



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**CENAS MARIANAS NA AZULEJARIA PORTUGUESA: A PRESERVAÇÃO DOS
PAINÉIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO / BRASIL**



A Anunciação - Foto: E. Jacintho/Iphan-1962

Maria das Graças Ferreira

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

**CENAS MARIANAS NA AZULEJARIA PORTUGUESA: A PRESERVAÇÃO DOS
PAINÉIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO-BRASIL**

Maria das Graças Ferreira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências em Arquitetura.

Linha de pesquisa: Restauração e Gestão ao Patrimônio.

Orientadora:

Professora Doutora Cêça Guimaraens

Coorientador:

Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo

Rio de Janeiro
março 2014

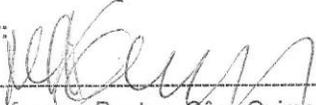
**CENAS MARIANAS NA AZULEJARIA PORTUGUESA: A PRESERVAÇÃO DOS
PAINÉIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO-BRASIL**

Maria das Graças Ferreira

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens
Coorientador: Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências em Arquitetura, linha de pesquisa: Restauração e Gestão do Patrimônio.

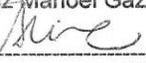
Aprovada por:



Presidente, Professora Doutora Cêça Guimaraens



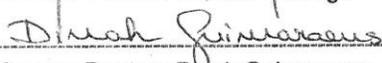
Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo



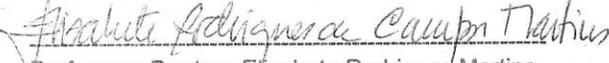
Professora Doutora Aline Montenegro Magalhães



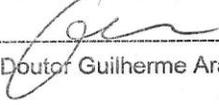
Professora Doutora Claudia Nóbrega



Professora Doutora Dinah Guimaraens



Professora Doutora Elizabete Rodrigues Martins



Professor Doutor Guilherme Araújo de Figueiredo

Rio de Janeiro
março 2014

Ferreira, Maria das Graças

Cenas Marianas na Azulejaria Portuguesa: Preservação dos Painéis da Igreja Nossa Senhora da Panna-Rio de Janeiro-Brasil / Maria das Graças Ferreira - Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2014. xi, 267f.: il.; 29,7 cm.

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens
Tese (Doutorado) - UFRJ/ PROARQ/Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 239-247.

1. Preservação. 2. Azulejaria. I. Guimaranes, Cêça.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Título.

RESUMO

CENAS MARIANAS NA AZULEJARIA PORTUGUESA: A PRESERVAÇÃO DOS PAINÉIS DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO-BRASIL

Maria das Graças Ferreira

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Coorientador: Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências em Arquitetura.

O trabalho tem como objetivo estudar e propor recomendações para a preservação do conjunto de azulejaria da Igreja Nossa Senhora da Penna, situada no Rio de Janeiro/Brasil, considerados os aspectos históricos, artísticos e técnicos. O conjunto representa um exemplar raro da arte e técnica do período, tanto em Portugal quanto no Brasil. Trata-se, portanto, de um documento histórico de um período marcante da azulejaria portuguesa, conforme era praticada antes do Terremoto de Lisboa de 1755. A reflexão sobre o azulejo integrado à arquitetura e na condição de Bem Cultural conduz a pesquisa e a análise, assim como a aplicação dos conceitos do campo do restauro e da arquitetura observados no conjunto azulejar. Desse modo, o estudo das metodologias do restauro para esse Bem abrange os conceitos e princípios fundamentais da preservação do Patrimônio Cultural.

Palavras- chave: Preservação, Azulejaria, Restauração

Rio de Janeiro
março 2014

ABSTRACT

Marian scenes in portuguese tiling: the preservation of the panels of the Nossa Senhora da Penna of Rio de Janeiro-Brazil

Maria das Graças Ferreira

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Coorientador: Professor Doutor Luiz Manoel Gazzaneo

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências em Arquitetura.

The restoration of the tile panels of Church of Our Lady of Penna is necessary for its preservation as a Luso-Brazilian cultural heritage. The paper aims to discuss the preservation of the set of tiles of Church of Our Lady of Penna, situated in Rio de Janeiro / Brazil, considered in its historical, artistic and technical aspects. This work is justified because this set represents a rare example of the art and technique of the period, both in Portugal and in Brazil. It is treated, therefore, as a historical document of a remarkable period of Portuguese tile, as was practiced before the Lisbon Earthquake of 1755. The reflection about the tiles integrated to architecture and its condition of Cultural goods conducts to research and to analysis, as well as bases the application of the concepts of the field of restoration and of architecture, observed in the set of tile. In this way, the study of methodologies for this restoration will be well grounded in the fundamental concepts for the preservation of Cultural Heritage.

Kew-words: Preservation, Glazed tile, Restoration

Rio de Janeiro
março 2014

LISTA DE ABREVIATURAS

AL - Alagoas

BA - Bahia

DPHAN - Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

ICR - Instituto Central do Restauro

IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNAzulejo – Museu Nacional do Azulejo

PE - Pernambuco

RJ – Rio de Janeiro

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|------|
| Figura 01 - Detalhes: A Anunciação de 1962 e 2010 ----- | capa |
| Figura 02 - Nossa Senhora da Guia - Cascais ----- | 27 |
| Figura 03,04,05 - Santuário Mariano: capa,folha de rosto e TOMO X ----- | 30 |
| Figura 06 - Pedra do Galo/Jacarepaguá ----- | 34 |
| Figura 07 - Entorno do Morro da Penna/RJ ----- | 35 |
| Figura 08 - Pintura de Luís Bouvelor e Auguste Moreau século XIX ----- | 37 |
| Figura 09 - Foto de Augusto Malta da Igreja N. S. Penna ----- | 37 |
| Figura 10,11 - Foto de Augusto Malta/1945 e do Morro da Penna /1995 ----- | 38 |
| Figura 12,13 - Plantas Baixas da Igreja n.S.da Penna/RJ ----- | 42 |
| Figura 14 - Mapa de acesso a Igreja N.S.da Penna/RJ ----- | 43 |
| Figura 15,16 - Fachadas da Igreja N.S. da Penna/RJ ----- | 43 |
| Figura 17 - Traçado geométrico da fachada ----- | 44 |
| Figura 18 - Altar da Igreja N.S. da Penna/RJ ----- | 45 |
| Figura 19 - Restauração das fachadas N:S. da Penna/RJ-1977 ----- | 49 |
| Figura 20 - Conjunto Arquitetônico e entorno da Igreja N.S. da Penna /1968 ---- | 54 |
| Figura 21 - Barracão irregular no Adro da Igreja N.S. da Penna /RJ ----- | 57 |
| Figura 22,23 - Instalações das torres de retransmissão de TV ----- | 58 |
| Figura 24 - Antenas e torres de transmissão e entorno ----- | 62 |
| Figura 25 - Anunciação e Visita de Maria à Isabel ----- | 67 |

| | |
|--|-----|
| Figura 26 - Painel de Nossa Senhora da Vida ----- | 68 |
| Figura 27,28 - Capela São Sebastião e painel de São Miguel ----- | 70 |
| Figura 29,30 - Processo de fabricação da técnica Majólica ----- | 75 |
| Figura 31,32 - Altar do Convento dos Cardiais e Capela da N.S.Colares ----- | 81 |
| Figura 33 - Nave da Igreja Madre de Deus ----- | 83 |
| Figura 34,35 - Igreja Engrácia e Palácio e Convento de Mafra ----- | 90 |
| Figura 36,37 - Ascensão da Virgem Maria e Circuncisão de Jesus ----- | 94 |
| Figura 38, 39 - Detalhe dos painéis da Igreja N.S dos Remédios ----- | 96 |
| Figura 40,41 - Capela de Peninha e Virgem em Glória Igreja das Mercês ----- | 97 |
| Figura 42 - Cenas bíblicas - Portal da entrada da cidade de Óbidos ----- | 103 |
| Figura 43,44 - Interior da Igreja do Convento de São Francisco ----- | 107 |
| Figura 45,46- Detalhe da arquitetura fingida e Asa de Morcego ----- | 117 |
| Figura 47,48 - Arquiteturas fingidas da Igreja de São Pedro ----- | 122 |
| Figura 49,50 - Painéis da Igreja de Santa Maria e Igreja do Terço Barcelos --- | 123 |
| Figura 51 - Perspectiva Pictorum et Architectorum - Andrea Pozzo ----- | 137 |
| Figura 52 - Desenho Tutte L' Opere di Architettura et Prospettiva L.1 ----- | 137 |
| Figura 53 - Casamento de Maria e José da Igreja de Peniche ----- | 137 |
| Figura 54 - Perspectiva Pictorum et Architectorum - Andrea Pozzo ----- | 138 |
| Figura 55 - Arquitetura fingida - Detalhe da Igreja Santo Aleixo - Beja ----- | 138 |
| Figura 56 - Frieze with rinceaux and figures - Raimondi School ----- | 138 |
| Figura 57 - Ornament panel with a rinceau the from of a resersed "S" ----- | 139 |

| | |
|---|-----|
| Figura 58 - Cercadura do painel do século XVIII de Oliveira Bernardes ----- | 139 |
| Figura 59,60 - Gravuras da Anunciação de Cornelis Cort e P. V. Boscht ----- | 141 |
| Figura 61 - Painel da Igreja N.S. das Correntes - Penedo/AL ----- | 149 |
| Figura 62 - Painel Adoração dos Pastores da N.S.do Rosário /BA ----- | 152 |
| Figura 63 - Restauro do Painel N.S. do Rosário/BA ----- | 152 |
| Figura 64 - Painel Anunciação da Igreja N.S. da Penna/RJ ----- | 153 |
| Figura 65 - A Anunciação de Rubens ----- | 153 |
| Figura 66 - Adoração dos Pastores da Igreja N.S.da Penna/RJ ----- | 155 |
| Figura 67 - Adoração dos Pastores - Gravura Cornelis Cort ----- | 155 |
| Figura 68 - Casamento da Virgem da N.S. da Penna/RJ ----- | 157 |
| Figura 69 - Casamento da Virgem - Afresco de Rafael ----- | 157 |
| Figura 70 - Casamento da Virgem - Gravura de Albrecht Durer ----- | 157 |
| Figura 71 - Nascimento da Virgem da N.S. da Penna ----- | 159 |
| Figura 72 - Nascimento da Virgem - Gravura de Albrecht Durer ----- | 159 |
| Figura 73 - Coroação de Nossa Senhora - Igreja N.S. da Guia ----- | 162 |
| Figura 74 - Nascimento da Virgem - Acervo do MNAzulejo ----- | 215 |
| Figura 75 - Nascimento da Virgem - Acervo do MNAzulejo ----- | 216 |
| Figura 76 - Localização espacial dos painéis da N.S. da Penna/RJ ----- | 222 |
| Figura 77 - A Anunciação da N.S.da Penna/RJ ----- | 223 |
| Figura 78 - Nascimento da Virgem da N.S.da Penna/RJ ----- | 223 |
| Figura 79 - Casamento da Virgem da N.S.da Penna/RJ ----- | 224 |

| | |
|--|-----|
| Figura 80 - Adoração dos Pastores da N.S. da Penna/RJ ----- | 224 |
| Figura 81 - Simbolo Mariano Sol ----- | 225 |
| Figura 82 - Simbolo Mariano Lua ----- | 225 |
| Figura 83 - Apresentação da Virgem no Templo da N.S. da Penna/RJ ----- | 225 |
| Figura 84,85,86 - Painel A Anunciação com danos e patologias ----- | 226 |
| Figura 87 - Marcação na chatoca do azulejo ----- | 230 |
| Figura 88 - A Anunciação da Igreja Sé de Setubal ----- | 248 |
| Figura 89 - A Anunciação da Igreja de Santo Antônio do Vale ----- | 248 |
| Figura 90 - A Anunciação da Igreja N.S. de Bom sucesso ----- | 249 |
| Figura 91 - A Anunciação da Igreja de Santo Antonio do Vale ----- | 249 |
| Figura 92 - A Anunciação da Igreja N.S.do Amparo ----- | 249 |
| Figura 93 - A Anunciação da Igreja Matriz de Pedrógão ----- | 251 |
| Figura 94 - A Anunciação - São Gabriel da Igreja de Santo Aleixo ----- | 251 |
| Figura 95 - A Anunciação da Capela Sant'Ana /Olinda ----- | 251 |
| Figura 96- A Anunciação da N.S. do Rosário/Cachoeira ----- | 252 |
| Figura 97 - A Anunciação da N.S. da Purificação/Cachoeira ----- | 252 |
| Figura 98 - Adoração dos Pastores da Sé de Setubal ----- | 253 |
| Figura 99 - Adoração dos Pastores da N.S. dos Remédios ----- | 253 |
| Figura 100 - Adoração dos Pastores da N.S. das Oliveiras ----- | 253 |
| Figura 101 - Casamento da Virgem da N.S.Bom sucesso ----- | 254 |
| Figura 102 - Casamento da Virgem da Sé de Setubal ----- | 254 |

| | |
|---|-----|
| Figura 103 - Casamento da Virgem da N.S. da Consolação ----- | 254 |
| Figura 104 - Casamento da Virgem da N.S. das Oliveiras ----- | 254 |
| Figura 105 - Casamento da Virgem da Igreja das Chagas do Senhor ----- | 255 |
| Figura 106 - Casamento da Virgem da Capela Sant'Ana/Olinda ----- | 255 |
| Figura 107 - Casamento da Virgem da N.S.Rosário/Cachoeira ----- | 256 |
| Figura 108 - Nascimento da Virgem da Capela de Santo Antônio ----- | 257 |
| Figura 109 - Nascimento da Virgem da Capela Sant'Ana ----- | 257 |

ÍNDICE GERAL

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 18 |
| 1- Antecedentes - a escolha do Tema | 18 |
| 1.1 - Relevância e definição do Tema | 19 |
| 2- O tema central da Tese | 21 |
| 3- A preservação do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro - Metodologia | 21 |
| 4- Organização da Tese | 23 |
| 5- Capítulos | 23 |

PRIMEIRA PARTE - O CONJUNTO ARQUITETÔNICO E A AZULEJARIA

| | |
|--|----|
| Capítulo I – Conjunto Arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro/Brasil | 28 |
| 1.1 A origem da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro | 29 |
| 1.2 A região, ambiência | 31 |
| 1.2.1 Localização e entorno | 32 |
| 1.3 A evolução histórica e arquitetônica | 35 |
| 1.3.1 Fontes iconográficas | 37 |
| 1.4 Descrição do conjunto arquitetônico | 39 |
| 1.4.1 Tipologia da edificação | 40 |
| 1.4.2 Localização e fachadas da igreja | 42 |

| | |
|--|-----------|
| 1.4.3 Sistema construtivo ----- | 44 |
| 1.5 Intervenções: arquitetura e entorno ----- | 46 |
| 1.6 As ações da década de 1990 e na primeira do século XXI ----- | 55 |
| 1.6.1 As ações na década de 90 e a primeira do século XXI ----- | 56 |
| 1.6.2 As ameaças e invasões no entorno da igreja ----- | 58 |
| 1.6.3 Acessibilidade ao conjunto arquitetônico ----- | 62 |
| | |
| Capítulo II – A trajetória da Azulejaria Portuguesa ----- | 64 |
| 2 A origem Influência dos azulejos Islâmicos e Bizantinos ----- | 64 |
| 2.1 As primeiras remessas para Portugal ----- | 65 |
| 2.2 Afirmação da nacionalidade – As primeiras olarias em Lisboa e os primeiros painéis com Cenas Marianas ----- | 66 |
| 2.2.1 A produção e os temas da azulejaria do século XVII ----- | 69 |
| 2.2.2 Os temas profanos, a influência holandesa e à renovação temática ----- | 71 |
| 2.3 A técnica de fabricação Majólica – Maiólica ----- | 73 |
| 2.3.1 Os primeiros centros produtores ----- | 73 |
| 2.3.2 A técnica artesanal ----- | 75 |
| 2.3.3 O processo de fabricação do azulejo ----- | 76 |
| 2.4 Um panorama da arquitetura e da Azulejaria Barroca ----- | 78 |
| 2.5 O auge do barroco português ----- | 84 |

| | |
|--|------------|
| 2.6 O reinado de D.João V – Período Joanino ----- | 85 |
| 2.7 A Azulejaria Barroca – O ciclo dos Grandes Mestres e da Grande Produção Joanina ----- | 91 |
| 2.7.1 Breve histórico - Os grandes mestres da azulejaria do século XVIII ----- | 92 |
| 2.8 Um panorama da arquitetura religiosa e da azulejaria portuguesa no Brasil nos séculos XVII e XVIII ----- | 102 |
| 2.8.1 As igrejas do interior no século XVII e XVIII ----- | 107 |
| 2.8.2 Exemplos da arquitetura religiosa no Rio de Janeiro nos séculos XVII e XVIII ----- | 109 |
| 2.8.3 Um panorama das encomendas que atravessaram o Atlântico entre os séculos XVII e XIX ----- | 113 |
| 2.8.4 Contexto histórico da produção do conjunto azulejar da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro - Pré - Terremoto / Transição ----- | 116 |
| 2.8.5 As transformações Pós Terremoto de 1755 ----- | 117 |
| 2.9 A azulejaria na condição de em integrado à arquitetura ----- | 121 |
| | |
| Capítulo III - A iconografia e iconologia Mariana na Azulejaria e suas fontes de inspiração ----- | 125 |
| 3.1 As primeiras imagens e fontes literárias sobre a Virgem Maria ----- | 127 |
| 3.2 A origem da Veneração à Virgem Maria em Portugal ----- | 129 |
| 3.3 Fontes de inspiração para os pintores de azulejos ----- | 133 |

| | |
|---|-----|
| 3.4 Gramática ornamental da azulejaria: guarnições, cercaduras – molduras, frisos e rodapés | 136 |
| 3.5 A iconografia Mariana e a azulejaria | 140 |
| 3.6 Igrejas do século XVIII em Portugal e no Brasil com Cenas Marianas | 142 |
| 3.6.1 As igrejas e capelas em Portugal | 144 |
| 3.6.2 As igrejas e capelas no Brasil | 148 |
| 3.6.3 Iconografia Mariana | 153 |

SEGUNDA PARTE - A PRESERVAÇÃO E A AZULEJARIA

| | |
|---|------------|
| Capítulo IV – Uma cronologia do pensamento da preservação e do restauro arquitetônico | 164 |
| 4.1 A gênese do pensamento do restauro moderno | 166 |
| 4.2 A Revolução Francesa e o pensamento moderno | 168 |
| 4.2.1 O Estado e a tutela do patrimônio histórico | 169 |
| 4.3 O surgimento dos “arquitetos dos monumentos históricos – Para “uma palavra e coisa moderna” : Restauração | 174 |
| 4.4 O pensamento e os conceitos teóricos do século XIX e XX na Europa | 178 |
| 4.4.1 O pensamento no campo do restauro da Escola Italiana | 182 |
| 4.4.2 Um novo desafio no campo da preservação – O restauro arquitetônico no século XX | 186 |
| 4.5 A preservação do patrimônio no Brasil no século XX | 187 |
| 4.6 Pós Segunda Guerra Mundial – “Ato Cultural” - Fundamentos e princípios do Restauro Crítico | 193 |

| | |
|--|------------|
| 4.6.1 Princípios e conceitos do Restauro Histórico – Crítico e Cultural --- | 199 |
| 4.6.2 Criação artística e a matéria a ser restaurada ----- | 204 |
| 4.7 O conceito de preservação e do restauro arquitetônico. A partir da Carta de Veneza à primeira década do século XXI ----- | 207 |
| 4.7.1 Atualidade do pensamento preservacionista e o restauro arquitetônico ----- | 208 |
| Capítulo V - Uma metodologia para o Restauro: integrando a teoria para a prática ----- | 211 |
| 5.1 O estudo da teoria e a prática no Museu Nacional do Azulejo de Lisboa Portugal ----- | 214 |
| 5.2 Uma metodologia para o correto diagnóstico dos conjuntos azulejares ----- | 217 |
| 5.3 Uma proposta metodológica para o restauro ----- | 220 |
| 5.3.1 Primeira etapa - análise inicial ----- | 220 |
| 5.3.2 Descrição iconográfica e do estado de conservação e análise do painel “A Anunciação” da Igreja de Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro ----- | 225 |
| 5.3.3 Mapeamento de danos ----- | 228 |
| 5.3.4 Procedimentos finais para preservação do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro ----- | 229 |
| CONCLUSÕES ----- | 233 |

| | | |
|-----------------------------------|-------|-----|
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | ----- | 239 |
| APÊNDICE ICONOGRÁFICO | ----- | 248 |
| ANEXO | ----- | 258 |

INTRODUÇÃO

A Tese trata do Conjunto Azulejar da Igreja de Nossa Senhora da Penna de 1664, localizada na Pedra do Galo, bairro de Jacarepaguá na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. A abordagem crítico-historiográfico pretende demonstrar as maneiras sob as quais as formas e os processos de restauro desse conjunto desenvolveram através dos princípios que foram consagrados em recomendações internacionais e teorias reconhecidas no campo da preservação patrimonial.

1- Antecedentes - A escolha do tema

Em 2004, com a intenção de definir a escolha do objeto que seria foco de uma proposta para uma tese, visitei a igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro e observei com atenção o seu Conjunto Azulejar. Constatei algumas incongruências da conservação dos painéis. Ao buscar informações verifiquei também a inexistência de registros bibliográficos, iconográficos e técnicos. Então encaminhei uma proposta preliminar ao Museu Nacional do Azulejo-MNAzulejo, em Lisboa, de modo a obter orientação técnico-científica, para avançar na pesquisa. O diretor do museu, Doutor Paulo Henriques, concordou com a pertinência da proposta para um projeto de pesquisa de doutorado e me disse que o corpo técnico de pesquisadores e restauradores daquela instituição poderia dar as orientações necessárias para a primeira fase da pesquisa.

Nesse mesmo ano, a proposta completa foi exposta à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, onde se encontra a Coleção de Azulejaria Portuguesa de João Miguel dos Santos Simões. Foi concedida autorização para o estudo nos acervos da instituição. Com esses pareceres e autorizações, o projeto de pesquisa foi encaminhado para análise do Setor Internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, visando a concorrer ao concurso anual de investigações sobre a Cultura Portuguesa. O projeto foi premiado na área

de história da arte com uma bolsa de pesquisa, por se tratar de um trabalho sobre a preservação do Patrimônio Luso-Brasileiro.

A pesquisa foi então desenvolvida durante 15 meses, no período de 2005 - 2007, em Lisboa, no Museu Nacional do Azulejo de Lisboa, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, e em outros centros de referência. Paralelamente, realizei o levantamento de campo nas igrejas da Congregação Mariana com acervos mais significativos, em Lisboa e arredores, onde existem painéis historiados com Cenas Marianas datadas do final século XVII à segunda metade do século XVIII. Também estudei pinturas e gravuras de artistas europeus que foram referência e fontes de inspiração para os pintores de azulejos deste período, e que atualmente pertencem a acervos de instituições europeias.

Os estudos realizados nessa pesquisa possibilitaram a estruturação do projeto de Tese para o doutorado submetido a UFRJ - FAU/PROARQ em 2009.

1.1 - Relevância e definição do tema central da Tese

A partir da década de 1950, a preservação da Arte Azulejar torna-se valorizada, marcando a retomada da consciência da importância da Azulejaria como Arte Decorativa em Portugal. Então, ações de pesquisa, inventário e catalogação e a fundação do Museu Nacional do Azulejo-MNAzulejo foram desenvolvidas por João Miguel dos Santos Simões.¹

O projeto Corpus da Azulejaria Portuguesa, proposto e realizado a partir de 1957 por Santos Simões na Fundação Calouste Gulbenkian, é o mais completo inventário da Azulejaria Portuguesa. Foi desenvolvido pela Brigada da Azulejaria Portuguesa de 1958 a 1969 no território português e nas suas ex-colônias.²

¹**Verbetes:** João Miguel dos Santos Simões (FERREIRA, 2005, p.384-386).

² Em outubro de 1958, O Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian deliberou constituir a Brigada de Estudos de Azulejaria, em resposta a um projeto apresentado por João Miguel dos Santos Simões, no qual este investigador propõe o patrocínio para a realização de um *Corpus da Azulejaria Portuguesa*. Em 1963, seria publicado o primeiro volume deste Corpus, dedicado à Azulejaria nos Açores e Madeira. O último volume, sobre a Azulejaria em Portugal no século XVIII, foi publicado postumamente em 1979.

Em outubro de 1958, O Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian deliberou constituir a Brigada de Estudos de Azulejaria, em resposta a um projeto apresentado por João Miguel dos Santos Simões, no qual este investigador propõe o patrocínio para a realização de um *Corpus da Azulejaria Portuguesa*. Em 1963, seria publicado o primeiro volume deste Corpus, dedicado a Azulejaria nos Açores e Madeira. O último volume, sobre a Azulejaria em Portugal no século XVIII, foi publicado postumamente em 1979 (MONTEIRO, 2007, p. 155).

Santos Simões realizou suas pesquisas e viagens de estudos pelo Brasil entre 1959 e 1964, contando com o apoio do então Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em 1965, é publicada sua obra *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. No prefácio, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então Presidente do SPHAN, afirma que

“a publicação desta obra representa um acontecimento memorável na historiografia das artes plásticas luso-brasileiras. A importância excepcional do livro decorre, antes de tudo, de se tratar do primeiro levantamento que se pode considerar completo de uma das manifestações mais expressivas da produção artística portuguesa no Brasil.” (ANDRADE, 1965, XII)

Tendo como referência os inventários e as publicações do Corpus da Azulejaria Portuguesa: *Introdução ao Estudo da Azulejaria Portuguesa*; *Azulejaria Portuguesa no século XVII - Tomo I e II*; *Azulejaria Portuguesa no século XVIII e XIX – Tomo I e II*; e *Azulejaria no Brasil (1500 -1822)* estruturei e realizei o projeto de pesquisa em Portugal. Com base nesses estudos desenvolvi o projeto de Tese sobre a preservação do patrimônio azulejar no Brasil, tendo como objeto de estudo o Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna localizada na cidade do Rio de Janeiro.

Assim, identifiquei os exemplares mais significativos de um dos temas mais recorrentes e reproduzidos na azulejaria portuguesa: a Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas que são integradas à arquitetura das edificações religiosas em Portugal e no Brasil.

2 - O tema central da Tese

O valor histórico do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, composto por cinco painéis com Cenas Marianas e dois símbolos marianos – Sol e Lua consistem no fato de terem sido fabricados no período de 1755, antes do terremoto. Que destruiu boa parte das edificações de Lisboa e arredores e, conseqüentemente, parte considerável da produção das oficinas de azulejos daquela cidade desapareceu. Verifiquei, nos meus estudos realizados nas igrejas e capelas, deste período, em Portugal e no Brasil que restam atualmente poucos exemplares de painéis com Cenas Marianas da primeira metade do século XVIII e do período de transição entre o Joanino para o Pombalino, quando os conjuntos azulejares começaram a adquirir características do estilo Rococó.

3 - A preservação do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro - Metodologia

Preservação compreende ações garantam a permanência dos valores e significados do Patrimônio Cultural. São ações de caráter legal, educativo, intervencionista que abrangem a conservação, recuperação e restauro de bens materiais, incluindo a promoção e difusão que contribuam para sua permanência.

Dentre outras definições, a Carta de Burra - Austrália /1980 declara que a “Preservação será a manutenção do estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual se degrada e restauração será o restabelecimento da substância de um bem em seu estado anterior conhecido.” (CARTAS, 2004, p.248)

Neste sentido, a preservação do conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro é importante para “restaurar” um documento histórico da arte portuguesa do século XVIII, permitindo também a reintegração de seu valor estético. O conjunto está atualmente, comprometido em sua leitura, o que desvaloriza a condição de Bem Integrado à Arquitetura.

Para as finalidades, desta Tese, foram abordados conceitos pertinentes à preservação por meio do estudo do restauro de um Bem Integrado à Arquitetura, particularizado na Azulejaria. Dessa forma, busquei os conceitos que embasaram a seguinte hipótese: **será o Conjunto Azulejar do século XVIII, com representações da Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas, existente na Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, é passível de restauro à luz dos princípios teóricos do restauro e, desta forma, é possível restabelecer seu caráter de Bem Integrado?**

Assim, considero que, para tanto, a premissa básica é a adoção de uma metodologia técnico-científica e específica caso a caso, embasada em princípios e conceitos teóricos consolidados na prática do restauro.

A pesquisa conceitual, histórica e científica foi fundamental, pois ampliou o conhecimento da obra em seus aspectos artísticos e técnicos, fornecendo os subsídios para a proposta metodológica de restauro.

As recentes visitas realizadas à igreja comprovaram que o conjunto de azulejar foi descaracterizado, ficando comprometida a “*unidade da obra*”³ e sua fruição. Neste sentido, justifica-se a reflexão sobre a importância da azulejaria como Bem Integrado à Arquitetura e a comprovação da hipótese, com possibilidade da sua reintegração, com equilíbrio, ao espaço arquitetônico, o qual é caracterizado, sobre maneira, com a presença do conjunto azulejar.

A Tese se propõe a analisar, refletir e aprofundar os conhecimentos sobre os conceitos teóricos, científicos e técnico do campo preservação e do restauro de um conjunto azulejar histórico.

O Azulejo, unidade material da Arte Azulejar integrada à Arquitetura da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro e a condição histórica deste bem cultural integrado são os fios condutores básicos da pesquisa.

Para alcançar as metas estabelecidas e elaborar uma proposta metodológica para o restauro, deste bem cultural, levantamentos e análises foram desenvolvidas segundo o método de revisão bibliográfico e referencial,

³ A *unidade* que, de acordo com Brandi, “concerne ao inteiro, e não a *unidade* que se alcança no total” (total entendido como somatório de partes isoladas)” (KÜHL, 2011, p.23)

complementado com pesquisa de campo observações locais de conjuntos com Cenas Marianas.

A verificação dos padrões de origem e das ações de restauro do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro foram efetuadas de forma articulada, com vistas ao estabelecimento de critérios comparativos com exemplares portugueses. Os principais autores pesquisados para a verificação da hipótese foram João Miguel dos Santos Simões, cujos trabalhos, já citados, fazem parte do *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, e críticos do século XIX ao século XXI, principalmente da Escola Italiana do Restauro. Cesare Brandi e sua Teoria do Restauro, as Cartas e as Recomendações Patrimoniais estão incluídas nessa última categoria de trabalhos.

4 - Organização da Tese

A Tese está estruturada em duas partes, quais sejam: Primeira parte - Conjunto Arquitetônico e Azulejaria Portuguesa e a Segunda parte - A preservação da Azulejaria. Os conteúdos obtidos nas pesquisas compõem os cinco capítulos da Tese que foram desenvolvidos de forma sistemática desde 2010.

5- Capítulos

No primeiro capítulo, intitulado “Conjunto Arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna – Jacarepaguá / Rio de Janeiro”, apresento o resultado das pesquisas sobre o conjunto arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, realizado no Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - (IPHAN), Seção Rio de Janeiro que compreende o período entre 1943-1979, e no Arquivo da 6ª Superintendência Regional do IPHAN/RJ (1983-2008). O objetivo da pesquisa arquivística foi obter subsídios para traçar a trajetória do monumento, com base em documentos históricos, iconográficos, laudos, pareceres, bem como relatórios e propostas de intervenções realizadas no conjunto arquitetônico, tombado pelo IPHAN em 1938.

E verificar, na atualidade, o estado de conservação da igreja e de seu entorno, depois das intervenções realizadas ou não.

No segundo capítulo, intitulado “A trajetória da Azulejaria Portuguesa” apresento um panorama da Arte Azulejar em Portugal, destaco os períodos mais importantes que contribuíram para sua consolidação como arte decorativa na cultura portuguesa. Observo que a sua origem remonta no século XV e o seu auge no século XVIII, no Período Joanino. Traço a trajetória da azulejaria ao longo da história da cultura portuguesa, relacionando fatos históricos, políticos e sociais essenciais para entendimento do percurso desta manifestação artística, considerando como Patrimônio Luso-Brasileiro.

Desse modo, também destaco os principais mestres, artistas reconhecidos pela sua criatividade e inovação artística nos séculos XVII e XVIII, e suas mais importantes obras, em Portugal e no Brasil. Da mesma forma apresento a produção dos painéis com Cenas Marianas identificados em capelas, igrejas e conventos, tendo com referência a Coleção da Azulejaria Portuguesa de João Miguel Santos Simões, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, composta pelas: publicações, inventários e fotos do Corpus da Azulejaria Portuguesa realizadas em Portugal continental, Ilha da Madeira, Açores e Brasil.

O capítulo também traz os resultados das pesquisas bibliográfica e de campo realizadas nas igrejas e capelas com Cenas Marianas mais significativas do século XVIII em Portugal e no Brasil. Destaco a arte decorativa azulejar no reinado de D. João V, época do auge do Barroco Português e do Ciclo dos Grandes Mestres e da Grande Produção Joanina na Azulejaria. Nesse período a azulejaria se consolida como Bem Integrado à Arquitetura; essa fase se estende aos primeiros anos do reinado de D. José I, período de transição para o estilo Pombalino até o Terremoto de 1755.

A seguir, apresento um panorama da Azulejaria no Brasil, enfocando as remessas que atravessaram o Atlântico, principalmente para cidades do litoral do país nos séculos XVII e XVIII e que se constituem atualmente excepcional patrimônio Luso-Brasileiro. Destaco os mais significativos exemplares da

Azulejaria Barroca do século XVIII em Portugal e no Brasil e as reflexões sobre esta arte na condição de Bem Integrado à Arquitetura, em sua bipolaridade azulejo/arquitetura/azulejo.

No terceiro capítulo, intitulado “A Iconografia e Iconologia Mariana na Azulejaria e suas fontes de inspiração”, identifico e apresento o estudo das fontes literárias e iconográficas o qual objetiva delinhar a mensagem e a simbologia contida em cada cena mariana representada na Azulejaria do século XVIII e nos painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. São relacionados os artistas europeus (italianos, alemães e flamengos), cujas obras de temática mariana, sejam nas pinturas, afrescos ou gravuras que foram as fontes iconográficas de inspiração ou referências para os pintores de azulejo do período Barroco. Nesse período se destacam os contrastes, a perspectiva e a volumetria das composições que se integram aos espaços arquitetônicos. Também são destacadas as igrejas e capelas pesquisadas em Portugal e no Brasil, cujos conjuntos azulejares possuem as mesmas referências iconográficas e Cenas Marianas semelhantes ou muito próximas aos dos painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

No quarto capítulo, intitulado “Uma cronologia do pensamento da preservação e do restauro arquitetônico” é feita uma revisão bibliográfica e cronológica do campo preservacionista, em particular do restauro arquitetônico. Apresento o pensamento, os conceitos e as reflexões teóricas dos principais historiadores, teóricos e arquitetos do século XVIII ao XXI. São relacionados os principais fatos de cunho cultural da trajetória no campo da preservação e do restauro da era moderna que se intensifica a partir do século XVIII com as transformações ocorridas na Europa como a Revolução Industrial na Inglaterra e a Revolução Francesa, e que se consolida na segunda metade do século XIX. E no século XX, o pensamento dos teóricos da Escola Italiana, após Segunda Guerra, a qual demonstra que o restauro é um processo cultural, crítico e criativo e que se deve limitar-se no respeito à obra original. Este conceito consolida-se na década

de 60, com a publicação da Teoria do Restauro de Cesare Brandi e as Recomendações da Carta de Veneza. No capítulo também são relacionadas as abordagens, reflexões e práticas desenvolvidas por arquitetos e restauradores no que tange à reintegração pictórica e de lacunas em bens integrados nos espaços arquitetônicos. E finalmente apresento as principais correntes e teóricos da atualidade que atuam na preservação e no restauro arquitetônico.

No quinto capítulo, intitulado "Uma metodologia para o Restauro: interando Teoria e Prática, destaco analiticamente os princípios e fundamentos gerais, com base nas teorias do restauro, exemplificando algumas ações realizadas em conjuntos azulejares em Portugal e no Brasil.

Nesse processo verifico o estado de conservação do painel A Anunciação, com o objetivo exemplificar e formular uma metodologia de restauro para o conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. Além disso, respondo dentro dos limites daquelas práticas, à hipótese estabelecida na Tese: será o Conjunto Azulejar do século XVIII, com representações da Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas, existente na Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, é passível de restauro à luz dos princípios teóricos do restauro, e desta forma, é possível restabelecer seu caráter de Bem Integrado?

PRIMEIRA PARTE – CONJUNTO ARQUITETÔNICO E A AZULEJARIA



Figura 2: Igreja Nossa Senhora da Guia – Cascais
Coroação da Virgem Foto: M. das Graças Ferreira-2007

CAPÍTULO I

CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL

O estudo da trajetória e análise do “momento metodológico”⁴ para o restauro de um edifício histórico, tombado ou não, é extremamente importante para o entendimento do seu valor histórico e artístico, bem como dos seus bens integrados. Esse “momento metodológico”, segundo Brandi (2004, p. 30), pode ser definido como “o ato de reconhecimento da obra, o conhecimento e a tomada de consciência de sua consistência física (matéria e material), qual seja, o reconhecimento da obra de arte como unidade do todo.”

Assim, no decorrer do tempo, uma obra de arte (arquitetônica, escultórica, pictórica) esta inserida em três tempos: o tempo da idealização e fabricação da obra; o tempo da trajetória da obra através da história (sua duração cronológica); e o tempo quando a obra é reconhecida como tal; com a fruição dos aspectos artístico, intuitivo e afetivo ao longo de sua trajetória, desta forma e se tornando em um documento histórico. Sendo fundamental a realização de uma pesquisa para o conhecimento de sua evolução como “documento-bem cultural” a ser preservado.

A pesquisa permitirá o conhecimento da “unidade do conjunto”: Igreja e entorno-Conjunto Arquitetônio da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, para o completo entendimento na “unidade da obra”- todo; a azulejaria na condição de Bem Integrado à Arquitetura e a partir, dessa etapa, prossegue-se com à análise minuciosa e crítica da obra em seus aspectos físicos e formais, assim como das intervenções executadas e das transformações ocorridas no decorrer do tempo. Esse processo se constitui na primeira etapa do projeto para preservação de uma obra arquitetônica e de seus bens integrados, denominada “Cadastro do Edifício.”

⁴ É o momento em que se faz o reconhecimento da obra, para ação do restauro a ser realizada. “[...] consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz” (BRANDI, 2004, p. 17,100).

Através do levantamento documental, bibliográfico e iconográfico disponível nos seguintes arquivos: central do Iphan-Noronha Santos e da 6º Superintendência do Iphan/RJ foram obtidos os dados e informações do Conjunto Arquitetônico de uma das igrejas mais antigas do Rio de Janeiro: a Igreja Nossa Senhora da Penna, tombada pelo SPHAN⁵ em 06 de julho de 1938.

1.1 - A ORIGEM DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA

O documento histórico mais antigo que registra a ermida de Nossa Senhora da Penna, na Pedra do Galo, em Jacarepaguá, é o livro *Santuário Mariano*, de autoria do Frei Agostinho de Santa Maria⁶, realizado entre 1707-1723. O Livro Primeiro da obra, Tombo X - Título XXXXI, relata que

O santuário de Nossa Senhora da Penna. [...] Fundou esta casa naquele alegre e notável sítio o Padre Manoel de Araújo, que foi o mesmo que fundou a Igreja de Nossa Senhora do Loreto no mesmo lugar se Jacarepaguá. Este devoto clérigo, era devotíssimo da Mãe de Deus e bem podia ser que de Lisboa levas esta imagem para o Rio de Janeiro & que na imagem lhe fizesse alguns milagres por cuja causa lhe dedicaria aquele Santuário naquele tão notável sítio ao qual a Senhora enobrece com muytas e notáveis maravilhas.

⁵ “No texto da Constituição da Republica, promulgada em 1937, que se ocupou da matéria ao explicar o dever do Estado proteger os bens naturais e culturais, declarando, inclusive, o impedimento à evasão de obras de arte do território nacional. [...] Introduziu o abrandamento do direito de propriedade, quando a mesma se revestisse de uma função social. Mas, tal iniciativa restringiu-se às cidades históricas de mineiras. Essa disposição é retificada na Constituição de 1937, tornou-se decisiva no que tange às questões da proteção ao patrimônio brasileiro, na medida em que submetia o instituto da propriedade ao interesse coletivo (sob a ingerência do Estado). Esse entendimento terminou viabilizando os processos de tombamento no país, instituídos por meio do Decreto N° 25/1937 – O principal jurídico utilizado pelo Serviço de Patrimônio e Artístico Nacional (SPHAN) criado em 1936, sob os auspícios do Ministro Gustavo Capanema, responsável pela pasta da Educação Saúde Pública. A consolidação do SPHAN contou com a colaboração direta de profissionais de diferentes áreas, motivados por distintas concepções políticas e teórica. Mário de Andrade tem sido considerado pelos especialistas como *pai fundador* das políticas de preservação no Brasil, pois redigiu o anteprojeto que possibilitou a criação do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco Andrade orientou a edição do Decreto lei N° 25/1937 (referente ao tombamento), **enquanto Lúcio Costa conduziu a definição de critérios que privilegiaram o colonial luso-brasileiro como sinônimo da identidade nacional**” (PELEGRINI, 2002, p. 10-11). (grifo nosso)

⁶SANTA MARIA, Frei Agostinho de Santuário Mariano, e Historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, que se venerarão em todo o Bispado do Rio de Janeiro, e Minas, e em todas as ilhas do oceano, em graça dos pregadores, e dos devotos da Virgem Maria nossa Senhora. Lisboa: 1723, v. 10.

Manuel Gomes Freire - Frei Agostinho de Santa Maria, ex-Vigário Geral da Congregação dos Agostinhos descalços de Portugal, nasceu na cidade de Extremoz, em 1642, e morreu em Lisboa (1728).



Figuras 3,4, 5: Reedição do Santuário Mariano - TOMO X.
 Fonte: INEPAC-2007

Segundo Frei Agostinho, a imagem de Nossa Senhora da Penna não teria relação alguma com piedade. A igreja teria sido assim batizada por ser “pena”, uma palavra variante de *penha*, que quer dizer elevação de pedra, penhasco, colina. Assim, Pena tem relação com a localização geográfica onde a igreja foi construída. Tal devoção começou em terras portuguesas séculos atrás e vários santuários, igrejas, capelas e ermidas foram erguidos em colinas, transformando-se numa importante na tradição católica.

A origem pela devoção a Nossa Senhora da Penna data de 1135, quando o então Rei de Portugal, D. Afonso Henriques, dedicou primeiramente seu castelo, construído em um penhasco, na cidade de Leiria, a Nossa Senhora da Penna e, posteriormente, a capela dentro das muralhas, hoje em ruínas. Já no século início do XVIII, um dos mais simbólicos templos de Portugal, o Santuário da Peninha foi construído entre a serra e o mar, no extremo oeste da Serra de Sintra⁷ e revestido com painéis de azulejos com Cenas Marianas datado de 1711. Essas seriam as fontes de inspiração para o Padre Manoel de Araújo, fundar a Igreja Nossa Senhora da Penna localizada em Jacarepaguá - Rio de Janeiro/Brasil. Seguindo a tradição portuguesa nos primeiros tempos foi erguida em 1661 uma ermida⁸ e nesse local, segundo relatos da época, foi edificada por um fazendeiro que

⁷ “Construída nos finais do século XVII, a capela de devoção mariana foi alvo de muitas peregrinações votivas por parte de crentes do mar e de outros frequentadores daquelas serranias, que viam na fama de santidade do monumento a sua devoção.” Fonte: **Revista histórica**, 1986. In: Testemunhos nas paredes – Ensaios de Azulejaria, 2001, p. 231.

⁸ Ermida - origem do latim *eremita* ae”, lugar afastado. Um pequeno local de culto que tem a função de abrigar uma só imagem para fazer orações e rezar o terço.

testemunhara um milagre no alto da Pedra do Galo; uma visão de Nossa Senhora por um escravo. Assim sua construção se constitui em um ex-voto arquitetônico⁹. Já em 1664, por iniciativa do Padre Manoel Araújo, começa a construção da capela, estando situada no alto da Pedra do Galo e abaixo do povoado denominado Porta D'Água, dando origem ao primeiro núcleo populacional de Jacarepaguá.¹⁰ Depois de alguns anos, já em ruínas, a capela, por ter sido construída com um sistema construtivo frágil - pau a pique¹¹ –, é reconstruída por José Roiz de Aragão, entre 1770 -1774. Este doou as terras do Engenho da Serra para a igreja, conforme escritura datada de 30 de abril de 1771.¹² Essa é a composição arquitetônica atual, com algumas alterações feitas nos séculos XIX e XX.

1.2 - A REGIÃO, AMBIÊNCIA

Junto ao lugar de Jacarepaguá, se vê hum monte muy elevando & na área que faz o seu cume, se vê o Santuário de Nossa Senhora da Penna. Hè esta Santa de devoção, aonde se vêem todos os dias muytas romages [...] muyhé alegre e vistoso, pelos muytos horisontes, que mostra de mar e terra (SANTA MARIA, Tomo X, 1723).

Os primeiros sesmeiros de Jacarepaguá serão os filhos do governador Salvador de Correia de Sá que em 1594 receberam de Gonçalo Correia de Sá as terras comprrendidas desde a Barra da Tijuca passando pela Freguesia, Taquara e Camorim até Campinho, e de Martim Correia de Sá as terras que começavam em Camorim, Vargem Pequena e Vargem Grande até o Recreio dos Bandeirantes.

Já no século XVII, no arredores e entorno da Pedra do Galo, já possuía um povoado em decorrência dos arrendamentos feitos por Gonçalo Correia de Sá

⁹ Pagamento de uma graça alcançada através de um fato milagroso.

¹⁰ Fonte: www.wsc.jor.br/jacarepagua

¹¹ “Quanto à técnica, excluída as primeiras construções sumárias de cobertura vegetal, “de pouca dura” – como diziam, então, os padres – houve uma primeira série de edificações ainda provisórias, estruturas de madeira e barro-de-mão” (COSTA, 1977, p.107).

