parergon* ornamental não participa na representação e, portanto, faz parte do belo, porém que seja uma «forma pura» desligada de toda sensualidade.

No que diz respeito aos ornamentos e ao papel desempenhado numa obra, há três elementos que se têm de distinguir para apreendê-lo: a estrutura, como princípio de composição do material; a textura ou superfície; e a maneira como a aparência é «resultante sensível» da obra na sua totalidade, criando uma «musicalidade óptica» que se junta ao brilho do azulejo. Esta malha retórica desenvolvida graças ao ornamento torna-se ferramenta adequada que permite entender as construções e desconstruções de uma verdadeira cultura visual azulejar.

²² DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 31.



Céline Ventura TEIXEIRA, “Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon*” in *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*, Susana Varela FLOR (coord.), ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], Lisboa, 2015.

IMAGENS

1 – Aguarela de Emílio Guerra (pormenor), Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção Santos Simões.

2 e 3 – Gravura da *Adoração dos Magos* na Bíblia latina, impressa em 1580 na oficina de Cristoffle Plantijn e *Azulejo de padrão*, século XVII, Igreja da Misericórdia de Aveiro.

4 e 5 – Jan Collaert e Philippe Galle, *Monilium, bullarum inaurumque artificiosissimae icones*, 1581, Antuérpia - 4 Res 54 – Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art. e *Pontas de diamantes*, Primeiro quarto do século XVII, Amsterdão, Rijksmuseum

6 - Manuel dos Santos, *Dom João V*, Primeiro quartel do século XVIII, Lisboa, Portaria do Mosteiro São Vicente de Fora