¹² Arquivo Central do Rio de Janeiro - IPHAN-Doc. 2088-4 de acordo com Doc. 2509-43-1771 .Escritura lavrada pelo tabelião Domingos Coelho Brandão.

que em 1628 doa parte da sesmaria de Jacarepaguá, como dote, pelo casamento de sua filha Vitória Correia de Sá com Dom Luís Céspedes. Em 1634 a esposa de Gonçalo Correa, Dona Esperança e sua filha Dona Vitória vendem boa parte das terras para Salvador Correia de Sá e Benevides, entretanto Dona Vitória continuou com grande extensão de terras que receberá como dote e que doará em testamento em 1667 aos beneditinos do Mosteiro de São Bento.

1.2.1 – Localização e entorno

A ermida foi reconstruída na condição de capela por José Roiz de Aragão, e está situada no alto da Pedra do Galo, cerca de 140 m de altura, destacando-se na paisagem de Jacarepaguá, lugar então denominado *Lagoa dos Jacarés*¹³. A região era confinada pelas encostas dos maciços da Pedra Branca a oeste e da Barra da Tijuca a leste e chamada de *Planície dos Onze Engenhos* no século XVII, por possuir terras muito férteis. A área fazia parte da Freguesia da Paróquia de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá.

Com a plantação de canaviais e implantação de engenhos nas fazendas para fabricação de açúcar, a população cresce e a paisagem rural da Baixada de Jacarepaguá é dominada por engenhos, fazendas e os “centros de devoção religiosa”, coexistiam com os poderes político, socioeconômico e religioso. “Neste período, com ciclo da cana-de-açúcar, ocorre a implantação das grandes propriedades com força de trabalho escravo, regime patriarcal e vida urbana restrita aos negócios e festas religiosas” (BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO, 2010, p. 133). As imediações da Pedra do Galo, em meados do século XVII, já possuíam um povoamento devido aos arrendamentos Gonçalo Correia de Sá, membro de uma das “dinastias” dominantes na região desde o século XVI.

Conforme documento do IPHAN¹⁴, Noronha Santos relata:

¹³“Em 1616, nas imediações do Engenho d' Água, surgiu o primeiro núcleo de ocupação de Jacarepaguá, no lugar também conhecido como Porta d' Água, que hoje chama-se Largo da Freguesia. Com o correr do tempo o local e suas imediações ficaram conhecidos como Jacarepaguá, em virtude da proximidade com a Lagoa dos Jacarés. Com a ocupação se acentuando, uma parte das terras foi desmembrada em foros, para incentivar seu desenvolvimento” (GÓES, 2009, p.66).

¹⁴IPHAN – Arquivo Central do Rio de Janeiro - Doc. 752 – Ofício 350/43.

Construída nos tempos coloniais e nos dois reinados brasileiros encontram-se em Fazenda de Jacarepaguá, outras igrejas de interesse histórico, tais são: A de Nossa Senhora da Conceição, na Fazenda do Rio Grande, edificada antes 1737, por Antonio de S. Paio; a de São Bento Antigo de São Gonçalo, fundada na fazenda do Carmorim por provisão de 1625 e que pertenceu ao Mosteiro de São Bento; a de Santa cruzerecta. Na fazenda da Taquara em 1738 ou 39 e incorporada ao Solar da Taquara e a da Nossa Senhora da Conceição na Fazenda do Engenho Novo por Maria Teles dos Reis, tendo sido reedificada em 1858.

Em 1661, devido à distância da Matriz de Irajá, localizada na extensa Baixada de Jacarepaguá, e por razões administrativas, foi criada a Freguesia de Nossa Senhora do Loreto e Santo Antônio de Jacarepaguá, no mesmo ano em que é erguida a ermida de Nossa Senhora da Penna. “A paróquia de Jacarepaguá a que pertence o Santuário de Nossa Senhora da Penna foi criada por provisão em 06 de março de 1661 sendo a quarta paróquia da cidade do Rio de Janeiro.” (CEZAR, 1999, p.134)

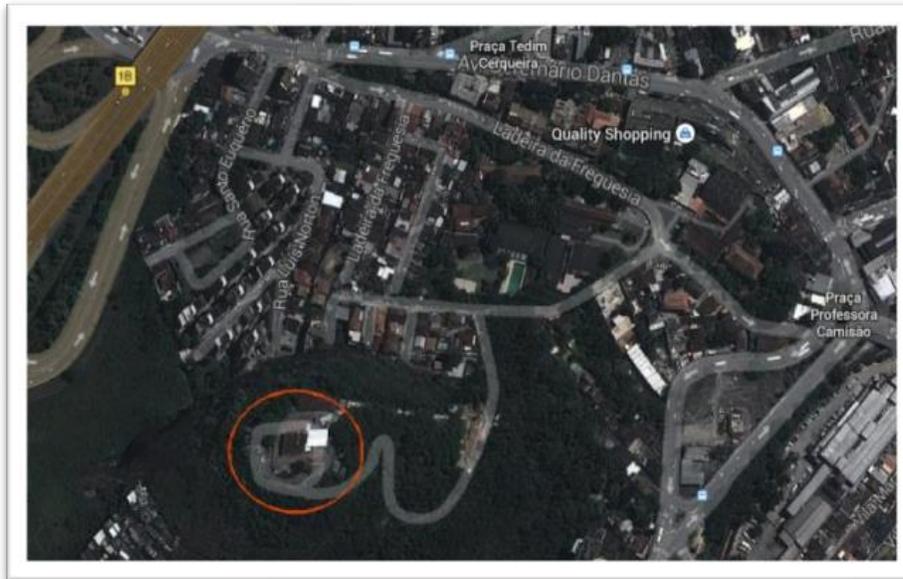
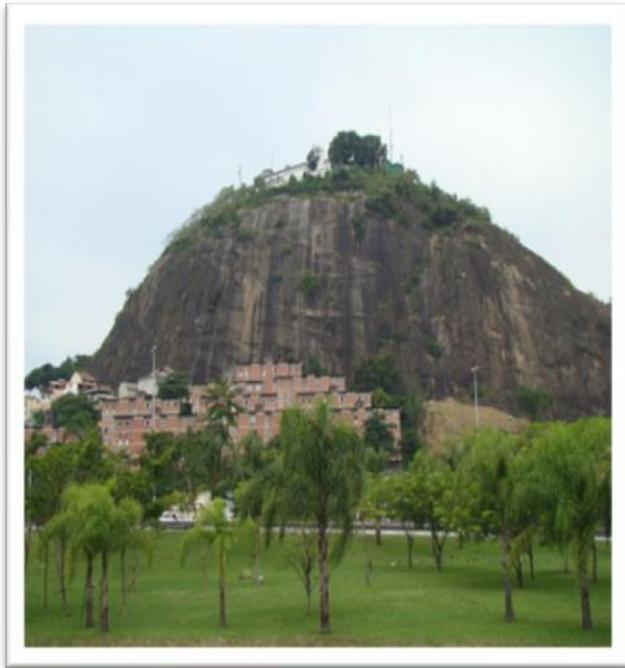


Figura 6: Pedra do Galo – Entorno e Vizinhança.
Fonte: www.maps.google.com.br Acesso em: julho de 2014

O bairro da Freguesia de Jacarepaguá, onde está localizada a Igreja Nossa Senhora das Pênnas, foi a primeira freguesia de Baixada de Jacarepaguá. Esta região histórica do lado sul da cidade do Rio de Janeiro, está hoje delimitada entre: maciço da Tijuca, pela Serra da Pedra Branca e o Oceano Atlântico (mapa). Pela sua grande extensão territorial, resultou na formação de vários bairros. Independente desde 1981, a Freguesia é um dos bairros com maior número de lançamentos imobiliários nos últimos 30 anos, em sua maioria residenciais, principalmente nas ruas Araguaia e Joaquim Pinheiro e nas estradas dos Três Rios e do Bananal, próximas e vizinhas à Pedra do Galo - Morro da Pênnas, estando essa área da igreja margeada pela Avenida Governador Carlos Lacerda (Linha Amarela)¹⁵, via expressa que liga a Ilha do Fundão (Cidade Universitária) à Baixada de Jacarepaguá. O bairro também possui uma reserva florestal; o Bosque da Freguesia. A igreja, como já explicado anteriormente, localiza-se no alto da Pedra do Galo, cujo acesso é através da extensa e íngreme ladeira, denominada de Ladeira da Freguesia.

¹⁵A Linha Amarela faz parte do projeto das linhas policrômicas, elaborado pela equipe do urbanista grego Constantinos Apóstolos Doxiádis, a pedido do governador do extinto Estado da Guanabara, Carlos Lacerda e foi inaugurada em 1995.



Nas quatro últimas décadas, o entorno e área paisagística da Pedra do Galo foi descaracterizada pela ocupação desordenada de aglomerações urbanas ocorridas no século XX na região de Jacarepaguá, e mais recentemente, pela instalação de torres de rádio e telefonia no alto da Pedra, junto à igreja, autorizada pela irmandade.

Figura 7: Entorno da Pedra do Galo - Morro da Penna - Foto: Adilson Resende - 2008

1.3 - A EVOLUÇÃO HISTÓRICA E ARQUITETÔNICA

Ao longo de 300 anos, desde a construção da ermida, entre 1661-1664, à atual igreja, é importante sublinhar as seguintes datas de sua existência: em 1750, a capela foi ampliada, e a composição arquitetônica resultante é próxima da atual. Em 1755, foi construído o Adro (conforme inscrição) e provavelmente instalados os painéis de azulejos na nave. Em 1770, houve a “reinauguração”, com a construção da casa dos romeiros em pau a pique, que não resistiu ao tempo e é reconstruída por José Roiz de Aragão. Cerca de cem anos depois, sua fachada foi reformada (1873) com alteração de sua composição. “Em 1873 a irmandade encontrava-se em pleno abandono, quando o Monsenhor Antônio Marques de Oliveira, reorganizou-a adotando novos regulamentos e assim restaurou a capela, a irmandade e o culto a Nossa Senhora da Penna.” (CEZAR, 1999, p.136)

No Decreto N°25/37¹⁶, a primeira Lei Nacional de Preservação do Patrimônio e a criação do SPHAN, a Igreja da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro e

¹⁶ “Tal como está previsto no Decreto-Lei 25/37, o tombamento é ato administrativo cuja competência para praticá-lo foi atribuída pela lei a órgão específico do Poder Executivo. A lei, como decorre de suas características de generalidade e abstratividade, previu hipóteses genéricas, nas quais caberá o exercício do

seu entorno foram tombados em 06/07/1938, posteriormente foi protegido todo seu acervo em 1985.¹⁷

“A década de 40, com a promulgação da Constituição de 1946, foi inaugurada a preocupação com a proteção de monumentos históricos e reafirmou o que havia sido promulgado na Constituição de 1937, quer dizer, a responsabilidade do Estado com o patrimônio e os bens culturais.”(PELEGRINI,2006,p.10).

Essa recomendação já estava presente na Carta de Atenas (1931) que inclui a preservação dos edifícios históricos, e a vizinhança dos monumentos antigos, “cuja proximidade deveria constituir objeto de cuidados especiais”¹⁸.

Nesse contexto, a igreja passou em 1946 por uma intervenção pelo SPHAN para a reconstrução da fachada, com o propósito de “restabelecer” a composição original alterada em 1873, dentro dos princípios do restauro estilístico de Viollet Le Duc, conforme exposto no capítulo IV dessa Tese.

No Arquivo Central do IPHAN não há registro do projeto gráfico, memorial ou fotográfico da intervenção realizada em 1946. Mas, através de alguns documentos iconográficos da época, é possível apontar uma cronologia sucinta das fases e mudanças ocorridas no conjunto arquitetônico composto pela Igreja e entorno.

poder de polícia, pelo órgão competente da administração federal. Deste modo, não restam dúvidas de que, no âmbito delimitado pela Constituição e pelo Decreto - lei 25/37, a administração pública praticará, mediante ato administrativo, a proteção dos bens que julgar inseridos nos critérios de valor genericamente previstos na norma, e especificados nos seus estudos técnicos” (RABELO, 2009, p. 47).

¹⁷ Processo N 38 - T - Inscrição N. 97 , inscrito no Livro Histórico – Fls.18, inscrição N° 204 e no Livro de Belas Artes – Fls. 35.

¹⁸ **Carta de Atenas** – 1931. “Conferência promovida pelo Escritório Internacional dos Museus e da Sociedade das Nações - ICOMOS recomenda: a manutenção do conjunto arquitetônico, bem como, de seu entorno e vizinhança, esta preocupação se deve ao crescente desenvolvimento industrial e crescimento das cidades, após a Primeira Guerra Mundial. Para conservação, restauração e reconstituição de edifícios e monumentos, a conferência admitia o emprego de materiais e recursos técnicos modernos para consolidação de edifícios antigos, mas alertava para a necessidade de que os meios de reforço fossem dissimulados de modo a não alterar o caráter da construção a ser restaurada, nem tão pouco interferir nos seus estilos estéticos originais” PELEGRINI, *op. cit.*,p. 2.

1.3.1 - Fontes Iconográficas

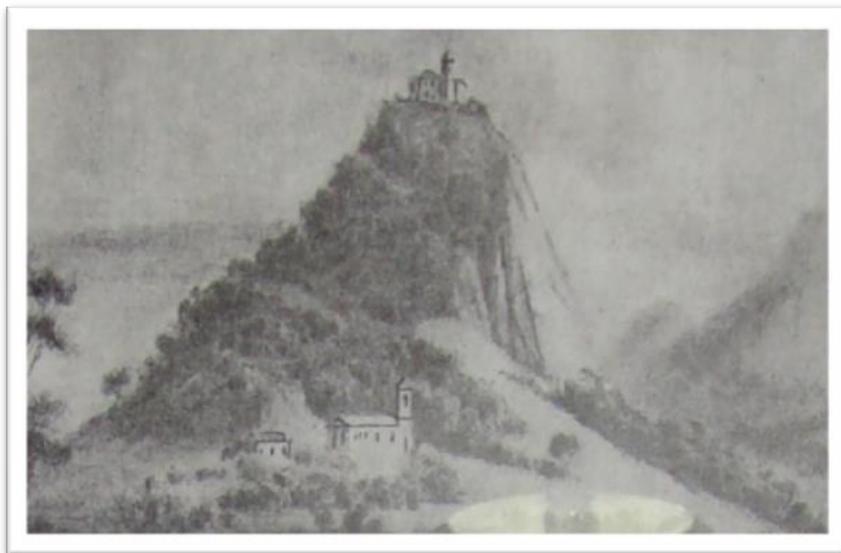


Figura 8: Pintura dos franceses: Luís Bouvelor e Auguste Moreau do século XIX. Ao pé da Pedra do Galo a igreja de N. S. do Loreto e no alto N. S. da Penna dominando a paisagem.
Fonte: www.wsc.jorbr/fotos Acesso em: Abril 2013



Figura 9: Igreja N. S. da Penna, 1932
Foto: Augusto Malta

No século XIX, dois pintores franceses, Luís Bouvelor e Auguste Moreau retrataram a ocupação na região da Pedra do Galo, com os engenhos e fazendas e o entorno que pertence à propriedade da igreja (Figura 8). Com a decadência do ciclo da cana de açúcar, no século XVIII foi introduzido o cultivo dos cafezais, dando início ao parcelamento e urbanização da região.



Figuras 10, 11: Igreja N. S. da Panna - 1945 e Entorno da Pedra do Galo - 1995
Foto: Augusto Malta¹⁹ Fonte: www.wsc.jor.br/fotos.

No século XX, as fotografias de Augusto Malta, de 1932 e 1945, revelam que foram realizadas, nas fachadas, reformas e alterações anteriores à reconstrução na década de 40 feita pelo SPHAN. No século XIX, pelo que tudo indica, a composição arquitetônica era simples. Datada do século XVIII, a igreja era constituída por nartéx, nave, capela-mor, sacristia, coro e fachada simples, com pouca ornamentação: portada única, frontão triangular e sem torre sineira, a exemplo das capelas medievais portuguesas²⁰. A reconstrução da fachada, conforme documentação do IPHAN²¹ foi realizada para “voltar” as características anteriores a 1873. Na intervenção de 1946 permaneceram as três janelas superiores da fachada principal e foram retiradas duas janelas inferiores, da fachada lateral direita (Figura 14,15). Entretanto, não há que documentos comprovem a remoção dos painéis de azulejos nesse período. Sendo conjunto

¹⁹ Arquivo Central do IPHAN Processo n°.7731.

²⁰ BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO, 2010, p.204.

²¹ Idem, Série Inventário, Notação IRJ-94.01 - Doc. 2088-4.

arquitetônico tombado pelo IPHAN complementado pela casa dos romeiros (boa parte demolida pela intervenção realizada pela Irmandade em 1984 e hoje salão de festas) e a área paisagística de seu entorno.

1.4 - A DESCRIÇÃO DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o “programa”, isto é quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a “técnica”, quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotada; depois, o partido, ou seja, de que maneira, com a utilização desta técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente, a “comodulação” e a “modenatura”, entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento (COSTA,1997, p.107).

A descrição do conjunto arquitetônico no inventário e documentos disponíveis no Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro, na 6ª Superintendência do IPHAN/RJ, no Arquivo do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), assim como nos relatórios das intervenções realizadas entre as décadas de 40-90 do século XX é sucinta e incompleta. Cabe registrar que, entre final dos anos 30 até a década de 70, o SPHAN/IPHAN teve estratégias de preservação do Patrimônio Histórico orientadas pelos governos para a consolidação da Identidade Nacional nos anos 40.

“Quando o olhar e a ação dos técnicos volta-se, sobretudo, para a recuperação e salvaguarda do patrimônio edificado, significa não somente investigar surgidas pela imensa vastidão do território a explorar, pelos poucos recursos disponíveis - humanos e materiais, e pela falta de referências anteriores nas quais pudessem se embasar.” (GONÇALVES, 2006, p.95).

Este período se estende até 1968, quando a restauração dos monumentos era voltada para “devolver o estado original da obra.”

Entre 1968-1978, a relação entre o governo e o órgão sofreu grandes mudanças políticas e administrativas, evidentes pela ausência e ou pela lentidão das ações de preservação. No final dos anos 70, a criação da Fundação Pró-memória²² gerou mudanças significativas na gestão e na política de preservação até 1982. Assim, constata-se que a documentação encontrada nos arquivos sobre a igreja nos relata também, de forma sucinta, as mudanças na relação do Estado e o IPHAN no que diz respeito à preservação dos monumentos tombados.

Na *Fase Heroica* do SPHAN, temos como referência as pesquisas e estudos do arquiteto Lúcio Costa²³, de 1943, no qual classifica o estilo da igreja o como Barroco Jesuítico.

O programa das construções jesuítas era relativamente simples. Pode ser dividido em três partes, correspondendo cada uma destas a uma determinada utilização para o culto, a igreja com o coro e a sacristia; para o trabalho, as aulas e oficinas; para residência, os cubículos, a enfermaria e mais dependências de serviço, além da cerca, com horta e pomar (COSTA, 1997, p.107)

1.4.1 – Tipologia da edificação

Historicamente em meados do século XVIII, muitas ermidas localizavam-se afastadas do núcleo do povoado e devido ao crescimento urbano e ao aumento do número de fiéis nas freguesias, elas foram ampliadas, chegando em muitas ocasiões a abrigar as matrizes (BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO, 2010, p. 104). Já em um segundo momento, o partido adotado pelas irmandades e ordens terceiras possuía a seguinte tipologia: nave única retangular, corredores laterais, púlpitos e

²²A junção do SPHAN e a Fundação Pró Memória, na gestão de Aloísio Magalhães, tinham o objetivo de “driblar” entraves burocráticos e agilizar a captação de recursos.(PELEGRINI.op. cit., p.14).

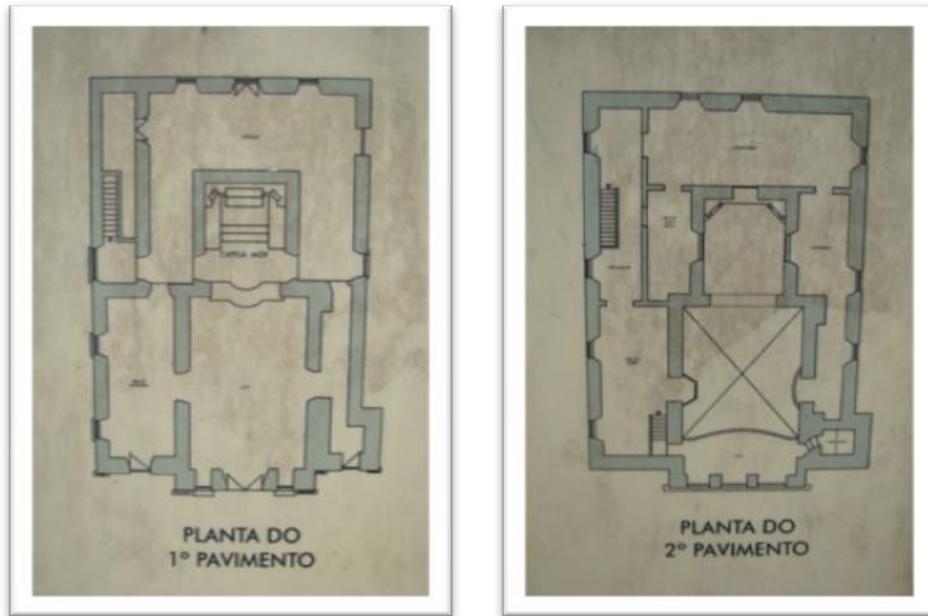
²³**Lúcio Costa**(1902-1998) - Arquiteto - consultor técnico, no período de 1936-1946 e Diretor do Setor de Estudos e Tombamento (DET) do SPHAN até 1972. Na *Fase Heróica*, publicou em 1941, na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o artigo *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*.

capela-mor anexada à sacristia. No pavimento superior as tribunas, coro sobre o nártex com acesso as torres sineiras, depósitos e consistório (BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO, 2010, p. 104 -198)

O partido adotado para Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, como típica igreja rural do século XVIII e segue a tipologia de uma edificação de nave única retangular e da conjugação dos espaços principais e secundários, conforme a classificação da Alvim: “A forma final da planta resulta da conjugação dos espaços principais e secundários, e sua análise feita a partir da evolução formal e da classificação tipológica das plantas, detém-se em observações genéricas, sem considerar as variações dentro de cada grupo” (ALVIM, 1999, p. 39). Temos então como espaços principais: Capela-mor e nave e espaços secundários; o nártex, púlpito, sacristia, corredores laterais, coro e consistório (Figura 12). Temos então, segundo Alvim (1999,p.226), a análise da tipologia da planta da igreja:

O tamanho da Igreja da Penna impede a caracterização das dependências laterais como corredor ou galeria devido ao reduzido comprimento da nave. Apesar de sua composição ser pouco criteriosa, a localização dos espaços secundários corresponde às plantas com dois corredores e contorno retangular. [...] A planta da nave única retangular, capela-mor e dependências demonstram dentro da simplicidade rural, a organização formal e funcional sistematizada nos exemplos mais elaborados do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII. Trata-se, portanto de uma das melhores plantas de capela rural no município.

O segundo pavimento é circundado por corredores que dão acesso às tribunas, púlpito, o coro e a torre sineira. O coro é composto por três portas sacadas que completam a composição da fachada. (Figuras 13)



Figuras 12 e 13: Plantas Baixas: Primeiro e segundo pavimento.
Fonte: INEPAC-s/d

1.4.2 - Fachadas da igreja

A igreja está localizada em um pequeno adro elevado e guarnecida por um muro de pedra, tendo o corpo central retangular avançado portada principal com centro uma óculo cego, ladeada por duas janelas menores laterais e encimada por três outras, no alto do coro, com verga em arco pleno emolduradas em cantaria; possui um frontão triangular com tímpano reto e uma única torre sineira, do seu lado direito e a torre do lado esquerdo não foi concluída. (Figuras 15,16)

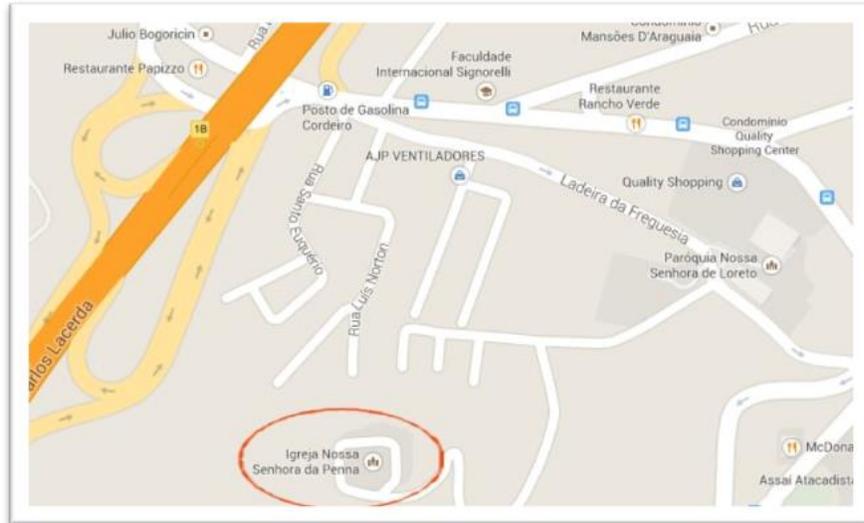
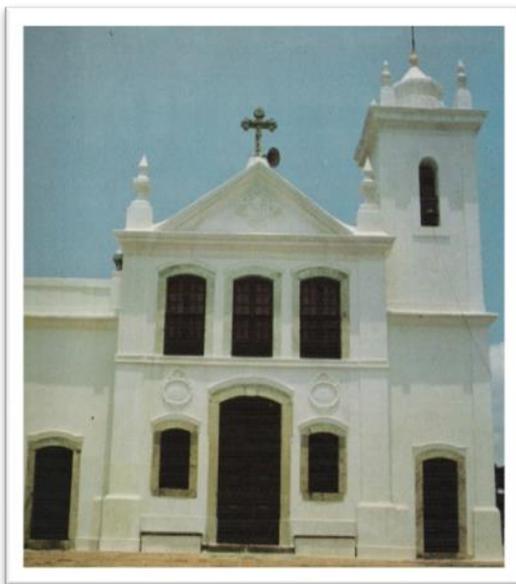


Figura 14: Mapa de acesso a Igreja
 Fonte: www.google.com Acesso em: dez.2012



Figuras 15,16: Fachada principal e lateral direita da igreja Fotos: Clarival Valladares - 2008

Na análise das proporções, Alvim (1999,p.129) descreve:

“O corpo central da fachada da Penna é quadrado, e o rebatimento de sua diagonal no plano horizontal define a largura da torre sineira. A proporção entre o corpo central e a largura da torre é de 1:0,414, e a altura da torre é igual a uma vez e meia a do corpo central.”

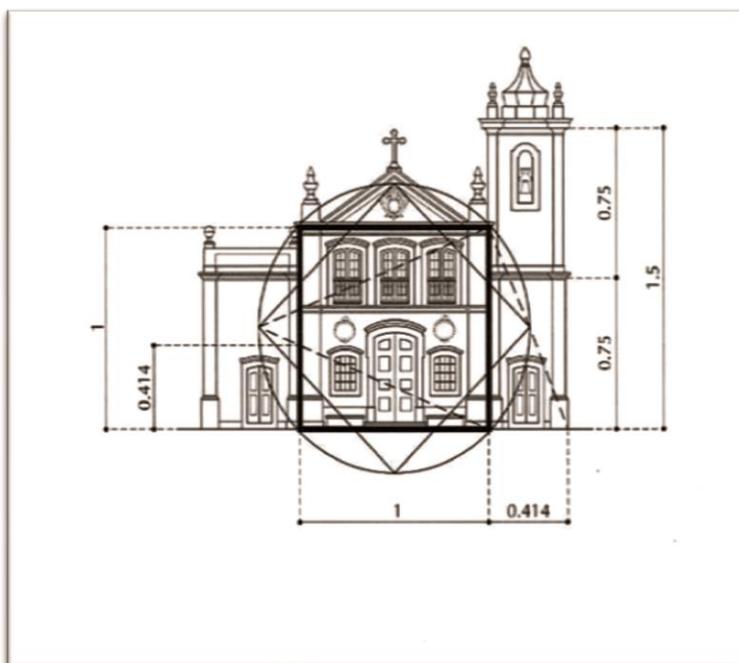


Figura 17: Traçado geométrico da fachada.
Fonte: Alvim, Fig.67, p.129

Segundo a análise dessa autora, a classificação da igreja pertence:

Ao primeiro conjunto de fachadas, em sua maioria, à primeira fase da Arquitetura do Rio. O uso da cantaria relaciona-se com já visto, a um gosto desenvolvido em Portugal, e no caso específico da cidade, ainda à disponibilidade de recurso. Assim, nas edificações mais simples em regiões afastadas do núcleo urbano, ou mais próximas, mas de irmandades pobres, o emprego da pedra é limitado (ALVIM, 1999, p.107).

1.4.3 - Sistema Construtivo

A Igreja foi edificada com a utilização do sistema construtivo do século XVIII; com os alicerces de pedra e fundação corrida com baldrames em pedras brutas dispostas em cava com profundidade variável, para receber paredes

autoportantes, com cargas distribuídas. As paredes externas e internas de alvenaria mista de pedra e tijolo são estruturadas e tem a dupla função de vedação e sustentação, a qual recebe os empuxos da cobertura, descarregados sobre as fundações de forma distribuída para evitar o comprometimento estrutural. Sua espessura varia em torno de 1 metro e revestidas de argamassa tradicional com emboço em argila e reboco de cal e areia. Este tipo de argamassa empregada foi alterada pelas sucessivas reformas e intervenções.

As portadas e janelas do primeiro pavimento são compostas por marcos de cantaria. Os vãos superiores encontram-se no meio do eixo das primeiras e o material empregado, diferentemente, é argamassa na cor da cantaria²⁴.

Segundo documentação existente no Arquivo Central, em 1771, graças a uma doação em dinheiro começa-se a decorar condignamente o interior²⁵. O interior simples possui apenas um retábulo, no alto mor do período Rococó tardio, no nicho a imagem barroca da Virgem com o Menino Jesus do século XVIII. O teto da capela-mor é composto por forro-masseira e decorado com pinturas com cenas da Vida de Cristo, inspiradas em gravuras italianas do século XVIII.



Figura 18: Altar da igreja

Fonte: <http://rememorarte.info/?p=4980> - Acesso em: jan.2012

²⁴ALVIM, Primeiro conjunto de fachadas. *op.cit*,p.107.

²⁵Arquivo Central do IPHAN- Rio de Janeiro - Série inventário - Série Rio Mania/Riotur: O Rio de Janeiro e suas igrejas, 1º edição, 1988.

Na sacristia, de onde se tem acesso ao consistório, às tribunas e à sala do coro há um retrato de Dom Pedro II. Ainda possui algumas relíquias, como a pedra batismal usada pelo padre Anchieta, e, na sala dos ex-votos, há também uma coleção de pinturas.

Na nave está localizado o conjunto azulejar, objeto de estudo dessa Tese, composto pelos Símbolos Marianos (O Sol e a Lua) do lado esquerdo e direito e, nas paredes laterais, encontram-se os quatro painéis de azulejos da segunda metade do século XVIII com as Cenas Marianas: Nascimento da Virgem, Casamento de Maria e José, A Anunciação, Adoração dos Pastores e na sacristia a Apresentação da Virgem no Templo.

Apesar de sua relevância e importância, como bem cultural, é patente a necessidade de sua preservação do conjunto azulejar, pois se encontra descaracterizado como documento histórico e esteticamente em sua imagem figurada em decorrência das intervenções ocorridas ao longo de sua trajetória e, provavelmente, removido na reforma realizada em 1873. Tais intervenções foram evidentemente realizadas sem o conhecimento dos aspectos técnico, documental, formal e simbólico que esse bem cultural representa para o patrimônio Luso-Brasileiro.

1.5 – INTERVENÇÕES: ARQUITETURA E ENTORNO

Fundamentada nos documentos do Arquivo Central Noronha Santos/IPHAN do período compreendido entre 1943 e 1984 e do Arquivo da 6ª Superintendência Regional do IPHAN/RJ de 1995 e 2010, apresento a trajetória das intervenções que ocorreram no conjunto arquitetônico da igreja Nossa Senhora da Penha do Rio de Janeiro.²⁶

O estudo e a análise dos documentos pertencentes ao conjunto arquitetônico da igreja indicam as intervenções que foram ou não executadas não

²⁶ O material está arquivado nas caixas 0655, 0656, 0658; pastas de obras 1879 e 1888; pastas de inventário 38 e 069/2 e pastas de preservação.

na igreja durante sete décadas. Indicam, também, os fatos políticos e/ou administrativos que interferiram nas ações de preservação da igreja e de seu entorno, assim como dos seus bens integrados, particularmente no do conjunto azulejar da igreja.

A análise da trajetória do conjunto arquitetônico nos revela a inexistência de implementação eficiente de uma política preservacionista, a falta efetiva de recursos financeiros, técnicos e de fiscalização do Iphan, e os “conflitos” existentes entre o órgão de tutela e os gestores da igreja.

A documentação pesquisada no Arquivo Central do IPHAN inclui pastas de obras contendo ofícios, pareceres, plantas e fotografias do período entre 1943-1984. Há poucas informações e datas precisas a respeito das reformas e intervenções de restauro realizadas no conjunto arquitetônico da igreja, o que nos permite apenas traçar um panorama até a década de 90.

A primeira intervenção documentada foi a reconstrução das fachadas, em 1946 pelo Sphan, para restabelecer sua composição original, conforme revela o inventário: “A capela foi adulterada em 1873 e em 1946 por determinação do Sphan a fachada é reconstruída.²⁷” Não há documentação gráfica e fotográfica desta intervenção, somente as fotografias de Augusto Malta de 1932 e 1945, o que não nos permite comparar e analisar o grau e o impacto que tais intervenções sobre o aspecto formal e funcional na edificação.

No período de 1951-1979 alguns reparos, reformas e intervenções foram realizadas, sempre de caráter emergencial, sem uma conservação sistemática por parte do Iphan na igreja e no seu entorno. Em 1951 foram executadas somente reparos e pinturas no adro, esquadrias, telhado e fachadas. Apenas onze anos depois haverá registros suscintos de obras externa ou internas na igreja, realizadas em 1962, após a demolição de paredes de alvenaria e estuque, além da restauração das paredes internas e externas e, em 1964 dos revestimentos internos e externos, cobertura, assoalhos, forros, esquadrias e pinturas.²⁸ Esses registros indicam que provavelmente as paredes onde originalmente se localizam originalmente os painéis de azulejos, na nave, e que começaram a ser

²⁷IPHAN- Série Inventário Notação I RJ – 0001, p.24.

²⁸Arquivo 6ºSr IPHAN/RJ – Pasta: Preservação 1983-1995, Livro 04/58, p.148.

recuperadas entre 1962-1964, pelo Iphan, mas a obra não foi concluída. De acordo com as considerações do pesquisador Santos Simões (1965, p.172), as aberturas laterais não existiriam até o século XIX, quando foram abertas para dar acesso a sacristia e a sala de ex-votos. Essa obra danificou todo o conjunto azulejar, com a retirada dos painéis de sua sequência original e, prejudicando consequentemente a leitura das Cenas Marianas. Assim sendo, ficou caracterizado que o patrimônio azulejar da igreja, como bem integrado, estava rompido e a unidade do conjunto da obra fragmentada e sua leitura comprometida.

A obra foi paralisada, e somente em 1965 foi elaborado um projeto de iluminação e instalação elétrica para todo o conjunto arquitetônico.²⁹ O relatório do chefe da seção de obras de 1966 relata que:

Por iniciativa da confraria Dr. Brito, informação do zelador, foi reaberto o vão da porta lateral direito da nave que havia sido emparedado, serviço este compreendido no plano de restauração da igreja, objetivando a reorganização e restauração da barra de azulejos antigos historiados. À primeira vista pareceu que por desconhecimentos dos cuidados devidos à natureza destes trabalhos teriam sido sacrificadas duas prumadas destes azulejos. Com o temporal ruiu um trecho do muro de arrimo de alvenaria de Pedra do platô fronteiro ao adro. Com relação ao estado de conservação verifica-se duas goteiras sobre a parede lateral esquerda da nave, que deve prejudicar as pinturas decorativas existentes no forro. E, finalmente, a caiação externa da igreja está se desprendendo parcialmente, proveniente do zarcão aplicado ou da qualidade da tinta usada, as camadas de cal não aderiram à superfície das paredes.

Esse relatório evidencia a falta de manutenção, conservação e as inadequadas intervenções executadas e agravadas pela ação destruidora das chuvas de 1966 que danificaram um patrimônio já fragilizado. As ações em caráter emergencial após as chuvas visaram a reconstituição da muralha de pedra e o posteamento inicial da rede de alimentação de energia elétrica. E, efetivamente, o

²⁹Ofício nº185/65 - Projeto de iluminação e medidas preliminares.

projeto de iluminação e elétrica para a igreja, assim como a restauração, foram executados num longo período de 10 anos, entre 1967-1977, fase de mudanças políticas e administrativas tanto no governo como no Iphan³⁰.

O exame dos documentos deixou evidente que devido à deficiência de recursos financeiros e técnicos do órgão, as intervenções aconteceram lentamente e o precário estado de conservação da igreja originou uma manchete do jornal Luta Democrática, em outubro de 1972: “Não há perigo da igreja desabar”, informando que o então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) estaria tomando providências para continuação das obras de restauração da igreja e que, em novembro deste mesmo ano, ocorrera a inspeção do arquiteto J.Otoni³¹. No ano seguinte a essa publicação as obras de restauração foram executadas parcialmente no telhado, fachadas, esquadrias, forros do consistório e galerias superiores. (Figura 19)



Figura 19: Restauração das Fachadas
Foto: Arquiteto Edgar Jacintho³² - 1977

³⁰Segunda fase da instituição, sob a administração de Renato Soeiro, de 1967 a 1979: “Nesta gestão o órgão sofreu nova reestruturação administrativa; deixou de ser denominado: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, transformando-se num instituto vinculado ao Poder Executivo, o que em tese lhe conferia maior autonomia administrativa financeira e técnica” (PELEGRINI, 2006, p.13)

³¹Arquivo Noronha Santos - Ofício N° 711 de 22 de março de 1972.

³²Arquivo Noronha Santos – Pasta 1877 - Cx. 0655, foto n°.33152 (77)

As obras não foram finalizadas sendo feita uma solicitação ao Dphan, através de ofício pelo provedor da Irmandade, José Lucas Brito, para “a reparação da restauração externa da igreja e a continuação da parte interna do templo e a pintura e restauração do altar.” Ressalte-se que não foram encontradas nas pastas do arquivo os relatórios e a data de finalização destas obras, iniciadas em 1973. Constam apenas os seguintes dados: em 1977 foi executada a restauração do revestimento externo e a caiação geral. O que demonstra ser até então o Iphan um órgão ainda não estruturado para acompanhar, fiscalizar e realizar intervenções, já existindo uma política de preservação do órgão para os bens tombados.

Constatadas essas deficiências e para tentar saná-las, o Instituto em 1971 realiza em Salvador o II Encontro de Governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil - Compromisso de Salvador, que retifica as propostas do I Encontro de Brasília (1970) que tem como preocupação e objetivo o estabelecimento de medidas para defesa do patrimônio nacional. Entre as recomendações estão propostas para inibir e impedir a expansão imobiliária que atingia cada vez mais o patrimônio histórico e natural: “A criação de legislação complementar no sentido de ampliar o conceito de visibilidade de bem tombado, para atendimento de conceito de visibilidade de bem tombado, para atendimento do conceito de ambiência, a criação de legislação complementar no sentido de proteção mais eficiente dos conjuntos paisagísticos, arquitetônicos e urbanos de valor natural e de suas ambiências. Para sanar a carência de recursos financeiros tendo como objetivo a recuperação e restauração dos edifícios históricos, em crescente estado de degradação em todo país, foi assinado em 02 de fevereiro de 1977 para os estados de Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, a Exposição de Motivos nº 024.³³

³³“Em junho de 1975 foi criado um Grupo de Trabalho, encarregado de executar proposta de expansão do Programa para os Estados do Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Para tanto, solicitou-se ao grupo de Recife uma avaliação de desempenho do Programa, tendo-se constatado, para o Nordeste, uma carência de recursos financeiros, a frente ao crescente estado de degradação em que encontrava o patrimônio histórico. Em consequência, a 4 de abril de 1976 foi assinada a Exposição N. 060, com o fim de complementar o Programa com recursos financeiros até 1979, parte dos quais igualmente destinada ao IPHAN. Paralelamente, das proposições apresentadas pelo Grupo de Trabalho surgiram dois documentos: O primeiro, a Exposição de Motivos nº 024 [...]” (SPHAN/Pró Memória, 1980, p. 21-22).

É fato que, no final da década de 70 até o início dos anos 90, houve crescente expansão imobiliária no país. Para impedir a descaracterização e destruição do patrimônio histórico e do seu entorno, o Iphan aprova a Portaria nº 023, em 26 de março de 1976³⁴, para tentar estabelecer uma Política de Conservação Integrada, conforme recomendado na Carta de Amsterdã de 1975.³⁵

Em particular, no caso específico da região de Jacarepaguá, a partir 1970 há uma expansão imobiliária que afeta diretamente o conjunto arquitetônico da igreja e seu entorno, alvo de uma maciça disputa imobiliária. Acontecem inúmeras solicitações para aprovação de projetos de empreendimentos imobiliários e de um colégio na ladeira de Freguesia na vizinhança da igreja. São pelo menos 45 processos solicitando a aprovação para construção, no entorno e vizinhança, de edificações multifamiliares com gabarito alto, que interferiam a visibilidade de bem tombado.

Por ser contrário ao preceito contido no Artigo 18 do Decreto Lei 25/37³⁶, muitos foram indeferidos ou embargados pelo Sphan e pela prefeitura, estando o conjunto arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro dentro deste contexto, com seu entorno e vizinhança ameaçados.

Verifica-se na troca de ofícios entre a Irmandade e o Sphan é intensificada entre o final dos anos 70 até os 90, numa demonstração da preocupação da Irmandade com as ameaças que estava sofrendo o conjunto arquitetônico quanto a sua visibilidade e ambiência, comunicando o estado de conservação do bem tombado e do seu entorno. Entre 1978-1979 foram solicitadas providências ao Sphan no sentido de impedir administrativamente ou judicialmente a construção de dois edifícios multifamiliares, com 18 andares, na Estrada do Gabinal, para a

³⁴ Do ponto de vista de orientação de trabalho, inicia-se uma nova política de tombamentos, dirigida mais para preservação dos conjuntos. O rápido desenvolvimento urbanístico e viário do país, sua crescente industrialização e sobretudo a valorização imobiliária daí decorrente impuseram a implantação de medidas mais enérgicas e abrangentes. Procurou-se a partir de então conciliar a preservação dos valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões.

³⁵ **Carta de Amsterdã/ICOMOS - 1975:** Amplia a noção de patrimônio, compreendendo não somente as construções isoladas mas também os conjuntos, bairros de cidades e aldeias que apresentassem interesse histórico e cultural e a conservação integrada, que requer a utilização de recursos jurídicos, administrativos, financeiros e técnicos (CARTAS, op. cit., p. 119).

³⁶ **Decreto 25/37 - Capítulo III: Dos efeitos do tombamento - Art. 18:** Sem a prévia autorização do SPHAN, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandar destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto.

preservação da visibilidade do bem tombado. Sua aliada é a Associação de Moradores e Amigos de Jacarepaguá que também se manifesta contrária à construção dos dois edifícios na Estrada do Gabinal por causar a destruição paisagística e do entorno do monumento histórico. A entidade alertou também sobre o estado de conservação precário da casa dos romeiros: “[...] a casa dos romeiros apresentando indícios de insegurança em suas estruturas e assim sendo apela a V. Sa. em caráter de urgência para que promova o reparo imediato desse tão valioso patrimônio.”³⁷

Atendendo as solicitações, o órgão realizou vistoria para verificar o estado de conservação da casa dos romeiros. O laudo do setor técnico aponta como causas prováveis para o estado de conservação precário da edificação o rompimento do sistema estrutural do telhado, além do péssimo estado de conservação do madeiramento. O documento conclui que “[...] haveria necessidade para restabelecimento da estabilidade da edificação, de substituir toda referida estrutura, cujo custo, entretanto só poderia ser incluído nas previsões orçamentárias.”³⁸ Este ofício é assinado pelo então Diretor do Sphan, arquiteto Renato Soeiro, que substituiu o diretor do órgão por mais de 30 anos Rodrigo de Mello Franco de Andrade.³⁹

Na prática, não houve uma ação efetiva do Iphan para recuperação da igreja e da casa dos romeiros nos anos seguintes, apesar da reestruturação ocorrida no órgão em 1983. A Irmandade então toma a iniciativa e solicita à então 6ª DR/IPHAN a análise de um projeto para obra da casa da zeladoria (romeiros), em cumprimento ao que rege o Capítulo III: Dos efeitos do Tombamento, no seu artigo 17: “As coisas tombadas não poderão em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio

³⁷Arquivo Noronha Santos – Pasta 1879, Cx. 0656 – Módulo 060.

³⁸Ibidem. Ofício nº 780.

³⁹[...] Fiel às diretrizes traçadas pelo seu antecessor, Soeiro organizou, em 1970, o Encontro de governadores e prefeitos do qual resultou a confecção do Compromisso de Brasília – um documento inspirado na Carta de Veneza (1964). Cujos postulados recomendavam ações entre os poderes (federal, estadual, municipal) visando o controle de comércio de obras de arte antiga, a locação de repartições públicas em imóveis de valor histórico e artístico, bem como a criação conjunta de cursos de formação de mãos de obras especializadas.”[...] Dando continuidades as suas propostas, no ano seguinte, o IPHAN organiza o Encontro de Salvador, no qual ratifica as decisões tomadas no evento anterior e do que recomendara o **Encontro de Quito** – 1967. (PELEGRINI, op. cit.,p.14).

Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.”

As plantas encaminhadas pela Irmandade e arquivadas no processo comprovam se tratar de um projeto para uma construção nova, ignorando completamente a edificação existente. Mas a posição e avaliação defendida pelo engenheiro contratado pela Irmandade, o engenheiro civil João da Costa Ribeiro Jr., salienta ao requerer mais uma vez que o imóvel em questão não tem qualquer valor histórico e artístico se situando apenas próximo à igreja que é tombada pelo patrimônio⁴⁰.

Em resposta à análise do projeto, um parecer é emitido pelo serviço técnico em 03 de novembro de 1983, assinado pelo Diretor da 6ª DR/IPHAN que informa:

Senhor Provedor, em atenção à consulta prévia protocolada sob o nº.739 em 19/10/1983, informo a V. Sa., que esta diretoria regional nada tem a opor à execução das obras destinadas à recuperação da casa próxima à igreja Nossa Senhora da Pena com as plantas e especificações apresentadas, recomendamos que sejam mantidos a azul colonial nas esquadrias e o branco na pintura externa das paredes, bem como as características atuais de acabamento. A obra já foi devidamente autorizada, nos termos do despacho do Diretor da 6ª DR/IPHAN, em 25/11/1983, ao qual retificamos, com vistas ao processo em apreço.”⁴¹

Esse parecer não relata a realização de nenhuma inspeção, vistoria prévia ou de informações técnicas específicas para dar embasamento técnico ao projeto de intervenção solicitado para a casa dos romeiros. Não há contestação, no referido parecer da 6ª DR/IPHAN, para a alegação feita na carta da Irmandade que justifica apresentação de um novo projeto e a informação, pelo órgão, de que a casa dos romeiros faz parte do conjunto arquitetônico tombado. Afinal, a Carta de Veneza de 1964 “amplia o conceito de monumento, recomendado a

⁴⁰ Arquivo Central do IPHAN - Módulo 060/Pasta obras 1879 - Caixa: 0656, Casa dos Romeiros - Carta da administração da obra - 19 out. 1983.

⁴¹ Arquivo Central do IPHAN - Módulo 060/Pasta obras 1879 - Caixa: 0656, Casa dos Romeiros - Processo Nº. 323617/84, ladeira da N. S. da Penna, s/n em 15 fev. 1984.

preservação não só das grandes criações, mas também das obras consideradas modestas que tivessem adquirido significativo cultural ao longo do tempo.” Não informa também os quais critérios técnicos que o projeto de restauração deve seguir critérios, e não dá conhecimento das instruções para a restauração arquitetônica que constam da Carta do Restauo (1972)⁴² e Carta de Burra (1980), que no seu Artigo 1º define: Para os fins das presentes orientações: o termo *Bem* designará um local, um zona, um edifício ou outra obra construída, ou um conjunto de edificações ou obras que possuam um significado, compreendidos, em cada caso, o conteúdo e o entorno a que pertence.⁴³

Assim,sem um estudo criterioso,um laudo técnico conclusivo e uma fiscalização efetiva do órgão, para o projeto, a obra da nova casa dos romeiros começa ser executada. E será mais uma vez através de uma denúncia, em maio de 1984, que a 6ºDr/IPHAN tomará conhecimento da obra irregular, e providência o embargo extrajudicial em 25 de maio de 1984⁴⁴, encontrando a obra já bem adiantada.

⁴²**Carta do Restauo - Anexo B** - Instruções para os critérios das restaurações arquitetônicas - 1972: No pressuposto de que as obras de manutenção realizadas no devido tempo asseguram longa vida aos monumentos, encarece-se o maior cuidado possível na vigilância contínua dos imóveis para a adoção de medidas de caráter preventivo, inclusive para evitar intervenções de maior amplitude (CURY, 2000, p.249).

⁴³Carta de Burra/ICOMOS - Conselho Internacional de monumentos e sítios. Conservação: Art.8: A conservação de um bem exige a manutenção de um entorno visual apropriado, no plano das formas, de escala, das cores, da textura, dos materiais etc. Não deverá ser permitida qualquer nova construção, nem quaisquer demolições ou modificações suscetíveis de causa prejuízo ao entorno. A introdução de elementos estranhos ao meio circundante, que prejudique a apreciações ou fruição do bem, deve ser proibida. Procedimentos: Art.23: Qualquer intervenção prevista em um bem deve ser precedida, de um estudo dos dados disponíveis, sejam eles materiais, documentais ou outros. Qualquer transformação do aspecto de um bem deve ser precedida da elaboração, por profissionais, de documentos que perpetuem esse aspecto com exatidão.

⁴⁴ Arquivo Central do IPHAN - Módulo 060/Pasta obras 1879 - Caixa: 0656 - Informação N. 83/84.

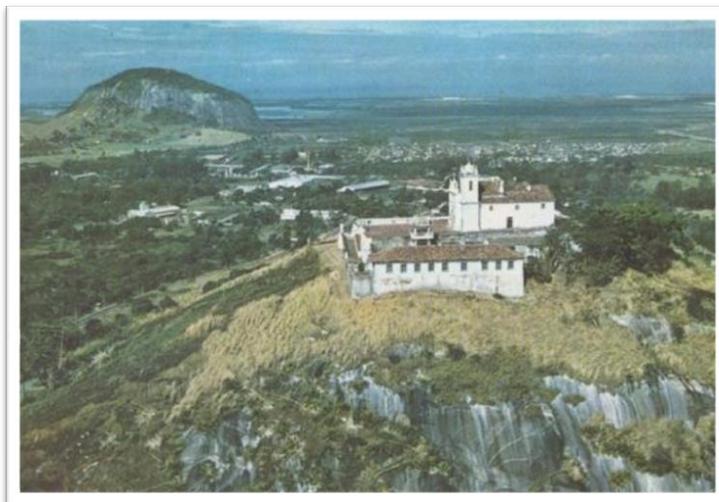


Figura 20: Conjunto Arquitetônico e entorno em 1968/69 como a casa dos romeiros original.

Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2005/10/21/baixada-de-jacarepagua-1968/69> - Andre Decourt - 2005

Neste período houve um longo processo, com pareceres e ofícios, depois de embargada a obra, na tentativa de “recuperar” a casa dos romeiros que já havia sido demolida. No parecer emitido por Cyro Lyra, para o diretor regional da 6° SR/SPHAN, afirma:

Por essas razões estamos de acordo com o embargo realizado, bem como com o parecer da comissão da 6° DR que opina pela redução do edifício ao volume anterior. Recomendo finalmente que a diretoria estude a possibilidade de reconstituição da forma e disposição dos vãos.⁴⁵

As solicitações feitas pela 6°Dr/SPHAN, para a assinatura do termo de compromisso relativo às condições exigidas não foram acatadas pela Irmandade, o que obrigou o departamento a solicitar à assessoria jurídica medidas judiciais para cumprimento. Porém, não existe no Arquivo Central ou da 6° SR/IPHAN documentação referente ao final da ação e a única menção sobre o término da obra da casa dos romeiros está registrado no Memo - 028/96, em que o técnico em seu relatório de vistoria coloca: “A construção de alvenaria e janelas de madeira e

⁴⁵Arquivo Central - Noronha Santos - Pasta Obras: Caixa 1879, Módulo 60, informação: N. 83/84.

telha canal, casa que teve embargo extrajudicial em 23/05/1984, não existindo no arquivo da 6º Sr/IPHAN o final da ação.”⁴⁶ Havendo haverá menção a obra da casa dos romeiros, no relatório de vistoria e fotográfico do ano 2000, em que se constata a conclusão da obra.

1.6 - AS AÇÕES NA DÉCADA DE 90 E PRIMEIRA DO SÉCULO XXI

Neste subcapítulo apresento o resultado da pesquisa e análise dos relatórios, pareceres e intervenções realizadas a partir da década de 90 do século XX e a primeira década do século XXI, no conjunto arquitetônico da igreja, período marcado por uma revisão nos conceitos e ações de preservação e restauração dos monumentos, conjuntos e sítios históricos tutelados pelo Iphan. No caso da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro inicia-se ações mais efetivas: obras emergenciais, recuperação do telhado e das fachadas, mas ainda não suficiente para impedir as intervenções inadequadas e ocupações irregulares na igreja e no entorno. Assim, o período também será marcado por ações extrajudiciais, contra a Irmandade, que executa obras e reformas equivocadas, instalações de torres e antenas de TV e telefonia no entorno da igreja, sem autorização prévia do Iphan, e recentemente a execução do projeto de acessibilidade para a igreja.

1.6.1 – As ações na década de 90 e primeira do século XXI

Em 1996 uma vistoria foi realizada, mais uma vez, para verificar uma denuncia publicada no Jornal do Brasil de 27/11/1996. Na coluna opinião dos leitores há o relato que: “a igreja da Penna construída entre 1633 -1642, tombada pelo Sphan, esta sendo descaracterizada. O leitor aponta algumas intervenções e modificações promovidas pela Irmandade, na igreja, o que obriga a 6º Superintendência há enviar um ofício solicitando à retirada dos seguintes itens: barracão de madeira com telha eternit, suporte metálico para colocação do toldo,

⁴⁶Arquivo da 6º SR/IPHAN – Pasta de preservação 1996 -1999, livro 04, relatório de vistoria: Memo N° 028 /96 – “Construção em alvenaria, janela de madeira e telha canal, esta construção teve o embargo extrajudicial em 23/05/1984, não existindo ao arquivo da 6º SR/IPHAN o final da ação.”

aparelho de ar condicionado localizado na fachada da lateral direita, retirada das grades não originais das janelas. A vistoria também constata o precário estado de conservação de trechos das fachadas, com o desprendimento do emboço e do reboco. (Figura 21,22)



Figura 21: Barracão no Adro da igreja
Pasta: Preservação 1996 - 1999 - Lev. Fotográfico - Iphan

Mas, as ações mais efetivas do Iphan para salvaguardar a igreja e seu entorno começaram a serem propostas no final da década de 90, com a instituição da Lei Rouanet/Pronac - Lei Federal de Incentivo à Cultura nº8.313/91 - Programa Nacional de Apoio à Cultura que permite aporte financeiro da iniciativa privada para preservação do patrimônio cultural.

Em 1998 foi realizada uma vistoria, para avaliar quais seriam as intervenções emergenciais; no telhado, nas argamassas/revestimentos externos, drenagem, forro da nave e sacristia e revestimento interno.⁴⁷ Como as informações obtidas, foi elaborado para o conjunto arquitetônico, um projeto de restauro, cujo objetivo foi dar subsídios necessários para a Irmandade captar recursos, e assim realizar as intervenções na igreja que apresentava seu estado de conservação precário externa e internamente. Esse projeto teve como estratégia de ação as seguintes etapas:⁴⁸

⁴⁷ Pasta 1996-1999 Memo nº444098 – 29/10/1998

⁴⁸ Projeto de Restauro da Igreja Nossa Senhora da Panna / nov. 1998. Elaboração: arq. Maria Cristina Lodi e colaboradora arq. Dalila Vieira. Disponível: Pasta: Preservação 1196 -1999 – Arquivo 6ºSr/Iphan

- 1- Executar a restauração dos telhados, fachadas, interiores e elementos artísticos;
- 2- Revisar as instalações prediais, instalações elétricas, iluminação interna, iluminação externa, drenagem de águas pluviais, sonorização e ventilação mecânica da igreja.
- 3- Executar o gerenciamento externo do pátio da igreja, conservação da pavimentação antiga, conservação das muretas e acessos, programação visual das placas de informação histórica/turística.
- 4- Executar pesquisa *in loco* e de arquivo, para subsidiar o projeto de restauração e a futura publicação sobre o monumento.
- 5- Executar e publicar catálogo contendo dados históricos iconografias antigas sobre o edifício e ensaio fotográfico sobre a arquitetura e acervo artístico da igreja.

O objetivo quando da elaboração, deste projeto, era executá-lo por etapas, e contemplava na primeira fase - o restauro dos telhados, coberturas e fachadas; na segunda etapa – restauração de elementos arquitetônicos e instalações e na terceira etapa – restauração de elementos artísticos e integrados: forro decorado com pinturas na nave e capela, painéis de azulejos, retábulo de madeira, púlpitos e candelabros de cristal, na quarta etapa – agenciamento externo para drenagens de águas e na quinta etapa - a divulgação dos projetos executados.

Do projeto proposto, efetivamente só foram executadas as intervenções do telhado, coberturas e fachadas conforme os ofícios, memorandos, atas de reuniões, projeto e levantamentos fotográficos arquivados na 6ª Sr/IPHAN. No ano 2000, através do ofício Gab./6ª Sr/Iphan 0510/00 é autorizada a recuperação do revestimento das fachadas e os parâmetros de execução estabelecidos em reunião com os técnicos, assim como a instalação de proteção contra descargas atmosféricas – para raios. Sendo que as outras etapas do projeto de restauro, não foram executadas em sua totalidade e nem contemplado o restauro do conjunto azulejar da igreja.

1.6.2 - As ameaças e invasões no entorno da igreja

Assim sendo, a partir do ano 2000, para obter recursos para conservação e manutenção do conjunto arquitetônico da igreja, a Irmandade solicita através de uma apelação cível, a 6ºSr/IPHAN, autorização para locação do espaço no entorno da igreja. E justifica que há grande capacidade de obter recursos financeiros e que tais recursos arrecadados seriam rigorosamente aplicados na conservação da igreja, e de ser do conhecimento do próprio apelado o excelente trabalho de manutenção da igreja e de sua paisagem existente no entorno. O que não corresponde à realidade, conforme denúncia do Jornal do Brasil de 1996 e o relatório fotográfico de 2000.

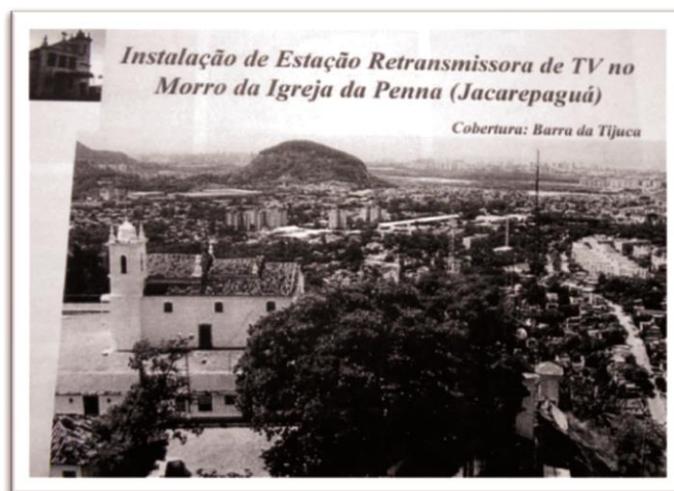
Após a vistoria do chefe da Dite/6ºSr/Iphan⁴⁹ e considerando as ponderações apresentadas é concedida a autorização, para instalação da estação retransmissora de TV, com restrição, no alto do Morro da Penna. (Figura 22 e 24)

A restrição da 6º Sr/Iphan se refere quanto à altura da antena de 20 metros, sendo determinada a altura máxima de 14.24 metros, para se adequar ao mesmo nível da altura da igreja, e desta forma não haver interferência na visibilidade do monumento.

Anteriormente em 1994, o governo estadual, através de ofício nº 065/GVG/94, já havia solicitado autorização para construção de uma nova cabine de rádio transmissão no morro da Penna, para equipar as secretarias da polícia militar, polícia civil, defesa civil e gabinete militar e justiça. No processo nº. 21310 - 4530/00 de 25/05/2000⁵⁰ estão arquivadas as fotos dessa cabine e dos equipamentos de transmissão construídas.

⁴⁹ Arquivo 6ºSr/Iphan - Pasta: Preservação 2000

⁵⁰ Pasta 1 - Entorno imediato - Iphan



Figuras 22,23: instalação das torres retransmissoras de TV e fachada dos fundos em mal estado de conservação.
Pasta 1: Entorno 2000 - Lev. Fotográfico/Iphan

Em 2001, devido às invasões e obras ocorridas no entorno imediato da igreja, a 6º Sr/IPHAN realiza uma vistoria e um relatório fotográfico da igreja e do seu entorno, para registrar as irregularidades, e constata a construção que edificações de escala monumental foram erguidas na Estrada do Gabinal, nº352 com dois blocos de 18 andares, sendo que o 14º andar da edificação interfere na escala visual da igreja, a oeste. Assim como a existência de construções e de loteamento, ao sul, não autorizados pela prefeitura.⁵¹

⁵¹ Pasta 1- Entorno imediato. Memo 26/01/2001/Ditec/ 6º Sr/Iphan.

Neste mesmo ano, a empresa de telefonia - Telefônica Celular solicita licença para implantação de mais uma torre de telefonia celular, assim como a construção de uma edificação padrão de 20 m², no Largo da Freguesia de Jacarepaguá, ao norte. Nos pareceres técnicos do Iphan é solicitada a empresa: “a realização de estudos em parceria com a prefeitura e com a consultoria da Anatel, com o objetivo de definir parâmetros para instalação do sistema e radio telefonia, em zonas de proteção da ambiência”,⁵² por já haverem inúmeras antenas e torres instaladas, no local, muitas delas sem aprovação prévia. E para tentar coibir as novas instalações, o Instituto, solicita através de ofício, à prefeitura a retirada do conjunto de antenas existentes que interferem drasticamente na ambiência daquele monumento.⁵³ O parecer conclui que a instalação na cota 125,6 m, na porção tombada, está em desacordo com a Portaria 03/90 do instituto que determina: “que não serão permitidas quaisquer construções acima da cota 80 e por já haverem instalações acima desta cota.” O parecer coloca que a situação atual do conjunto arquitetônico é crítica, por já está cercada à edificação, por torres e antenas com diferentes portes e modelos instaladas ilegalmente, sem autorização prévia do Iphan, fato grave, sendo impossível admitir a introdução da concentradora proposta, tão agressiva como a ademais torres já implantadas (Figura 26). Por estes motivos o pedido é indeferido com base no Decreto 25/37, capítulo III - Artigo 18, na Lei n.3924/64 que define parâmetros para preservação de sítios e paisagem tombados e seu entorno e o Artigo 5 do Decreto 18.608 de 15/05/2000, sobre recuperação urbana de área de tutela federal, estadual ou municipal.⁵⁴

⁵² Pasta 1- Entorno imediato - 2000 . Ver, em anexo, as planta 01/10 da Rio Urbe, na escala 1/2500, com o entorno imediato, arruamento, loteamento e invasões irregulares e planta do perímetro das terras da irmandade, executado pela Embraero aerofotogrametria ltda.

⁵³ Pasta 1 – Entorno imediato - Parecer n°. 23/02 -14/06/2002

⁵⁴ Pasta 1 – Entorno imediato - Ofício Gab./6°Sr/ Iphan n°0331/00.



Figura 24: Antenas e Torres de transmissão no entorno da igreja
Pasta 1: Entorno imediato - 2000 - Lev. fotográfico/Iphan

No ano de 2007, com o avanço de ameaças no entorno imediato do conjunto arquitetônico da igreja e com as ocupações irregulares que alteraram a paisagem natural e paisagística, a 6ºSr/Iphan encaminha, mais uma vez, ofício a prefeitura solicitando que sejam coibidas novas construções, assim como os reassentamentos dos atuais moradores e com a consequente demolição dos prédios.⁵⁵ Podendo ser verificado esse avanço das ocupações irregulares e dos condomínios, no entorno, através do levantamento fotográfico. Sendo que esta solicitação efetivamente não foi observada, pois as ocupações continuam no local.

1.6.3 - Acessibilidade ao conjunto arquitetônico

Em 2004, a Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro aprova o projeto de lei para construção do plano inclinado da igreja Nossa Senhora da Penna. Para atender a Instrução Normativa nº1 do Iphan e a Lei Federal 10.048/2000 – Norma Geral de Acessibilidade e ao Artigo 30 do Decreto 5.296/2004, que estabelecem as diretrizes os critérios e as recomendações para a promoção das condições de acessibilidade aos bens culturais. A finalidade é equipar e dar os meios

⁵⁵ Ofício Gab./6ºSr/Iphan nº.465/07-: Pasta - Preservação 2000

necessários de acesso ao bem, pela sociedade, e em especial pelos portadores de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Em 2007, a RioUrbe – Rio Obras da prefeitura encaminha o estudo de viabilidade para aprovação do Iphan. Mas, somente em junho de 2010 é oficialmente o lançamento do projeto. O sistema projetado é através de elevador, com capacidade para 18 passageiros percorrerá 120 metros até o Adro da igreja.

A licitação foi realizada em janeiro de 2012, com o prazo de execução de 420 dias. A obra prevê a urbanização e o paisagismo do entorno da área desmatada, limitando o corte de 262,2 m² de vegetação e de 87 árvores, assim como o replantio de cinco árvores. Também fazendo parte, desse projeto, a construção de muretas, estacionamento e a manutenção do telhado e fachadas da igreja.

Mas por haverem irregularidades, no projeto executivo e na documentação, pela empresa responsável, a obra foi paralisada em dezembro de 2012, faltando ainda executada em entorno de 77% do projeto. A promessa feita foi de entregar a obra em setembro de 2013, para festa da Nossa Senhora da Penna, não foi cumprida e não havendo uma data prevista para entrega.

Considero que a trajetória do conjunto arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, aqui apresentada, relata que sua integridade e autenticidade sempre estiveram ameaçadas, nas últimas sete décadas, por ações equivocadas e danosas na igreja e no seu entorno. A falta de ações mais efetivas, para sua preservação, pelo órgão de tutela, foi devido à carência financeira, administrativa, jurídica e técnica do Iphan aos longos de muitos anos.

A falta de uma ação fiscalizadora permanente pelo Iphan permitiu que a Irmandade responsável pelo bem, por falta de conhecimento técnico e jurídico, executa-se ações que descaracterizaram a igreja, assim como o seu entorno e os seus bens integrados. Sendo afetado de maneira agressiva o conjunto azulejar da igreja, exemplar representativo do ciclo de transição da Azulejaria Portuguesa do século XVIII, cuja trajetória e cronologia são relatadas no capítulo II dessa Tese.

CAPÍTULO II

A TRAJETÓRIA DA AZULEJARIA PORTUGUESA

Nos últimos cinco séculos, a trajetória da Azulejaria⁵⁶ em Portugal ultrapassa a função utilitária e decorativa, tornando-se, a maior expressão da arte decorativa portuguesa. Como se trata de um tema vasto, com fases e períodos ao longo de sua história. Será abordado, nessa Tese, principalmente o período compreendido entre o século XVII XVIII, o da Transição entre o Período Joanino e Pombalino (1750-1760), época que predominam os azulejos pintados em azul cobalto sobre o branco e no qual se insere o objeto de estudo: os painéis com Cenas Marianas da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. Neste sentido, à Azulejaria como tradição portuguesa, Meco (1984, p.19) afirma:

Num país como Portugal, onde o barro e os materiais cerâmicos abundam e se alicerçam em tradições seculares, nomeadamente a fecunda herança da presença muçulmana. O modesto custo do azulejo e a facilidade de sua preparação artesanal (em moldes oficinas) compensaram admiravelmente essas carências e necessidades, pelas espantosas potencialidades ornamentais que apresentam e pela dinamização, cor e espectáculo visual que emprestam à arquitectura.

2- A ORIGEM - A INFLUÊNCIA DOS AZULEJOS ISLÂMICOS E BIZANTINOS

Duas grandes manifestações artísticas do mundo islâmico traduzem-se na arquitetura e na caligrafia. Os azulejos – frequentemente decorados com inscrições caligráficas - desempenham um papel fundamental no embelezamento dos edifícios. Nas escavações levadas a cabo em

⁵⁶O termo azulejaria designa a arte do azulejo. “A azulejaria é o ramo da cerâmica cujo produto se destina à decoração, no sentido estrito do termo, cuja aplicação é especificamente o revestimento de superfícies parietais, pavimentares, etc.” “[...] A palavra azulejo é originada do árabe *azuleich*. Os etimologistas que discordam quanto à origem da palavra azulejo concordam, porém, quanto a origem persa da palavra azul. O termo azulejo contém a ideia de “pedra lisa e escorregadia” e também da coloração azul que lhe dá qualidade decorativa” (SIMÕES, 1990, p. 35).

alguns Palácios de Samarra, na Mesopotâmia, encontram-se alguns palácios datados da segunda metade do século IX (RILEY, 2004, p. 19).

Como os seus contemporâneos islâmicos, os cristãos no Império Bizantino também utilizavam azulejos – placas cerâmicas na decoração arquitetônica, sendo que:

A maior parte dos azulejos bizantinos eram usados em igrejas, possuindo muitos deles uma decoração policroma de temática sagrada, desde pequenos medalhões com representações de santos a composições de maiores dimensões retratando a Virgem com o Menino. Pensa-se terem existido olarias produtoras de placas de revestimentos em Constantinopla (a actual Istambul), ou nas suas proximidades (RILEY, 2004, p. 34).

Já no século XI, teremos essa influência da produção islâmica e bizantina nos países mediterrâneos da Europa principalmente a técnica de vidrar com estanho, desenvolvida pelos islâmicos e que chega ao sul da Península Ibérica, onde se instalam as primeiras oficinas na região da Andaluzia, em Málaga. As oficinas da região da Andaluzia tornam-se importante centro exportador para outros países da Europa, como a França, Itália e Inglaterra e também para diferentes regiões dos países árabes. Segundo Riley (2004, p. 44):

“a importância de Málaga viria a ser realçada com o fornecimento de azulejos e outros artigos cerâmicos destinados aos edifícios dos reis Nasrid de Granada, em particular o palácio do Alhambra, construído na segunda metade do século XIV.”
Esse fato influenciará a produção portuguesa do século XVI.”

2.1- As primeiras remessas para Portugal

O azulejo como Arte Decorativa inicia sua trajetória em Portugal no final do século XV e início do XVI, com utilização em paredes monumentais inspiradas pela cultura árabe introduzida na Península Ibérica. Seu grande incentivador foi o Rei D. Manuel I (1469-1521) que, após viagem pela Andaluzia, chega em Lisboa

em 1508 e encomenda 10.146 azulejos (executados na técnica hispano-mourisco) para o pátio das carrancas do Palácio em Sintra e depois para Sé Velha de Coimbra. É possível considerar este o primeiro passo deste percurso de mais cinco séculos, da Azulejaria em Portugal. Um dos primeiros exemplares fabricado em Lisboa e preservado é o do Palácio da Bacalhoa, na cidade de Azeitão, onde predomina a influência do padrão sevilhano.

2.2 - Afirmação da Nacionalidade - As primeiras olarias em Lisboa e os primeiros painéis com Cenas Marianas

A partir da segunda metade do século XVI cresce a perseguição aos muçulmanos que até 1610 serão expulsos da Península Ibérica. Este fato irá prejudicar a manufatura das olarias na Espanha que perderá o posto de exportador de cerâmica, assim como a sua influência artística em outros centros produtores da Europa. Na mesma época, a Itália virá a dominar a técnica majólica – cerâmica vidrada com estanho, já iniciada nos séculos XI-XII.

Cabe destacar que mesmo antes dos italianos introduzirem definitivamente a técnica majólica na Europa, na cidade espanhola de Sevilha entre 1503-1520, o pintor Francisco Niculoso Pisano fabricava inúmeros retábulos frontais de altar e vastas extensões de decoração arquitetônica com influência islâmica. A técnica utilizada era a dos azulejos polidos do estilo italiano, juntamente com a técnica da tradição islâmica. Um exemplo significativo desta produção é o painel de 1505, com Cenas Marianas, representando a Visita de Maria a Isabel e A Anunciação.

(Figura 25)



Figura 25: Anunciação e Visita de Maria à Isabel
Autor: Niculoso - 1505. Exposição Santos Simões
Foto: M. das Graças Ferreira - 2007

Durante este século, haverá o início da produção portuguesa e posteriormente o domínio da técnica majólica:

A tradução portuguesa de decoração de azulejos foi ainda mais vigorosa do que a ocorrida em Espanha, embora suas manufacturas se tivessem desenvolvido posteriormente. [...] Em meados de quinhentos, porém acabaria por se iniciar a produção de azulejos de majólica na própria cidade de Lisboa, sob a inevitável influência ítalo-flamenga (RILEY, 2004, p. 53).

Um fato importante é que entre 1580-1640 a União Ibérica irá gerar um movimento pela afirmação da nacionalidade, em Portugal, que também irá se manifestar na azulejaria fabricada no país. As primeiras olarias, em Lisboa, surgiram a partir da segunda metade do século XVI e funcionavam em sistema familiar, como a produção de uma fábrica. Era um trabalho em equipe, com os aprendizes, forneiros e criados residindo no mesmo espaço das olarias, e no entorno os oficiais e os pintores de azulejos. Os dados da *Estatística*⁵⁷ de 1552 revelam:

⁵⁷ Já na primeira metade do século XVII, em Lisboa, na área da freguesia dos Anjos trabalhavam 113 oleiros, 8 pintores de louça e azulejos, 84 criados e 10 almocreves nas olarias de Catarina e Santos. Fontes: *Revista Atlântica*, 1918, vol. VIII, p. 531; *Revista Águia*, 1918-1919, vol. XIII, p. 166-178; e *Azulejos*, 1956, vol. I, p. 7.

Em 1551, Cristóvão Rodrigues de Oliveira menciona na área da freguesia de Santa Justa as Ruas das Olarias de cima, Olarias de baixo, Largo das Olarias, Calçada de N. S. do Monte, Rua dos Cativos e Beco da Amoreira, e recebe na lista das profissões ao tempo exercidas em Lisboa: 206 oleiros, 16 telheiros, 22 homens que fazem teijolo e 32 ladrilhadores. E evidente que, destes 206 oleiros, muitos pertenceriam a olarias estabelecidas noutros pontos da cidade, mas esse número é por si um indicador precioso da importância da indústria, no século XVI (CORREIA, 1918, p. 552).

Da produção do final do século XVI (1580), o destaque é para o retábulo com Cenas Marianas de Nossa Senhora da Vida ⁵⁸, atribuído a Marçal de Matos, proveniente da Igreja de Santo André da cidade de Lisboa, considerado uma obra-prima da produção portuguesa do século XVI.⁵⁹

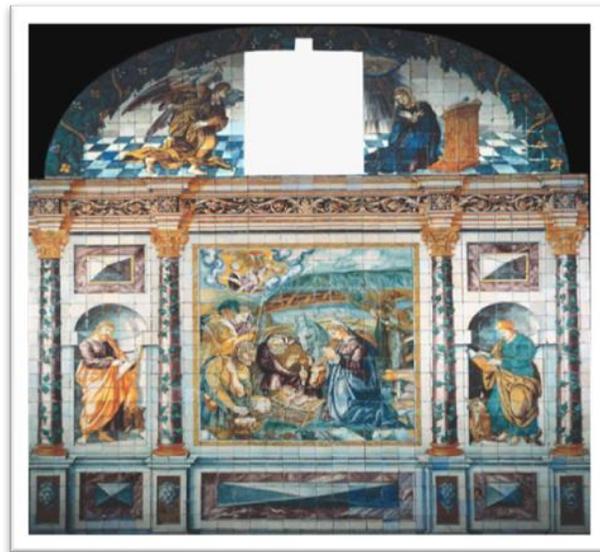


Figura 26: Painel Nossa Senhora da Vida – MNAzulejo
Fonte: Roteiro do Museu Nacional do Azulejo - 2003

⁵⁸ Composição formada por um número variável de azulejos cuja leitura constitui uma unidade formal, funcional e estética. Fonte: (*Roteiro do Mnazulejo*, 2003,p.234)

⁵⁹“O painel simula uma composição portuguesa de retábulo em andares sucessivos: o embasamento arquitetónico com pontas de diamante, imitando cantaria, o centro com colunas e nichos com São João Evangelista e São Lucas, representados como esculturas, ladeando uma **Adoração dos Pastores** simulando pintura e, acima do entablamento, a **Anunciação**, num enquadramento de folhagem com medalhões das oficinas dos *Della Robbia*, e um vazio ao meio correspondente ao lugar da janela. Fonte: Roteiro do MNAzulejo. *op.cit.* p.54.

Obra de grande erudição, este painel tem bem patente a matriz portuguesa do uso do azulejo: o gosto por composições monumentais, a capacidade de metamorfose dos espaços, a liberdade expressiva patente na interpretação dos modelos eruditos, a sensualidade do desenho, da pintura e das harmonias de cor e a transmissão de grandes valores humanos através das imagens (Inventário n.138, MNAzulejo, 2003, p. 54).

Nessa época, a produção das olarias portuguesa assume características próprias, tipicamente portuguesas, que durante toda sua trajetória serão sua marca registrada. De meados do século XVII ao início de século XIX ocorrerá o declínio da produção e quase o desaparecimento da fabricação dos azulejos, em Portugal, devido à instabilidade política no país, após a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte, em 1808, e pelas lutas internas entre os partidos que disputavam o trono, entre 1808-1821, período da permanência de D. João VI e da corte portuguesa no Brasil.

2.2.1 - Produção e temas da azulejaria no século XVII

Portugal não possuía destaque no campo da cultura: artes, arquitetura, literatura e nas ciências no início do século XVII, Mas, ao contrário de outros países da Europa, já nas primeiras décadas, desse século, a Azulejaria começa a sobressair por sua estética, fabricação mais refinada e por integrar ao ambiente construído. E ao se tornarem definitivamente integrados aos espaços arquitetônicos resultaram em obras com harmonia e equilíbrio entre os painéis e a arquitetura.

Na primeira metade do século XVII predominaram as composições com padronagens, ornamentais e figurativas das fases Maneirista⁶⁰, Protobarroca,⁶¹ e

⁶⁰No século XVII cai em desuso a técnica da corda seca e aresta. A decoração é substituída pela técnica desenvolvida na Ilha Majorca - Majólica ou faiança, sendo a Itália o maior divulgador desta técnica, introduzida em Portugal no século XVII. Trata-se da primeira fase, intitulada Maneirista que será dominante até século XIX.

dos registros religiosos que se caracterizou por uma “grande produção dos azulejos de repetição; com composições exaquetados, de tapete e de padrão com motivos ítalo-flamengos⁶² aplicados com enorme imaginação por ladrilhadores que souberam criar engenhosas soluções decorativas, de revestimentos cerâmicos decorativos” (Roteiro do MNAzulejo, 2003, p. 56).

É a partir de meados deste século que as ordens religiosas farão suas maiores encomendas. Os conventos, igrejas, capelas e ermidas serão revestidas, em seu interior, com azulejos perfeitamente elaborados para os seus espaços arquitetônicos, e dependendo dos recursos financeiros das paróquias, em maiores ou menores proporções e requintes. Em muitas igrejas haviam composições com padrão de registro religioso, “aplicados com quadros pequenos painéis religiosos, registros com representação de santos ou narrativas do Antigo e Novo Testamento, cumprindo-se uma clara intenção catequética através da imagem.” (Roteiro do MNAzulejo, 2003, p. 68)



Figuras 27 e 28: Capela São Sebastião e Painel São Miguel - registro religioso Azulejo padrão ítalo-flamengo do século XVII Fotos: M Graças Ferreira - 2006/07

⁶¹“Há imensidade de padrões produzidos durante o século XVII, aplicam-se motivos decorativos ainda *maneiristas* – as *ferronerias* e as folhas de acanto – mas em grande elaboração e escala de desenho, em composições cenográficas monumentais, já de sensibilidade barroca” (MNAzulejo, 2003, p. 56.)

⁶² Painéis Enxaquetados - Composição decorativa obtida pelo agrupamento em diagonal de azulejos com formas geométricas e dimensões variáveis, separados por faixas retangulares, tarjas, pintadas em geral em cores lisas. Painéis Composição de Tapetes – Apenas com dois módulos do padrão dito de *quadrilabos* e respectivo emolduramento numa sucessão de frisos com uma barra, esta composição documenta a afinidade que os revestimentos cerâmicos tinham com a aplicação parietal de tecidos, daí derivando sua designação corrente de tapete. Painéis Padrão Ítalo - Flamengo – Este padrão é um dos mais representativos, com enorme variedade. O esquema de composição lembra as estruturas dos pavimentos italianos do Renascimento, formas em cruz alternando com outras octogonais e hexagonais justapostas e delineadas pelas *ferronerias* maneiristas. (MNAzulejo, 2003 p. 62-67).

2.2.2 - Temas profanos, a influência holandesa e a renovação temática

A predominância dos temas religiosos e dos painéis com registros religiosos durante a primeira metade do século XVII serão substituídos pelos temas profanos na segunda metade do século conforme destaca Meco (1984, p. 15):

“A renovação temática encontrou-se, de início, nos painéis com representações profanas, destinados essencialmente a palácios e também aplicados em dependências de igrejas e conventos, feitos geralmente pelos oleiros que realizavam a restante azulejaria. Os mais curiosos e típicos destes painéis do terceiro quartel do século XVII são as composições designadas por *singeries*, ou “macacarias”, desprezíveis composições à maneira de bandas desenhadas, de intenção irônica e caricatural, que tantas vezes ocultam uma crítica mordaz à sociedade da época.”

Essa mudança está ligada à grande necessidade de imponência da corte portuguesa, que se encontrava novamente em Lisboa. As cenas mitológicas clássicas eram as mais representadas nos salões suntuosos após a Restauração da Coroa, em 1640. Um exemplo são os painéis de azulejos holandeses do Palácio dos Marqueses de Fronteiras, com cenas mitológicas, costumes da época e macacarias do consagrado pintor holandês Jan Van Oort (?-1699) fabricados entre 1670-1678. Também do mesmo artista são os painéis da Capela do Convento dos Cardiais (1681) e da nave da Igreja Madre de Deus em Lisboa, entre 1698-1707.

O fato é que a partir de 1631, torna-se cada vez mais comum a presença dos azulejos holandeses em Portugal com influência no Brasil; em consequência das Invasões Holandesas, ocorridas em Salvador e depois nas cidades de Recife e Olinda entre 1630-1654.⁶³ Segundo Simões em sua pesquisa realizada no ano

⁶³O objetivo da invasão holandesa pela Companhia das Índias Ocidentais – W.I.C. era restaurar o comércio do açúcar com os Países Baixos, proibido pelo Rei Felipe II da Espanha. Entre 1624-25 invadem Salvador e são derrotados pela esquadra Espanhola. Em 1630, a esquadra holandesa conquista Olinda e Recife, destruindo inúmeras edificações, entre as quais conventos e igrejas. A ocupação durou até 1654, com a Insurreição Pernambucana. Mas somente em 1661 é assinado o Tratado de Haia, no qual a República Holandesa reconhece a soberania portuguesa sobre o nordeste brasileiro.

de 1959, em Recife, no Convento de Santo Antônio: “[...] remanescem ainda os únicos exemplares de azulejos holandeses encontrados no Brasil, oriundos da ocupação holandesa no nordeste no século XVII.” (MARQUES, 2007, p. 99)⁶⁴

O domínio dos holandeses na azulejaria foi devido à qualidade técnica e artística. Por volta de 1670 é grande a concorrência dos holandeses com os azulejos portugueses, o levou o Conselho da Fazenda Português a proibir sua importação em 1687, ato revogado em 1698. Embora os azulejadores portugueses tenham tentado atingir o nível da pintura azul e branca⁶⁵ dos holandeses no final do século XVII, o padrão de qualidade e a perfeição técnica holandesa ainda eram superiores.⁶⁶ Os azulejos holandeses começaram a ser menos importados no início do século XVIII e os últimos painéis importantes adquiridos, foram os atribuídos ao pintor Cornelis Boumeester (1670-1733) para o Palácio Saldanha, situado no bairro de Junqueira, em Lisboa, em 1715. A produção portuguesa começava a se recuperar e a se destacar no mercado graças ao padrão técnico, artístico e criativo adquirido pelos primeiros Mestres da Azulejaria, como observa, neste período, LOPES (1983, p. 37) que

A gênese do azulejo figurado português teve origem na decoração cerâmica holandesa. As maciças importações da Holanda, durante o período anterior ao século XVIII, afectaram profundamente a manufactura do azulejo nacional, cujo nível técnico e artístico diminuiu. Devido, talvez, a medidas protectoras nacionais, alguns decoradores mais dotados tentaram competir com os holandeses, pelo que fez-se,

⁶⁴O assunto foi tratado por Santos Simões em um pequeno texto intitulado *Azulejos holandeses no Convento de Santo Antônio do Recife*, publicado pelo DPHAN em 1959, que ainda serve de referência para os estudos do acervo azulejar dos franciscanos recifenses.” (MARQUES, *op.cit.*, p. 100)

⁶⁵ “Como dissemos, a grande novidade que o azulejo do holandês trouxe foi a insistência da coloração azul sobre branco. Era, como sabido, o reflexo no azulejo da nova moda que ainda subordinada ao esquema cromático das últimas fabricações dos Ming. A coloração azul consubstanciava-se com a “qualidade” e parecia ser atributo particular dessa louça semi-preciosa” (SIMÕES, 1979, p. 5).

⁶⁶ “Os pintores portugueses não tinham possibilidade de assimilar a prática erudita dos holandeses nem de competir com o seu profissionalismo e com a perfeição técnica das suas obras. A principal influência dos holandeses consistiu no forte estímulo provocado pela concorrência (responsável pela interdição da entrada de azulejos vindos entre 1687 e 1698). E pela imposição de novos valores esses verdadeiramente incompatíveis com a modesta e rudimentar formação dos oleiros portugueses, que se viram forçados a ultrapassar o estímulo recebido da pintura ornamental de tectos e alargar os seus horizontes culturais e artísticos, mas sem rupturas com a tradição antecedente. Antes se desenvolvendo na continuidade do fechado caminho que a utilização do azulejo tinha percorrido até então em Portugal.” (MECO, *op.cit.* p.52)

em Lisboa, uma renovação da manufactura do azulejo que atingiu, à roda de 1730, o período grandioso do estilo de azulejo monumental.

Com isto teve início o domínio e o auge da produção azulejar portuguesa pelo menos por seis décadas, do final do século XVII até a primeira metade do século XVIII (1745-1755). É a fase artística de afirmação e o auge do Barroco Português e, politicamente, da transição entre a morte de D. João V e a ascensão ao poder do Marquês de Pombal como Primeiro Ministro, no reinado de D. José I, depois do Terremoto de 1755, que destruiu boa parte da cidade de Lisboa e arredores.

2.3 - A TÉCNICA DE FABRICAÇÃO MAJÓLICA-MAIÓLICA - INTEGRAÇÃO DO AZULEJO À ARQUITETURA

Com já dito, a técnica de vidrar a louça e o azulejo com estanho chegou no século XI à Europa pela Península Ibérica, proveniente do mundo islâmico, e as primeiras oficinas se instalaram em Málaga. Já no século XVI, as oficinas de Toledo e Sevilha eram importantes centros produtores de azulejos que foram integrados à arquitetura.

Durante varias centúrias, até o reinado de Felipe II de Espanha (1556-1580), os Muçulmanos e os Cristãos espanhóis iriam coexistir no campo da cultura, beneficiando ambas as comunidades de um saudável intercâmbio de ideias e de expressões artesanais. Um bom exemplo disso constitui a olaria hispano-mourisca dos séculos XV e XVI, que continuou a desempenhar um papel predominante na evolução histórica da cerâmica em toda Europa até o advento da Contra-Reforma e respectivos efeitos (RILEY, 2004, p. 46).

2.3.1 - Os primeiros centros produtores

No século XV, a técnica majólica-maiólica já é produzida na Península Ibérica e uma das versões para justificar esta denominação seria uma alusão ao Porto de Maiorca, do qual eram exportados os azulejos e louças. O objetivo do nome seria diferenciar os produtos dos exportados do porto de Málaga, em cujas oficinas, nesta época, predominavam a fabricação dos azulejos de aresta⁶⁷. Da Ilha de Maiorca, a técnica de produzir o vidrado branco estanífero e permitir a pintura policromada diretamente sobre chacota⁶⁸ é introduzida e ganha destaque na Itália, provocando uma revolução no processo de fabricação e se tornando a região da toscana um centro irradiador para Europa. A técnica é também desenvolvida na Holanda, sobretudo nos principais centros produtores localizados em Borges e Antuérpia e, no século XVII, em Roterdã, Amsterdã e Delft que se destacaram pela produção e comercialização da manufatura majólica com influência italiana. Entretanto na Espanha, a técnica irá se consolidar apenas por volta de 1560, por influência dos mestres holandeses e italianos que se instalaram no país e substituíram a técnica de aresta de influência espanhola e portuguesa, no século XV-XVI. A partir do século XVI os painéis historiados começaram a ser produzidos na Itália.

No detalhar de Quinhentos, os artistas de Faenza tinham começado a pintar cenas narrativas em painéis de majólica, prática que rapidamente desembocou no *istoriato*, que seria o momento alto da produção italiana de majólica. **Nessa variante, as cenas religiosas, históricas e alegóricas eram transferidas de gravuras contemporâneas para as olarias** (RILEY, 2004, p. 49) (grifo nosso).

Os painéis historiados também serão produzidos pelos holandeses, mas se destacam, principalmente, à produção portuguesa do final do século XVII e XVIII.

⁶⁷Azulejo de aresta – técnica de decoração hispano-mourica que consiste na inscrição dos motivos ornamentais através de finas arestas salientes. Fonte: Glossário: Cerâmica - Artes Plásticas e Artes Decorativas, p. 97.

⁶⁸Objetos ou peças de cerâmica com apenas uma cozedura e sem revestimento do vidrado. *Ibidem*, p. 101.

As fontes de inspirações para os pintores de azulejos serão as pinturas, desenhos, gravuras e livros ilustrados dos artistas flamengos (Flandres)⁶⁹, holandeses, alemães, italianos e franceses dos séculos XV ao XVIII.

2.3.2 - A técnica artesanal – O processo de fabricação do azulejo



Figuras 29,30: Processo de fabricação da técnica majólica
Exposição do MNAzulejo Fotos: Andrea Papi - 2007

As olarias do século XVI ao XVIII ocupavam, para sua produção, ruas inteiras apesar de sua organização muito simples, como um atelier caseiro. Nelas residiam o proprietário, os oficiais, aprendizes, forneiros e criados solteiros, auxiliares na produção.⁷⁰

No século XVIII ocorre a expansão das oficinas anônimas. O registro mais antigo de uma fábrica até hoje em atividade é a da fábrica de faianças e azulejos Sant`Anna fundada em 1741 por um oleiro da freguesia da Lapa, na localidade Sant`Anna, anteriormente conhecida como Olaria das Terras de Santana que

⁶⁹Flandres é uma região belga composta por exuberantes cidades que sempre desempenharam importante papel econômico e cultural na Europa, com destaques como a antiga metalurgia (folhas-de-flandres) e as pinturas clássicas de Rubens e Bruegel. E formada por cinco províncias (Antuérpia, Brabante Flamengo, Flandres Ocidental e Oriental e Limburgo)e a região tem como principais cidades Antwerpen (Antuérpia), Brugge (Bruges), Gent, Mechelen, Hasselt, Oostende e Leuven, onde nasceu uma das primeiras universidades da Europa, no século XV. Embora seja uma região autônoma, Bruxelas é a capital de Flandres e também do Reino Federal da Bélgica.

⁷⁰As olarias de Lisboa seiscentista, como no Alentejo, “são três ou quatro ruas cortando-se em ângulo recto, com as habitações de um só andar muito caiadas, as chaminés multiformes e risonha numa fiada pitoresca sobre os telhados vermelhos. Por atrás de cada morada um quintal, e nesse quintal o forno. O proprietário trabalha na casa, independentemente, ajudado às vezes por um oficial ou aprendiz, quasi sempre da família. Ele próprio prepara o barro que vai buscar aos barreiros, o tritura, e amassa, e plasma, seca, pinta e coze.”(CORREIA,1918,p. 534).

fabricava louça comum vermelha, com tantas outras olarias, depois faianças e azulejos artísticos. Com sua extinção foi fundada, em 1860, a Fábrica Sant`Anna que será depois transferida para Calçada da Boa Hora no bairro de Belém. Cabe citar as fábricas extintas que tiveram com grande produção nos séculos XVIII e XIX: a Fábrica Real Bica do Sapato e da Roseira⁷¹ e a Real Fábrica do Rato, fundada 1776 e 1777 respectivamente.

A técnica artesanal mantense até os dias atuais, embora com emprego de novas técnicas e das inovações tecnológicas dos equipamentos, ferramentas e materiais tanto nas fábricas como oficinas artesanais, com a finalidade de agilizar e refinar o processo da fabricação e da pintura dos azulejos. Outras fábricas mantiveram a tradição da fabricação majólica, mas também introduziram de novas técnicas no século XX, como a estampilhagem e a estampagem, sobretudo as fábricas Santa Rufina, Constância (ambas em Lisboa) e Viúva Lamengo, com mais de 160 anos de atividade em Sintra.

2.3.3 - Processo de fabricação

1- Preparo - O processo de fabricação da técnica majólica é artesanal e complexo. A primeira etapa consiste na escolha da matéria-prima que é um importante fator na manufatura de azulejo. As argilas porosas são as mais adequadas para fabricação com vidrado em estanho, por possuírem elevado teor de cal e índice de retração médio, o que evita, após a primeira cozedura que a superfície vidrada na segunda cozedura, além de permitir a fixação dos óxidos (pigmentos solúveis).

2 - Produção da chacota – A etapa seguinte é a da sova da pasta de argila que deverá conter 70% de substância plástica e 30% de substância antiplástica, para evitar bolhas de ar. Em seguida recorta-se, com um gabarito, a pasta no tamanho

⁷¹A fábrica da Roseira: “O mesmo ficava situado na Rua dos Caminhos de Ferro, a Santa Apolónia, em Lisboa. A fábrica foi fundada em 1833 por Vicente Roseira, tendo encerrado a sua actividade em 1930. As primeiras instalações situavam-se no antigo Palácio da Cova, possivelmente no mesmo espaço da antiga Fábrica da Bica do Sapato, fundada em 1796, também na área de Santa Apolónia. Existem referências de que terá sido a primeira fábrica a produzir azulejos para construção, tendo tido um grande impulso com as encomendas de azulejos para revestimento do Palácio da Pena, Sintra. Em 1879 foram adquiridas novas instalações na imediações, onde se inclui o depósito”. Disponível em: www.lisboapatrimoniocultural.pt. Acesso: maio 2012.

maior que o desejado, calculada para que após a retração da primeira cozedura, quando as chacotas queimadas adquiriram seu tamanho correto. (Figuras 29,30)

3 - Secagem - As peças deverão ser acondicionadas de forma correta, de modo a evitar empenos e deverão ser separadas por folhas de papel absorvente em uma superfície plana. Sobre as peças deverão ser colocadas placas de madeiras com peso para que a secagem seja lenta e gradual, em local sem variação térmica, incidência de sol e corrente de ar.

4 - Primeira queima - Depois de totalmente secas, as peças são colocadas no forno de forma que o ar circule entre elas, sendo também fundamental, nesta etapa do processo, que a cozedura seja feita lentamente, até atingir 980°C, por 24 horas.

5 - Colocação do vidrado/esmalte - Com a chacota pronta, a segunda etapa deverá ser executada com a colocação na superfície do vidrado, um líquido espesso (branco opaco)⁷², comumente à base de esmalte estanífero composto de estanho, cálcio, chumbo, pequenas quantidades de óxido magnésio, zinco e bário, areia rica em quartzo, sódio e potássio, que vidrará na segunda queima. O óxido de estanho – o vidrado dará à chacota uma superfície branca translúcida (só após a segunda queima), antes diretamente sobre o vidrado se aplicará os óxidos metálicos (pigmentos solúveis), com cinco escala de cores básica: azul cobalto, verde bronze, estanho magnésio, amarelo antimônio e vermelho ferro, cuja intensidade dependerá da quantidade de água utilizada na solução.

6 - Pintura - Após a chacota receber a camada de vidrado, o desenho ou composição é executado. Esse processo consiste primeramente em fazer o desenho em um papel transparente (vegetal), depois furar com instrumento de madeira com uma agulha na ponta (picote), todo o contorno do desenho, do lado inverso. Com uma pequena “boneca” feita de tecido branco com carvão em pó, passa-se delicadamente na superfície do vidrado, já seco, que se transformou em um pó muito fino sobre a chacota. Em seguida, num cavalete com 60 graus de inclinação, para facilitar a pintura e a visualização, pinta-se a composição com os óxidos, nas cores escolhidas, com dois tipos de pincéis de contorno mais finos e

⁷²Superfície de acabamento de um corpo cerâmico que resulta do banho da chacota em vidro em suspensão aquosa e que funde durante a cozedura. Fonte: Glossário: *op.cit.*, p. 225.

os mais espessos de preenchimento. Os óxidos são absorvidos pelo vidro, sendo a pintura executada, na superfície, com o vidro seco (em pó), que não possibilita repinturas ou correções. Isso torna a técnica difícil, pois o pintor precisa trabalhar com precisão. Depois de pintados, os azulejos são levados pela segunda vez ao forno, na temperatura entre 900°-1020° C, para a fixação da pintura no vidro. Após a retirada do forno, o azulejo estará pronto; o vidro terá se fixado à pintura e as cores e as tonalidades finais dos óxidos serão reveladas, porque as cores se modificam, na segunda queima, em relação às pintadas na chacota durante a segunda etapa do processo. Os efeitos ornamentais produzidos pela técnica majólica nas composições arquitetônicas, segundo Mezo (1984, p. 22), compõem-se por três elementos fundamentais: relevo, cores e cintilação, sendo que as duas primeiras estão diretamente ligadas à fabricação artesanal do azulejo. Estas duas características são intensificadas pela cintilação do esmalte, ou capacidade de reflexão da luz, que diferencia o azulejo dos restantes materiais e técnicas decorativas usadas nos revestimentos arquitetônicos, contribuindo, com o jogo caleidoscópico dos seus brilhos, para o encanto, variedade e fulgor do azulejo artesanal.

2.4 - A AZULEJARIA BARROCA

O estilo Barroco desenvolveu-se na Itália no final do século XVI, e foi utilizado até meados do século XVIII, tornando-se muito difundido na Europa católica e na América, no contexto político, social e religioso do Absolutismo dos monarcas europeus e da Contrarreforma da Igreja Católica. O estilo dará continuidade ao Renascimento, mas difere deste pela dramaticidade, exuberância e realismo em suas composições.

Na publicação de 1888, *Conceitos fundamentais da História da Arte e Renascença e Barroco*, o historiador de arte Heinrich Wölfflin define como características principais do estilo “o privilégio da cor e da mancha sobre a linha; da profundidade sobre o plano; das formas abertas sobre as fachadas; da

imprecisão sobre a clareza, e da unidade sobre a multiplicidade.”⁷³ Barros (2011, p. 8) observa que

Tal sistema revelou-se bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor tomando-se por base a pintura e a arquitetura. Sendo na perspectiva a arte do Renascimento aparece associada aos conceitos de linear, forma fechada, multiplicidade, e também aos conceitos de simetria e de equilíbrio. Enquanto isso, o barroco circula por ideias opostas: pictórico, recessional, forma aberta, unidade, assimetria, movimento.

Sendo os estudos e reflexões de Wölfflin referência para outros estudiosos sobre o tema.

Diferentemente de outros países da Europa, o Barroco em Portugal terá as primeiras manifestações em torno de 1620, já no final do Maneirismo⁷⁴; principalmente do italiano. O Barroco português apresenta-se em diversas fases e com diferentes influências. A primeira foi condicionada pela crise política, econômica e de identidade nacional que reinou no país, devido à guerra de restauração por 60 anos, entre 1580-1640, com União Ibérica e artisticamente pelo predomínio da Arquitetura Chã – Arquitetura Jesuítica caracterizada por basílicas de arquitetura simples, com nave única, capela-mor e naves laterais interligadas com as capelas e apresentando, em suas fachadas e em sua decoração interna, austeridade e simplicidade.

⁷³Em linhas gerais, Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares opostos que iremos discutir a seguir e que são os seguintes: linear/pictórico; planar/recessional; forma fechada/forma aberta; multiplicidade/unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como “estático-dinâmico”, “simétrico-assimétrico”, e assim por diante. (BARROS, *op.cit.*, p.8.)

⁷⁴ Etimologicamente o termo *Maneirismo* provém do italiano “*maniera*” em português “*maneira*”. Estilo e movimento artístico italiano quinhentista compreendido entre o Renascimento e o Barroco, no período de 1515-1560, na pintura, escultura e arquitetura, com valores clássicos e naturalistas. O contexto político, econômico, religioso e cultural é marcado por profundas mudanças: pela Reforma, Contrarreforma e Concílio de Trento que põem fim à liberdade nas relações entre Igreja e arte. Na economia, período das grandes navegações marítimas, com Portugal e Espanha como potências navais e abertura de novas rotas marítimas. O Maneirismo português começou em meados do século XVI se estendendo até início do século XVIII.”
Fontes: http://pt.wikipedia.org/wiki/Maneirismo_em_Portugal
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Maneirismo#Etimologia>.

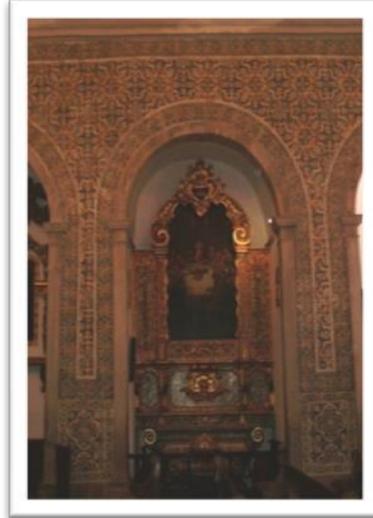
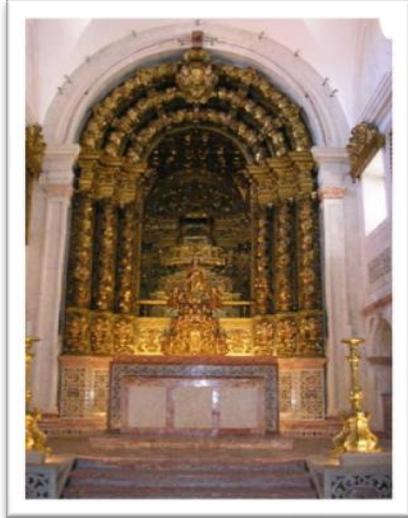
Nesta tipologia inseriu-se os azulejos seiscentistas; do padronagem – composição de tapete. “O azulejo permite, assim, organizar jogos complexos de “tapeçarias virtuais” aplicados aos panos murários das igrejas e palácios, assim contribuindo para o inexcédível efeito cenográfico dos espaços arquitectónicos tão original quanto exemplarmente revestidos” (SIMÕES, 1971, p.12).

Em meados do século XVII, quando a economia dá sinais de estabilidade, o Barroco, como estilo arquitectónico, irá primeiramente incorporar-se à Arquitectura Chã; com a talha dourada, pintura a óleo e azulejaria. Os espaços austeros das edificações maneiristas irão receber uma decoração suntuosa e assumem características nacionais no reinado de D. João V, no período das “Luzes Joaninas”. Como afirma Pereira (1992, p.14), no início há um período experimental:

Seguindo, a regra geral verificável para outros períodos arquitectónicos, o Barroco inicia-se fragmentadamente, motivos dispersos, de feição não estrutural e decorativa inseridos em edifícios já existentes. É um período de experimentação de formas e das suas potencialidades, fenómeno minoritário que lentamente irá desalojar um maneirismo persistente e duradouro, até se transformar em um discurso dominante.

Diferentemente do modelo maneirista, nesta fase haverá também as novas edificações religiosas que terão sua planta centralizada e suas decorações menos austera, como analisou. Meco (1984, p. 46) ressaltando que

As composições cerâmicas associam-se à decoração pintada de brutesco nas coberturas, ao virtuosismo da Talha dourada nos altares e a gêneros menos estudados, mas igualmente estimáveis, como as ornamentações de embrenhados, adaptadas com certo sucesso áulico no Portugal seiscentista.



Figuras 31,32: Altares Convento dos Cardiais - Lisboa e Capela da Igreja N.S.Colares - Sintra

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ConventoCardiais1.jpg>.

Foto: M. das Graças Ferreira - 2007

Em Portugal, a **Talha** é das expressões artísticas, juntamente com a **Azulejaria**, que possuem o caráter mais original e marcante. Como bem integrado à arquitetura, compõem a decoração interna de capelas, igrejas e conventos. Como também decoração de salões nobres em palácios e grandes edifícios públicos. A talha dourada destaca-se, principalmente através dos impressionantes conjuntos retangulares na maioria das igrejas portuguesas, bem com em muitas igrejas brasileiras. Assumiu características nacionalistas durante os séculos XVII e XVIII, juntamente com **Azulejaria Barroca**, tendo o seu apogeu durante o reinado de D. João V, no período do Ciclo dos Grandes Mestres e da Grande Produção Joanina.

Entretanto, na arquitetura haverá “uma justaposição de tempos artísticos, quando a modernidade Barroca inicia em substituição, um processo necessário de renovação do panorama arquitetônico português.” (PEREIRA, 1992, p. 14).

Assim dos registros existentes sobre as primeiras intervenções da decoração barroca nas igrejas portuguesas, há de se destacar a Igreja Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, fundada pela comunidade italiana em 1518 e que será reconstruída entre 1671 e 1785. A igreja é composta por uma nave central, com doze capelas laterais e seus doze apóstolos e revestidas de mármore italiano, sendo as pinturas e esculturas provenientes de Gênova. A fachada principal possui imagem de Nossa Senhora do Loreto e armas pontifícias de Borromini (século XVII), ladeadas por dois anjos. A sacristia é revestida com painéis de azulejos do mestre Gabriel del Barco de 1704.

Outro exemplo é a Capela do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardiais, em Lisboa, edificada no século XVII com dimensões modestas, mas que receberá uma decoração requintada em seu interior, em ouro, entre 1681–1703. Com isso, haverá a “quebra” a austeridade da arquitetura e a integração na composição interna com as talhas, pinturas a óleo, imagens sacras e os painéis de azulejos do artista holandês Jan Van Oort. O resultado final se constitui em uma das tipologias da decoração barroca com vários elementos:

[...] a Igreja dos Cardiais lembra ainda o favor que o azulejo tem (no último quartel do século XVII), torna-se naturalista e figurativo. Similar ao discurso da talha. Pretende-se isoladamente ou em combinação com outras formas decorativas, a ampliação espacial de pequenas igrejas, paroquiais ou de conventos religiosos. (PEREIRA, 1992, p. 17).

Também desse período é a decoração barroca da Igreja do Convento Madre de Deus, em Lisboa. Em 1509, a Rainha Leonor, mulher do rei D. João II, manda construir o Convento da Ordem de Santa Clara. Por ordem de D. João III é erguida como parte das instalações a Igreja Madre de Deus, em 1550. Entre o final do século XVII e do século XVIII, nos reinados de D. Pedro II, D. João V e D. José I, ela será decorada, sendo como se apresenta atualmente. Conforme Esteves (2001, p. 219) destaca:

Como é sabido, a nave da igreja da Madre de Deus é um dos exemplos notáveis do cruzamento entre diferentes artes no sentido de criar um efeito decorativo total, de gosto barroco, onde, a par da Pintura, da Talha e da Escultura. O Azulejo tem um desempenho fundamental pelo contraste entre a forte presença do vidrado azul de cobalto e branco, o ouro da Talha e a policromia da Pintura. No revestimento de azulejos predominam composições monumentais de produção holandesa, dos pintores Willem van Kloet e de Jan van Oort, datáveis entre 1698 e 1707, existindo também algumas composições de

menor dimensão como rodapés da autoria Gabriel Del Barco e painéis de fabrico português do século XVIII e de finais do século XIX.

Atualmente, o conjunto arquitetônico formado pelo Convento e Igreja é a sede do Museu Nacional do Azulejo (MNAzulejo) de Portugal.



Figura 33: Nave da Igreja Madre de Deus - Lisboa
Azulejos holandeses do século XVII Foto: Andrea Papi - 2007

Outra característica importante observada por Moura (1992, p. 134) é que o sistema do Barroco em Portugal se comporta em forma de diacronia e sincronia.⁷⁵

A igreja “fornada de ouro”, que vimos ser uma particularidade do espaço cultural português, é um exemplo de uma variante deste sistema. Para seu aparecimento foi necessária uma cadeia de experiências anteriores que, explorando uma das vias possíveis, estruturou a fórmula, sem com isso esgotar o leque de possibilidades. **Temos assim duas abordagens igualmente legítimas: a dicrónica, que procura acompanhar a trajectória sequencial dos factos artísticos, medindo**

⁷⁵A noção operatória do sistema tem sido utilizada em diferentes acepções, por analogia com as ciências da linguagem. O filósofo francês Michel Foucault definiu-a como um “conjunto de relações que se mantêm e transformam independentemente das coisas que ligam”. **Em sentido genérico, consideraremos apenas a ideia de solidariedade do todo com as partes e das relações destas com o seio globalidade, o que envolve também uma dimensão temporal**(MOURA,1992,p. 135) (grifo nosso).

a capacidade de inovação a cada momento, e a sícrônica, que os analisa independentemente os vectores de mudança (grifo nosso).

Portanto, nessa primeira fase, a afirmação do Barroco Português irá se realizar de forma diacrônica e sícrônica, ou seja, com integração às artes decorativas (talha, imaginária e azulejo) nas composições arquitetônicas, tirando partido dos contrastes visuais manifestados pela simplicidade das fachadas e a opulência de seus interiores, como ressalta Moura (1996, p.136)

Este ponto é fundamental na época que tratamos. Não basta dizer que muitas igrejas e capelas se limitam a um traçado simples, contando já com os retábulos dourados, as pinturas e os azulejos. É preciso sublinhar, também o alcance das intervenções em edifícios manieristas e anteriores, actuação que, aliás, terá continuidade. **Neste sentido, o barroco não só vem introduzir uma outra dinâmica em espaços estáticos, com até destruir a decoração existente para ocupar o seu lugar. As duas atitudes seguem a par, condicionadas, evidentemente, pelos programas ideológicos e a capacidade financeira de os concretizar, acrescentando um novo capítulo artístico a muitos monumentos medievais.**” (grifo nosso)

Em particular, no final do século XVII, a azulejaria integrada aos espaços arquitetônicos religiosos já mostra uma mudança para o padrão azul e branco que será dominante, principalmente na primeira metade do século XVIII. Assim teremos, nesta fase, segundo Meco (1984, p. 47):

O período situado entre 1670 e 1680 foi de grande complexidade pela tentativa de os pintores de azulejos superarem o esgotamento criativo e as limitações dos seus conhecimentos, e criarem obras mais ousadas, o que a sua formação restringida drasticamente. Desta luta resultou, para além da adoção progressiva da pintura a azul e branco, a momentânea utilização exacerbada da policromia, que escondesse a ingenuidade estrutural, e o recurso aos pintores ornamentais de tectos.

2.5 - O AUGES DO BARROCO PORTUGUÊS

Entre 1690-1711, o Barroco Português afirma-se ao mesmo tempo em que ocorre a recuperação econômica e em seguida à prosperidade mercantil de Portugal. Politicamente, essa consolidação do estilo coincide com a definição do problema sucessório do trono após o nascimento de D. João V, em 1689. Esta fase inicia-se cerca de dez anos antes, em 1681, quando desmorona a antiga capela mor da Igreja Santa Engrácia, em Lisboa. Esta igreja havia sido construída no século XVI, com a criação da paróquia de Santa Engrácia por Breve do Papa Pio V. Para a reconstrução foi escolhido o projeto do arquiteto João Antunes (1642-1712). Em 1682 o rei D. Pedro II lança a pedra fundamental e, por décadas, a igreja continuará a ser reconstruída. Mas em 1712 morre João Antunes sem ver seu trabalho concluído. Em 1733 a obra encontrava-se paralisada, devido à falta de recursos da irmandade e pela falta de interesse do D. João V que nesta altura está voltado para outros projetos. A reconstrução se arrasta até 1861, só sendo definitivamente finalizada em 1966, como afirma Pereira (1992, p. 34):

Com Sta. Engrácia, e pela primeira vez, assiste-se em Portugal à manifestação do ideal Barroco romano convertido numa linguagem internacionalizada. A planta é desde logo uma criação histórica e clássica que a presença das ordens reforça. [...] **Os valores clássicos presentes na obra e assumidos por João Antunes distanciam-se no entanto da dimensão humana de Cariz renascentista ou da crise de valores do maneirismo. Mas Sta Engrácia é pelas proporções e volumetria uma obra barroca fundamental** (grifo nosso).

Santa Engrácia é considerada o monumento mais importante do período da consolidação do Barroco em Portugal. A igreja tem sua planta em cruz grega, tipologia sem tradição em Portugal. Entre suas características estão a verticalização dos espaços, tribunas que circundam o espaço central e articulação dos quatro torreões retilíneos por meio de paredes ondulantes convexas e côncavas. As fachadas curvas típicas da arquitetura barroca romana são dos

arquitetos italianos Bernini e Borronini e são encimadas por uma gigantesca cúpula. Santa Engrácia é o Pantheon Nacional desde 1916, onde estão sepultados presidentes da república e heróis nacionais.

2.6 - O REINADO DE D. JOÃO V: PERÍODO JOANINO

A afirmação do Barroco Português no final do século XVII “estrutura”, juntamente, com as condições econômicas favoráveis, o Período Joanino que se caracteriza pelas grandes obras arquitetônicas em Portugal e pelo início e o auge da Azulejaria Barroca com os painéis historiados dos grandes mestres e pelas grandes encomendas para as igrejas e conventos do Brasil. Sendo o período de transição entre 1750-1760, nas oficinas de Lisboa, a fabricação do conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Todo este período que se iniciou um pouco antes de 1700 e encerrou com o Terremoto de 1755 foi marcado pela evolução contínua e pela utilização intensiva do azulejo, em especial dos painéis historiados. No início do século, a variedade e qualidade artística das obras elaboradas e eruditas criadas por “mestres” deu lugar, com afluxo do ouro brasileiro e o desenvolvimento sumptuário que caracterizou os meados e final do reinado de D. João V, à grande produção do azulejo, que permitiu o alastramento da sua utilização. Mas implicou a adaptação de “receitas” ornamentais e a propagação da mediania criativa, expressando-se preponderantemente em termos de efeito teatral pela acumulação dos elementos, com perda da criatividade do começo do século (MECO, 1984, p. 54).

No início do século XVIII e do reinado de D. João V (1689-1750) – filho de D. Pedro I e de Maria Sofia de Neubourg e aclamado rei de Portugal em 1707⁷⁶ –, apesar do país acumular grandes riquezas provenientes do Brasil⁷⁷, como o ouro,

⁷⁶D. João V-Rei de Portugal e dos Algarves d'Aquem e d'Além Mar em África, Senhor da Guiné e do Comércio, da conquista, da navegação da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia.

⁷⁷“O ouro e os diamantes do Brasil enriqueceram também enormemente a Coroa, a Igreja e a Corte e deram a D. João V os recursos financeiros suficientes para não ser obrigado, durante todo o seu longo reinado (1706-1750), a ter de convocar uma única vez as Cortes para lhes pedir dinheiro. Conta-se que este monarca terá dito a este respeito: O meu avô temia e devia; o meu pai devia; eu não temo nem devo” (BOXER, 2001, p.162).

diamantes, açúcar, além das provenientes de outras colônias do Império Português, internamente o reino não produzia manufaturas e, em consequência poucos eram os alimentos e roupas para a população. Na capital, Lisboa, faltavam investimentos em infraestrutura e sua arquitetura era inexpressiva, pouco original e carente de grandes palácios. Os casarios eram de tijolos e madeira, a decoração do interior resumia-se aos azulejos e aos tetos retos. Enfim, o país era pouco desenvolvido, possuindo pouca expressão no campo da cultura e das ciências. Devido às essas circunstâncias, os reforços de D. João V, o “*Magnânimo*”⁷⁸ através as riquezas acumuladas em seu reinado irão se concentrar e proporcionar o desenvolvimento cultural, principalmente, na arquitetura e nas artes decorativas, como observa Costa (1935, p. 22):

Em Portugal, aberta da mão a espada batalhadora. A renovação impunha-se. Pela paz renascia para a vida. E com fundação das academias literárias e científicas, a Academia Real da História instituída em 1720. O rei Dom João V, ao mesmo tempo chamava do estrangeiro, artistas competentes, mandava para Roma, pensionados, alguns alunos portugueses, a fim de se exercitarem no estudo das belas-artes.

As grandes obras arquitetônicas desta fase realizaram-se graças à prosperidade mercantil existente a partir de 1690, com a descoberta de ouro e diamantes no Brasil. Em 1712, cerca de 14.500 kg de ouro foram enviados para Portugal e geraram recursos financeiros e esplendor ao reinado de D. João V.⁷⁹

Com este propósito, em todo território português, principalmente em Lisboa e no norte de Portugal, foram construídas edificações religiosas e civis. Com isso foram contratados muitos mestres estrangeiros para projetar e executar as obras

⁷⁸“O rei D. João V imitou abertamente de muitas maneiras Luís XIV, o Rei Sol, e esforçou-se por inaugurar uma era dourada de absolutismo em Portugal, tal como Luís XIV havia feito na França. Conseguiu-o até certo ponto, pois, durante o seu reinado, Portugal atingiu uma posição de prestígio e importância internacionais que nunca mais voltaria a ter desde o reinado de D.Manuel I e da descoberta do caminho marítimo para a Índia. Lisboa era novamente uma das mais ricas cidades da Europa e também uma das mais populosas e insalubres” (*Ibidem*, p.164.)

⁷⁹“No século das Luzes, o ouro do Brasil inunda Portugal. Em 1699, chegam a Lisboa 725 kg de ouro; de 1718 a 1731, Lisboa recebe de 6 a 8 toneladas anuais; e de 1735 a 1756, entre 11 e 16 toneladas. No total, a Coroa portuguesa arrecada perto de 1.000 toneladas de ouro durante o século XVIII. Isto apesar de uma grande parte da produção brasileira ir directamente para Inglaterra; mas o imposto (*quinto*) cobrado pelo Tesouro português importa em mais de 1.000 milhões de cruzados anuais. O suficiente para alimentar a mania do fausto do monarca” (COUTO, 2005, p. 181).

monumentais na capital, como o Palácio-Convento de Mafra, o Aqueduto das Águas Livres e a Real Biblioteca⁸⁰, esta destruída pelo Terremoto de 1755. Outras instituições religiosas, palácios e bibliotecas foram edificadas nas cidades do centro e norte, destacando-se em Coimbra, a Casa da Livraria, na Universidade de Coimbra – Biblioteca Joanina construída entre 1717-1725. Na cidade do Porto e no Norte do país, atuou do arquiteto Nicolau Nasoni (1691-1773), construindo a Igreja de São Pedro dos Clérigos no Porto (1731), Solar dos Mateus em Vila Real (1739-1743), Palácio do Freixo no Porto (1725) e o frontispício da Igreja Bom Jesus do Matosinho, dentre outras .

Na época, o que importava para a corte e para a população era a fé religiosa. Por este motivo multiplicavam-se os conventos, igrejas, capelas e ermidas, espaços de comunicação religiosa, social e política revestidas e decoradas com ouro, prata, mármore e com painéis de azulejos historiados, com temas religiosos e mitológicos que se inseriam ou substituíam as pinturas a óleo, integrando-se à arquitetura.

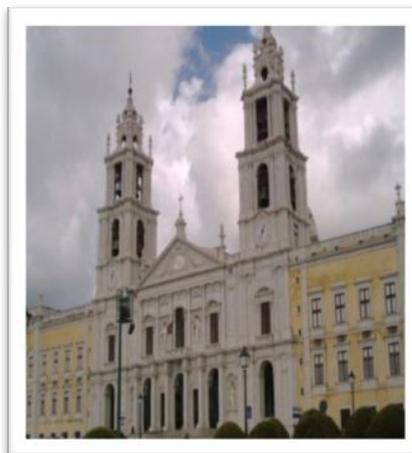
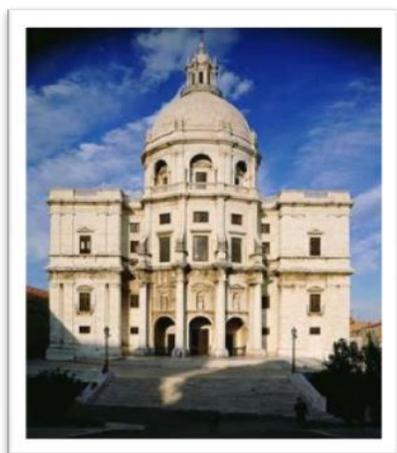
No auge do Barroco, D. João V, por decreto, manda construir outro monumento, também patrimônio nacional do período do Barroco Português, o Palácio Convento de Mafra.⁸¹ Nesta época, o monarca já concentrava suas tendências e preferências para as Artes e a Fé. E o monumento de Mafra tornou-se o maior símbolo de arte, poder e religião. João Frederico Ludovice - Ludwig (1670-1752) foi o responsável pelo projeto, desenvolvido durante seis anos, com muitas referências romanas, como a Igreja Santa Agnese, da Praça Navona, em Roma. A pedra fundamental foi colocada com a presença do Rei, do Patriarca de

⁸⁰ “Se muito, talvez a maior parte, do ouro brasileiro que chegava a Lisboa foi desbaratado em edifícios eclesiásticos extremamente dispendiosos, em prodigalidades com o patriarcado e na construção do gigantesco palácio-mosteiro de Mafra (1717-1735), rival do Escorial e de Versalhes, algum desse ouro foi gasto em empreendimentos mais justificáveis: nas magníficas bibliotecas de Coimbra, Mafra e do Colégio Oratoriano de Lisboa; na cartografia científica de algumas regiões do Brasil e nas moedas de ouro que dava aos pobres e necessitados nas audiências públicas bissemanais que concedeu durante muitos anos. Um dos mais notáveis monumentos deste reinado é o ciclópico Aqueduto das Águas Livres, construído essencialmente entre 1732 e 1748 (se bem que só tivesse sido acabado definitivamente em 1835), que transportou pela primeira vez, água potável para Lisboa em quantidade suficiente.” (BOXER. *op. cit.*, p. 165.)

⁸¹ “Conhecedor das dificuldades sucessórias existentes, lembrou a D. Bruno da Cunha, que o rei teria filhos se promettesse a Deus erigirem em Mafra um convento dedicado a Santo António.” [...] Por decreto de 26-11-1711; D. João V, autoriza a fundação na vila de Mafra de um convento dedicado a Santo António e Nossa Senhora que ficaria pertença dos frades Capuchos Arrábidos. A fundação da que seria a maior construção do Período Joanino e sua emblemática, tem como gênese a dificuldade da rainha procriar. “Só uma intervenção divina podia resolver tal situação.” (PEREIRA, *op. cit.*, p. 50.)

Lisboa e da Corte em 1717. Concluído em 1730, o monumento representa a união entre o poder político e religioso: “(...) O Rei, a Igreja e o Exército são a trilogia dominante no absolutismo, regime político, do qual Mafra é a construção emblemática. (...) Dois mundos se definem em Mafra – da corte e da igreja secular, áulica, glorificante e triunfante, e a austera vida monástica” (PEREIRA, 1992, p.56-57.). Segundo Serrão (2003, p.189).

O modelo artístico mafrense, pela sua imponência elevada de absolutismo, não poderia deixar de marcar, de um modo mais ou menos genérico, o comportamento a arquitetura portuguesa de pleno Setecentos – inclusive a do tipo de ornamentação, que em definitivo abandona o gosto, dos mármore de embutidos e se torna decididamente aberto a uma linguagem renovada de frontões, de mísulas, de entablamentos etc., que são de raiz romana e que encontram o seu mote inspirador na arquitectura de Ludwing.



Figuras 34,35: Santa Engrácia e Palácio e Convento de Mafra
Fonte: <http://santaengracia-cds.blogspot.pt/> e Foto. M. Graças Ferreira - 2007

Um fato marcante na vida de D. João V, no final de seu reinado, que pode comprovar a devoção do rei foi o acidente cardiovascular grave que o acometeu em 1742, que quase o levou à morte, deixando-o paralisado. Como católico e devoto fervoroso de Nossa Senhora das Necessidades, atribuiu a sua recuperação a uma “confirmação divina da sua dignidade real”. Decidiu então

apropriar-se da capela e da propriedade anexa e edificar um monumento dedicado à Virgem: o Palácio, Convento e Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, projeto do arquiteto régio Custódio Vieira e foi construído entre 1743-1750.

O convento foi designado aos padres da Congregação do Oratório de Lisboa, condicionado a abertura de um colégio com aulas públicas, dedicando ao ensino da Teologia, das Humanidades e das Ciências, tendo todas as atividades realizadas no Convento a proteção real. A instituição promoveu o ensino das mais modernas correntes filosóficas europeias dos padres eruditos, obedientes aos dogmas da Fé Católica: “[...] os postulados e os objetivos que presidiram ao programa das Necessidades com os resultados alcançados, constituíram uma das vertentes fundamentais das dominadas “Luzes Joaninas”. (PEREIRA,1994, p. 16)

O conjunto arquitetônico das Necessidades encontra-se inserido em um amplo jardim e é composto por cinco andares. A fachada ocupa dois andares e há três andares independentes no estilo barroco-romano. Entre os dois pisos da fachada é composta por varanda com colunas, nichos de esculturas e arrematada por um frontão triangular. As escadarias, salões, corredores e cozinha são revestidos com painéis do século XVIII que descrevem cenas religiosas e profanas, segundo Serrão (2005, p.194)

A obra das Necessidades - Palácio, Igreja, Hospício dos Oratorianos, “Casa dos Instrumentos”, Biblioteca, Obelisco, Jardim e Praça. Tudo encenado com preciosismos cenográficos defronte do Tejo – constitui a última grande criação arquitectónica e urbanística de D. João V, no âmbito do progressismo possível das “luzes joaninas”, com acúmulo do saber geométrico-matemático português, sempre actualizado por via tratadística, criação do homem ao tempo com maior responsabilidade institucional na arquitectura e na engenharia militar portuguesas.

2.7- A AZULEJARIA BARROCA: O CICLO DOS GRANDES MESTRES E DA GRANDE PRODUÇÃO JOANINA

Segundo o historiador João Miguel Santos Simões⁸²(1907-1970), até a primeira metade do século XVIII a produção da azulejaria em Portugal é composta pelas seguintes fases:

1º fase - Ciclo dos Grandes Mestres e da Grande Pintura entre 1700-1725; e

2º fase – Grande Produção Joanina, entre 1725-1755.

Para o historiador José Meco, houve um período pré-terremoto entre 1745-1755, vindo a seguir um período de transição entre 1750-1760 que tem entre suas principais características a cercadura-moldura⁸³ chamada “Asa de Morcego”, modelo que compõe os painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

No início do século XVIII, entre 1700-1725, no período do Ciclo dos Grandes Mestres, a azulejaria estará em sintonia com os espaços sagrados: os conventos e igrejas, em seus espaços internos, virão integrar e gradativamente substituir a tradicional pintura a óleo europeia por painéis historiados. Assim a produção aumenta, a técnica torna-se mais apurada tornando-se esteticamente mais elaborada, e cada vez mais exportada para outros países e colônias portuguesas. A fase compreendida entre 1725 - 1750 e denominada na Azulejaria Portuguesa por: Grande Produção Joanina e o período de maior exportação para o Brasil. Ainda sobre a influência da fase do Ciclo dos Grandes Mestres, os espaços arquitetônicos públicos e privados são decorados com painéis com os temas de caça e campestre.

No Brasil grandes encomendas vieram revestir e decorar conventos, igrejas e palacetes em várias cidades litorâneas: Salvador, Recife, Rio de Janeiro. Nas igrejas, os painéis, em sua maioria são figurativos com temas profanos, mitológicos e/ou religiosos que contam as passagens sagradas dos santos, como da Virgem Maria, Santo Antônio e São Francisco. O aumento das encomendas,

⁸²Verbete - João Miguel dos Santos Simões em anexo.

⁸³Cercadura – Guarnição simples, constituída por uma fiada de azulejos justapostos. Glossário. MNAzulejo, 2003, p. 233.

tanto para Portugal quanto para o Brasil, nessa fase, não surgiu tanto na criação quanto na produção, a necessidade da repetição dos temas, das cenas e das estampas nos painéis, sendo nessa fase fabricados e importados os painéis da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

2.7.1 – Breve histórico - Os Grandes Mestres da Azulejaria do século XVIII

No início do Ciclo dos Grandes Mestres, os pintores de azulejos, começaram a sair do anonimato assinando suas obras. Estas obras puderam então ser identificadas através do reconhecimento das autorias, oficinas e escolas as quais se destinavam à formação dos discípulos dando continuidade às obras dos grandes mestres.

Na pesquisa realizada pelo historiador Simões para o *Corpus da Azulejaria Portuguesa no Século XVIII* foram identificadas cerca de 60 mestres (pintores de azulejos) que trabalhavam nas oficinas de Lisboa. Entre os artistas expressivos e importantes, até a primeira metade do século XVIII entre 1700-1725 - Ciclo dos Grandes Mestres destacam-se Gabriel Del Barco (1649-antes 1708), António Pereira (?-1712), Mestre P. M. P (-), António de Oliveira Bernardes (1662-1732) e sua “Escola”, Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778) e da segunda fase-Ciclo da Grande Produção Joanina destacam-se Bartolomeu Antunes (1688-1753), Nicolau Freitas (1703-1764) e Valentim de Almeida (1692-1779). Muitas das obras desses mestres estão assinadas ou são atribuídas, havendo entre suas produções painéis com temas marianos.

Gabriel del Barco

Entretanto a escassez de pintores de azulejos em meados do século XVII conduziu as oficinas a contratar pintores de tela. E o precursor foi o pintor espanhol radicado em Portugal Gabriel del Barco. Nascido em Sigüenza, em 1649 e aos vinte anos passa residir em Portugal. Apesar da sua formação ter sido em pintura a óleo, consagrou-se, graças à sua criatividade, na pintura de painéis de

azulejos, entre 1691-1703 e inaugurando a implantação dos painéis historiados, ornamentais com uma nova expressão, mais erudita e requintada. Introduziu na pintura dos painéis uma grandiosidade que irá influenciar outros artistas do século XVIII. É um dos primeiros pintores de azulejo a assinar suas obras, ainda na fase da influência holandesa. Meco (1984, p.54), destaca a importância e a influência de Del Barco:

Especialmente nas obras historiadas que Barco desenvolveu uma pintura específica do azulejo, abandonando a reprodução de uma realidade visual (própria do verismo da pintura naturalista realizada a óleo) pela construção de uma realidade estética, através da recriação da natureza nos termos pictoriais possibilitados pela utilização do azul cobalto, apesar de ser considerado com frequência como um mau pintor.

De Del Barco existem importantes painéis historiados em inúmeras edificações portuguesas e em alguns conjuntos significativos em Lisboa. A esse artista é atribuído o painel intitulado a Vista de Lisboa de 1700, com 23 metros de comprimento, exibe um importante registro iconográfico da cidade de anterior ao Terremoto.⁸⁴ Outros exemplares assinados e/ou atribuídos à Del Barco são os painéis da Igreja de São Vitor (Braga) de 1692, da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres (Beja) de 1698, da Igreja de Santiago (Évora) de 1699, e da nave e capela mor da Igreja do antigo Convento dos Lóios, em Arraiolos, de 1700. Com Cenas Marianas podem ser mencionados os painéis da Sé de Faro em Faro, Nave Mor da Igreja do Convento do Espinheiro em Évora. (Figuras 38,39)

⁸⁴Atualmente em exposição no MNAzulejo e na Igreja Madre de Deus, em como os rodapés que complementam os painéis holandeses.



Figuras 36,37: Ascensão da Virgem e Circuncisão de Jesus
Capela Mor - Convento do Espinheiro – Évora
Foto: M Graças Ferreira - 2006

Antônio Pereira - Rovasco

Pouco se conhece sobre a vida e as atividades de Antônio Pereira. O que se pode destacar é que suas pinturas são influenciadas, primeiramente, pela pintura holandesa do século XVII; com desenhos contornados, da pintura a óleo e de azulejo da “Escola” Gabriel Del Barco; da fase de transição entre o século XVII e XVIII. Suas composições já apresentam as formas barrocas, com expressão teatral, que irão caracterizar o período do século XVIII. Podemos destacar importantes obras em Portugal e no Brasil: atribuído o painel historiado da capela de Nossa Senhora do Santo Rosário em Cachoeira na Bahia, na Capela Dourada na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de 1703 em Recife e os painéis destruídos do Solar do Saldanha em Salvador. Também lhe são atribuídos os painéis com Cenas Marianas da Sé de Faro, e os da Capela-Mor da Igreja Matriz de Colares, com o Nascimento da Virgem e Fuga para o Egito que, segundo estudos de Meco, foram inspirados nas gravuras do pintor flamengo Karel van Mander (1548-1606).

Escola - Família Oliveira Bernardes

“A produção de António de Oliveira Bernardes não só reflete a obra mais vasta e destacada do primeiro quartel do século XVIII, como a que desenvolveu até as últimas conseqüências as inovações pictóricas de Gabriel Del Barraco, prolongando-se através de discípulos, nomeadamente o seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes” (MECO, 1984, p. 56).

António de Oliveira Bernardes fez seu aprendizado como pintor a óleo e suas pinturas foram consagradas no reinado de D. Pedro II. Foi o grande precursor da Grande Pintura na Azulejaria que fez uma verdadeira “Escola”. Sua oficina estava localizada no bairro de Santa Catarina, em Lisboa⁸⁵ por onde passaram os melhores pintores de azulejos. Suas atividades na azulejaria ocorrem entre 1699-1725. Era um pintor com grande técnica e erudição e seus painéis historiados se destacam pela complexa e monumental organização dos ornatos em uma requintada composição barroca. Como afirma Serrão (2003,p.215):

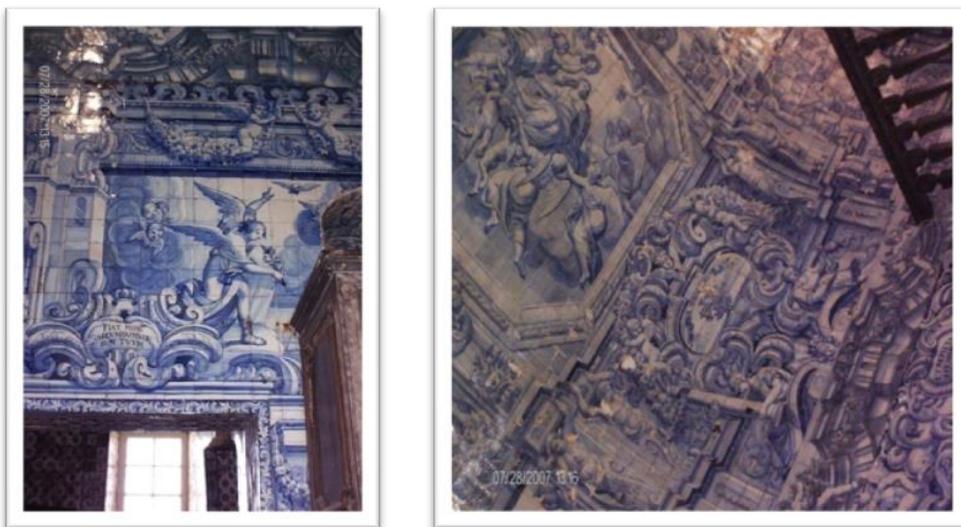
Para este seu sucesso muito contribuiu a sua formação de pintor de óleo e o domínio da técnica de “quadraturista” que ensaiara na pintura de tectos, o que explica a qualidade de algumas coberturas azulejares que compõem em perspectiva fingida com cenas enquadreladas e envoltas por redes de balaustre e misulas fingidas [...].

Suas obras estão expostas em todo Portugal, das quais podemos destacar: Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, pioneira na pintura de teto na perspectiva barroca, de 1690; Igreja dos Lóios de Évora, de 1711, a Sé de Braga. Suas obras assinadas e atribuídas (Escola Bernardes Antunes) com Cenas Marianas são: Santuário da Peninha em Sintra⁸⁶ de 1711 e é fonte de inspiração para a

⁸⁵“A atividade artística de Antonio Oliveira Bernardes pode dividir-se em três grandes períodos, não perfeitamente definidos no tempo. O primeiro seria preenchido com a pintura a óleo ou a têmpera, até cerca de 1700. O segundo quando se inicia na pintura de azulejos, trabalhando para o azulejador Valentim da Costa e para o genro deste, Manoel Borges. (SERRÃO. *op.cit.* p. 215)

⁸⁶Segundo Meco (1980, p.138): “Conjunto de painéis que reveste o interior da ermida representa cenas da Vida da Virgem, e foi executado por diferentes autores. Os painéis monumentais do corpo da nave têm vindo a ser atribuídos a Manuel dos Santos um dos pintores lisboetas que integrou o denominado ciclo dos

construção da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, Igreja da Nossa Senhora da Cabeça (1714/15) em Évora , a Igreja Matriz - Capela da Piedade em Colares⁸⁷ e uma de suas obras-prima são as Cenas Marianas pintadas no Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Peniche, com painéis datados entre 1715-1720.



Figuras 38,39: Igreja Nossa Senhora dos Remédios – Peniche.
Detalhe do teto: Assunção da Virgem e Anunciação - Foto: M. Graças Ferreira - 2007

O pequeno santuário é revestido com cenas marianas, dando ao espaço arquitetônico, uma espacialidade monumental própria das composições barrocas. Cenas retratadas: Nascimento de Maria, Apresentação de Nossa Senhora, Anunciação, Visitação de Maria a Isabel, Casamento de Maria e José, Adoração dos Pastores e Assunção da Virgem.

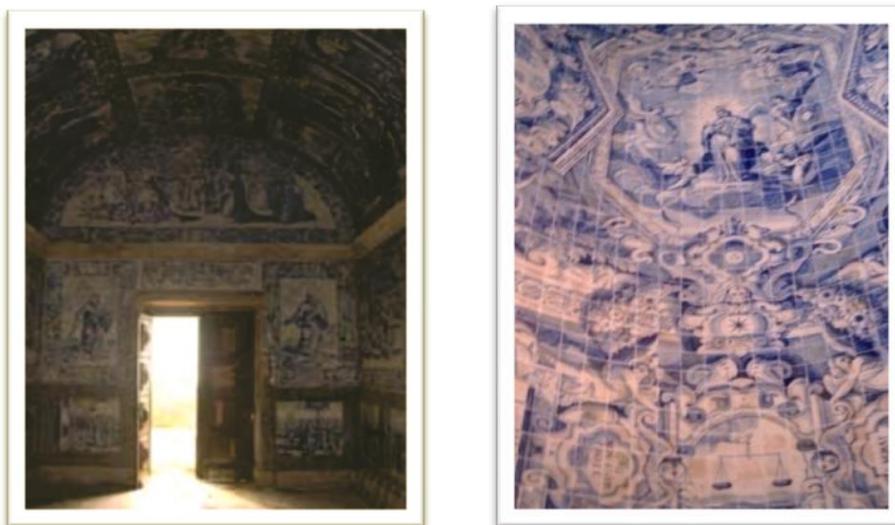
Segundo Santos Simões, a inspiração de Oliveira Bernardes para as pinturas do teto da nave do santuário – Assunção da Virgem, seria composição central da parte superior da tela a óleo, pintada pelo artista flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), entre 1624-1627, para o altar mor da Catedral de Antuérpia. Através de várias reproduções em gravuras, essa pintura ficou conhecida em toda a Europa. Duas destas versões a (*Paul Rubens pinxit e a Paris chez Chereau Le*

‘Grandes Mestres. Encontra-se este pequeno monumento religioso situado num dos escarpados extremos da serra de Sintra, coroando maciço sobre o Cabo da Roca, a uma altura de 486 metros, onde se deslumbra do seu beirado uma soberba paisagem. [...] As paredes da nave são revestidos por painéis de azulejos, azuis e brancos, representando passos da vida da Virgem Maria e de Jesus: Os temas reproduzidos aludem ao Nascimento da Virgem, Anunciação, Adoração dos pastores, Sagrada Família e Adoração dos Magos [...]”Fonte: Revista história 1986. In: *Testemunho nas Paredes – Ensaio de Azulejaria* (2001, p. 231).

⁸⁷O historiador Santos Simões atribui os painéis da Capela da Piedade à oficina de Antonio de Oliveira Bernardes e José Meco, os painéis da Capela Mor à oficina de Antonio Pereira.

Jeune rue St. Jacques au grand St. Remy”) encontram-se no Museu de Arte Antiga de Lisboa (MNAA)⁸⁸.

Também são atribuídos⁸⁹ ao Mestre Oliveira Bernardes e/ou à sua Escola os painéis de azulejo com cenas e simbologias marianas que revestem a sala e o teto algreja das Mercês, em Lisboa – Virgem em Glória, datado entre 1714-1715, também inspirados nas gravuras, cuja referência é o mesmo pintor flamengo.



Figuras 40,41: Interior da Capela da Peninha e detalhe do teto da Igreja das Mercês, Virgem em Gloria – Lisboa Foto: M. das Graças Ferreira - 2007

A pequena Capela da Peninha é revestida na parte central por doze painéis, distribuídos em seis painéis para cada lado. No teto, separados por faixas longitudinais, encontram-se quinze painéis, todos representando cenas marianas e a vida do Menino Jesus, datados de 1711.

Segundo Serrão (2003, p.216), suas obras da segunda fase, a partir de 1710, já fazem parte da azulejaria barroca:

A grandiosidade das composições evolui nestas obras – algumas delas conscientemente assinadas pelo artista, numa atitude bem

⁸⁸MECO,1998-1999,p.45-47.

⁸⁹Já no século XVIII, nas grandes oficinas, trabalhavam jovens que almejavam serem pintores ou oleiros de vidro. Estes aprendizes exercitavam copiando as obras dos mestres ou elaboravam e colaboravam nas inúmeras encomendas que possuíam as oficinas dos artistas famosos. Muitas vezes as encomendas eram realizadas quase que por completo pelos colaboradores e assinadas pelo mestre.

liberalizada, sob a versão latinizada do nome, *Antonio ab Oliva* – em primores de desenho de figuras e planos, nas transparências de enquadramento paisagístico em jogos de azul-cobalto finalmente esbatido em *sfumato*, e na erudita integração de arquitecturas fingidas, enquanto as cercaduras se complexificam cada vez mais em requintes de ornamentação com anjos-querubins, cartela, jogos acânticos, animais simbólicos, balaústres, mísulas e outros trechos arquitectónicos, grinaldas florais, etc. a rasgar os espaços. (Figuras: 40,41)

Policarpo de Oliveira Bernardes

Entre 1725 - 1755, em continuidade ao Ciclo dos Grandes Mestres, ainda se destacam a criatividade nas composições dos painéis historiados. Com a morte António de Oliveira Bernardes, em 1732, seu filho e discípulo, Policarpo de Oliveira Bernardes, continuará pintando no mesmo estilo as suas obras. Seu trabalho também se destaca pela grandiosidade das composições e dos enquadramentos decorativos. Como sublinha Meco (1984,p.57) suas características como pintor de azulejos:

“Nas obras do segundo quartel do século, Policarpo criou cenografias desenvolvidas e manteve grande individualidade, apesar da absorção de elementos joaninos, prolongando a “Grande Pintura”, ou o “Ciclo dos Mestres” até quase meados do século XVIII, mas diferenciando-se da “Grande Produção”, embora lhe tenham sido atribuídas obras inconfundíveis deste ciclo.”

Policarpo é considerado um importante mestre da azulejaria no reinado de D. João V, no período de 1725-1750. Entre suas obras se destacam o Claustro do Convento de São Vicente de Fora, em Lisboa as salas de aula da Universidade de

Évora⁹⁰ (1744-1747). As obras com Cenas Marianas são o painel do acervo do MNazulejo, Fuga para o Egito (1730), Capela-Mor da Igreja da Penha de Braga e Capela do Forte São Felipe em Setúbal (1736), Igreja da Misericórdia na Capela Mor – Alegrias da Virgem, em Viana do Castelo, de 1720. Segundo Meco, Policarpo teria participado, juntamente com o pai, Antonio Oliveira Bernardes, da pintura da Assunção da Virgem do Santuário Remédios, em Peniche e, por este motivo “não se admira portanto que tenha utilizado a Assunção da Virgem a partir de Rubens, como na estreita abóbada sobre o altar-mor da capela do forte de São Felipe, em Setúbal, a qual revestiu inteiramente de azulejos, assinados e datados de 1736” (Meco, 1998-1999, p. 48).

MESTRE P.M. P

Poucas referências existem sobre a vida desse mestre da azulejaria do século XVIII, provavelmente discípulo e colaborador na Escola de Oliveira Bernardes. Segundo Serrão (2005,p.221) seria Pedro Monteiro (Pedro Monteiro Pinxit), da Irmandade São Lucas, com obras em Portugal e Açores. Entretanto para o historiador Correia (1918, p.171-172), a assinatura P.M.P. provavelmente seria dos irmãos Phelippe e Paulo Petremon. De acordo com os pesquisa de Simões pode ser atribuído a este pintor cerca de 50 conjuntos azulejares produzidos entre 1717 e 1725-1730. Suas composições ornamentais terão influência do mestre Oliveira Bernardes, mas com menos complexidade. Entre as obras assinadas estão painéis da igreja do Terço em Barcelos – 1713, Capela do Corpo Santo em Setúbal – 1714, Convento da Graça (claustro, portaria, ante-sacristia e sacristia) em Torres de Vedras; programa da sacristia da Matriz (Nossa Senhora da Guia), em Cascais. Obras atribuídas: Capela São Sebastião no Paço de Luniar, em Lisboa. Com Cenas Marianas: Capela - Mor da Igreja Paroquial de

⁹⁰“Em São Vicente de Fora, sobretudo o claustro, dominam os mesmos elementos decorativos, enriquecidos nas pilastras com cariátides e meninos sustentando as sanefas. As composições centrais, duma grande variedade,são finamente desenhadas e representam cenas de jardim, com fontes, coches joaninos, paisagens, caçadas *Fábulas dela Fontaine*. [...] Estes revestimentos das salas da Universidade de Évora são uma das realizações mais interessantes do azulejo joanino pelo duplo carácter, didático e decorativo, que os inspirou.” (SANTOS, 1957,p.134).

Matacões, em Torres de Vedras e a Casa Consistorial da Igreja Matriz da Vila Franca de Xira.

Bartolomeu Antunes – Nicolau Freitas

Entre 1730-1750, a oficina de Bartolomeu Antunes localizada na Calçada do Monte produziu inúmeros painéis fabricados e instalados em conventos e igrejas de Portugal e também para cidade de Salvador na Bahia. Foi um “empresário azulejador”: “[...] que tomava em geral a obra na sua empreitada global; ao receber a encomenda, comprometia-se a dá-la completa, isto é, o azulejo colocado sem mais encargos para o cliente”(SIMÕES, 1969, p.7). Faziam parte de sua equipe muitos pintores e oleiros, destacando seu parceiro e genro Nicolau Freitas.

As composições de sua oficina caracterizam-se por possuírem efeitos cenográficos com estrutura arquitetônica fingida integrando a azulejaria ao espaço arquitetônico barroco. O estilo da pintura tem a influência do Mestre Oliveira Bernardes, com a ornamentação das cercaduras (molduras) bem decoradas, mas já existindo as primeiras impressões da próxima fase, do estilo rococó que terão suas ornamentações menos elaboradas e decoradas. Entre as obras assinadas e atribuídas a Bartolomeu Antunes e Nicolau Freitas destacam-se os painéis da Capela-Mor da Igreja dos Terceiros de São Francisco em Braga, de 1734, a Sacristia do Convento de Madre de Deus em Lisboa, de 1750, o Convento dos Lóios, em Vilar de Frades, de 1742, a Igreja de São João no Porto, de 1744. No Brasil, os painéis do Claustro do Convento de São Francisco em Salvador – Bahia, entre 1737-1752, painel de ex-voto da Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem de Salvador – Bahia. Com Cenas Marianas, os painéis da Igreja Matriz de Matacões, em Torres de Vedras, de 1736.

Valentim de Almeida

É um dos mais atuantes mestres da Grande Produção Joanina, com alguns exemplares no Brasil. Suas atividades desenvolveram-se entre os anos 1729-1755, produzindo entre outros, os painéis do andar inferior do Claustro Gótico da Sé do Porto – Cânticos dos Cânticos, datados entre 1729-1731⁹¹, o portal da Vila em Óbidos com cenas da Paixão de Cristo; o Claustro do Convento da Conceição, em Beja, de 1741; e diversas salas da Universidade de Évora, entre 1744-1749. Há nesse período uma perda de qualidade e repetições das cenas em suas obras, principalmente as cercaduras fingidas. Com Cenas Marianas é de sua autoria: os painéis da Igreja São José dos Carpinteiros, em Lisboa, de 1750 e da Igreja Nossa Senhora da Ajuda, em Peniche, datados entre 1722-1723, cujos estudos demonstram ser o painel da Assunção da Virgem, inspirado em uma gravura do italiano Guido Reni (1575-1642), cuja referência em nível de composição também é a obra de Rubens já referida. No Brasil, temos obras de Valentim no Convento de Cairú, na Bahia, e mais conhecida encontra-se na Igreja do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro. A igreja tem sua construção datada de 1714 e seus painéis estão distribuídos pelo Coro, Altar e Nave Central, com representações de cenas bíblicas e na sacristia onde predominam as cenas de caça.

⁹¹“Em 1762, figura como proprietário do prédio n.2 da rua do capelão. No assento do livro respectivo da ‘Décima da Cidade’, é referido com *pintor de azulejo*, morador ao Mocambo. Entre agosto de 1729 e agosto de 1731 forneceu azulejos para Sé do Porto, como se pode ver nos papéis da *despensa da Mitra do Porto*. Pela documentação se deduz que houve dois fornecedores, sendo um das “*Olarias*” e outro do “*Mocambo*”. Parece, no entanto, que Valentim de Almeida era o responsável pela totalidade da encomenda, cujo pagamento feito em prestações.” (SIMÕES, 1979, p. 26).



Figura 42: Cenas Bíblicas - Portal da entrada da cidade de Óbidos – Portugal. Mestre Valentim de Almeida.
Foto: M. Graças Ferreira - 2007

2.8 - ARQUITETURA RELIGIOSA E A AZULEJARIA PORTUGUESA NO BRASIL NOS SÉCULOS XVII–XVIII

Sobre a implantação do Barroco no Brasil, Machado (1991, p. 367) observa:

“Atentando apenas a data dos monumentos, deveríamos considerar esses três núcleos litorâneas coexistentes e criados durante todo o período colonial; impõe-se, contudo, sublinhar que, do ponto de vista do apogeu das realizações, cabe distinguir um primeiro da dupla hegemonia pernambucana - baiana e um segundo, na preeminência carioca. [...] Quando a exploração interna fez jorrar a riqueza imensa do ciclo do ouro e do diamante, daquela para mas constante sementeira artística nasceria, em Minas Gerais, a mais forte, mais ela expressão de uma arte verdadeiramente brasileira.”

A expansão da arquitetura no Brasil, principalmente no litoral, coincide com a consolidação do Barroco Português, ocorrendo a integração na arquitetura da talha dourada, os painéis pintados a óleo e a azulejaria, como nas igrejas seiscentistas de Portugal. Os padres jesuítas foram os responsáveis, desde o século XVI, depois da fundação da Companhia de Jesus, em 1540, pela instalação

dos colégios e conventos principalmente em Pernambuco e Bahia,⁹² estados com os maiores acervos de azulejaria, como ressalta Machado (1991, p.368-369):

“O momento de verdadeira expansão da arquitetura litorânea brasileira coincide com aquele em que, segundo Reynaldo dos Santos, avulta em Portugal um barroco iniciado nos fins do século anterior, quando segue uma linha evolutiva de caráter nacional onde de vez em quando se enxerta e surge, como uma lufada renovadora, a influência de um mestre estrangeiro, quase sempre italiano, que introduz novos conceitos arquitetônicos e renova o estilo até que o período seguinte se reata a corrente nacional dentro de suas tradições e gosto. [...] Nesse período, a rigor, o segundo da integração da arte portuguesa no Brasil, e tal como sucedera na fase anterior, distinguem-se os jesuítas no deixar patente como, em prejuízo do modelo italiano, prefere-se no Brasil o padrão português.”

Nos conventos e igrejas franciscanas, na Bahia e Pernambuco⁹³ serão introduzidas a partir do início de século XVII, uma decoração com a riqueza e o requinte em suas edificações da primeira fase do Barroco Português. A primeira edificação da Ordem Franciscana no Brasil foi o conjunto arquitetônico do Convento de São Francisco e a Igreja Nossa Senhora das Neves, em Olinda.⁹⁴ Construído em 1585, parcialmente destruído no período da invasão holandesa,

⁹²A cidade de Salvador, pela posição de capital até 1763. “[...] Pernambuco assistiu, após a expulsão dos holandeses, em janeiro de 1654, a um natural sentimento de ufanismo mas também a um ressurgimento da fé católica. Tal fato, associado aos enormes lucros financeiros proporcionados pelo açúcar e ao interesse dos senhores de engenhos de manter sempre boas relações com a Igreja Católica (de marcante presença na sociedade daquela época), foi fundamental para o recebimento, pela Ordem Religiosa, de grandes doações financeiras, heranças em testamento etc. Os recursos se refletiam no embelezamento dos templos religiosos, como o ouro que tanto enriquece as talhas das igrejas e capelas, na imaginária e nas pinturas e, claro, também na azulejaria” (CAVALCANTI, 2006, p.16).

⁹³“Somente em 1584, atendendo ao pedido do Governador de Pernambuco, foi decretada a criação de uma Custódia Franciscana no Brasil, com sede naquela capitania. A partir de 1585, com a chegada dos responsáveis pela Custódia, iniciaram as atividades regulares da Ordem com a fundação do primeiro convento, Nossa Senhora das Neves de Olinda, sucedida pela fundação de outros e envolvimento em missões de evangelização dos índios e atendimento aos colonos” (BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO; 2010, p.171)

⁹⁴“Primeiro convento franciscano do Brasil, em 1583, quando Portugal estava sob domínio espanhol (1580-1640), o Rei Felipe II autorizou a instalação da Ordem Franciscana no Brasil, destinando donativos para tal, e decidiu-se então em Olinda sua fundação. Em 1585, chegam os primeiros franciscanos e recebem como doação a já existente Igreja Nossa Senhora das Neves. [...] Entre 1586 e 1590, os frades realizam diversas ampliações; e outras foram efetivadas, mais tarde, entre 1627 e 1630. Em novembro de 1631, quando os holandeses incendiaram Olinda, o convento não escapou e foi abandonado pelos franciscanos. Foi reconstruído então após a saída dos invasores, na segunda metade do século XVII, e recebeu acréscimos no século seguinte, tudo já de acordo com a arquitetura franciscana” (*Ibidem*, p. 67).

sendo reconstruído em meados do século XVII, depois de expulsos os holandeses.

Assim, o seu interior recebeu grandes painéis de padronagem – tapetes nas escadarias, painéis azuis e brancos e talha dourada na sacristia, no claustro painéis sobre a Vida de São Francisco e na Capela Sant’Ana revestidas suas paredes, com oito painéis, cujos os temas são as vidas da Virgem Maria e de Sant’Ana datados século XVIII.

Destaco, na Bahia, a construção da Igreja do Colégio, Catedral de Salvador entre 1657-1672.

“Construída sob projeto do irmão Francisco Dias, chegado à Bahia em 1577 para construir o Colégio. Segundo o projeto, a igreja estaria no eixo do conjunto, ladeada por dois corpos que se organizariam a partir de um pátio. A planta da Catedral apresenta um transepto inscrito no retângulo da edificação e capelas laterais interligadas com tribunas superpostas.”⁹⁵

Com uma arquitetura austera e planta marcada, influência da arquitetura jesuítica, tem como modelo a tipologia da Igreja de São Roque de Lisboa e de Santarém. Sua fachada principal é composta por grandes volutas a arrematar o átrio. Interna e externamente suas paredes são revestidas de pedra lioz portuguesas, representando bem a evolução do estilo Barroco na arquitetura da Bahia. As talhas douradas dos altares expressam evolução dos estilos Barroco e Rococó. Na sacristia e no lavabo, a decoração é composta por quadros em pintura a óleo, com o mobiliário de época e os altares com influência do Barroco Italiano com azulejos padrão tapete do século XVII revestindo as paredes.

No Convento e Igreja de São Francisco, o complexo arquitetônico e conjunto azulejar são considerados o mais rico e expressivo do Barroco no Brasil, como afirma Meco (1999, p.52), em sua pesquisa sobre Azulejaria Portuguesa na Bahia:

“O primitivo Convento de São Francisco teve azulejos na capela-mor e no cruzeiro da igreja, aplicados pelo guardião Frei Daniel de São Francisco (1650-1653). Com a destruição desta igreja inicial (a construção da nova foi começada em 1708), parte dos azulejos deve ter

⁹⁵ Dados: Arquivo Noronha Santos/lphan - Processo: 0084 - T- 38. Disponível em: www.iphan.gov.br.

vido reaproveitada no revestimento da escadaria conventual e no refeitório.”

O convento foi fundado 587, e destruído durante a invasão holandesa. O início da reconstrução é datada de 1686, segundo projeto do Padre Vicente Chagas, com sua pedra fundamental lançada em 1708. A obra do complexo arquitetônico foi concluída em 1752. A igreja apresenta no seu interior, que possui três naves, uma decoração barroca nas paredes, nos tetos e nas colunas das capelas, a ornamentação das talhas douradas compostas por frisos, florões e inúmeras representações de ramagens, pássaros e anjos. Dados sobre o monumento no Arquivo Noronha Santos/Iphan dão conta que:

“O conjunto é ainda formado pela Ordem Terceira de São Francisco e pelo cruzeiro que lhe é fronteiro. O convento desenvolve-se em torno de um claustro quadrado, ocupado em um dos lados pela igreja e sacristia, e nos demais por celas, destacando-se o conjunto de azulejos de meados do século XVIII que decora as galerias dos dois andares e reproduz, no térreo, as estampas dos Emblemas de Horácio (publicados em 1606, em Antuérpia). A igreja, com três naves, distingue-se das construções franciscanas do Nordeste, de nave única, sendo as laterais mais baixas que o corpo central, separadas por arcadas interligadas por maciços, sugerindo capelas. A estas, estão superpostas um coro. A composição de sua fachada é influenciada por aquela da igreja dos jesuítas, dividindo o corpo retangular em cinco partes, com duas ordens de pilastras superpostas. Seu frontispício, com volutas, é ladeado por torres de terminação piramidal, revestidas de azulejos. Seu interior é um exemplo do barroco setecentista, onde destaca-se a talha dourada que reveste suas paredes e o forro da nave, em caixotões apainelados.”⁹⁶

Seu conjunto azulejar é composto por 37 painéis temáticos sobre a vida de São Francisco revestindo o andar inferior do Claustro, segundo Monteiro (2000-2003,p.40). Os temas são *Filosofia Moral* e encomendados em 1743 -1746, mas

⁹⁶Arquivo Noronha Santos: N° Processo: 0086 - T- 38. Disponível em: www.iphan.gov.br.

apenas aplicados em 1746 -1748, sendo a fonte iconográfica as gravuras que ilustram o *Theatro Moral de la Vida Humana y de toda la Philosophia de los Antiguos y Modernos*. Os painéis são provenientes da oficina de Bartolomeu Antunes, assim como os da Capela-Mor, assinados pelo autor em uma das cartelas. Os dois painéis monumentais da entrada da igreja e o conjunto dos painéis da *Via Sacra* adjacente ao claustro também são atribuídos a Bartolomeu Antunes e instalados de 1749 a 1752, pois, segundo Meco (1995-1999,p.26) são plasticamente semelhantes aos anteriores, ainda que representando cenas do Antigo Testamento.



Figuras 43,44: Interior da Igreja do Convento de São Francisco – Salvador
Foto: Fernando Dallacqua Fonte: www.artevidadplena.blogspot.com Acesso em: maio 2012

Já a igreja vizinha da Ordem Terceira Secular de São Francisco, cuja primeira edificação é datada de 1644, foi demolida em 1686 para dar lugar à construção do projeto de mestre Gabriel Ribeiro. Sua inauguração ocorre em 1703. A descrição que consta no Arquivo Noronha Santos/Iphan sobre o monumento descreve:

“O edifício forma com o Convento e a Igreja de São Francisco um dos mais monumentais conjuntos arquitetônicos da cidade. Sua planta é uma transição entre o partido das igrejas franciscanas (nave única ligada à sacristia transversal por duas passagens) e aquele das igrejas

matrizes setecentistas, com corredores laterais. O declive do sítio no qual se implanta propicia a adoção de uma solução que superpõe a sala da mesa à sacristia, e esta ao ossário. As tribunas da ala esquerda são ligadas por galerias. Sua fachada, em calcário lavrado com cunhais de arenito, é única no país, lembrando o barroco plateresco da América Espanhola. Recuada em relação à fachada do restante do conjunto, possui adro gradeado e dinâmico frontão. Seu primitivo interior barroco é substituído em 1827/28 por talha neoclássica. O teto da nave, de 1831, em caixotão apainelado, é atribuído a Franco Velasco.⁹⁷

São inúmeros os painéis de azulejos que revestem a igreja: no corredor da entrada, na sacristia, átrio, corredores laterais e escadarias. No claustro de São Roque estão instalados dezoito painéis representando a recepção nupcial dos Príncipes do Brasil, D. José e D. Maria Ana d'Áustria, na travessia pelo Rio Tejo até o Terreiro do Paço, em 1729, e na Sala do Despacho e Consistório há vinte e um painéis, que formam um documento iconográfico, representando bairros de Lisboa da parte oriental do Terreiro do Paço até Xabregas, antes do terremoto.

2.8.1 – As igrejas do interior do Brasil dos séculos XVII e XVIII

A dificuldade de transporte colaborou para que as encomendas destinadas aos estados do interior do país fossem bem menores. Há poucos registros de painéis de azulejos em edificações religiosas e civis. Apesar disto um exemplo é no Estado de Minas Gerais que devido à descoberta do ouro em seu território, já no final do século XVII, registra marcante presença da talha dourada e da imaginária no Barroco Mineiro, nas igrejas das cidades de Ouro Preto, Mariana, Tiradentes e São João Del Rei, como espaço bem integrado à arquitetura religiosa. Por ser proibido pela corte portuguesa a construção de conventos em seu território⁹⁸, as igrejas e capelas de Minas Gerais foram edificadas pelas

⁹⁷Arquivo Noronha Santos: N. Processo: 0089 -T- 38. Disponível em: www.iphan.gov.br

⁹⁸“Ainda que algumas obras das ordem religiosas regulares continuassem, gradativamente seu ritmo diminui, pois as atenções voltaram-se para a riqueza do ouro e diamantes dos sertões. Os principais financiadores daquele templos e sua capelas terceiras, como também das igrejas seculares e de outras irmandades, direcionavam seus interesses para patrocinar expedições buscando outros investimentos, pois o açúcar pouco a pouco as tornava menos atrativo. O problema foi, de certa forma, solucionado indiretamente pela proibição

Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras e desta forma sua arquitetura barroca e rococó não sofrem influência, principalmente, da monumentalidade dos conventos e igrejas do litoral. Apesar de sua uma composição arquitetônica ter sido mais simples, seu interior rico e bem elaborado. “A partir das décadas de 1730-1740, um novo estilo vai surgir na talha mineira, já ao gosto de D. João V, com retábulos estruturados por colunas torsas arrematado por dosséis e com a presença maciça de anjos, meninos e figuras escultóricas alegóricas” (FILHO, s/d, p. 17). Existe registro de painéis de azulejos na igreja Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto e de azulejos fingidos, pintado sobre a madeira, na Capela-Mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

2.8.2- Exemplos da arquitetura religiosa no Rio de Janeiro nos séculos XVII e XVIII

Apresento as edificações religiosas do final dos seiscentos e setecentos representativas do período da construção da Igreja Nossa Senhora da Panna do Rio de Janeiro.

Já no final século XVII, e principalmente no século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro estava pleno desenvolvimento e progresso. Sua posição centralizada e estratégica permitiu assegurar o domínio português, dos sucessivos ataques de corsários. Sendo através de seu porto, o escoamento do ouro e dos diamantes de Minas Gerais para Portugal, financiando assim, principalmente no século XVIII, à corte portuguesa e o reinado de D. João V. A importância de ponto de vista estratégico e econômico resultou na transferência da sede do governo geral de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763.

Já na primeira década do século XVIII são construídas duas igrejas importantes para o patrimônio cultural da cidade; a da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, um exemplo do auge do Barroco no Rio de Janeiro, sendo o início de sua construção datada por volta 1700. Também há de se destacar a igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro construída entre 1714-1724.

das ordens religiosas no interior. Certamente , devido a questões políticas , mas direcionada principalemnte aos jesuítas, que já haviam demonstrado o poder de persuasão e organização nos povos das Missões.” BITTAR, *opit.cit.p.195*

A tipologia arquitetônica das igrejas, deste século, principalmente de grande porte é de possuir nave única de grande proporção, ladeada por corredores que vão desde o frontispício à sacristia e situada ao fundo da capela-mor com altares adornados nas paredes laterais da nave. Dentre outras temos a da Ordem Terceira do Carmo, São Francisco de Paula, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Benedito e Santa Cruz dos Militares.⁹⁹

Sendo as três primeiras paróquias constituídas no Rio de Janeiro, na zona urbana, nos séculos anteriores são a paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé criada entre 1567-1569, a fundação do bispado em 1676 e construção da Matriz para sede curato entre 1816-1820. A segunda paróquia é da Nossa Senhora da Candelária, cuja a igreja é construída no século XVII, por volta de 1634 e reconstruída no século XIX, sendo consagrada em 1898. A terceira paróquia é a da Nossa Senhora da Apresentação de Irajá construída em 1644 e confirmada por alvará em 1647.

Já em 1661, a zona rural, foi criada a paróquia de Jacarepaguá, do lado sul da cidade do Rio de Janeiro que apresenta um relevo extremamente acidentado e com muitos contrantes, onde se encontra quarta paróquia mais antiga da cidade.¹⁰⁰ No ano de 1664, no local demonominado Porta D'Água foi erguida a Matriz de Nossa Senhora do Loreto¹⁰¹ no largo onde se inicia a ladeira íngreme que dá acesso a igreja de Nossa Senhora da Penna. "Que pelos obstáculos que o caminho impõe, favorece as penitências, os sacrifícios, por conseguinte é o local para romaria, pagamento de promessas, etc." (CEZAR, 1999, p.134)

A matriz de Nossa Senhora do Loreto foi reedificada em 1747 e reformada em 1896, no estilo é Barroco Jesuítico, o mesmo da Nossa Senhora da Penna, e seus altares posteriores são neogótico. Ao longo dos anos, por reformas inadequadas foi descaracterizada a sua fachada e seu interior. "O altar-mor e os quatro altares laterais são 1896. O primeiro altar-mor do século XIX está no coro

⁹⁹ Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil - Unidade III/Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ "o prelado Manoel de Souza e Almada, percebendo o sensível crescimento demográfico da Freguesia de Jacarepaguá e as dificuldades daqueles que ali residiam para obter os santos sacramentos assim como os das terras centrais, resolveu desmembrá-la da Paróquia de Nossa Senhora de Irajá." (CEZAR, 1999, p.134)

¹⁰¹ "O lugar onde foi levantada a igreja de Nossa Senhora do Loreto era conhecido como Porta D'Água, desde os tempos remotos, em virtude da quantidade de riachos que vinham da serra em direção às lagoas. Com a construção em 1875 da linha de bondes puxados a burro em Jacarepaguá, foi aberto uma área para ser ponto final dos veículos da freguesia. Esse logradouro passou a se chamar de Largo da Porta D'Água.

da comunidade, atrás do atual altar. O teto da capela-mor foi pintado em 1936 pelo artista Humberto Rizzoli. No altar dedicado à Nossa Senhora de Pompéia há uma bela pintura do artista Boscagli.” (TEIXEIRA,1988)

Existem poucas igrejas e conventos com azulejaria dos séculos XVII e XVIII, no Rio de Janeiro. Há de se destacar o conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Saúde, datado de 1780, que retrata a Vida de José do Egito, e que foi restaurado no início do século XXI.

O Mosteiro de Santa Teresa possui sete painéis fabricados entre 1760 - 1765, em Lisboa e contemporâneos da Nossa Senhora da Panna/RJ e retratam cenas da Gênese, da Vida de José do Egito e do Desterro de Nossa Senhora.

No Convento de Santo Antônio, os painéis existentes na sacristia e na portaria são datados do século XVIII. Os painéis da sacristia são de 1745 e retratam cenas dos milagres de São Antônio. Os azulejos do refeitório, segundo pesquisadores, seriam do século XVII e provavelmente foram removidos quando das obras executadas em 1805 e 1901. Sendo grande parte dos azulejos encontrados em 2009-2010, quando das escavações arqueológicas realizadas para o restauro e revitalização do convento.

Já no Convento de São Bento os painéis existentes na portaria e nas paredes da escadaria do piso superior são datados do período da edificação do convento ano de 1668. Existe ainda na capela de Nossa Senhora do Pilar, um painel figurado da primeira metade do século XVIII, assim como outros vestígios de azulejaria do século XVII e XVIII, no complexo do convento. Além, dá já citada, Igreja Nossa Senhora do Outeiro da Glória, cujo conjunto azulejar é datado entre 1735-1745. Os painéis da nave com as cenas dos Cânticos dos Cânticos são atribuídos, pelo historiador José Meco, ao Mestre Valentim de Almeida. Os painéis de azulejos do coro retratam personagens do Antigo Testamento: Feres, Judas, Isaac, Aminabad, Arame Naazan, em uma composição inserida em paisagens. Na Sacristia há uma barra de azulejos com cenas profanas de caça ao javali.

A historiadora Sandra Alvim coloca em seu livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro* que os azulejos do Outeiro da Glória se constitui em um "elemento estruturador do volume interno" e de "extraordinária harmonia

compositiva", e que "com seu desenho composto por volumosas curvas, sua cor azul e sua continuidade ao longo da nave e capela-mor, os azulejos do Outeiro da Glória quebram a rigidez da construção, definida por planta de nave poligonal".

O restauro, desse conjunto azulejar, foi realizado entre 2002-2004, por uma equipe multidisciplinar coordenada pela Fundação Ricardo Espírito Santo e fiscalização da 6ª Superintendência do Iphan.

Já no município de São Gonçalo/RJ, a fazenda Columbadê é considerada por muitos estudiosos da arquitetura colonial brasileira, como um dos mais expressivo exemplar de casa rural brasileira. Foi edificada nos meados do século XVIII, possuindo no conjunto arquitetônico uma capela, como coloca Alcântara (2004, p.170):

“As sedes de fazenda são, quase sempre, dotadas de capelas. Encontram no seu interior, por vezes, como um simples oratório, outras localizadas em uma das extremidades do alpendre ou como construções independentes totalmente afastadas, com é o caso da capela de Sant’Ana da fazenda Colubandê.”

Sua origem é datada de 1618 e foi erguida em homenagem a Nossa Senhora de Montserrat, passando por uma reforma em 1740, quando foi rebatizada com o nome de Nossa Senhora Sant’Ana.

Sua fachada principal é composta por uma porta central e duas pequenas janelas uma de cada lado, no terreo e no coro, e do lado direito o campanário. No seu interior de dimensões reduzidas possui uma nave simples e a capela mor em que se localiza um retábulo, e em suas paredes laterais foram instalados dois painéis de azulejos portugueses em estilo barroco-rococó. Estando do lado esquerdo a cena de Sant’Ana Mestra, mãe da Virgem Maria, ensinando-a a ler e do lado esquerdo o pedido de casamento de São Joaquim e Sant’Ana, avós de Jesus. As cenas são emolduradas por cercaduras recortadas e concheadas com guirlandas e anjos e elementos “*rocaille*”, em sua base, com uma cartela no estilo da azulejaria Rococó em policromia (amarelo e manganês).

2.8.3 - Encomendas que atravessaram o Atlântico entre os séculos XVII - XIX

Na conferência proferida por Santos Simões em sua primeira visita à Bahia, em 1959,¹⁰² declarou que na azulejaria no Brasil muitas e grandes foram as surpresas, valiosos os ensinamentos e relevantes as constatações. Aprendi a ser mais português à medida que me ia fazendo brasileiro”. De fato, a ligação entre os dois lados do Atlântico, tendo como ponte cultural e econômica a azulejaria portuguesa, principalmente entre os séculos XVII e XIX, é importante e relevante para o patrimônio cultural e artístico luso-brasileiro.

Os azulejos eram importados por falta de matéria-prima e de mão de obra especializada no Brasil. Mas já instaladas oficinas em Portugal desde o final do século XV. Assim, atravessaram o Atlântico inúmeras encomendas apesar da dificuldade de transporte, da distância, da demora na entrega e do preço alto devido aos fretes. Mas mesmo com todos esses obstáculos operacionais e econômicos, são exportados entre século XVII e XVIII painéis de padronagens e historiados perfeitamente projetados e ajustados aos espaços e volumes das edificações.

Sendo no século XVII, juntamente com as construções das igrejas e conventos que os azulejos portugueses vêm se “agregar” como bem integrado à arquitetura no Brasil. Assim temos, em um primeiro momento, os painéis de azulejos atravessando o Atlântico e o começo do processo de culturação, como afirma Santos Simões (1965, p.13). As encomendas começaram a chegar em larga escala no Nordeste, durante o ciclo da cana de açúcar, principalmente depois da expulsão dos holandeses. O Convento de Santo Amaro de Água-Fria, fundado pela Companhia de Jesus em Engenho Fragoso, em Olinda, recebeu primeira remessa de azulejos que se tem notícia entre 1620-1640.

Já do final desse século poderemos destacar as encomendas para a igreja do Antigo Convento de Nossa Senhora dos Anjos, em Cabo Frio/RJ, e a Igreja de

¹⁰²“Em 1959, realizou-se, na cidade de Salvador - BA, o Colóquio de Estudos Luso- Brasileiros, onde João Miguel dos Santos Simões fez uma comunicação, em que ressalta a importância desses trabalhos e refere-se ao que vinha realizado para compor o *Corpus do Azulejo Português*, coroamento de um trabalho de investigação que já tem cerca de vinte anos (em compilação de elementos), o conhecimento pormenorizado da azulejaria presente no Brasil’ [...]” (ALCÂNTARA, 2007, p. 84).

Nossa Senhora dos Prazeres, em Montes dos Guararapes/PE, essa com toda sua nave revestida com azulejos de padrão azul e branco de 1680.

Como foi possível observar, nesse capítulo, o estado privilegiado com as maiores remessas foi a Bahia, pois à posição estratégica da Baía de Todos os Santos facilitava o escoamento para a capital e para o Recôncavo Baiano das encomendas vindas de Portugal além do crescimento da cidade de Salvador, fundada, em 1549, por Tomé de Sousa, sendo até o ano de 1763 o centro administrativo do Brasil. Esses fatores garantiram ao território baiano o maior e mais importante patrimônio azulejar do país. Os azulejos foram fabricados sob medida nas oficinas de Lisboa atendendo especificamente aos programas arquitetônicos, em harmonia com as talhas douradas, pinturas decorativas e a imaginária.

A conjuntura do século XVIII, com a produção artística portuguesa, no auge do Barroco, e a prosperidade da economia do Brasil consolidaram as transações entre os dois lados do Atlântico, configurando esse período como de maior movimento comercial. No “esplendoroso” reinado de D.João V, “o azulejo chegou ao Brasil, em sincronia com o mesmo gosto, a mesma técnica e os mesmos materiais de Portugal.” Como observa Santos Simões:

“A observação da azulejaria portuguesa no Brasil leva-nos à certeza de que foi durante a segunda daquelas épocas que se enraizou o gosto pelo azulejo, provocando a sua aplicação em grande escala. É também a época do movimento comercial comandado pelos azulejadores ou seja, por verdadeiros empresários e empreiteiros, que colhiam as encomendas e as faziam executar aos artistas e artífices em mais de um centro cerâmico. Alguns azulejadores haviam sido pintores de azulejo mas com o incremento desta verdadeira indústria passaram há ser orientadores ou dirigentes. Tal foi o caso, por exemplo, de Bartolomeu Antunes, discípulo do velho Bernardes, mas que em 1730, se torna independente para vir a ser, provavelmente, o mais importante azulejador do seu tempo. **Temos no Brasil um dos marcos fundamentais para o estudo da atividade de Bartolomeu Antunes: os painéis da capela-mor da Igreja de São Francisco de Salvador,**

por ele sido assinados e datados de Lisboa, nas olarias 1737.”
(SIMÕES,1965, p.32) (grifo nosso).

Nesse momento as grandes encomendas para o Brasil aumentam consideravelmente. A criação de conjuntos azulejares para as edificações religiosas e palácios, principalmente, para o Nordeste se multiplicam sendo os mais significativos, do início do século XVIII, os da Igreja Nossa Senhora do Pilar em Recife e da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba em João Pessoa, com cenas da vida de São José e outras cenas bíblicas. Esses painéis são assinados ou atribuídos aos mestres da azulejaria Antônio Pereira, autor dos painéis da Capela Dourada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Recife de 1703, as salas do Solar do Saldanha e do painel da Ceia de Cristo, colocado no refeitório do Convento de São Francisco em Salvador. Da oficina de Bartolomeu Antunes, com a provável autoria de Nicolau Freitas, segundo estudo de MECO (1999, p. 37), vieram os painéis para Capela-Mor da Igreja de Santo Antônio em Belém do Pará, o frontispício e para Capela - Mor com Ex - Votos Marítimos da Igreja da Boa Viagem em Salvador, os painéis do Claustro e Sacristia da Igreja do Convento São Francisco em Salvador entre 1737-1752 e em Recife da Nave da Igreja e do Claustro do Convento de Santo Antônio. No Rio de Janeiro temos os painéis atribuídos a Valentim de Almeida na Nave central e Sacristia da Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro entre 1714-1739 e na Sacristia do Convento Santo Antônio.

Essas obras de arte estão inseridas em composições arquitetônicas nas quais os Mestres da Azulejaria, juntamente com as dos mestres entalhadores que embelezaram as naves, capelas e altares das igrejas das ordens religiosas (Franciscana, Beneditina, Carmelita e Jesuítica). Essas decorações barrocas harmônicas e suntuosas compostas pelas talhas douradas, imaginárias e painéis de azulejos encontram-se em igrejas e conventos das cidades do litoral, desde Nordeste até o Rio de Janeiro.

2.8.4 – Contexto histórico da produção do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro: Ciclo Pré -Terremoto – Transição

No período compreendido entre 1745 até após a morte de D.João V, em 1750, ocorre em Portugal um período de transição, seguida pelas transformações nos aspectos sociais, econômicos e culturais após a subida ao trono de D.José I e pelo agravamento da situação econômica do país, principalmente pela diminuição do fluxo de ouro do Brasil para Portugal. Influenciados por essa transição, haverá também transformações artísticas nas composições dos painéis em relação aos períodos anteriores. Primeiramente há a adaptação dos elementos do estilo Rococó, com menos teatralidade nos enquadramentos, mas ainda com repetições das cenas dos painéis historiados da Grande Produção. A tendência do uso da policromia de quatro cores (branco, azul, amarelo e manganês) e a utilização de cercaduras – molduras no estilo “Asa de Morcego” que característica do período de transição. Estando inserida, neste contexto, a fabricação do Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, (Figuras: 45 e 46) descrito por Simões (1979, p.21) como:

A partir de 1750 e nos anos imediatamente seguintes ao megassismo de Lisboa, nota-se a introdução na gramática ornamental do azulejeiro, dos novos termos importados de França conhecidos internacionalmente por “*rocaille*” de princípio estes concheados misturam-se com os elementos barrocos precedentes: pilastras encurvadas, anjinhos, cariátides, festões floridos, urnas, cortinas, etc. **Mas, pouco a pouco isolam-se para compor os emolduramentos com seus ritmos de curvas descontínuas, contorções e assimetrias, admitindo ornatos mais modernos como seja da chamada Asa de Morcego que faz fortuna do rococó de Luís XV.** (grifo nosso)



Figuras 45,46: Detalhe da arquitetura fingida e da asa de morcego dos painéis de N.S.da Penna/RJ Fotos: Adilson Figueiredo - 2008

2.8.5 - As transformações Pós Terremoto de 1755

Após o Terremoto de 1755, serão marcantes as mudanças arquitetônicas, urbanísticas, sociais e políticas em Portugal¹⁰³, refletindo na Azulejaria. Muitas oficinas não foram destruídas pelo terremoto, e as que permaneceram tiveram que se adequar às novas exigências, necessidades e urgências da reconstrução de Lisboa e arredores. Nessa fase o Azulejo foi condicionado ao racionalismo da arquitetura, novas construções e ao novo traçado urbano dos ideais iluministas de Marquês de Pombal. Desta forma, o azulejo adquire um caráter prático e utilitário. Como explica Meco (1984, p.63) “dentro da azulejaria pombalina podem ser considerados três tipos principais de composições: o painel historiado, a composição ornamental e a padronagem, todos estes tipos excelentemente representados, em inúmeras variantes.”

Neste momento, o Brasil estava dividido em dois Estados: o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e Grão-Pará, este em grande dificuldade econômica, o que levou o primeiro-ministro a criar, em 7 de junho de 1755, a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, com sede no Pará. Graças à Companhia, em 1760 é feita a primeira exportação de algodão, o que contribui para o desenvolvimento do Maranhão. São Luís se torna próspera, com melhorias no calçamento de suas ruas e constrói sobrados nobres, em sua maioria na Praia Grande.

Porém com o advento da industrialização nos séculos XVIII-XIX, os azulejos passaram a se produzidos em série, e seu emprego cada vez maior em fachadas de igrejas de paróquias e residências particulares, que passaram a possuir mesmo padrão de desenhos e cores de Portugal. São importadas grandes

¹⁰³“Em 1755, a relação dos estragos é impressionante. Dos sessenta e cinco conventos de Lisboa, apenas cinco estão ainda em estado de abrigar sobreviventes; os arcos nus do Convento do Carmo evocam ainda hoje o terror do último de fiéis. Dos hospitais da cidade, nenhum escapou à catástrofe – nem mesmo o de Todos-os-Santos. A maior parte das vítimas encontrou a morte dentro das igrejas; o palácio da Inquisição e célebre Convento de S. Domingos, assim como as prisões do Terronco e do Aljube, desapareceram todos. [...] A própria Coroa sofre igualmente perdas significativas: o Paço da Ribeira encontra-se totalmente destruído, a Sé terrivelmente danificada. A ópera transformada num monte de ruínas. O tesouro da biblioteca real - 70000 volumes ricamente encadernados, além de manuscritos raros e partituras musicais – desaparece totalmente, acontecendo o mesmo a objectos de culto a bens da igreja e a quadro de pintores célebres, de valor incalculável” (COUTO, *op. cit.*, 105).

remessas de azulejos e ladrilhos hidráulicos para São Luís, graças às grandes trocas comerciais do Brasil com a Portugal, França e Inglaterra no século XIX.

Há de se destacar uma medida importante no setor industrial realizada pelo Marquês de Pombal, a criação da Real Fábrica de Louça, no Rato, em 1767, em de seu projeto de modernização política e econômica do país. Desta forma são exportadas para o Brasil entre 1767-1835 remessas de louças e azulejos, mesmo no período da crise econômica portuguesa, como escreve Monteiro (2007, p.226):

“Todo este processo de desenvolvimento surge na sequência das medidas de fomento à indústria e comércio com que Carvalho Melo pretendeu contrariar a crise econômica, que a partir de 1760 assolou o país. Consistindo esta numa “crise dos produtos coloniais compensadores do déficit metropolitano” (MACEDO, 1989, p. 122) fossem eles o ouro que permitia pagar tudo o que não era trocável pelas produções portuguesas, ou o tabaco e açúcar a que a Inglaterra passa a ter acesso directo depois da sua vitória na Guerra dos Sete Anos (MACEDO, 1989, p. 120) e a ela respondeu o estadista incentivando o fabrico de produtos cuja importação que levava para fora do país uma boa parte do ouro que ainda chegava do Brasil.”

Assim, da Real Fábrica do Rato, sob a direção do italiano Tomas Brunetti, conforme documentação existente, suas peças além de serem adquiridas por sua “Real Majestade”, o Conde Oeiras e muitos aristocratas portugueses, também atravessaram o Atlântico; exportadas para Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão e para Companhia Geral de Pernambuco e Pará, numa primeira fase. Mas o aumento significativo das exportações irá ocorrer em 1770-1775, na gestão de Sebastião de Almeida, com a Companhia de Grão-Pará e Maranhão se beneficiando do desenvolvimento comercial ultramarino a partir de 1770. Entre 1776-1777 houve as maiores remessas para Pará, Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro, como Monteiro (2007, p. 226) observa:

É pois muito natural que, nesta época de reanimação do comércio Atlântico, a Real Fábrica tenha exportado para o Brasil grandes quantidades de louça, podendo-se supor que tenha havido um

acréscimo a partir de 1807. A documentação, até o momento desbravado, não permite, no entanto, certezas a este respeito. Já no que diz respeito às Fábricas do Porto, sabe-se que a exportação para o Brasil era, em 1791, fundamental. Ao conceder-lhes, nesse ano, “a isenção de direitos por entrada nas Alfândegas Ultramarinas”, escreve-se que a “regular exportação de louças fábrica naquela cidade e remetida para os Portos da América Portuguesa, onde tem o seu principal consumo”.

Já a azulejaria neoclássica exportada pela Real Fábrica de Louça é destinada principalmente para Bahia e Maranhão. Nesta fase temos a volta da policromia e o enquadramento nas composições arquitetônicas, sendo os melhores exemplos com Cenas Marianas a Capela de Nossa Senhora das Correntes em Penedo/Al, a Capela Nossa Senhora da Conceição – Junqueira em Recife/PE, datados entre 1770 e 1780, e a Capela de Santana de Colubandêem São Gonçalo/RJ de 1770.

Nos primeiros anos do século XIX, com a ascensão da burguesia, o neoclassicismo, a gosto de Napoleão, está presente no azulejo português decorando no Brasil, os seus sobrados e os edifícios urbanos do Maranhão, Salvador. As invasões francesas (1807-1811) geraram instabilidade política em Portugal, ocasionando à transferência da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, assim como os conflitos internos, interrompendo a prosperidade da Real Fábrica de Louça.

O Brasil que pelas circunstâncias políticas tornou-se o centro do Império Português, e economicamente após a abertura dos portos ao comércio internacional em 1808, serão os comerciantes portugueses do Porto que abastecessem a clientela tradicional e conservadora do país, por um bom período. Mas após a Independência do Brasil, em 1822, Santos Simões, em sua publicação *Azulejaria do Brasil de 1500-1822*, assina-la que

Continuou-se no Brasil o emprego do azulejo e, após duas dezenas de interrupção nas importações de Portugal, este país retomou a posição

de primeiro fornecedor de novo Império do Brasileiro intensificando-se o emprego de azulejos portugueses, desde os meados do século XIX até à Primeira Guerra Mundial (SIMÕES, 1965, p. 34).

Temos então, que a azulejaria afirma-se no território brasileiro, tornando-se uma herança da cultura portuguesa e se constituindo em um patrimônio Luso-Brasileiro a ser preservado integrado à arquitetura.

Em anexo o quadro cronológico do Azulejo em Portugal

2.9 - A AZULEJARIA NA CONDIÇÃO DE BEM INTEGRADO À ARQUITETURA

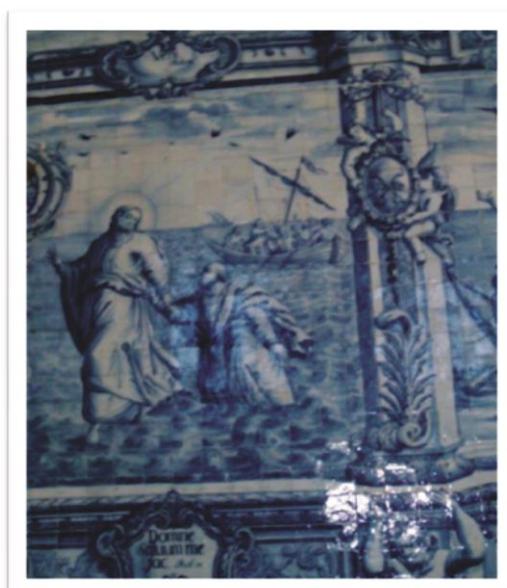
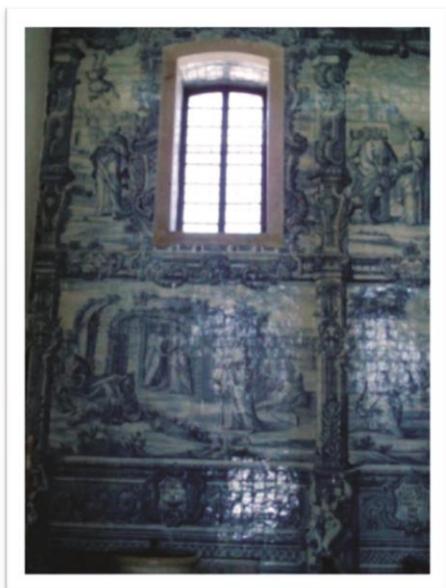
Neste subcapítulo o tema é a integração do azulejo à arquitetura sobre os aspectos espacial, funcional e ornamental, os quais lhe dão a condição de Bem Integrado à Arquitetura. Condição que foi construída, ao longo de sua história, desde o século XVI e com sua afirmação no século XVIII.

Necessitando o azulejo de uma superfície como suporte para sua instalação e sendo a arquitetura o meio mais adequado para esta função, os painéis de azulejos irão inserir formas e texturas nesse suporte. Além disso, também inserem elementos arquitetônicos virtuais, com a criação de uma nova espacialidade visual e a adoção de uma perspectiva – *tromp l'oeil*¹⁰⁴ que possibilita a expansão da arquitetura e de seus limites espaciais. (Figuras 49,50)

Sendo que, a introdução nos séculos XVII-XVIII das cenas historiadas veio acentuar e consolidar a integração da azulejaria à arquitetura. Almeida (2004,p.83) coloca que

“As arquiteturas pintadas nas composições historiadas apresentam-se como contributo essencial para a valorização da arquitetura e de sua relação com o azulejo do século XVIII. Os enquadramentos e fundos arquitetônicos introduzem a noção de profundidade do mesmo modo que a representação da natureza.”

¹⁰⁴*Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostra objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa enganar o olho e é usada principalmente na arquitetura. A decoração ilusionista utilizada na pintura de forros e paredes altera a percepção do tamanho do espaço (denominada quadratura), sendo considerada um tipo de *trompe l'oeil*. Andrea Pozzo (1642-1709) é um dos maiores praticantes desse ilusionismo decorativo, típico do barroco.



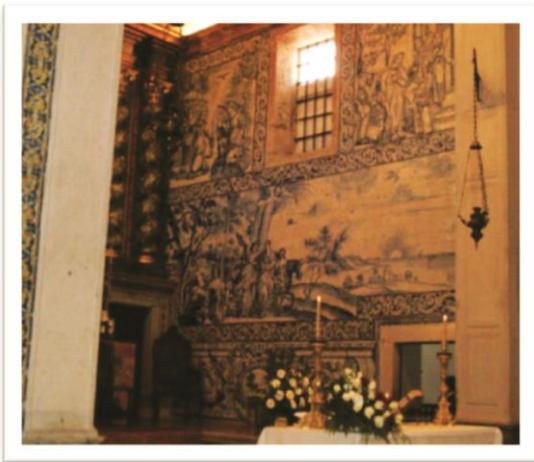
Figuras 47,48: Arquitetura fingidas Igreja de São Pedro - Palmela
Foto: M.das Graças Ferreira

Assim, considerando a azulejaria na condição de Bem Integrado à arquitetura, a questão da sua preservação, através da organização estrutural e espacial da obra é fundamental para sua conservação e o restauro. Como enfoca Câmara (2005, p.203):

“É com incidência numa leitura estrutural de enquadramento no espaço arquitetônico que preferimos abordar este ponto, tipificando e sistematizando os vários aspectos desta tensão orgânica estabelecida entre azulejo na arquitectura – entendida somente em espaços e lugares permanecem conjuntos decorativos originais.”

O espaço público onde estão inseridos os painéis historiados, com Cenas Marianas é o patrimônio arquitetônico religioso, um espaço de comunicação não apenas litúrgico, mas social e político, sobretudo, para a sociedade portuguesa nos séculos XVII e XVIII. Como já mencionado, período que gradativamente, a partir da segunda metade do século XVII até a segunda metade do século XVIII, a Azulejaria em Portugal atingiu o mais alto grau de integração na arquitetura da história cultural e artística do país. Conforme afirma Câmara (2005, p.118),

“é aceite de forma unânime entre os historiadores de arte portugueses e estrangeiros a importância que o azulejo assumiu no revestimento da arquitectura portuguesa num ciclo cronológico longo que abrangeu cerca de um século e meio” (2005, p.117). Em muitos casos, a integração da arquitectura e do azulejo se faz de modo tão pleno que a remoção deste do seu suporte desequilibra e descaracteriza o conjunto no que tange a sua espacialidade, perdendo sua função estética e funcional. “Ao refletir sobre as qualidades estéticas, funcionais e utilitárias do azulejo, nunca poderemos separar duas realidades complementares e indissociáveis – arquitectura/azulejaria e/ou azulejaria/arquitectura – que só fazem sentido quando unidas.”



Figuras 49,50: Igreja de Santa Maria - Cascais Foto: M. Graças Ferreira - 2007
Igreja do Terço - Barcelos Foto: Diana dos Santos/ Patrícia Almeida - 2005

É o que se observa nas figuras 49,50, em que os painéis de azulejos integram-se de maneira a organizar, decorar e transformar a arquitectura em diversas escalas. Com a construção de perspectiva e da representação tridimensional ilusórias, de suas pinturas, como afirma Meo (1984, p.19-24), a azulejaria possui um papel dinamizador e transformador:

Apesar da individualidade e variedade que apresenta em Portugal, nunca aqui o azulejo foi concebido como criação autônoma, tanto em relação às restantes morfologias ornamentais, como as quais se combinou na obtenção de efeitos dramáticos e decorativos de marcada

originalidade, como do suporte arquitectónico, em função do qual o azulejo foi concebido e se organizou em escala monumental, que tende com frequência para os revestimentos integrais e cuja actuação na transformação e reorganização dos espaços internos ou na dinamização das fachadas resulta normalmente efectiva e fecunda. [...] Nos painéis historiados, a introdução da perspectiva nas composições sugere efeitos tridimensionais que, dilatando ficticialmente o campo visual, o prolongam para além do espaço físico delimitado pelas paredes que servem de suporte ao azulejo (grifo nosso).

A azulejaria do século XVIII, tendo como referência os “elementos de arquitetura” (portas, janelas, colunas) existentes no espaço arquitetônico, cria elementos virtuais - arquitecturas fingidas em suas composições, inspiradas nos adornos, principalmente, dos tratados de Andrea Pozzo e Sebastien Serlio qual sejam: colunas, frisos e guarnições que se integram à arquitetura existente. Assim como, as composições de portas, janelas, também fingidas, para integrar-se ao espaço arquitetônico. Cito com exemplo, dessa integração, a igreja de Santa Maria - Cascais e Igreja do Terço - Barcelos (figuras 49,50), em que há uma relação entre as aberturas (vazios) e os panos de paredes são revestidos por painéis de azulejos, integrando os vazios e os cheios, numa distribuição funcional, orgânica e lógica dos espaços, como coloca Câmara (2007, p.33): “Neste diálogo estético e estruturante entre o azulejo e a arquitetura ou vice-versa, esta relação se fundamenta e se rege preferencialmente sob três grandes dimensões: arquitecturalidade, funcionalidade e artificialidade (...).” Que são os três elementos que estruturam e tornam os painéis de azulejos em Bens Integrados à Arquitetura.

CAPÍTULO III

ICONOGRAFIA, ICONOLOGIA MARIANA NA AZULEJARIA E AS FONTES ICONOGRÁFICAS

“A iconografia cristã é, sobre maneira, sedimentada no imaginário ocidental, sofrendo alterações quando a Igreja deseja manifestar aspectos específicos de sua catequese, ou quando a devoção à determinada invocação torna-se obsoleta. Sendo as imagens cristãs elucidativas e educativas, num sentido catequético e iconográfico, não são por natureza estanques; mas alguns cânones são de tal forma interiorizada no imaginário de determinado povo ou civilização que é tarefa difícil fugir à sua influência.” (SANTOS,s/d,p.15)

Uma manifestação artística (arquitetura, escultura, pintura) conta com fontes de inspiração, experiências, processos para sua realização e execução contidas no contexto histórico, cultural, artístico de um país em uma determinada época. Sobre o tema azulejaria e iconografia, Simões, no prefácio de *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*¹⁰⁵ observa:

“Para o estudo da arte do azulejo em Portugal exige-se [...] um método racional de trabalho: não bastam as buscas sobre o objeto azulejo como peça isolada ou integrada em conjuntos decorativos, para explicar os problemas ligados à sua gênese, evolução e função decorativa. Há que recorrer a outras fontes para procurar enquadrar o fenômeno azulejo no conjunto das manifestações artísticas.”

Para o desenvolvimento dessa Tese, cujo foco é a preservação, através do restauro da azulejaria particularizado nos painéis com Cenas Marianas da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro é fundamental a pesquisa historiográfica, iconográfica e iconológica das cenas retratadas nos painéis. A identificação e análise das fontes de inspiração são necessárias para a completa compreensão do significado de cada imagem. Tais dados fornecerão os subsídios

¹⁰⁵Corpus da Azulejaria: Azulejaria do século XVII, 1969. In: ALMEIDA, 2007, p.117.

para comprovar a hipótese e realizar a correta reconstituição dos painéis e a reintegração pictórica das imagens, dentro dos limites do restauro, em seu espaço arquitetônico.

Portanto, a primeira abordagem é a identificação das fontes de inspiração literária e artística das cenas mais recorrentes nos painéis historiados dos séculos XVII e XVIII. Para os conjuntos azulejares com temas religiosos, no caso, as Cenas Marianas, é fundamental o estudo das fontes literárias e iconográficas da Vida da Virgem Maria, nas quais as imagens dos cinco painéis da igreja foram inspiradas, assim como sua interpretação simbólica.

Segundo Panofsky (1892-1968), a **iconografia** estuda a origem e a formação das imagens, sendo uma forma de linguagem visual que utiliza imagens para representar determinado tema. Conforme este autor, “a **iconologia** é o ramo da História da Arte que trata o conteúdo temático ou significativo das obras de arte enquanto algo de diferente de sua forma. E complementa a sua definição destacando que “a identificação correta dos motivos é a condição prévia para uma correta análise iconográfica nos sentido mais estrito, a análise correcta das imagens, histórias e alegorias é a condição prévia duma correcta interpretação iconográfica num sentido mais profundo”¹⁰⁶. Para Almeida (2004, p.215), “um estudo iconológico é um culminar de todo um processo de investigação e estudo na busca da compreensão de seus significados, da sua intenção, da sua mensagem de origem ou apropriada ao longo do tempo.” Conhecer, desmistificar”. O que indica a priori ser fundamental a leitura iconológica, nesse caso, dos temas religiosos retratados nos painéis que, no conjunto iconográfico, exprimem uma mensagem que se integra à arquitetura.

Na iconografia dos beneditinos,¹⁰⁷ ordem religiosa da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, a azulejaria foi à manifestação artística a ser utilizada

¹⁰⁶Erwin Parafsky (1892-1968) Crítico e historiador de arte. Desenvolveu o método iconológico e estudos acadêmicos iconográficos. In: Estudos da Iconologia: Temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa, 1995.

¹⁰⁷ “Os monges beneditinos chegaram ao Brasil em 1581, originários de Portugal, para fundar um mosteiro na capital do Governador Geral, o primeiro das Américas, atendendo à população local. Dali a Ordem se expandiu para toda a Colônia: Olinda (1582), Rio de Janeiro (1586), Paraíba (1596), São Paulo (1598), e Santos 1649.” (BITTAR, MENDES, VERÍSSIMO, 2007, p.175)

nos conventos e igrejas da Ordem para retratar as Cenas Marianas em seus espaços religiosos nos séculos XVII e XVIII. São representações inspiradas principalmente na iconografia cristã, cujas cenas mais frequentes da Vida da Virgem Maria são: Apresentação da Virgem no Templo, Anunciação da Virgem Maria, Natividade - Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Fuga para o Egito, Circuncisão, Nascimento de Maria e Casamento da Virgem e José.

3.1- AS PRIMEIRAS IMAGENS E FONTES LITERÁRIAS SOBRE A VIRGEM MARIA

Segundo a Tradição Cristã e de muitos autores, São Lucas é considerado o Evangelista de Nossa Senhora é o primeiro iconógrafo a pintar quadros da Virgem Maria. A obra mais conhecida ele atribuída é o primeiro ícone – *eikon*¹⁰⁸ (palavra grega cuja tradução significa imagem) da Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

Lucas é o autor do *Evangelho de São Lucas* e dos *Atos dos Apóstolos*, terceiro e quinto livros do Novo Testamento¹⁰⁹. Segundo afirmação do próprio São Lucas sobre os fatos escritos no Evangelho relata que: “[...] nos referiram os que, desde o princípio, os viram e foram ministros da palavra.”¹¹⁰ Ou seja; com base nos testemunhos oculares dos fatos que ele narra. Seu Evangelho também é chamado de *Evangelho de Maria Santíssima*.

“Entre essas testemunhas ele pôde consultar São Pedro e os demais Apóstolos e Discípulos, as Santas Mulheres, e existe a hipótese provável de ele ter recebido informações preciosas da própria Mãe de Deus. **Daí ter sido ele o único evangelista a falar da Anunciação, da Visita a Santa Isabel com o excelso cântico do Magnificat, do nascimento o**

¹⁰⁸O ícone é uma unidade artística, espiritual e litúrgica que não pode ser separada da fé, oração e vida da Igreja. Anuncia o Reino aqui e agora e o faz presente. Testemunho da Encarnação, o ícone é pintado conforme as normas iconográficas de tradição milenar, remontando à época apostólica. Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/a_iconografia_bizantina.html.

¹⁰⁹São Lucas nasceu na cidade grega de Antioquia, na Síria antiga, médico tornou-se discípulo dos Apóstolos e mais tarde seguiu o Apóstolo Paulo até seu martírio. Autor do terceiro Evangelho, sendo o primeiro de São Mateus, o segundo de São Marcos e o quarto de São João. Não foi testemunha ocular do que narra (Lc.1.2). É padroeiro dos pintores e dos médicos.

¹¹⁰SOLIMEO, Plínio. São Lucas. In: **Vida dos Santos**. Disponível: Catolicismo - Revista de Cultura e Atualidades. www.catolicismo.com.br. Acesso em: março de 2012.

Menino Jesus em Belém, da Adoração dos Pastores, da Circuncisão, Apresentação no Templo e Purificação de Maria Santíssima, e da perda e encontro do Menino Jesus entre os Doutores de Lei.”
(SOLIMEO, 2006, p.3) (grifo nosso).

Assim, o Evangelho de São Lucas é uma fonte literária canônica primária e os Atos dos Apóstolos são importantes para a inspiração dos pintores de afrescos, pinturas murais, pinturas a óleo e gravuras durante vários séculos. Nos séculos V e VI, no Império Bizantino, já havia uma iconografia religiosa que representava os santos, tendo como referência a Sagrada Escritura, expressa nos mosaicos e nos azulejos dos monumentos, cuja função não era apenas decorativa, mas também educativa e pedagógica. A Virgem Maria, neste período, era sempre representada com o Menino Jesus nos braços.

Anteriormente no século IV, o Concílio de Nicéia¹¹¹ irá definir a posição da Igreja Católica com relação às imagens e representações artísticas reafirmando as palavras do Papa Gregório:¹¹²

Uma coisa é adorar uma pintura, outra é apreender por uma cena representada o que se deve adorar. **Pois o que o escrito oferece às pessoas que leem, a pintura o fornece aos analfabetos que a olham, já que estes ignorantes vêem o que eles devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não conhecem as letras, de forma que desempenham o papel de uma leitura, principalmente entre os pagãos** (grifo nosso).

Amaro (2008 p.3) observa que foi apenas nos séculos XII e, principalmente XIII, após as reflexões de Bernardo de Claraval (1090-1153) que enfatiza a devoção a Maria, ocorrendo um verdadeiro crescimento do seu culto. Isso ocorre com especial ênfase nas ordens franciscanas e dominicanas.

¹¹¹Concílio de Nicéia - Primeiro Concílio Ecumênico da Igreja, realizado na cidade de Nicéia, na Turquia, pelo imperador Constantino em 325 D.C.

¹¹²Disponível em: Catolicismo - Revista de Cultura e Atualidades. www.catolicismo.com.br. Acesso em: março de 2012.

“As imagens certamente contribuíam para essa busca da devoção pessoal e a partir de então, elas passaram a ser tão necessárias que as suas formas se multiplicam. Elas não mais existiam apenas nas esculturas, vitrais ou afrescos das catedrais, distantes dos fiéis. Elas foram laicizadas, desejadas por leigos de todos os grupos sociais e estavam também nos retábulos e em pequenas esculturas de capelas particulares, nas iluminuras dos Livros de Horas e em gravuras [...]” (AMARO, 2008, p.4).

Além dos evangelhos canônicos, os artistas irão utilizar outras fontes literárias, como os evangelhos apócrifos, as meditações de São Boaventura e Vida dos Santos - *Legenda Áurea*.¹¹³

Desta forma, no decorrer dos séculos, a Vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria foi retratada nas pinturas, afrescos, mosaicos, gravuras e na azulejaria. Através dessas representações artísticas, os fiéis procuravam se aproximar da Virgem Maria e do Filho de Deus. As reproduções da história sagrada se tornaram o “catecismo dos iletrados”, como afirmavam os escritores antigos.

3.2- A ORIGEM DA VENERAÇÃO À VIRGEM MARIA EM PORTUGAL

A Veneração pela Virgem, em Portugal, é datada dos primórdios da formação da Nação. Já no século XIII, o primeiro Rei de Portugal, Afonso Henriques havia tomado “por especial avogada sua a Virgem May de Deos Senhora Nossa, e debaixo de sua Sagrada proteção e amparo, lhe offereceo todos os sucessores, Reino, e Vassallos com particular tributo em sinal de feudo e Vassalagem”. (MARQUES, 2006, p.629) A Terra de Santa Maria, com se chama Portugal, é uma denominação já do século XVI. Entre 1545-1563, o Concílio de Trento (Concílio Ecumênico da Contrarreforma) será convocado pelo Papa Paulo III. Por dezoito anos foram realizadas vinte e cinco sessões plenárias cujos

¹¹³“Os primeiros capítulos do Evangelho de Lucas descrevem a Anunciação, a Visitação e o canto de Maria em gratidão a Deus, conhecido como *Magnificat*. O Evangelho também narra o Nascimento de Cristo e a Apresentação de Cristo no templo. A história foi na verdade contada em livros apócrifos, em particular no *Protoevangelho de Tiago* (século II). Este livro traz o relato do Nascimento da Virgem Maria, de sua Apresentação no templo, de seu Casamento e da Assunção. Todos esses relatos foram divulgados através de sermões e composições de Vida dos Santos - *Legenda Áurea* de Jacopo de Varazze, publicação em fins do século XII” (AMARO, 2008, p. 4).

objetivos eram a união da igreja, reafirmação e reorganização das doutrinas tradicionais católicas, como uma reação à expansão do protestantismo, cujas ideias já haviam se espalhado por toda a Europa Ocidental e Setentrional.

A participação de Portugal neste Concílio é efetiva, com apoio de reis, a participação de um cardeal, bispos e freis teólogos nas sessões plenárias. Esses decretos tiveram grande influência na vida eclesiástica e social do país. A reforma católica deliberou a criação das ordens e congregações religiosas e, no ano de 1540 foi fundada pelo espanhol Inácio de Loyola a Companhia de Jesus. Cujos membros dessa Companhia, os jesuítas, foram designados a levar sua doutrina para o continente africano, americano e asiático. Seu propósito era transformar os nativos em novos católicos, através da catequização, ensino da língua portuguesa, doutrina católica e dos hábitos europeus. Assim, como afirma Santos Simões (1961, p.2)

“O papel das ordens e congregações, reformadas ou nascidas durante e imediatamente ao Concílio Tridentino - Ordens Terceiras, Ordens de Estraitas observâncias, Jesuíticas e mais tarde as Irmandades Militantes e Missionárias – revigorando sem cessar o fervoroso, é da maior importância para a aceitação, expansão e radicalização da iconografia mariana.”

Em 1563 o padre jesuíta Jean Leunis funda a Congregação Mariana entre os alunos do Colégio Romano, em Roma. Tratava-se de uma sociedade de cristãos leigos, cujos membros se distinguiam por uma vida cristã e mariana, assim como pela prática de diversas formas de apostolado. As Congregações Marianas se espalharam rapidamente pelo mundo, sobretudo nos colégios da Companhia de Jesus.¹¹⁴

A Veneração à Virgem Maria está expressa na Sessão XXV do Concílio Trento, celebrada pelo Papa Pio IV nos dias 03 e 04 de dezembro de 1563. A

¹¹⁴A Congregação Mariana do Colégio Romano foi erigida canonicamente, em 1584, pela Bula "Omnipotentis Dei" do Papa Gregório XIII, com o título de "Prima Primaria" (a primeira). Em 1748, com a Bula Áurea "Gloriosae Dominiae", o Papa Bento XIV outorgou privilégios especiais às Congregações Marianas. Mesmo após a supressão da Companhia de Jesus em todo o mundo, as Congregações Marianas continuaram a existir, confirmadas em 1773 pelo Breve "Commendatissimam" do Papa Clemente XI. Disponível em: <http://www.sededasabedoria.org>.

invocação e veneração às relíquias dos santos e das sagradas imagens é decretada:

Além disso, declara este santo concílio que as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, **de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos dos concílios, principalmente no segundo de Nicéia, contra os impugnadores das imagens. [...] Ensinem com muito esmero os Bispos, que por meio das histórias de nossa redenção, expressas em pinturas e outras cópias, o povo é instruído e sua fé é confirmada e recapitulada continuamente [...]**¹¹⁵(grifo nosso).

Assim o Concílio sanciona o Culto, Doutrina e a Liturgia à Virgem Maria. E reafirma as regras estabelecidas no Concílio de Nicéia, com relação às imagens, subordinando a arte ao dogma, voltando-a a propagação da fé católica. Afirmava este Concílio que deveriam ser conservadas nas igrejas imagens de Cristo, da Virgem Maria e de santos, não podendo crer que haja nessas imagens alguma divindade, não para se fazer algum pedido a elas, ou para prestar a elas um culto que só é devido a Deus, mas sim porque quando nos prostramos diante das imagens, nossa adoração se dirige à pessoa que ela representa ou seja a Jesus Cristo, a Virgem Maria ou algum dos santos. Definia que as reproduções artísticas das histórias e dos mistérios de nossa redenção serviriam à instrução do povo e determinava, ainda, que se ensinasse ao povo que a divindade não pode ser

¹¹⁵Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia/concilio-de-trento/> Acesso em: abr. 2012

percebida com os olhos ou o corpo, nem expressada através de cores ou formas.¹¹⁶

Entre 1630-1640, em Portugal, o Clero reunido fará o juramento de defender a Imaculada Conceição como Padroeira de Portugal e colônias, quando da Restauração do reino ocorrida em 1640. Em 1646, foi deliberado pelo frei franciscano João de São Bernardino, à eleição de Nossa Senhora da Conceição como Padroeira de Portugal, e D. João IV fez o solene juramento de defender e venerar a Imaculada Conceição, como já havia feito o rei Afonso Henriques. Mas o Papa Clemente X somente irá confirmar a eleição como Padroeira da Monarquia Portuguesa em 1761.

A Veneração pela Virgem Maria se consagra por todo país. “Uma estimativa com base no censo de 1890, verifica-se que, das 3.736 freguesias dos 17 concelhos do continente português, 1.032 são dedicadas a Nossa Senhora, número muito próximo das 1.055 inventariadas no *Portugal sacro – profano (1767-1768)* de Paulo Dias de Niza.” (MARQUES e GOUVEIA, p.627- 629).

Nos séculos XVII e XVIII, no período Barroco, os padres e pregadores difundiram o culto, a doutrina e a liturgia mariana. “Os pregadores que subscrevem pertencem às diversas ordens religiosas e ao clero secular, com textos integrados em sermões e/ou publicados em folhetos, tendo um papel importante como divulgadores e como fonte escrita e oral.”¹¹⁷ Complementando a divulgação da doutrina entre os fiéis, os painéis historiados que retratam a Vida da Virgem Maria não se destinavam apenas ao revestimento e à decoração das igrejas e conventos e sim para despertar nos fiéis a Veneração e o Culto a Maria. Por conseguinte, essas representações da Vida da Virgem Maria vêm simbolizar o que a igreja denomina Títulos e Mistérios Marianos.

Neste mesmo século, o rei D. João V fará uma das maiores demonstrações da sua Veneração pela Virgem Maria; instalou na Casa da Consagração do Oratório uma biblioteca com o nome de Biblioteca Mariana, na qual foram reunidas

¹¹⁶Fonte: A história da iconografia. Disponível em: http://www.artesacra.art.br/historia_da_iconografia.php
Acesso em: abril 2012

¹¹⁷Conferência proferida por Santos Simões: **Os mistérios de Nossa Senhora na azulejaria**, em 1961.

todas as publicações escritas sobre Nossa Senhora. O rei doa para a biblioteca todas as obras raras sobre o assunto que possuía na livraria do Palácio do Paço, além de uma doação anual para sua conservação e aquisição de novas obras. Mas, no dia primeiro de novembro de 1755, a biblioteca foi totalmente destruída pelo terremoto.

3.3 - FONTES DE INSPIRAÇÃO PARA OS PINTORES DE AZULEJOS

As fontes literárias e iconográficas são certamente as principais inspirações, para os artistas das oficinas de azulejo. As fontes iconográficas mais divulgadas foram às estampas, gravuras avulsas, livros com ilustrações, álbuns de desenhos e tratados editados entre os séculos XVI-XVIII, nos quais se inspiraram ou reproduziam, muitas vezes, as pinturas e/ou gravuras de importantes artistas europeus. Em muitos casos, esta produção é dedicada aos temas da Vida da Virgem Maria ou bíblicos, Câmara (2005, p.284) observa:

“Uma identificação rigorosa das fontes de muitos conjuntos azulejares é dificultada pelo número bastante elevado de reproduções gravadas de obras dos principais mestres europeus e frequentemente feitas por outros artistas, bem como as diversas reedições, contrafacções e variantes. Multiplicavam-se as cópias, quer reproduzindo fielmente originais gravados, quer já com pequenas alterações, amputações ou aditamentos. Aproveitam - se igualmente de muitas gravuras apenas trechos ou pormenores de figurações, que, reagrupadas, dariam novos temas iconográfico.”

Neste subcapítulo, destaco alguns artistas que pintaram cenas ou séries sobre a Vida da Virgem Maria, principalmente entre os séculos XVI e XVII, e foram fontes de inspiração e referência para outros artistas, entre eles os italianos Rafael (1483-1520), com as obras Adoração dos Magos - 1502, Casamento de Maria e Anunciação; Sandro Botticelli (1445-1510): Adoração dos Magos e Anunciação; Leonardo da Vinci (1452-1519): Adoração dos Magos-1480/81 e Anunciação - 1472-75; Vittore Carpaccio (1472-1526): Nascimento de Maria - 1504 e

Anunciação e Apresentação de Maria no Templo; Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494): afrescos da Igreja Santa Maria Novella -1490/91. Do alemão Albrecht Dürer (1471-1528) existe a série sobre a Vida da Virgem-1504 e dos flamengos: Anthony van Dyck (1599-1641) e Peter Paul Rubens (1577-1640) as obras Anunciação e Assunção da Virgem - 1616; Cornelis Cort (1536-1578): série sobre a Vida da Virgem Maria; além de Hugo van Del Goes (1440-1482), os portugueses Marcos Cruz (1610?-1683): série de 20 pinturas do teto da nave da Igreja Madre de Deus entre 1660-1670 e Frei Grão Vasco (séc.XVI)¹¹⁸, entre outros.

As publicações e as estampas mais difundidas pelo país no século XVII serão dos artistas flamengos, holandeses e alemães e, no século XVIII, gravuras italianas e francesas e, principalmente, as publicações das oficinas alemãs de Augsburg e de Paris. “[...] Servindo de instrumento indispensável para o processo da produção artística. Funcionaram como matriz para a realização da azulejaria figurativa e seriada e constituíram um património partilho pelos encomendadores, clientes, arquitectos e pintores das diversas artes decorativas” (CÂMARA, 2005, p.286).

Neste sentido, sobre a difusão da gravura a partir do século XV, Amaro (2008, p.7) observa:

“[...] A principio na forma de pranchas avulsas ou em séries (um grupo de gravuras sobre um tema específico), as gravuras tinham um carácter popular e eram consideradas trabalho manual, artesanato. [...] Uma vez que eram facilmente reproduzidas, repetidamente copiadas e tinham baixo custo, as gravuras disseminaram-se por toda a Europa. Eram para os mais pobres, como as pinturas que apenas os ricos e os mecenas poderiam ter em suas capelas privadas. Os gravadores iniciaram uma comercialização desse tipo de imagem que não era limitada por guildas nem por comissões, e realizava-se em mercado aberto, atendendo às

¹¹⁸“ São tão numerosos os quadros gothicos, pintados em madeira e a elle attribuidos, que se supões que não fossem obra de um só homem, mas de um grupo de artistas constituindo escola. Os “Grãos Vascos” são assumptos sacros, muitos d’ele’ relativos à vida e gloria da virgem Santissima. Oitos quadros de singular belleza , que possuiu em tempo o Marquez de Valença, representavam a *Vida de Nossa Senhora*. Na igreja de Nossa Senhora do Paraizo, os Deposorios de Nossa Senhora, Visitação, o Nascimento, Circuncisão, Adoração dos Reis, Fugida para o Egypto, etc. No convento de Thomar dois quadros. A Ascensão e a Soledade de Nossa Senhora. No convento de S. Francisco, em Évora, uma *Senhora Conceição*, com bellissimos grupos de anjos, tocando e cantado. Na igreja de Jesus, em Setubal, a Anunciação e Nascimento, a Adoração dos Reis, a Assumpção, etc.” (PIMENTEL, s.d, 473-474)

demandas do público e encorajando cada vez mais compradores com sua grande variedade de temas.”

Das fontes iconográficas que mais circulavam, com cenas bíblicas, nas oficinas dos pintores de azulejos dos séculos XVII-XVIII podemos citar as estampas e gravuras de Marcantonio Raimondi (1480-1534), inspirados nos afrescos do Vaticano do pintor italiano Rafael.¹¹⁹ Outro exemplo é o livro publicado por Paulo Montagnano em Roma: *Pictura Peristyli Vaticani, Man VS Raphaelis Sanci. Ano M.DCC LXXX*, onde estão incluídas gravuras de Aloysio Cunego, Joan Petrini, Hier Caratoni, G. Morghan, Alex Mochetti e Jacob Bassi. Também havia séries e álbuns iconográficos com temas do Velho e Novo Testamento, bem populares nas oficinas.¹²⁰ Um deles é o editado na Antuérpia por Jacobus de Rubens em 1674: *Imagine Veteris Ac Novi Testamenti*, com gravuras do pintor italiano Carlo Maratta (1625-1713).

Outros livros ilustrados e estampas pertencentes a ordens religiosas e conventos circulavam, sendo também utilizadas nas oficinas como fontes de inspiração ou de reprodução nas pinturas dos painéis.¹²¹ Os títulos com temas religiosos mais difundidos serão: *La Sainte Bible contenant Le Vieil et Le Nouveau Testamen tenrichie de plusie urs belles figures... A Paris chez Gerard Jollain, rue S. Jacques à Enfant Jesus 1703*. Muito popular no século XVII, dentre muitos, foi o álbum que contém 268 gravuras em cobre, provavelmente todas de G. Lolland, reproduzidas também em estampas flamengas no século XVII. Bem como o livro ilustrado *Biblia Sacra Sixti V Pontificis Max Jussu Recgnite et Clementis VIII autoritate edita Venetiis, M.DCCX, apud Nicolaum Pezzano*. Dentre outras

¹¹⁹ **Marcantonio Raimondi** foi um gravador importante e célebre italiano do Renascimento. Dedicou sua carreira quase que exclusivamente à reprodução de obras de pintores famosos. Foi editada pela Escola/discipulos uma série com ornamentações e elementos para arquitetura, muitos utilizados na azulejaria barroca.

¹²⁰ “Seria nas oficinas cerâmicas que se assistia a um intercâmbio de imagens. Constituíam-se livros de modelos que propunham e ofereciam ao pintor ceramista um vasto leque de temas: caçadas, cenas mitológicas, cenas do cotidiano, temas ílicos, bem como gramáticas ornamentais ao gosto da época: grinaldas de flores e frutos, cartelas decorativas, elementos arquitectónicos”(CÂMARA, *op. cit.*, p. 286).

¹²¹ “Com a invenção e expansão dos processos de gráfica - xilogravura, imprensa - talogravura, difundiram-se aquele ilustrando missais e breviários, saltérios, ologios, etc... Mas simplesmente ainda as estampas e gravuras devotas inspiradas em quadros célebres ou imagens notáveis que foram largamente utilizadas pelas ordens religiosas nos sermões disciplinador e missionário” (Conferência de Santos Simões: O azulejo e o seu contributo para a iconografia mariana – 1961).

estampas e gravuras com cenas religiosas, além das *Quadris Historique de La Bible de Jean de Tournes*, de 1555, publicado em Lyon (França)¹²².

Amaro (2008, p.7) enfatiza e destaca também os livros de horas dos nobres europeus: “O livro de horas é o objeto devocional por excelência, uma vez que contém toda a liturgia e o tempo cristão em si mesmo.”¹²³ Os livros de horas continham cenas da Vida da Virgem Maria, e entre elas as mais retratadas temos A Anunciação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Reis Magos, Fuga para o Egito, Apresentação no Templo. Portanto, também representavam fontes de inspiração para os pintores de azulejos. Segundo Santos Simões (1979, p. 43), nas oficinas

“Os azulejadores, cada vez mais familiarizados com o mercado vão, pouco a pouco, constituindo o seu repertório de temas, guardando, de encomenda, os ricos e picados, que se utilizarão mais tarde, quando se possam adequar a idênticas exigências. Também em breve se reconhecem verdadeiras normas para as distribuições dos temas, em geral em função do número de painéis ou superfícies a cobrir um mesmo conjunto.”

3.4 - GRAMÁTICA ORNAMENTAL DA AZULEJARIA: GUARNIÇÕES, CERCADURAS – MOLDURAS, FRIZOS E RODAPÉS

O painel de azulejo, já no século XVII, consiste em um quadro de dimensões variável que geralmente era concebido especificamente para um determinado local. “Quando estavam em grandes superfícies parietais, os azulejos, eram compartimentados em painéis que por sua vez eram interligados através de elementos ornamentais que tinham por finalidade dar unidade ao conjunto.” (ALMEIDA, 2002, p.70). Segundo a descrição nas Normas de Inventário de Cerâmica; as guarnições correspondem ao limite de uma composição por fiadas

¹²²SIMÕES, *op.cit.*, p. 44-47.

¹²³“Aos poucos, principalmente a partir do século XIV, essas novas práticas passam a dominar também a esfera do privado. Os leigos de maior poder aquisitivo começam a investir em construção de capelas e altares individuais, e de retábulos onde muitas vezes são figurativos os próprios mecenas em momento de adoração. Desse movimento, dois objetos são criados: o livro de horas e as gravuras” (*Ibidem*, p.17)

simples/cercaduras e frisos ou fiadas duplas com barras e fiadas de azulejos¹²⁴, que funcionam como molduras para as cenas retratadas no interior de cada quadro. No século XVIII, estas ornamentações irão adquirir uma nova linguagem (barroca), cujo precursor foi o Mestre/Escola Oliveira Bernardes. (figuras: 55,58)

Temos então, como coloca Almeida (2004, p.72), “a complexificação dos elementos – a sua barroquização – parte das *feronneries* e *grotesche* manieristas e faz-se com sobreposição de ornamentação. Desde festões, a putti, a medalhões, volutas e concheados que por vezes quase fazem desaparecer o suporte arquitetônico.” Assim, no auge do Barroco, essa linguagem, vocabulário formal e estilístico é absorvido pela Azulejaria Barroca. As fontes de inspiração para os pintores de azulejos são as gravuras dos álbuns de artes decorativas ou de tratados de arquitetura. Um deles será do arquiteto e pintor Andrea Pozzo (1642-1709), que apresenta no tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*¹²⁵ como “enquadrar as propostas relativas às ordens arquitectónicas, pequenas molduras simétricas com elementos ornamentais que se organizam a partir de um ornato central na base em direção a um ornato correspondente na parte superior” (ALMEIDA, 2004, p.79). Outros serão de Wendel Dietterlin e Sebastiano Serlio (1475-1554) – *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva divisio in sette libri*, publicado entre 1545-1547, e gravuras de ornamentos dos artistas Benedetto Battini (1553), Cornelis Bos (1560), Crispin de Passe (1601), Marcantonio Raimondi (1480-1534)/Escola e da serralheria artística de Jacques-François Blondet Aviler ou Briseux ou Hogarth, Chappendale. Já na segunda metade dos setecentos, as composições ornamentais das cercaduras e molduras dos painéis de azulejos

¹²⁴Fonte: Instituto Português de Museus, 1999, p. 47.

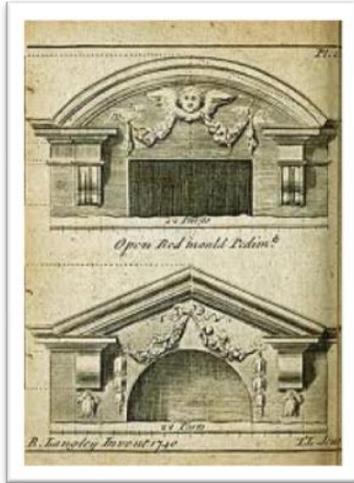
¹²⁵“O famoso tratado teórico de Pozzo foi publicado em duas partes entre 1693 e 1700, tratando das regras da perspectiva na arquitetura e artes plásticas. O texto bilíngue foi escrito em latim e italiano e suas mais de duzentas ilustrações foram gravadas em sua maioria por seu discípulo Vincenzo Mariotti. Depois de um prefácio histórico e uma alegoria que convida ao estudo da arquitetura, o primeiro volume inicia com exercícios elementares para desenho de um quadrado em perspectiva. Seguem-se exercícios mais complexos, para a perspectivação de seções de elementos arquitetônicos, como altares, colunas, arcadas e capitéis, bem como oferece exemplos de decorações cenográficas ilusionísticas. O volume encerra analisando tecnicamente sua grande composição no teto da Igreja de Santo Inácio. O segundo volume recapitula as regras apresentadas no volume anterior, mas introduz outros exercícios bastante complexos, ilustra a construção de altares e igrejas através de exemplos concretos e dá várias ilustrações de projetos fantasiosos que jamais foram construídos.” Disponível em: www.andreapozzo.com.

serão inspirados nas gravuras de Gaetano Brunetti (1736).¹²⁶Também é significativa a influência dos desenhos de François Boucher (1703 - 1770) de 1740, Antonie Watteau (1684 - 1721) e Jean Pillement (1728 - 1786), sendo que os dois últimos visitaram e trabalharam em Portugal. Essa influência está claramente identificada na composição das cercaduras dos painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.



Figuras 51,52,53: *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – Andrea Pozzo e *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva* livro 1 – Sebastien Serlio. Fonte de inspiração do Mestre A. Oliveira Bernardes para os ornamentos das Cenas Marianas da Igreja Nossa Senhora dos Remédios - Peniche. Detalhe: casamento de Maria e José, painel da Igreja de Peniche. Fonte: http://www.reading.ac.uk/web/FILES/special_collections/featurepozzo.pdf e Foto: M. das Graças Ferreira - 2007

¹²⁶Fonte: N.R. ALMEIDA, *op.cit.*, p.74 e 79.



Figuras 54,55: *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – Andrea Pozzo e detalhe da Igreja Santo Aleixo / Beja - Arquitetura fingida - autoria do Mestre Policarpo Oliveira Bernardes. Fonte: extraordinarybookofdoors.com. Foto: Maria Augusta Rosário - 2006



Figura 56: Frieze with Rinceaux and Figures – Fonte: Raimondi School



Figuras 57,58: Ornament Panel with a Rinceau in the form of a reversed “S” e ornato da cercadura de painel do século XVIII do Mestre Oliveira Bernardes.
 Fonte: Raimoni School e Foto: M. das Graças Ferreira - 2007

3.5 - A ICONOGRAFIA MARIANA E A AZULEJARIA

Dada a importância para cultura portuguesa na azulejaria e a veneração à Virgem Maria, Santos Simões proferiu inúmeras palestras sobre este tema, entre 1959-1977, com os seguintes títulos: *Os mistérios de Nossa Senhora na azulejaria*, *Devoção mariana na azulejaria portuguesa*, *O azulejo e seu contributo para iconografia mariana* e *Nossa Senhora na azulejaria*. Devido à amplitude do tema, tinha ele o propósito desenvolver um projeto para análise da iconografia mariana que englobava vários temas: bibliográficos (do nascimento à morte de Maria), temas litúrgicos (os aniversários e mistérios), simbólicos (invocadas ladainhas marianas) devocionais (o rosário, o escapulário), piedosos (propiciatórios, maravilhosos e acidentais) e ecológicos (toponímicas, migratórios – os grandes santuários marianos, congregacionais, ou seja, das ordens e congregações religiosas, trinitários, misericórdias)¹²⁷.

¹²⁷Cadernos de apontamentos das conferências: Lição para o seminário maior dos Olivais - 1963, Nossa Senhora na Azulejaria Portuguesa - 1967, O azulejo e o seu contributo para iconografia mariana -1960, Os mistérios de Nossa Senhora na Azulejaria - 1960, A devoção mariana na azulejaria portuguesa -1960 e ALMEIDA, *op.cit.*, p.114.

No que se refere aos conjuntos iconográficos marianos representados na azulejaria, os temas são os referentes ao bibliográfico (do nascimento à morte de Maria) e a Simbologia Mariana. Para as cenas que retratam o Nascimento da Virgem, a Apresentação de Maria no Templo, Visita de Maria a Isabel e o Casamento de Maria e José, os artistas têm como fontes literárias os Evangelhos Apócrifos e a Legenda Dourada.¹²⁸ Para as cenas da Natividade - Adoração dos Pastores e Adoração dos Reis Magos serão os relatos dos Evangelhos canônicos e para A Anunciação, certamente umas das cenas mais representadas na azulejaria, a inspiração vem das fontes literárias dos Evangelhos Canônicos e Apócrifos.

As fontes iconográficas, ou, mais especificamente, as estampas e gravuras cujo tema é a vida da Virgem Maria, mais utilizadas pelos pintores de azulejos foram os álbuns de gravuras do italiano Ludovico Mattioli (1662-1747), do século XVII, contendo as seguintes cenas: Fuga e Regresso do Egito e Apresentação de Jesus no Templo. Do artista Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) a série Fuga para o Egito à noite, Anunciação e Circuncisão. Do holandês Cornelis Cort (1533-1578), a série sobre o Novo Testamento: Visitação de Maria a Isabel, Nascimento Virgem (três gravuras), Apresentação da Virgem ao Templo, Anunciação (quatro gravuras), Adoração dos Pastores (quatro gravuras), Natividade, Adoração dos Magos (três gravuras), Fuga para o Egito (duas gravuras), como também a série de xilogravuras sobre a Vida da Virgem (1503-1504) de Albrecht Dürer e gravuras inspiradas nas pinturas dos artistas como Anthony van Dyck, Peter Paul Rubens e Vittore Carpaccio. No entendimento de muitos pesquisadores, os pintores de azulejos realizam “cópias criativas” a partir das obras desses artistas.

¹²⁸“Todas las escena de la juventude de La Virgen Maria que se suceden desde su nacimiento hasta su boda están tomadas, sin expecciones, de los Evangelios apócrifos. En la Biblia no se los menciona en absoluto.” (RÉAU, 1996,p.170).



Figuras 59, 60: Gravuras da Anunciação de Cornelis Cort e P. Van der Boscht -1583.
Fonte: aucklandartgallery.com

Anunciação do Arcanjo Gabriel a Maria, uma iconografia - iconologia forte é o vaso com açucenas, pois representa virgindade, não somente de forma física e sim virgem sem mácula, fiel a um só Deus. Normalmente o Arcanjo segura um ramo de oliveira que simboliza a paz, ou seja, Gabriel significa Aquele que Anuncia. A Pomba do Dilúvio significa as “boas novas”.

3.6 - AS IGREJAS DO SÉCULO XVIII EM PORTUGAL E NO BRASIL COM CENAS MARIANAS

Apresento as igrejas e capelas mais significativas, com Cenas Marianas, em Portugal e no Brasil, entre o período Barroco ao Pombalino. As cenas marianas retratadas, pelos mestres anônimos ou assinadas nos conjuntos azulejares, desses templos, foram fotografadas e identificadas no levantamento de campo realizado entre 2005-2007. Sendo possível apontar as Cenas Marianas semelhantes e com as mesmas referências iconográficas do conjunto azulejar da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Entre 2005-2007 estruturei e realizei a pesquisa de campo, em Portugal, tendo como referência à Coleção Azulejaria Portuguesa Santos Simões, da Fundação Calouste Gulbenkian. A coleção é composta pelos inventários, registros fotográficos e publicações realizadas pelo pesquisador nas Brigadas da Azulejaria no território português e nas ex-colônias. Na publicação Azulejaria Portuguesa do século XVIII, quase em sua totalidade, foram inventariadas e fotografadas as igrejas de Portugal continental. Verifiquei, naquela ocasião, que a produção de azulejo lisboeta do século XVII e XVIII foi significativa. Nessa pesquisa obtive informações básicas sobre das igrejas e capelas que possuem Cenas Marianas, destacando: nome, números de painéis e localização. Desse modo, pesquisei e estudei as igrejas e capelas da cidade de Lisboa, arredores e proximidades cujos conjuntos azulejares retratam os mesmos temas da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Desta forma, foi possível destacar as cenas mais expressivas de quarenta e duas igrejas e capelas portuguesas com as mesmas referências iconográficas, entre elas: Santuário de Nossa Senhora dos Remédios em Peniche, Sé de Setúbal em Setúbal, Casa de Santa Maria, Igreja Nossa Senhora da Guia em Cascais, Capela Santo Antônio do Vale, Nossa Senhora das Oliveiras em Lisboa, Igreja Nossa Senhora de Bom sucesso, Nossa Senhora da Piedade em Almada e Nossa Senhora da Consolação em Seixal. Incluo também três igrejas do norte de Portugal, com produção lisboeta, cuja fonte de pesquisa foram os inventários realizados pelos pesquisadores do MNazulejo, entre 2005-2006. Sendo as mais significativas, identificadas neste trabalho, as igrejas da cidade de Barcelos, Pedregão e Beja.

Por outro lado, observei que nas cidades brasileiras existem poucas igrejas com Cenas Marianas, sendo as mais expressivas localizadas na região do Nordeste. Portanto para esse trabalho foram pesquisadas a Capela de Sant' Ana do Convento de Nossa Senhora das Neves - Olinda / PE, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário em Cachoeira e Nossa Senhora da Purificação em Santo Amaro - Recôncavo Baiano/ BA e Nossa Senhora das Correntes - Penedo /AL.

3. 6.1 - As igrejas e capelas em Portugal

Nas igrejas da Ordem Beneditina, em Portugal, ordem da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro e da Congregação Mariana, a iconografia cristã do século XVI teve continuidade até o século XVIII. Sendo os temas mais representados a Anunciação da Virgem, o Sonho de São José, a Natividade, a Adoração dos Pastores e dos Reis Magos, a Circuncisão, A Apresentação da Virgem no Templo e a Fuga para o Egito. Constato, nas igrejas e capelas visitadas, serem estas as principais cenas representadas nos conjuntos azulejares, assim como nas pinturas a óleo sobre tela e/ou madeira. Constituindo todo esse conjunto (azulejaria e pinturas) bens integrados nessas edificações religiosas.

Sé de Setúbal - Setúbal

Na cidade de Setubal está situada nos arredores de Lisboa, é onde se localiza a igreja Santa Maria da Graça – Sé de Setubal. A igreja primitiva do final do século XVI pertence à tipologia da Arquitetura Chã, com proporções e detalhes simples e austeros. A fachada é composta por duas torres, e no corpo central dessa composição uma única porta com linhas e proporções clássicas. O interior da igreja foi alterado entre os séculos XVII e XVIII, principalmente depois do Terremoto de 1755, possuindo três naves e dividida por cinco arcos com colunas toscanas. Seu conjunto azulejar é composto por quatorze painéis com Cenas Marianas que revestem as paredes laterais da nave. Os painéis são recortados por cercaduras em policromia manganês e amarela, no estilo rococó, e as cenas centrais dos painéis foram pintadas em azul e branco. Sendo os painéis semelhantes e com a mesma referência iconográfica aos dos painéis da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro: a Adoração dos Pastores, Casamento da Virgem e Anunciação. (Apêndice, figuras 86. 96 e 100)

Igreja Nossa Senhora da Consolação - Seixal

Na cidade de Seixal, na outra margem do Rio Tejo, no bairro de Arrentela, está localizada no alto de uma colina a igreja de Nossa Senhora da Consolação. Sua fachada é composta por duas torres, e no corpo central desta composição uma única portada e acima um óculo. O seu interior é composto por uma única nave e capela mor datada de 1522. O Terremoto de 1755 destruiu parte da igreja, sendo esta reconstruída nos anos seguintes, conforme a inscrição na fachada:¹²⁹ *Em o Prº de novembro de 1755. cahio esta igreja de hum teremoto e se levantou no anno de 1757.* Os painéis, segundo Santos Simões, foram fabricados antes do terremoto entre 1750-1760. Esses painéis possuem molduras recortadas com anjos e vasos característicos do período de transição e as composições centrais com Cenas Marianas têm como fonte e referência iconográfica, as gravuras comumente utilizadas no século XVIII, pelos pintores, para muitos conjuntos azulejares.

A organização, dos onze painéis, obedece à cronologia da Vida da Virgem Maria, sendo as cenas semelhantes ao do conjunto azulejar da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro: o Nascimento da Virgem, Casamento da Virgem e A Anunciação. (Apêndice, figura 89)

Santuário de Nossa Senhora dos Remédios - Peniche

Próximo ao Cabo do Carvoeiro, ao norte da península de Peniche, ergueu-se no século XVII, a capela Nossa Senhora dos Remédios, hoje santuário consagrado ao Culto Mariano e considerado o mais importante de Portugal.

A pequena capela está inserida em uma praça, e é composta por uma fachada simples. No seu interior a nave única é coberta por abóbada de berço que se articula com a capela mor através de um arco pleno em cantaria. Possuindo do lado do Evangelho (esquerdo) os seguintes painéis: Nascimento de Maria, Apresentação no Templo e o Casamento de Maria e José. Do lado da Epístola (direito) à cena da Anunciação que é interrompida pelo púlpito e a Adoração dos

¹²⁹ Azulejaria Portuguesa do século XVIII, p.374

Pastores. A abóbada também é azulejada com a cena da Assunção da Virgem Maria e emoldurada pela figuração das virtudes. “As composições são envolvidas por pilastras e volutas arquitectônicas, de onde se destacam atlantes e grinaldas floridas com anjinhos pendentes, pintados a azul cobalto, de excelente desenho, datados 1715-1720.”(Revista Histórica, 2001, p.220) Os painéis são de António e Policarpo Oliveira Bernardes importantes mestres da azulejaria portuguesa do século XVIII.

Nossa Senhora da Piedade - Almada

Localizada na freguesia (bairro) da Cova da Piedade, a igreja foi reconstruída em 1762, depois do Terremoto. Sua fachada é simples com uma única portada e seu interior é composto por uma nave única e capela mor. Na nave encontram-se os seis painéis com Cenas Marianas: o Nascimento da Virgem, o Casamento da virgem com José, Apresentação da Virgem, Purificação da Virgem, Adoração dos Reis Magos e Circuncisão. Nas paredes da capela mor estão localizadas as cenas da A Anunciação, Visitação, Nascimento de Jesus e Adoração dos Pastores e emolduradas com motivos concheados e pintados em policromia em amarela, manganês e verde. Segundo Santos Simões, os painéis foram pintados por artistas distintos, sendo os da capela mor datados da época da reconstrução da igreja, ano de 1762, e os painéis da nave datados entre 1770-1780. Os painéis que se assemelham aos da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro são dois da capela mor: a Anunciação e Nascimento de Jesus (Adoração dos Pastores), cujo período de fabricação é entre 1755-1760, possuindo as mesmas influências e referências iconográficas representativas do período de transição entre o Barroco e Rococó.

Igreja de Nossa Senhora de Bom sucesso - Almada

A Igreja está localizada na cidade de Almada, na freguesia (bairro) de Cacilhas, à margem do Tejo. Possui uma única fachada e sobre a porta principal a

inscrição; ano 1759; data da reconstrução. Internamente é composta, no primeiro piso pela nave única, capela mor e sacristia e o segundo piso pelo coro. As paredes laterais da nave são revestidas por doze painéis em monocromia na cor azul que retratam as cenas marianas (do Nascimento à Ascensão de Maria); sendo um dos mais completos conjuntos azulejares sobre à Vida da Virgem Maria pesquisado, cuja fabricação é do mesmo período da reconstrução da igreja. “Cada quadro está explicado com legendas em latim, extraídas dos evangelhos de São Lucas e São Mateus e os painéis são ornados por grinaldas, vasos de flores e anjos e medalhões emblemáticos da simbologia Maria: rosa, estrela, lua, sol, cipreste, etc.”(SANTOS SIMÕES,1979, p.367) As cenas do Casamento da Virgem e da A Anunciação possuem as mesmas referências da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. (Apêndice, figuras 88,99)

Nossa Senhora das Oliveiras - Lisboa

A capela Nossa Senhora da Oliveira - Capela Santa Rita foi edificada na Baixa Pombalina, entre os edifícios comerciais. Sua fachada é composta por uma única porta mais alta e adornada. No primeiro piso é composto pela nave, capela mor e sacristia e o segundo piso pelo coro e o púlpito. Na nave única, em suas paredes laterais são revestidas com cinco painéis com Cenas Marianas: a Apresentação no Templo, Casamento da Virgem, A Anunciação, Adoração dos pastores e a Fuga para o Egito. Na capela mor há dois painéis maiores representando a Morte e a Assunção de Nossa Senhora. Os painéis são datados de 1760 e representativos do período de transição e época da reconstrução de Lisboa e da Baixa Pombalina. No caso da capela Nossa Senhora das Oliveiras, as cercaduras são recortadas e concheadas com guirlandas em monocromia na cor azul. Sendo que os painéis com as cenas da A Anunciação e Adoração dos Pastores possuem as mesmas referências da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Capela Santo Antônio do Vale - Lisboa

Construída, no século XVIII, entre o casario a Rua: Vale de Santo Antônio possui uma porta única e no alto desta a imagem de Santo Antônio.

“Este pequeno templo, um exemplo dos mais interessantes da arquitetura das igrejas pequenas posteriores ao terremoto, vale pelo seu interior, decorado com altos lambris de azulejos de contornos recortados, formando uma série de painéis historiados, a branco e azul com moldura policroma, datados do terceiro quartel do século XVIII. Os painéis da direita narram milagres de Santo Antônio, enquanto os da esquerda retratam cenas da vida de Nossa Senhora.” (SILVA, 1994, p.867)

Os dez painéis da nave e da capela mor são com cercaduras recortadas, concheadas em policromia amarela e manganês e as cenas em azul. Sendo os painéis com cenas semelhantes do Nascimento da Virgem e da A Anunciação.

3. 6.2 - As igrejas e capelas no Brasil

Na publicação *Azulejaria Portuguesa no Brasil 1500-1822* resultado das pesquisas realizadas por Santos Simões, no Brasil, constam as seguintes igrejas com Cenas Marianas: Nossa Senhora da Corrente - Penedo /AL, Nossa Senhora do Rosário - Salvador /BA, Nossa Senhora da Boa Viagem da Igreja do Antigo Hospício de São Francisco - Salvador/BA, Nossa Senhora do Pilar - Salvador/BA, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo - Salvador/BA, Nossa Senhora da Saúde e Glória - Salvador/ BA, Nossa Senhora da Oliveira - Campinho/BA, Nossa Senhora da Purificação - Santo Amaro /BA, Capela Santa Ana- Olinda/PE,Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário-Cachoeira/BA. Para esse trabalho destaco as igrejas e capelas que possuem Cenas Marianas semelhantes as da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Convento de Nossa Senhora das Neves - Capela Santa Ana - Olinda/PE

O convento de Nossa Senhora das Neves foi construído em 1585, com a chegada em Olinda/PE dos primeiros franciscanos para implantação da Ordem no Brasil. Sendo reconstruído dos séculos XVII e XVIII, depois de expulsos os holandeses.

Na antiga Sala do Capítulo foi edificada a capela de Sant'Ana. Suas paredes foram decoradas com painéis que retratam a Vida Santa Ana e da Virgem Maria. Os painéis possuem as cercaduras e ornamentos de vasos e flores recortados típicos da transição do Barroco para Rococó, mas ainda em monocromia na cor azul, assim como as composições centrais, e estando os painéis separados por "arquitetura fingida". São ao todo dez painéis e na fachada da capela há a inscrição com a data de 1759, podendo ser o conjunto azulejar desta data ou pouco posterior, segundo Santos Simões.

Os dois painéis menores, na parede entre o altar e as portas retratam a Nossa Senhora com o menino e Sant'Ana ensinando a Virgem a ler, ambos danificados. Os três maiores no lado oposto ao altar retratam o Nascimento da Sant'Ana, na parede lateral direita do altar encontram-se as cenas da A Anunciação, Casamento da Virgem e o Sonho de José e na parede lateral esquerda do altar, as cenas do O Anjo aparecendo para Sant'Ana, o Nascimento da Virgem e a Morte de Sant' Ana. Os painéis semelhantes aos da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro são: A Anunciação, o Nascimento e Casamento da Virgem.

Na igreja Nossa Senhora das Neves, na capela da Ordem Terceira, os painéis são datados entre 1735-1745 e encontram-se do lado do Evangelho (direito) os painéis: Apresentação da Virgem no Templo, A Anunciação e Visitação de Maria a Isabel. Do lado da Epístola (esquerdo) os painéis: Adoração dos Magos, Apresentação de Jesus no Templo, Fuga para o Egito, Pentecostes, Coroação da Virgem e ainda há, entre o altar lateral e o arco cruzeiro da capela, o painel da morte da Nossa Senhora. As cenas centrais são emolduradas com cercaduras recortadas e concheadas com guirlandas, anjos e "arquitetura fingida".

Igreja de Nossa Senhora das Correntes - Penedo/AL

A igreja primitiva foi construída pelo capitão-mor José Gonçalo Garcia Reis, em 1720, e finalizada no século XIX. Na fachada principal da igreja, com traços barrocos, é composta por um frontão com volutas que separa duas torres campanários. A planta quadrada do seu interior é de dimensões reduzidas, possuindo uma nave única, sendo que sua ornamentação e composição decorativa também remete ao período Barroco, e o forro foi decorado com uma pintura ilusionista do Sagrado Coração de Jesus. Destaca-se no altar-mor o revestimento e a decoração com peças banhadas a ouro, sendo os retábulos em estilo neoclássico. É considerada por Germain Bazin uma das mais belas do Brasil.¹³⁰ A nave suas paredes laterais são decoradas por dez painéis com Cenas Marianas. Eles são ornados com cercaduras recortadas e concheadas com guirlandas, anjos e “arquitetura fingida” em policromia em amarelo e manganês, do período neoclássico da azulejaria do final do século XVIII e com influência da Fabrica Real do Rato. (figura 61)



Figura 61: Igreja N. S. das Correntes - Penedo/AL
Fonte: www.acervo.digital.unesp.br
Acervo: Barroco Memória Viva - 2010

¹³⁰ Fonte: Roseline Oliveira Machado - <http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra?a=1084>

Igreja Matriz de Nossa Senhora da Purificação - Santo Amaro /BA

No ano de 1706 foi iniciada a construção da Matriz de Nossa Senhora da Purificação e ampliada em 1750. A fachada de linhas severas é composta por três portas na parte inferior e ao nível do coro por cinco janelas com cercaduras em cantaria. Possui um frontão com volutas no corpo central e encimada por duas torres sineira. Sua planta se inscreve em um retângulo e apresenta: nave, transepto, duas sacristias e tribunas.

A descrição de 1727 do vigário José de Barros dá conta que as tribunas dessa igreja eram sustentadas por arcos e o corredor lateral foi transformado em capelas secundárias. Sendo o seu interior modificado, mais uma vez, década de 1920. No qual se destacam os forros em abóbadas, com pintura ilusionista da nave e do transepto. As paredes laterais, da nave, são revestidas como os dez painéis datados da segunda metade do século XVIII. Com as seguintes cenas do lado do Evangelho (direito): Nascimento da Virgem, Apresentação da Virgem, Casamento da Virgem e José, A Anunciação, Visita da Virgem a Santa Isabel e estando do lado da Epístola (esquerdo): Adoração dos pastores, Circuncisão, Adoração dos Magos e Apresentação ao Templo. As cenas semelhantes as da Nossa Senhora da Penha do Rio de Janeiro são: A Anunciação e Adoração dos Pastores.

Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário - Cachoeira /BA

“Sua fundação remonta de 1693 e interior conserva as mais surpreendentes decorações azulejares que me foi dado a ver no Brasil e que a fazem a mais importante de seu gênero neste país.” (SANTOS SIMÕES, 1965, p.58)¹³¹

Sua fachada principal é composta por corpo central retangular com uma portada principal tendo no centro um óculo cego, ladeada por duas janelas menores laterais e encimada por três outras, no alto do coro, que possuem vergas em arco pleno emolduradas em cantaria. Possuindo um frontão triangular com

¹³¹ Da documentação existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, recentemente publicada por Marieta Alves, verifica-se que em 1747 foi feito por D. João V um donativo (8000 cruzados) para a obra da capela mor, sacristia e casa da fábrica da igreja.

tímpano reto e duas torres sineiras. No seu interior as paredes da nave única foram decoradas gradativamente, no século XVIII, por painéis com Cenas Marianas e passagens da Vida de São Francisco, São Domingos e Jesus Cristo. Do lado do Evangelho (direito) fica as cenas alusivas a vida de São Francisco e São Domingos, esses painéis se prolongam e suas cercaduras (molduras) envolvem totalmente as portas, e em continuação encontram-se as Cenas Marianas: A Anunciação e Apresentação no Templo e do lado da Epístola, o Nascimento de Jesus e Adoração dos Magos. Na parte superior de cada cena existe uma cartela com Emblemas Marianos. Na capela mor encontram-se dois painéis do lado do Evangelho- direito, Bodas de Canaã e Lava pés e na parede frontal, o painel da Última Ceia e da Pecadora que ungiu os pés de Jesus. Sobre este conjunto azulejar Santos Simões atribuiu à autoria a Escola/discípulos da oficina de Bartolomeu Bernardes.

Entre 2007-2012, através o Programa Monumenta/Minc/Iphan¹³² foi executada a primeira etapa da recuperação estrutural do edifício, assim como o restauro do forro da Nave, do forro sob o Coro, dos painéis de azulejo das torres sineiras e dos azulejos que formam o painel do relógio existente em uma das torres. Na segunda etapa foi executado o restauro do conjunto azulejar composto pelos painéis que revestem as paredes da nave, com uma altura aproximada de quatro metros se integrando à arquitetura de forma complementar os diversos elementos arquitetônicos: portas, arcos, púlpitos e coro.

O objetivo do restauro, desse importante conjunto azulejar, foi interromper o avançado estágio de degradação dos painéis que sofriam com o elevado grau de salinidade das alvenarias e das argamassas que afetavam o vidrado dos azulejos, com seu destacamento do corpo cerâmico. (figuras 62,63)

¹³² <http://www.monumenta.gov.br/site/?p=71>



Figura 62: painel Adoração dos Pastores
Foto: Darlene Senhorinho - 2010



Figura 63: restauro do painel
Fonte: www.defender.org.br - 2012

3.6.3 - Iconografia Mariana

“A iconografia de uma religião consiste em repertoriar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiram os artistas ao longo dos séculos.” (SANTOS, s/d, p.13)

Assim sendo, o programa iconográfico das Cenas Marianas da Igreja de Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, constituem uma narrativa das passagens mais significativas da Vida da Virgem Maria, havendo uma leitura simbólica articulada com as referências literárias.

Neste sentido, observo ainda que, nas igrejas e capelas de Portugal e do Brasil, com essa temática, existem muitas semelhanças com os painéis da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. Essas evidências, assim como as referências iconográficas e até mesmo as diferenças residem, muitas vezes, nas cercaduras, enquadramentos e na disposição de alguns personagens nas composições. Sobre esses aspectos, refere-se Almeida (2004, p. 266):

“Nesta comparação dos painéis fica evidente que: As oficinas constituíam o seu repertório que, dado o carácter multidisciplinar e versátil das oficinas em inícios do século, era utilizado indiferentemente na pintura de azulejo com na pintura a óleo ou a têmpera, sobre tela, madeira ou cerâmica. Assim, as temáticas, esquemas compositivos,

enquadramentos ornamentais e arquitectónicos são comuns na azulejaria e pintura setecentista.”

A Anunciação

Fonte Iconográfica



Figura 64: N. S da Penna /RJ
Foto: Arq. Jacintho/Iphan-1962



Figura 65: Gravuras inspiradas na A Anunciação de Rubens de 1628 Fonte: www.pertepaulrubnes.org

Fonte literária: a Anunciação baseada no relato do Evangelho de Lucas (Lucas1:26) e na Legenda Áurea. *Ave Maria, gratia plena! Dominus vobiscum*

Descrição iconográfica: “O céu é invadido por um golpe de luz no qual a Virgem reza e o Anjo, com um lírio está envolvido numa nuvem [...]” A Virgem Maria está joelhos diante do Arcanjo Gabriel e há um móvel coberto por um tecido ao seu lado em primeiro plano e um objeto semelhante a um cesto com tecidos próximo a Maria, nuvens com anjos que a cercam. Logo atrás, um vaso com flores, aparentemente açucenas, sobre Maria está um pombo simbolizando o Espírito

Santo. O piso do local no qual a Virgem se encontra, na vertical, favorece a ilusão de profundidade. O lírio não surge na mão de Gabriel e sim ao lado de Maria.¹³³

Ver outras imagens no Apêndice - Iconografia Mariana

¹³³ Fonte: (SENHORINHO, 2011, p. 10)

Adoração dos Pastores



Figura 66: N.S. da Penna/RJ Foto: Edgar Jacintho/lphan -1962

Fonte Iconográfica



Figura 67: Adoração dos Pastores
Fonte: Cornelis Cort - s/d

Fonte Literária: A Adoração dos Pastores é baseada no relato do Evangelho de Lucas (Lucas 2:16-20). O Anjo apareceu para um grupo de pastores que passavam a noite nos campos, e anuncia “*Nasceu na cidade de Davi um Salvador, que é Cristo Senhor.*” (Lucas 2:11) Os pastores partem em busca da criança, nascida numa manjedoura que vão louvar e adorar.

Descrição iconográfica: No primeiro plano, a Virgem e o Menino sendo iluminado por uma luz e por anjos. Do lado esquerdo, está São José, ao lado da Virgem que se encontra sentada perto da manjedoura, mostrado aos pastores que se encontram à direita a criança recém-nascida. A cena é enquadrada ao fundo com um cenário com colunas que emoldura a paisagem ao fundo.

Ver outras imagens no Apêndice - Iconografia Mariana

Casamento da Virgem



Figura 68: N. S. da Penna/RJ Foto: Arq. Jacintho/ Iphan-1962

Fontes Iconográficas



Figura 69,70: Gravura de Marcantonio Raimondi (1480-1534), inspirada nos afrescos - Loggia do Vaticano de Rafael S. Urbino - 1502 e gravura de Albrecht Dürer - 1504 Fonte: www.albrecht.durer.org

Fonte Literária: Segundo os Evangelhos Apócrifos, a Virgem Maria tinha 12 anos quando os sacerdotes do Templo preocupado com sua permanência no Templo procuram alguém digno de desposá-la, pois era a única entre as virgens a demonstrar a vontade de permanecer virgem- consagrada a Deus.

Descrição iconográfica: A cena retrata a Virgem e José em pé dando as mãos, perante o Sumo Sacerdote, juntamente com duas mulheres e dois ou três homens; as jovens companheiras da Virgem e os outros pretendentes e estando José segurando a vara. “A lenda posteriormente acrescenta o pormenor da vara florida, por um lado, acentua com mais um sinal do maravilhoso que José era o escolhido para desposar a Virgem. Ele que se mostra renitente em aceitar esta escolha.” (ALMEIDA, 2004, p.390)

Ver outras imagens no Apêndice - Iconografia Mariana

Nascimento da Virgem



Figura 71: N.S. da Penna/RJ Foto: Edgar Jachito/ Iphan -1962

Fonte Iconográfica



Figura 72: Gravura de Albrecht Dürer (1503-1504), gravado por Marcantonio Raiomondi Fonte: www.albrecht.durer.org

Fonte Literária: O Pro evangelho de São Tiago, o tratado histórico acerca da Natividade da Virgem Maria e Evangelho do Pseudo-Mateus relatam: “Cumpridos os nove meses, Ana deu a luz a uma menina e passado o tempo marcado pela lei, purificou-se, deu o peito à menina e pôs-lhe o nome de Maria.”

Descrição iconográfica:

“Anna agora foi para seu dormitório e deitou-se em sua cama. As mulheres neste mesmo tempo desenrolaram a criança, banharam e enfaixaram-na novamente e depois a deitaram ao lado de sua mãe. havia uma pequena cesta de vime que podia ser presa ao lado da cama ou contra a parede ou aos pés da cama , onde se desejasse, de modo que a criança pudesse sempre ter seu lugar perto da mãe.”
(EMMERICH, 2004,p.92)

No primeiro plano da cena retrata Maria sendo cuidada, após seu nascimento, por cinco mulheres que representam: Judite, Ester, Rute, Abigail, Clarissa - “representação simbólica da Virgem profetizada por heroínas bíblicas do Antigo Testamento, ali figuradas, e que conduz a um dos temas mais caros à iconografia barroca - a exaltação da Virgem.”(CAMPOS, 1999, p.109)

Observa-se, nos painéis, em seus espaços de representações das cenas enquadradas por composição arquitetônica com pilastras e colunas em perspectiva, com movimento de avanço e recurso das paredes e no plano de fundo há a representação da natureza, que estão presentes nos painéis a Adoração dos Pastores e o Casamento de Maria e José. (Figuras 91 e 93) e segundo Fernandes (2004, p.155):

“Esse cuidadoso enquadramento das cenas tem raízes nas teóricas renascentistas, já descritas por Alberti:“Primeiro começo com os fundamentos. Coloco a largura e o comprimento das paredes em seus paralelos; nesse traçado sigo a natureza. Observo isso traçando os fundamentos das paredes. “Começo sempre com as superfícies mais próximas.” “Essas considerações importantes têm correspondência no tratamento dos trajes dos personagens.”

Por este motivo a ambientação e os personagens retratados nos painéis da Igreja Nossa Senhora da Panna do Rio de Janeiro, assim como em muitos outros apresentam espaços arquitetônicos e trajes europeus do século XVI - renascentistas. (figuras 100, 103)

Constato, através do estudo da trajetória da Azulejaria Portuguesa à relevância da Iconografia Mariana, principalmente, nos painéis historiados do século XVIII, sendo considerados Bens Integrados à Arquitetura Religiosa. Também **observo** a necessidade de ações de preservação para inúmeras igrejas e capelas de Portugal e do Brasil.

Assim **considero**, no caso particular do conjunto azulejar da igreja Nossa Senhora da Panna do Rio de Janeiro, a importância da ação de restauro, para sua preservação e deste modo salvaguardar um exemplar do período da transição (1745-1755), atualmente descaracterizado e ameaçado como Bem Integrado.

Para tal ação primeiramente estudo e reflito sobre princípios, conceitos e teorias consolidadas no campo da preservação. Assim, embasada por essas teorias, proponho uma metodologia de restauro para esse bem cultural. Que exponho na segunda parte dessa Tese nos capítulos IV e V.

SEGUNDA PARTE – A PRESERVAÇÃO DA AZULEJARIA



Figura 73: Igreja Nossa Senhora da Guia – Cascais
Coroação da Virgem Foto: M. das Graças Ferreira-2007

CAPITULO IV

UMA CRONOLOGIA DO PENSAMENTO DA PRESERVAÇÃO E DO RESTAURO ARQUITETÔNICO

A importância, nesse trabalho, de traçar uma cronologia do pensamento da preservação decorre do fato que, através do conhecimento aprofundado e de uma reflexão acerca dos trabalhos dos estudiosos e teóricos do campo do restauro, é possível se obter os subsídios para a resposta da hipótese dessa Tese.

Como coloca Zein e Di Marco em: O moderno já passado e o passado no moderno (2007, p.3)

“[...] Para isso é indispensável observar o passado com atenção, cuidado e respeito, de maneira a compreender melhor nosso presente e preparar nosso futuro. A preservação de bens arquitetônicos abrange, portanto não apenas as questões patrimoniais concretas relativas aos edifícios e ambientes em que haverá a intervenção, mas trata igualmente do patrimônio conformado pelo conhecimento acumulado em outras ações semelhantes realizadas no passado, resultantes de práticas e teorias que paulatinamente conformaram esse campo técnico do saber. Atitudes, teorias, critérios, terminologias e conceitos são instrumentos tão indispensáveis quanto a pedra e cal na tarefa da preservação dos bens arquitetônicos; e seu conhecimento aprofundado, aspecto fundamental para a atuação crítica.” (grifo nosso)

O pensamento e reflexões teóricas produzidas por críticos, arquitetos e historiadores no campo preservacionista, principalmente, nos últimos duzentos anos, demonstram a contribuição dos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais para a consolidação deste campo de conhecimento.

No decorrer dessa cronologia serão apresentados os princípios e fundamentos teóricos e as metodologias enunciadas por estes teóricos, em particular no campo do restauro arquitetônico que, a partir da segunda metade do

século XIX fundamentaram o restauro como uma disciplina autônoma. O pensamento sobre a preservação e as reflexões críticas elaboradas a partir dos problemas decorrentes de intervenções anteriores, vandalismo e catástrofes ocorridas nos monumentos históricos impulsionaram o aprofundamento da teoria e da prática de como analisar, refletir, propor, atuar e intervir através do restauro. A premissa básica é a adoção de uma metodologia técnico-científica e específica caso a caso, embasada em princípios e conceitos teóricos consolidados.

O foco em particular é o restauro arquitetônico e dos seus bens integrados que se apresentam, em muitos casos, com a perda de elementos, lacunas e fragmentações em seus espaços arquitetônicos. Com isso, ocorre a perda parcial ou total da fruição de seu conjunto, qual seja a *unidade da obra*¹³⁴, pelo espectador. O propósito da preservação dos bens integrados em seus espaços arquitetônicos, como bens culturais, é assegurar sua manutenção para as próximas gerações. Este é o caso dos cinco painéis de azulejos do século XVIII, com Cenas Marianas da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

A análise e a reflexão sobre os conceitos e teorias elaboradas e consolidadas, principalmente a partir do século XIX, possibilitam analisar e responder a hipótese dessa Tese: **será o Conjunto Azulejar do século XVIII, com representações da Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas, existente na Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, passível de restauro à luz dos princípios teóricos do restauro e, desta forma, é possível restabelecer seu caráter de Bem Integrado?**

4.1 – A GÊNESE DO PENSAMENTO DO RESTAURO MODERNO

“ Um bom número de historiadores considera o Renascimento como um marco no mundo moderno. O florescimento da sociedade renascentista não quer dizer que o período antecedente foi de estagnação ou não tenha produzido elemento de alto valor cultural. O Renascimento italiano foi um período no qual as conquistas artísticas e científicas se

¹³⁴“A *unidade* que, de acordo com Brandi, “concerne ao *inteiro*, e não a *unidade* que se alcança no *total*” (total entendido como somatório de partes isoladas” (KÜHL, 2011, p. 23). Disponível em: www.usp.br/fau/cursos/.../Notas_de_Aula_2011_-_B_KÜHL.pdf.

intensificaram, o que é reconhecível em muitos campos: literatura, pintura, arquitetura, escultura e até política.” (LIMA, 2009, p. 35).

No período entre o século XV e XVIII inicia-se a estruturação das reflexões e dos enunciados sobre a preservação e o restauro, como entendemos na atualidade. No Renascimento, o pensamento sobre a preservação e a não destruição dos monumentos e ruínas da Antiguidade se intensificam. As contribuições teóricas e práticas de Leon Battista Alberti (1404 - 1472)¹³⁵ são da maior importância para o campo da arquitetura, como também, para a preservação dos monumentos, nesse período:

Os papas não se contentam com medidas preventivas. Eles retiram o entulho, desobstruem, restauram as antiguidades. Martinho V restabelece a função de *Magister viarum*. Eugênio IV recupera o telhado do Panteon e limpa seus arredores. **Nicolau V (1447-1455) encarrega Alberti de fazer um levantamento topográfico de Roma, que será base de um grande projeto de restauração da cidade, restabelecendo uma parte de seus eixos antigos. Alberti recebe também a tarefa de conservar e colocar em destaque os grandes monumentos da Antiguidade. O aqueduto Acqua Virgíneo volta a funcionar, a muralha de Aureliano é reparada, uma restauração destrutiva permite livrar o contorno do Pantheon e a ponte Santo Ângelo das construções parasitas que os obstruem** (CHOAY, 1996, p. 55) (grifo nosso).

¹³⁵ **Leon Battista Alberti** nasceu em Genova, e estudou direito na Universidade de Bolonha. Personagem importante da cultura italiana do século XV – Renascimento, personificação ideal renascentista: “*uomo universale*”. Atua como arquiteto, teórico da arte, pintor, escultor, matemático e filósofo de arquitetura e do urbanismo. Autor da primeira análise científica da perspectiva, estudos das proporções dos edifícios e geometria. Em 1444, executou o levantamento de todos os monumentos romanos da Antiguidade e o primeiro inventário da cidade de Roma e de seus monumentos, cujo resultado será o tratado de arquitetura *De Re Aedificatoria*, em 1452. Alberti definiu a noção de ordem arquitetônica como um *sistema arquitetônico*, com proporções baseadas na coluna e simbolização pelas ordens dos capitéis, atribuindo muita importância aos elementos decorativos. Sua primeira construção foi o Templo Malatesta de Rimini. Em Florença, em 1456, projetou a fachada da igreja de Santa Maria Novella e do palácio Rucellai. Entre 1460-1470 foi a vez das igrejas de San Sebastiano e Sant’Andrea em Mântua, esta concluída depois de sua morte. Suas publicações são: *De Picture* (1435), *Descritto Urbis Romae* (1444), *De Re Aedificatoria* (1452), e, impresso depois de sua morte, *De Statua* (1465). Fonte: www.alberti.wordpress.com.

O discurso teórico elaborado por ele em 1452, no Tratado *De Re e Edificatoria* representa um marco tratadístico do Renascimento. Esta obra tornou-se o primeiro e mais importante tratado técnico e filósofo da arquitetura do século XV, tendo como referência a arte da Antiguidade. Entre os 10 livros do tratado, Alberti apresenta no Livro 10 - *Restauração dos edifícios*, em dezessete capítulos, os fundamentos e a prática de como reparar e restaurar, além dos efeitos climáticos sobre as edificações e orientações sobre conservação preventiva. Podem ser destacados: 1 - Os defeitos dos edifícios e seu envelhecimento, 13 - Efeitos atmosféricos e emissão de água no ar; defesa contra o calor e o sol, 14 - Defesa contra o frio; materiais capazes de isolar o frio; tipos de revestimentos que ajudam ou prejudicam a saúde, 16 - Controle da temperatura, umidade dos ambientes, isolamento e contra barulhos externos, 17 - Tipos e natureza das fissuras, como reparar as paredes com fissuras e construir em declives e reparar cobertas e revestimentos; como construir com elegância as paredes e revestimentos (LIMA, 2009, p. 216).

A professora Beatriz Kühl¹³⁶ afirma que as noções surgidas para intervenções em obras do passado (Antiguidade), no Renascimento, serão retomadas e intensificadas no século XVIII, com as obras da Idade Média:

O século XVIII foi marcado por vultosas transformações na Europa que acabaram por alterar a relação das variadas culturas com seu próprio passado. Vários fatores contribuíram nesse processo, a exemplo do Iluminismo, das profundas e aceleradas mudanças geradas pela Revolução Industrial na Grã-Bretanha, e das reações às destruições maciças posteriores à Revolução Francesa. A partir da segunda metade do século XVII, noções relativas à intervenção em obras do passado, que havia surgido desde o Renascimento, começaram a se afirmar para, depois, serem conjugadas nos conceitos relativos ao restauro. A restauração passou a se afastar das ações ditadas por motivos práticos, assumindo paulatinamente uma conotação cultural. (KÜHL, 2007, p. 2)

¹³⁶ Professora de História da Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP - São Paulo. Doutora em Arquitetura pela FAUUSP- São Paulo, Mestre em Restauração e Conservação de Monumentos e Sítios pela *Katholieke Universiteit Leuven* - Bruxelas.

4.2 - A REVOLUÇÃO FRANCESA E O PENSAMENTO MODERNO

A partir das transformações ocorridas na Europa no final do século XVIII, com a Revolução Industrial na Inglaterra e a Revolução Francesa que objetivava uma revolução social, política, idealista, inspirada nos ideais iluministas de Jean Jacques Rousseau (1712-1778); surgiram novos marcos para a preservação do patrimônio cultural, em sua modernidade.

A Tomada da Bastilha, em 14 de Julho de 1789 simbolizará o rompimento com o passado e estruturará, conceitual e juridicamente, o campo do restauro dos monumentos além de ampliar as discussões teóricas, técnicas e normativas para a preservação, até então, realizadas por ações isoladas e empíricas em alguns países europeus. Pela primeira vez há uma normatização jurídica para os monumentos, decretada pelo o Estado consistindo “que os bens do clero, dos imigrados e da monarquia agora pertencem à Nação Francesa”. Um ato jurídico cujo propósito era salvaguardar o patrimônio francês: os palácios, castelos, igrejas e conventos, seriamente atingidos pelo vandalismo e saques ocorridos a partir da Queda da Bastilha. Com efeito, em 1794, segundo ano da República Francesa, a Convenção Nacional, dirige-se aos administradores dos departamentos (divisão política equivalente aos nossos Estados), para tratar da necessidade “dos homens livres amarem e conservarem os monumentos como depositários de um bem, que a nação lhes dava o direito de zelar.” (CECHI, 1970, p. 64)

4.2.1 - O Estado e a Tutela do Patrimônio Histórico

Os eventos ocorridos nos anos seguintes impulsionaram o início de uma segunda fase desta trajetória, qual seja, a era moderna no campo da preservacionista que irá: “reconhecer as obras de valor histórico como de interesse público, e em ter participação ativa na sua tutela e preservação” (KÜHL, 2007, p. 3) (grifo nosso).

Nesta fase, o Comitê Revolucionário da França se vê diante de duas situações antagônicas: da destruição - vandalismo e da preservação. Com dificuldades técnicas e financeiras para preservar: guardar, adaptar e dar uma nova função aos patrimônios da nação, os seus bens culturais, assim o comitê cria, a partir de 1791, ações, através de decretos na tentativa de preservar o patrimônio, como observa Choay (2001, p. 107)

Entre as nove condições ou critérios que motivam a conservação dos bens condenados, o interesse para a história, a beleza do trabalho, o valor pedagógico para a arte e as técnicas são pela primeira vez, enumerados juntos, constituído uma definição implícita dos monumentos do patrimônio histórico. Podem-se ver nisto os primórdios da conservação reacional.

Os atos praticados pelas comissões - diretórios, também demonstram ações antagônicas e diversas entre destruir e preservar os bens móveis e imóveis proclamados patrimônio nacional.

Assim, “segundo uma distinção que ainda hoje está na base da legislação francesa sobre os monumentos históricos, esse patrimônio é dividido em duas categorias, móveis e imóveis, requerendo dois tipos de diferentes de tratamento.” (CHOAY, 2001, p. 100). Foram criadas entre 1790-1795 duas comissões: a Comissão dos Monumentos e a Comissão Temporária das Artes que tinham entre seus objetivos destinar os bens móveis, como os objetos de artes e as relíquias nacionais, para depósitos provisórios ou permanentes que receberam a denominação de *museum* - *museu*. Surgiu então o mais emblemático e simbólico museu, no qual serão reunidas as mais importantes obras artes e coleções reais, agora tuteladas pelo Estado, o Museu do Louvre, aberto ao público em 10 de agosto de 1792¹³⁷.

¹³⁷“Na data, o povo de Paris forçou a prisão do rei na fortaleza do Templo e, em um gesto iconoclasta, derrubou as estátuas reais de Paris. O 10 de Agosto preparou o advento da República, proclamada em 22 de setembro, início do ano I do novo calendário. As comemorações de 10 de Agosto de 1793 organizadas por David, marcaram-se, entre outros, por dois grandes rituais: uma enorme fogueira, onde foram queimadas os emblemas do Antigo Regime, e a inauguração do Louvre, depositário das coleções reais, transformadas então em patrimônio público. Nada mais simbólico, no sentido de afirmar a aliança entre as artes e a liberdade conquistada com a República”. Fonte: (Gomes, 2007, p. 227) In: *Le Musée Français: Guerras Napoleônicas*,

Para os bens imóveis, os problemas encontrados pelas comissões foram de como conservá-los e lhes dar outras funções e utilizações, com os poucos recursos financeiros existentes. Todas estas questões foram debatidas e questionadas por autores e críticos nos primeiros anos após a Revolução. Dentre estes questionadores das ações das comissões e diretórios teremos o pensamento e as reflexões de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)¹³⁸. Ele discordava do destino dos bens móveis, agora da Nação, qual sejam os depósitos e afirma que “dividir é destruir”, enfatizando:

“A necessidade da preservação do contexto, colocando-se francamente contra o museu instituição, o museu depósito. A questão da descontextualização foi retomada por ele em diversas polêmicas, acentuando seu antagonismo à política de se aglomerar obras em museus, em especial o Museu dos Monumentos Franceses de Lenoir, que seria fechado em 1816. [...] Quatremère de Quincy e os ideais voltados ao classicismo dominavam o panorama cultural francês no início do século XIX e a arquitetura oficial seguia uma estética acadêmica, de derivação clássica que comportava múltiplas faces. Concomitantemente porém, aumentava o interesse pela arquitetura medieval que fora desprezada durante séculos.” (QUINCY apud KÜHL, 2007, p. 6).

coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. Anais do Museu Paulista, jan.- jun., 2007, ano/vol.15, nº 001.

¹³⁸ **Antonie-Chrysostome Quatremère de Quincy** – Arqueólogo, filósofo, crítico de arte e político. Frequentou o curso de escultura do Studio Coustou, em 1772. Entre 1776-1784 faz duas viagens à Itália e inicia uma longa amizade com Canova. Sua erudição é reconhecida com o artigo: *Cemitérios dos inocentes*, publicado num jornal de Paris. Entre 1789-1790 é eleito representante da comunidade de Paris e defende os princípios da Revolução Francesa. No ano de 1791, é nomeado membro da Assembleia Legislativa e do Comitê de Instrução Pública, e, entre 1793-1795, é preso e perseguido durante o reinado do terror e quase executado por duas vezes. Até 1797, é exilado na Alemanha. Coordenou a restauração da igreja parisiense de St. Genevieve – Panthéon, mausoléu nacional da França. Em 1815 é nomeado intendente general de artes e monumentos públicos. Publicações: *Letters à Miranda sur le Dèplacement des Monuments de l'Art de L Italie* (1796), *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 vols-1832, *Essai sur la natureza, mas le et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), *Encyclopédie Méthodique: Architecture*. 3 vol. (1788/1825) Bibliografias de artistas italianos: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*(1824), *Canova et ses ouvrages*(1834)e *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti*(1835).

Fonte: KÜHL, Beatriz. A Restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. Disponível em: www.usp.br/cpc/u17interf/bt_conservação.gif-2005. Acesso em: novembro 2011, http://it.wikipedia.org/wiki/Antoine_Chrysostome_Quatrem%C3%A8re_de_Quincy

Outra questão polêmica abordada por Quincy na obra *Letters à Miranda*, composta por sete cartas escritas ao General Francisco de Miranda, e publicada em 1796 foi a da preservação dos monumentos em seu contexto. Nas cartas, o autor manifesta seu pensamento sobre a preservação do patrimônio e suas reflexões quanto à retirada das obras de artes de seus países de origem principalmente da Itália, pelo exército republicano francês, e seu envio para a França. Quincy é contrário a esta determinação das comissões e questiona a descontextualização das obras de arte, com a retirada do solo italiano: “a decomposição do museu de Roma seria a morte do conhecimento, que tem a unidade por princípio. O que é antigo em Roma senão um grande livro que o tempo destruiu ou dispersou as páginas, e cujas pesquisas modernas preenchem a cada dia os vazios e reparam as lacunas?” (QUINCY apud KÜHL, 2003, p. 102). E acrescenta:

“O verdadeiro museu é Roma, aquele de que falo, se compõe, é verdade, de estátuas, de colossos, de templos, de obeliscos, de colunas triunfais, de termas, de circos, de anfiteatros, de arcos de triunfo, de tumbas, de estuques, de afrescos de baixos-relevos, e inscrições de fragmentos de ornamentos, de materiais de construção, de móveis, de utensílios etc., mas ele se compõe não menos dos locais, dos sítios, das montanhas, das pedreiras, das escadas antigas, das posições respectivas das cidades arruinadas, das relações geográficas, das relações de todos os objetos entre si, das lembranças, das tradições locais, dos usos ainda existentes, dos paralelos e aproximações que somente podem ser feitos no próprio local.” (QUINCY apud KÜHL, 2003, p. 102).

Para Quincy, o patrimônio possui um valor simbólico e afetivo inestimável, uma memória contida em cada um dos objetos e dos monumentos que são inseparáveis de seu ambiente de origem e de seu entorno. A retirada das obras de artes de seu contexto rompe com a harmonia e a unidade existente para sua contemplação e preservação, perdendo o valor contido em cada um deles, ou seja, o valor como patrimônio cultural de uma nação. Ele afirma a necessidade da

preservação do contexto das obras de arte e de seu entorno, por constituírem um documento histórico, um pensamento compartilhado até a atualidade pelos teóricos.

A contribuição do pensamento de Quincy é de grande relevância para o campo da preservação e do restauro já que a prática da restauração, no século XVIII, tinha como princípio restabelecer o estado original do monumento, ou ações para rejuvenescer as obras já danificadas ou alteradas ao longo do tempo. O autor expressa seu pensamento sobre restauração nos verbetes publicados em 1796: *Restauração, Restaurar, Reconstituir e Ruínas*, na *Encyclopédie Méthodique Architecture*¹³⁹, na qual define *Restauração* como: “É, no sentido próprio do termo, o restabelecimento que se faz de todas as partes de um edifício degradado para recolocá-lo em bom estado” (QUINCY apud KÜHL, 2003, p. 105).

Esta ação visa restabelecer as áreas degradadas de um monumento para sua preservação, deixando-o em bom estado de conservação, reintegrando os elementos ausentes e restituindo a composição original. Kühl (2003, p. 106) observa que para ele, os perigos dos complementos, para a restauração arquitetônica eram menores do que no caso da escultura, pois as obras de arquitetura são compostas ordinariamente de parte similares que podem por meio de medidas, serem reproduzidas ou copiadas identicamente.¹⁴⁰

Assim, a abordagem do autor no verbete *Restaurar* é voltada para o restauro de esculturas e seus elementos degradados e faltantes e afirma:

“Com muita frequência também se abusou da arte de restaurar. Quando a maior parte de uma estátua antiga subsiste e, para completá-la, trata-se apenas de terminar algumas extremidades segundo o movimento

¹³⁹Tradução: KÜHL, Beatriz Mugayar. In: Quatremère de Quincy e os verbetes *Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína*. **Encyclopédie Méthodique. Architecture**, 3 vols, Paris, Vve Agasset.III, p. 286-288; 312-314. Rotunda 2, Cepab - IA – Unicamp, agosto 2003, p. 108. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda02.pdf>

¹⁴⁰O autor cita, como exemplo, a restauração do Arco de Tito, executada entre 1817-1824 por Raffaele Stern (1774-1820) e Giuseppe Valadier (1762-1839). Em que foi executada a reconstituição das proporções primitivas. O arco teve suas partes desmontadas, montadas e depois remontadas cuidadosamente em um novo arcabouço de tijolos. Nos elementos reconstituídos (colunas, capitéis, entablamentos etc.) foi empregado o travertino, em lugar do mármore grego, e foram usadas formas simplificadas, permitindo a sua diferenciação das partes originais. Essa restauração, bem como a do Coliseu de Roma, são considerados restauros arqueológicos e modernos, pois respeitam o valor estético e histórico do monumento. Fonte: KÜHL, op. cit., p.108. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda02.pdf>.

indicado, tem-se verdadeiramente, no trabalho do restaurador, a obrigação de nos fazer fruir de um conjunto que a mutilação havia destruído; mas viu-se levar a mania de restauração ao ponto de refazer, não mais um membro a uma estátua, mas uma estátua inteira a partir de um membro de estátua ou de um fragmento de um torso. **Quantas vezes ainda, para unir o novo ao antigo, não se alterou e se fez desaparecer o trabalho original?** (QUINCY apud KUHL, 2003, p. 108) (grifo nosso).

No século XVIII, o pensamento e as reflexões de Quincy sobre a questão conflituosa entre antigo e o novo permanecem pertinentes e atuais no que se refere aos questionamentos sobre preservação. O autor questiona sobre o limite que deve atuar o restauro, tendo com premissa o respeito à obra original, de não “apagar” seus valores formais, preservando sua autenticidade. O conceito de se preservar e respeitar o monumento original se fará também presente nas abordagens e reflexões dos teóricos e críticos do final do século XIX e do século XX.

4.3 – “ARQUITETOS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS” – PARA “UMA PALAVRA E COISA MODERNA”: RESTAURO

Françoise Choay¹⁴¹, ao elaborar a análise sobre o significado da preservação do monumento histórico, em *Alegoria do Patrimônio*, afirma no Capítulo IV: Consagração do Monumento Histórico (1820-1960)¹⁴²: “Querer e saber ‘tombar’ monumentos é uma coisa. Saber conservá-los fisicamente e restaurá-los é algo que se baseia em outros tipos de conhecimento. Isso requer uma prática específica, pessoas especializadas, os “arquitetos dos monumentos históricos”, que dos meados do século XIX, até a Era da Indústria Cultural (segunda metade do XX) precisou inventar” (CHOAY, 2001, p. 149).

Neste período, os “arquitetos dos monumentos históricos”, bem como os restauradores, historiadores e críticos da arte contribuíram através das diversas áreas do conhecimento com os conceitos, teorias e práticas, que efetivamente **irão** ajudar a consolidar o campo do restauro moderno, como uma disciplina autônoma.

Esse pensamento para a preservação dos monumentos começa a ser estruturado no período do Iluminismo; com democratização do conhecimento, que abriga a sociedade como um todo e tendo como consequência, a formulação de teorias no campo das ciências, artes, arquitetura e do restauro. Tais teorias estruturam a prática de preservar os bens culturais, e que terão os princípios e procedimentos consolidados e consagrados, no século XX, na Carta de Veneza (1964).

¹⁴¹ **Françoise Choay** - Filósofa e professora das teorias arquitetônicas e urbanas da Universidade de Paris VIII. Detentora do Grand Prix Nationale du Patrimoine - 1995. Une suas experiências, no campo do urbanismo, das práticas aplicáveis aos centros urbanos, como membro da comissão francesa dos bens patrimoniais destinados à preservação e na direção do Instituto Francês de Urbanismo, para sua produção acadêmica, deste modo, seu trabalho é fundamentado na teoria e na prática. Publicações: *Une Anthologie*(1965), *La règle et le modèle – Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme* (1980-1996), *Especements nas Éditions du Seul* (organizadora), *L’allegorie du Patrimoine*(1992), *Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques* (2001).

¹⁴² “Esse recorte cronológico pode parecer muito grande à primeira vista. Ele engloba acontecimentos, fatos e diferenças que poderiam, ao que parece, dar margem a uma periodização mais detalhada. É o caso, por exemplo, das contribuições originais e sucessivas dos diferentes países europeus para a teoria e as práticas de conservação do monumento histórico: o avanço da reflexão britânica mantém-se até as últimas décadas do século XX, quando a Itália e os países germânicos tomam as rédeas da inovação” (CHOAY, *op. cit.*, p. 125 - 126).

Efetivamente, a estruturação jurídica e as transformações administrativas desta fase começam a ser aplicadas na França, em meados do século XIX, com a criação, em 1831, do cargo de Inspetor Geral dos monumentos e da Comissão dos Monumentos Históricos em 1837. O primeiro inspetor geral será o arqueólogo Ludovico Vilet (1802-1873) que irá combater o empirismo reinante na França no restauro dos monumentos e acha oportuno advertir:

“Não será jamais suficiente repetir que a matéria de restaurações o primeiro e inflexível princípio consiste em não inovar, mesmo quando se for impelido a inovar pelo louvável propósito de completar ou embelezar. [...] **Não é necessário corrigir desvios, irregularidade, defeitos de simetria pois eles constituem fatos históricos cheios de sentido para se reencontrar uma época, uma escola, uma idéia simbólica.**”(VILET apud CESCHI, 1970, p. 65) (grifo nosso).

O sucessor de Vilet no cargo, em 1834, foi o escritor Prosper Mèrimée (1803-1870) estudioso da história medieval e que permanecerá no cargo por 26 anos, empenhado, em sua gestão, no propósito buscar e aperfeiçoar os critérios e de criar normas para a restauração dos monumentos franceses, com o intuito de conter o crescente empirismo e de inovar os procedimentos praticados pelos “arquitetos restauradores”. Para Mèrimée, por restauração deve se entender “a conservação daquilo que existe, admitindo no máximo a reprodução daquilo que com certeza tenha existido” e sugere que “quando os traços do estado antigo estiverem perdidos, o mais sábio é copiar os motivos análogos de uma edificação da mesma época e do mesmo lugar” (MERIMÉE apud CESCHI, 1970, p. 68).

O fato é que Mèrimée realiza em sua administração inúmeras viagens de inspeção pela França e em suas *Notes de voyages* descreve os monumentos e seu estado de conservação. A importância de sua gestão foi ter realizado a codificação e a normatização para restauro estilístico¹⁴³, o interesse pelo estudo da arquitetura medieval, bem como a formação de profissionais para atuarem na preservação dos monumentos. Este período é marcado pela atuação, no campo

¹⁴³Princípios elaborados para *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI e au XVI e Siècle* - Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. Verbete: Restauração.

da arquitetura e do restauro estilístico, do historiador e teórico da arquitetura Eugène Emmanuel Viollet Le Duc (1814-1879).¹⁴⁴

Considerado por muitos autores um importante teórico da arquitetura do século XIX, Le Duc começará sua atuação no campo do restauro, em 1840, por indicação de Mèrimée, na Igreja da Madeleine, em Vézelay, apesar de não ter nenhuma experiência nesse campo. De acordo com Kühn (2007, p. 13), “dada a falta de conhecimentos sistematizados para poder realizar os vultosos trabalhos necessários na igreja, Viollet Le Duc teve que elaborar seus próprios métodos e instrumentos para levar o bom termo à empreitada.” Em 1843, participa do concurso para restauração da Notre Dame de Paris. Sua proposta, apresentada juntamente com Jean Baptiste Lassus (1807-1857)¹⁴⁵, foi a vencedora. “As obras foram iniciadas em 1845 e a consagração em 1864, dando à catedral uma nova vida.”¹⁴⁶

“Foram aceitas as propostas de consolidação, ornamentação, e a melhora no sistema de escoamento das águas, os trabalhos menos urgentes como a reconstrução e a restauração das fachadas laterais, e as propostas relativas a vidros e pinturas. Também foram aprovados os acréscimos escultóricos julgados indispensáveis para preencher as lacunas deixadas pelas depredações do tempo e da Revolução” (KÜHL, 2007, p. 13).

¹⁴⁴ **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** - Historiador e teórico de arquitetura. Realiza viagens de estudo a Auvergne, Lione, Normandia, entre 1831-1835, tornando-se o melhor desenhista da arquitetura francesa gótica, de sua época. Nomeado, em 1846, Chefe do Serviço dos Monumentos Históricos e arquiteto da igreja de Saint-Denis. Nomeado Inspetor Geral dos Edifícios Diocesanos, em 1853. Em 1854, inicia a publicação do *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Francaise de XI au XVI Siécle* (1859/1868), obra em 10 volumes na qual consta o verbete com a definição, princípios e fundamentos sobre o Restauro. *Entretiens sur l'architecture* (1863/1872), *De l'étude de la géographie et de la topographie dans l'armée* (1872), *Architecture et décoration turques au XV siécl* (1874). Restaurações realizadas entre 1840-1870: Catedral de Clermont Ferrard, Saint Denis, Catedral de Amiens, Saint Just em Nerborne, Catedral de Reims, Notre Dame de Paris, Sainte Chapelle de Paris. Castelos: Château de Concy, Roquetailla de Castel, Pierrefonds Castel.

¹⁴⁵ **Jean Baptiste A. Lassus** - Arquiteto e especialista em arquitetura gótica. Em seus trabalhos articula a pesquisa arqueológica com a prática da restauração. Teórico da arquitetura gótica e responsável por restauração de monumentos importantes: Saint-Chapelle e Notre Dame de Paris, Saint Severim e Sanit Germain l'Auxevrois. Em 1848 é nomeado arquiteto diocesano de Chartres et Mans. Publicação: *Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe* (1851), *Rapport au ministre des travaux publics sur l'isolement de la Sainte Chapelle* (1849), *Projet de restauration de Notre Dame de Paris, rapport adressé à M. le ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration remis le 31 janvier* (1843). Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste-Antoine_Lassus e <http://www.inha.fr/spip.php?article2397>. Acesso em: dez. 2011.

¹⁴⁶ KÜHL, *op. cit.*, p. 13.

A restauração da Notre Dame de Paris é uma importante obra executada por Viollet Le Duc, dentro dos princípios por ele enunciados sobre restauro estilístico. Partindo desses princípios, ele defende a reconstrução da fachada gótica da igreja; com as duas torres e o pináculo central com 96 metros. Essa intervenção e a colocação de um conjunto de estátuas e baixos relevos que só serão executados em 1857, depois da morte de Lassus que se opunha ao pensamento de Le Duc, de que intervir é buscar “o estado ideal mesmo que nunca chegará a ter”¹⁴⁷: Outra intervenção importante e criticada será do Castelo de Pierrefonds, a convite de Napoleão III, em 1857. O propósito de Le Duc foi reconstruir as ruínas existentes do castelo dentro do conceito ideal e absoluto do monumento, com inúmeras inserções e modificações em relação à obra original, embasadas nos princípios do restauro estilístico por ele exposto na obra *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI e au XVI e Siècle*, publicado em 1854, cujo pensamento sobre a restauração está expresso no *Verbetes Restauro*:¹⁴⁸

“A palavra e a coisa moderna. Restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo, ou refazê-lo. É restituí-lo a um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento. Somente a partir do segundo quartel do nosso século pretendeu-se restaurar edifícios de outras épocas, e não nos consta que o restauro arquitetônico tenha sido definido claramente. [...] Dissemos que a palavra e coisa são modernas, de fato, nenhuma civilização, nenhum povo, em épocas passadas, pretendeu fazer restauros com nós aos compreendemos hoje.” (grifo nosso).

Temos então, para “*palavra e coisa moderna*”: *Restauro*, de Viollet Le Duc, a afirmação de Choay; de que houve a necessidade do “*surgimento do arquiteto dos monumentos históricos*”¹⁴⁹, neste período, na França.

¹⁴⁷N.T- “O conceito de estilo, ou melhor, de unidade de estilo em Viollet Le Duc é fundamental para correta apreensão das suas proposições restaurativas. Para Viollet Le Duc: “Esta é a manifestação de um ideal fundado sobre um princípio”. In: *Dictionnaire Raisonné L'Architecture*. Restauro: Eugène Emmanuel Viollet Le Duc. Tradução: DOURADO, Odete. **Pretextos**, Série B, N°01. FAU /UFBA, p.46.

¹⁴⁸KUHL, *op.cit.*, p.6

¹⁴⁹CHOAY, *op. cit.*, p.149.

4.4 – O PENSAMENTO E CONCEITOS TEÓRICOS DO SÉCULO XIX E XX NA EUROPA

“Em meados do século 20, por proposições de variados autores, passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, o qual deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preservar as marcas da própria translação da obra no tempo. Ademais, assume-se que qualquer ação sobre a obra no inexoravelmente em sua realidade figurativa, e a restauração assume para si a tarefa de prefigurar e controlar, justificar e fundamentar essas alterações respeitando seus aspectos documentais, materiais e formais.” (KUHL, 2007, p. 199).

Neste contexto, os debates realizados pelos críticos e teóricos do campo preservacionista no final do século XIX e início do XX irão contribuir para consolidar este campo de conhecimento.

Assim teremos a contribuição do historiador da arte austríaco Alois Riegl¹⁵⁰ (1858-1905), que avança neste campo ao propor os fundamentos para preservação através de uma política de tutela para monumentos históricos, em seu país, quando assume a presidência da Comissão de Monumentos. Tendo como fundamentação teórica sua publicação de 1903: *Dermodene Denknalkultus - Culto Moderno dos Monumentos sua essência e sua gênese*. A obra é dividida em três capítulos que abordam: No capítulo I - Os valores atribuídos aos monumentos e a sua evolução, no capítulo II – Os valores de rememoração e sua relação com o culto dos monumentos e no capítulo III – Os valores de contemporaneidade, relacionado com o culto aos monumentos.

No capítulo II - Os valores de rememoração e sua relação com o culto dos monumentos¹⁵¹, Reigl elabora seu pensamento para os três valores de rememoração (memória) dos monumentos, quais sejam: da Antiguidade - Antigo,

¹⁵⁰ **Alois Riegl** (1858-1905) - Filósofo, historiador da arte e fundador da crítica da Arte como disciplina, contribuiu para a revalorização do estilo barroco, professor na Universidade de Viena, representante na Escola de Viena de história da Arte. Publicações: Gramática histórica das artes figurativas (1903.), O início da arte barroca em Roma (1908), O Culto Moderno aos Monumentos sua Essência e Gênese (1903).

¹⁵¹ Transcrevo as reflexões importantes de Reigl sobre os valores: de **Antiguidade, Histórico e Rememoração Intencional**. Para a formulação dos princípios e conceitos do restauro moderno - crítico, no século XX, com um **“Ato Cultural”**.

Histórico e Rememoração intencional e define: “O valor de antiguidade de um monumento manifesta-se à primeira vista, pelo aspecto não moderno” (REIGL, 2006, p. 69).

Este monumento criado pelo homem passa por uma degradação através dos agentes mecânicos, químicos e biológicos, que destrói gradativamente sua estrutura, seus elementos e os bens integrados. Reigl (2006, p. 71) explica: “Os traços dessa atividade destrutiva permitem reconhecer que um monumento não é recente, mas pertence a um passado distante, a possibilidade de perceber claramente esses traços condiciona, portanto, o valor da antiguidade desse monumento.”

O valor histórico localiza-se no tempo e no espaço e, por sua vez, “reside no fato de que representa para nós um estado particular de alguma forma única, no desenvolvimento do domínio humano” (REIGL, 2006, p. 76).

Desta forma, quanto mais original o estado de conservação do monumento, quanto mais será o seu valor histórico. Para Reigl (2006, p. 71), “o valor histórico do monumento, as alterações e degradações parciais são perturbadoras. Essas observações não se aplicam somente ao valor histórico no domínio da arte e no conjunto da cultura, mas sobretudo, por definição, a todo valor cronológico”. Seu pensamento sobre preservação é moderno e atual:

“Para o **valor histórico**, não se trata de conservar os traços de envelhecimento, as alterações causadas pelos agentes naturais depois do nascimento dos monumentos: essas são, aos seus olhos, indiferentes, quando não insuportáveis. **Trata-se mais de conservar um documento o mais autêntico possível para a pesquisa futura dos historiadores de arte.** O valor histórico sabe que toda especulação e toda reconstituição estão sujeitas a erros subjetivos. Por essa razão, o documento, que é o único objeto efetivamente dado aos pesquisadores, deve ser conservado em estado, para que as gerações futuras possam verificar nossos ensaios de reconstituição, eventualmente, substituí-los por uma forma melhor e mais bem fundamentadas.” (REIGL, 2006, p. 77) (grifo nosso).

Fica evidente que os enunciados de Reigl foram uma referência para as reflexões teóricas de Brandi, o qual seis décadas depois irá elaborar e publicar a teoria do restauro, cujo foco são as obras de arte. Esta teoria não só remete ao campo da restauração, mas principalmente à estética e à filosofia das artes em paralelo (CARBONARA, 2001, p.9-14). Brandi, no primeiro axioma, define: “Restaura-se somente a matéria da obra de arte”. O qual estabelece os princípios fundamentais do restauro crítico: Distinguilidade, reversibilidade e mínima intervenção (BRANDI, 2004, p. 48).

Quanto aos conflitos do valor de antiguidade e o valor histórico, de Reigl, serão inversamente proporcionais: “Maior o valor histórico quanto menos é o valor de antiguidade”. Não estando, estes valores necessariamente em conflitos na preservação dos monumentos, ressaltando que:

“Entretanto as ocasiões de conflito permanecem consideravelmente numerosas, particularmente quando os dois valores atuam de forma idêntica sobre o espectador. **O valor histórico é conservador; pretende tudo preservar, e no estado presente. O valor da antiguidade tem a vantagem de ser mais fácil de se respeitar na prática. [...] Para a prática da conservação, o essencial é primeiramente, evitar o conflito dos dois valores.**”(REIGL, 2006, p. 83) (grifo nosso).

Os conflitos contra o valor da antiguidade acontecem quando elementos e bens integrados originais são degradados, perdidos ou retirados e substituídos por cópias. O conflito surge se esses não forem resultado de pesquisas científicas, e se equivalerem ao valor total da original, pretendendo assim, igual reconhecimento histórico e estético, como afirma Reigl (2006, p. 84). O pensamento reigliano está novamente presente na teoria do restauro, de Brandi, no Primeiro Axioma no Segundo Princípio: “A Restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso histórico ou falso artístico e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.” (BRANDI, 2001, p. 31)

A retirada ou cancelamento desses traços da passagem do tempo, colocados por Brandi, é para Reigl a prevalência do valor histórico que quer tudo preservar gerando, desta forma, um conflito com o valor de Antiguidade – Antigo. O qual não permite ao espectador reconhecer a passagem do tempo no monumento que lhe confere esse valor e sua autenticidade.

O terceiro valor, de rememoração intencional, representa uma transição entre o valor de antiguidade e histórico. No sentido de que “a função do valor de rememoração intencional liga-se ao fato da edificação como monumento; ele impede quase definitivamente que um monumento sucumba no passado e o guarda sempre e vivo na consciência das gerações futuras” (REIGL, 2006, p. 85).

Isso efetivamente se dará através da restauração que busca manter sempre a rememoração – a (na) memória o “estado original do monumento” e intencional – relembrar através da preservação. Desta forma, a rememoração intencional pretende: “A busca do eterno presente e exige do monumento nada menos que a imortalidade do estado original” (REIGL, 2006, p. 24), Assim, existe um forte conflito entre o Valor da Antiguidade – Antigo e a Rememoração Intencional.

A importante contribuição de Reigl está no fato de sua obra consolidar o campo do restauro que assume suas próprias características e propõe novos fundamentos para a preservação dos monumentos históricos, quais sejam: tutelar, conservar e restaurar. Segundo Cunha (2006, p. 3),

“A grande contribuição dessa obra do historiador vienense reside fato de se apresentar através dos diferentes tipos de valor atribuídos aos monumentos, decorrentes das distintas formas de percepção e recepção dos monumentos históricos em cada momento e contexto específicos, os contratantes meios para sua preservação. E ao indicar essas múltiplas possibilidades, impor ao sujeito da preservação a necessidade de fazer escolhas, as quais devem ser, necessariamente, baseadas num juízo crítico. Dessa forma, o pensamento riegliano insere definitivamente as práticas da restauração no debate da cultura, considerando-a deliberadamente como “ato cultural”, antecipando-se às propostas defendidas a partir do segundo pós guerra européia pelo chamado “restauro crítico”, que tem nas figuras de Roberto Pane,

Renato Bonelli e Agnodomenicano Pica seus protagonistas, e, paralelamente, a marca da contribuição teórica de Cesare Brandi.”

4.4.1 - Pensamento no campo do restauro da Escola Italiana

Seguindo essa cronologia, teremos entre o período que compreende o final do século XIX e o segundo pós-guerra; primeiramente a intensificação das discussões e, em seguida, a releitura e o aprofundamento dos princípios e fundamentos teóricos no campo do restauro, principalmente na Escola Italiana.

O primeiro teórico italiano que antecipa os conceitos de Brandi no que tange à importância dos valores estético e histórico será Camillo Boito (1836-1914)¹⁵². Os princípios e fundamentos enunciados por ele reconhecem a importância do valor estético e do valor histórico do monumento e, na dificuldade de se respeitar as duas instâncias, prevalece a qualidade artística sobre as razões da história, quando os dois critérios são incompatíveis. Também incorpora, como Reigl, os critérios da mínima intervenção, reversibilidade e distinguibilidade que serão os três princípios fundamentais do restauro crítico.

Boito propõe uma teoria intermediária entre o restauro estilístico de Violet Le Duc e o restauro romântico, baseado na autenticidade, de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), fundador em 1877 da *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB). Ruskin¹⁵³ defende três pontos: a

¹⁵² **Camillo Boito** - Arquiteto, engenheiro, professor de arquitetura na Escola de Belas Artes de Veneza em 1860. Primeiros trabalhos no campo do restauro 1858-1861. Os princípios e fundamentos são apresentados na III Conferência dos arquitetos e engenheiros civis, em Roma (1883), voltados a vincular a arquitetura e o restauro ao pensamento crítico e as ciências. Publicações: *Architettura medio evo in Italia* -1880, *Os Restauradores* -1884, *In nostri vecchi monumenti, conservare o restarare la nouva antologia* -1886, *Questioni pratiche delle belle arti: Restauri, concorsi, legislazione, professione e insegnamento* -1893. Fonte: *Os Restauradores* (KÜHL, 2002, p. 22).

¹⁵³ **John Ruskin** - Escritor e crítico de arte inglês. Compara a vida do monumento à do homem que “nasce, cresce, amadurece, envelhece e morre”. Monumento e obra pertencem unicamente a seu criador. Serão válidos unicamente na sua forma original. Qualquer intervenção é arbitrária e contrária a sua essência, respeito pela matéria original. As ações serão somente de conservação e manutenção com o propósito de evitar a degradação do monumento. Seu pensamento sobre a restauração de edifícios deu origem a uma linha preservacionista tipicamente inglesa, conhecida como *Anti-Scrape Movement* ou Movimento Antirrestauração. Publicações: *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stone of Venice* (1851-53). Fontes: *Restauro hoje: projeto e criatividade*, AUH 412. Notas de aula: Beatriz Mugayar KÜHL. Disponível em: www.usp.br/fau/cursos/.../Notas_de_Aula_2011_-_B_KÜHL.pdf, www.skoob.com.br/livro/96321. Acesso em: dez. 2011.

William Morris - Intelectual inglês filiado ao Movimento socialista do século XIX. Opositor das restaurações desnecessárias dos edifícios antigos e fundador da SPAB em 1877 e no Manifesto sobre a restauração coloca: “É por todos esses edifícios, portanto, de todos os tempos e estilos, que nós imploramos e exortamos

manutenção e a conservação do monumento, evitando deste modo a degradação, o respeito à matéria original, assim como as transformações do monumento adquiridas através do tempo. No capítulo VI da publicação de 1849, *The Seven Lamps of Architecture*, intitulado *The Lamp of Memory* (A Lâmpada da Memória)¹⁵⁴, Ruskin afirma:

“Nem pelo público, nem por aqueles encarregados dos monumentos públicos, o verdadeiro significado da palavra *restauração* é compreendido. Ela significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída. Não nos deixemos enganar nessa importante questão; é *impossível*, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura.” (grifo nosso).

A Teoria de Boito irá conciliar alguns pensamentos antagônicos das duas correntes através dos fundamentos e princípios elaborados para o restauro filológico-científico. Sua teoria está embasada na legitimidade da instância histórica, necessidade da salvaguarda da autenticidade e definição de uma metodologia científica. Os princípios e fundamentos teóricos por ele propostos foram considerados importantes no final do século XIX, e fundamentaram a Moderna Escola Italiana e a primeira Carta Del Restauro. Suas reflexões sobre restauração foram publicadas em 1884 com o título *Os Restauradores*, sendo proferidas pela primeira vez na Conferência dos Arquitetos e Engenheiros: “Conservação e restauração não são a mesma coisa, com muita frequência, antônimas. “[...] Os conservadores são tidos como ‘homens necessários e

aqueles a quem eles estão confiados que coloquem a PROTEÇÃO no lugar da RESTAURAÇÃO, que adiem a deterioração pelo cuidado diário, que amparem uma parede perigosa ou consertem uma goteira por meios tão obviamente destinados a apoio ou cobertura, que não possam ser confundidos com qualquer outra arte, e que, sob outros aspectos, resistam a qualquer alteração tanto na estrutura quanto na ornamentação do edifício tal como ele se encontra; se ele se tornou inconveniente para seu uso presente, que erijam outro edifício em vez de mudar ou aumentar o antigo; em suma, que tratem nossos edifícios antigos como monumentos de uma arte passada, criada por costumes passados, nos quais a arte moderna não pode interferir sem destruir. Assim, e somente assim, nós escaparemos da desgraça de que a nossa erudição se transforme numa armadilha para nós; assim, e somente assim, nós poderemos proteger nossos edifícios antigos e transmiti-los instrutivos e veneráveis àqueles que vierem depois de nós.” Fonte: Tradução: Maria Lucia Bressan Pinheiro. In: William Morris e a SPAB, *Rotunda*, 2004. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf>.

¹⁵⁴ Tradução: Maria Lucia Bressan Pinheiro. *Lâmpada da Memória*. Cotia, Ateliê, 2008.

beneméritos’, ao passo que os restauradores são quase sempre ‘supérfluos e perigosos’.” (BOITO, 2002, p. 23).

Ele expressa seu pensamento sobre o restauro arquitetônico na publicação *Questione Pratiche di belle Arti* (1893), onde o classifica em três categorias:

Arqueológico - Contempla os monumentos da Antiguidade com ações de anastilose e consolidação.

Pictórico - Os monumentos medievais com ações de consolidação.

Moderno - Os monumentos do Renascimento, não permitindo as imitações e complementos.

E afirma serem oito os princípios gerais para as intervenções de restauro às quais serão referência para as teorias do século XX: Intervenção mínima e identificação do restauro; quando do restauro fazer a distinção entre os elementos novos e antigos; os elementos retirados deverão ser expostos, em local próximo do monumento; os elementos novos deverão conter data e sinal convencional; distinguir a diferença entre os materiais modernos e os originais, nas obras restauradas; completa análise técnica e histórica do edifício, registro fotográfico e descrição dos trabalhos executados; durante toda intervenção de restauro expor e informar todo processo de execução em lugar no próprio monumento; epígrafe descritiva, do restauro, no monumento.

Para Boito, o restauro é um “ato excepcional”, estando em concordância e resgatando o pensamento de Adolphe Didron, que defende: “No que tange aos monumentos antigos, é preferível consolidar que reparar; é melhor reparar que restaurar, restaurar que refazer, refazer que embelezar, evitar as adições e nada suprimir.”¹⁵⁵

Dando continuidade ao trabalho de Boito, o arquiteto Gustavo Giovannoni¹⁵⁶ (1873-1947) faz uma releitura da teoria do restauro histórico-moderno e

¹⁵⁵PINHEIRO, *op.cit.*,p. 22 - N.T.

¹⁵⁶**Gustavo Giovannoni** - Engenheiro civil pela Universidade de Roma, em 1895. Discípulo de Camillo Boito e estudioso da história da arte e da arquitetura, no campo da arquitetura e de restauro como arquiteto, urbanista, crítico da arquitetura. Em 1913, é nomeado professor de arquitetura e diretor geral da Escola de aplicação para engenheiros. Entre 1927-1935, dirige a Escola de Arquitetura de Roma, sendo um dos fundadores da primeira Escola de arquitetura italiana de Roma, na qual é diretor do departamento de restauração de monumentos, atuando também com professor e estudioso da cidade moderna. Em 1931, membro da comissão da Conferência de Atenas - Carta de Atenas. Publicações: *Vecchie città ed edilizia nuova il quartiere del Rinascimento in Roma* (1913), *Vicchie città ed edilizia nuova* (1921), *La conservation de*

fundamenta o Restauro científico - filológico como sendo um “ato científico”. O pensamento e as contribuições de Giovannoni são importantes no sentido de entender que o entorno é parte integrante do monumento e por ter estabelecido os fundamentos e princípios para preservação do ambiente e do tecido urbano. Dedicar-se às questões urbanas e, em suas reflexões sobre conservação e restauração do patrimônio urbano, define:

“[...] o monumento histórico não poderá designar um edifício isolado, separado do contexto das construções no qual se insere. A própria natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, seu ambiente, resulta dessa dialética da “arquitetura maior” e de seu entorno. É por isso que, na maioria dos casos, isolar ou “destacar” um monumento é o mesmo que mutilá-lo.” (CHOAY, 2001, p. 200).

Nas questões sobre restauro arquitetônico, os princípios estabelecidos em sua publicação de 1912 abordam tipologias, técnicas, historicidade e do restauro, com ênfase ao valor documental da obra – o monumento como documento histórico. Os fundamentos e métodos de sua teoria têm como objetivo a prática do restauro de cunho científico, qual seja verificar e certificar a veracidade do fato histórico, ignorando a realidade figurativa da obra. Elabora uma classificação sistemática para alguns casos de restauro, em que as obras apresentem lacunas, quais sejam: consolidação será meios modernos para dar solidez, recomposição – anastilose que é a recomposição de elementos originais no monumento nas posições iniciais de forma identificáveis a distância, liberação – retirada das massas amorfas e complementação ou renovação – acréscimo às posições, neutros (KÜHL, 2011, p.11). Em 1931, Giovannoni, colabora e organiza a Conferência de Atenas e os princípios e fundamentos por ele enunciados serão inseridos no documento da conferência, o qual será transformado em Recomendação da Carta de Atenas em 1939, assim como será referência para a

Monuments d'arte et d'histoire (1933), Verbete: *Restauro dei Monumenti* - In: *Istituto della Enciclopédia Italiana (Treccani)*, V.18, 1936 Fonte: SETTE, Maria Piera. **Il restauro in architettura. Quadro teorico**, 2001, p.189-190.

Carta del Restauro (1931) publicada pelo Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes em 1932. O propósito desse documento foi estabelecer uma metodologia para ser aplicada por todas as superintendências italianas e arquitetos restauradores, e desta forma nortear as restaurações a serem executadas.

4.4.2 - Um novo desafio no campo da preservação – O restauro arquitetônico no século XX

Nas primeiras seis décadas do século XX, a Europa, abalada principalmente pelo impacto da destruição da Segunda Guerra Mundial, em seus sítios e monumentos históricos, irá assistir a um crescente debate sobre os princípios e fundamentos no campo do restauro. O objetivo é encontrar soluções de como intervir e salvaguardar o patrimônio edificado seriamente atingido e avançar nas questões pertinentes a preservação, conservação e restauro de monumentos históricos. Tais debates já haviam sido iniciados no final do século XIX, principalmente pelo historiador de arte e crítico Alois Reigl e pelo arquiteto e historiador da arte Camilo Boito. As reflexões e as práticas foram elaboradas e propostas por autores e teóricos da corrente do restauro histórico-crítico, principalmente na Itália, com a contribuição fundamental do historiador e crítico da arte Cesare Brandi.¹⁵⁷ Segundo Kühl (2007, p. 199)

“Em meados do século 20 fez-se uma extensa releitura dos preceitos então em vigor – que fundamentavam o chamado “restauro filológico ou

¹⁵⁷ **Cesare Brandi** – Com licenciatura em direito em 1927, já em 1930 é designado para administração de antiguidades e belas artes de Siena. Em 1933, atua com inspetor de monumentos de Bologna, criando o primeiro laboratório de restauração de obras de artes, em 1935. Em Roma, em 1936 é nomeado diretor da Antiguidade e Belas Artes. Em 1938, o ministro de Belas Artes, Giulio Argan, cria o Instituto de Restauro e nomeia, em 1939, seu amigo Brandi, como diretor do ICR. Atua no ICR até 1959. Destaca-se como historiador e crítico da arte e expoente do restauro crítico, juntamente com Roberto Pane e Renato Bonelli. Os fundamentos e princípios por ele postulados, a distinção entre restauro dos objetos, cujo objetivo é a sua funcionalidade e o restauro da obra de arte cujos os aspectos estéticos e formais terão de ser considerados, já que o objetivo é restabelecer a unidade potencial da obra, com ênfase aos aspectos formais, estéticos, ao contrário do restauro histórico do final do século XIX e início do XX. Publicações: *Celso della poesia*; *Eliane dell' Architettura* (1956), *Carmine o della pittura* (1962), *Le due Vie* (1966), *Teoria generale della critica* (1975) e inúmeros artigos e palestras sobre a abordagem moderna da restauração e conservação de obras de artes, cuja coletânea, publicada em 1963, terá o título *Teoria do Restauro* (1963). **Fonte:** *A periodização da história da Arte Italiana*. vol. 2, 1994, p. 2 e "Cesare Brandi". In: **Burlington Magazine** 130, N° 027, 1988, p. 770-771.

científico”, com ênfase nos aspectos documentais da obra – também em consequência dos problemas suscitados pelas destruições da Segunda guerra Mundial, evidenciando os reduzidos meios teóricos, até então empregados, para entender a realidade figurativa dos monumentos (v. CARBONARA,1997, p. 231-232): a magnitude do problema exigia que se fosse além do aspecto documental, o que não deveria, porém, ser transcursado algo ocorrido com enorme frequência no século 19.” (KÜHL, 2007, p. 199).

4.5 - A preservação do patrimônio no Brasil no século XX

Os desdobramentos da preservação de monumentos históricos na França ao longo do século XIX tiveram relevância que vão além das fronteiras do país, repercutindo em muitas outras regiões da Europa. Podem-se também traçar alguns paralelismos com a consolidação posterior desse campo no Brasil, em especial no que respeita ao uso dos bens culturais como forma de afirmar a nacionalidade e a busca, no trato desses bens, de um estado completo idealizado (KÜHL, 2007, p. 2).

No Brasil, a preocupação do Estado com a preservação do patrimônio inicia-se na década de 20, com a criação em 1922 do Museu Histórico Nacional (MHN), cuja direção, fica a cargo de Gustavo Barroso¹⁵⁸. Em 1924, por iniciativa de alguns intelectuais e políticos pertencentes ao Movimento Moderno visitam Ouro Preto, em busca das raízes e identidade nacional. Como resultado, desta iniciativa, é concedido o título de Monumento Nacional à cidade de Ouro Preto¹⁵⁹.

Cerca de cem anos depois dos atos ocorridos na França, nas décadas de 30-40 do século XX, teremos pela primeira vez, no Brasil, o Estado assumindo a responsabilidade pela preservação dos bens culturais do país nas Constituições de 1934 e 1937. Explicita o Artigo 10¹⁶⁰: “Compete concorrentemente a União e aos Estados: III – Proteger as belezas Naturais e os monumentos de valor

¹⁵⁸“A definição bem cultural elaborada por Barroso, constitui matéria básica para a compreensão das noções de identidade e nacionalidade brasileiras no início deste século. A palavra de Barroso, neste sentido, foi um dos fundamentos para a produção do passado que norteou o trabalho da grande maioria dos que construíram o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (GUIMARAENS, 2010, p. 211).

¹⁵⁹ Decreto Federal 22.928 de 12/07/1933. Acesso em: out. 2011.

¹⁶⁰<http://www.planalto.gov.br/>. Acesso em: out. 2011.

histórico e artístico, podendo impedir a evasão de obra de arte, do território nacional.” Já em 1932 houve a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, no Museu Histórico Nacional (MHN). Sua tarefa era a proteção legal através da catalogação e fiscalização dos bens históricos e artísticos e propor uma legislação para a preservação do patrimônio histórico nacional. Neste sentido, em 1933 Barroso submete um Plano de Restaurações ao Ministério da Educação e Saúde, com a proposta de restaurar as igrejas, pontes e chafarizes da cidade de Ouro Preto. As restaurações executadas foram de cunho histórico e em alguns casos, como da Igreja Nossa Senhora do Rosário, executadas segundo nos princípios do restauro estilístico de Viollet Le Duc. O propósito deste plano foi observado por Magalhães (2010, p. 406):

“Ao propor os trabalhos junto aos monumentos de Ouro Preto, Barroso partilhava os princípios estabelecidos pelo método historicista de conservação, segundo o qual era possível recuperar as edificações, desde que fossem respeitados seu estilo e acabamento. A restauração deveria ser feita baseada em documentação histórica do período em que o monumento foi construído, podendo ser retirada da edificação quaisquer acréscimos feitos posteriormente a construção, uma vez que a documentação provasse como era a edificação originalmente (LEMOS, 1985, p. 72).

Embora a Carta de Atenas, assinada em conferência realizada em 1931, recomendasse que a restauração só fosse realizada em casos extremos, “sem prejudicar o estilo de nenhuma época” (Carta de Atenas – 1931), Barroso considerava fundamental que a aparência original desses monumentos fosse recuperada, independente de seu estado físico de conservação. Para alcançar esse objetivo uma intervenção restauradora parecia ser imprescindível.”

Segundo Magalhães (2010, p. 416), até 1937, em Ouro Preto foram recuperados trinta e três monumentos: Seis pontes, dezoito chafarizes e nove igrejas. Neste mesmo ano, a Inspetoria seria extinta, ficando a preservação do patrimônio nacional, a cargo do recém-criado (1936) Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), cuja concretização ocorrerá em 30 de

novembro de 1937. Após a promulgação da Constituição de 1937 pelo Estado Novo, em que pela primeira vez considera que a preservação do patrimônio nacional é um dever do Estado. Em decorrência, nesse mesmo ano, teremos o primeiro instrumento normativo para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional: o Decreto Nº 25/37 que, em seu Artigo 1º, define como Patrimônio Nacional como o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

O SPHAN foi resultado do amadurecimento e a concretização das reivindicações de artistas e intelectuais do Movimento Moderno que na década de 20 levantaram a bandeira da preservação da cultura nacional. À frente deste movimento teremos o intelectual Mário de Andrade (1893-1945)¹⁶¹, idealizador do anteprojeto de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, em 1936, a convite de Gustavo Capanema então Ministro da Educação e Saúde.¹⁶²

Andrade elabora um anteprojeto que tem a marca de seu pensamento vanguardista, ambicioso e abrangente. Sua proposta era a criação de uma instituição que protegesse não só o patrimônio nacional: bens móveis e imóveis, mas todas as manifestações artísticas nacionais. Na proposta a denominação Patrimônio Artístico Nacional é definida como “todas as obras de arte pura ou de

¹⁶¹ **Mário de Andrade** - Bacharel em Ciências e Letras, em 1905. Em 1910 cursa o primeiro ano da Faculdade de Filosofia e Letras e no conservatório dramático e musical de São Paulo. Em 1917, primeiro encontro com Anita Malfati e a primeira viagem a Minas Gerais para pesquisar sobre o Barroco Mineiro. Em 1918, é nomeado professor no conservatório de música. Em 1919, visita as cidades históricas de Minas Gerais, para o contato com as raízes nacionais. Entre 1920-1922, torna-se membro do grupo modernista de São Paulo, da sociedade de cultura artística, participa do lançamento do Modernismo no Banquete do Trianon, nomeado professor de história da música e estética do conservatório e participa da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Em 1924, realiza a histórica viagem da descoberta do Brasil: Semana Santa dos modernistas e amigos. Já em 1927-1929, realiza uma viagem etnográfica, percorrendo o Amazonas e Belém, segunda e terceira viagem etnográfica ao Nordeste para recolher documentos sobre música popular e danças dramáticas. Em 1935, é nomeado chefe da divisão de expansão cultural e diretor do departamento de cultura. No ano 1936, é nomeado chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e elabora a convite de Rodrigo de Mello Franco, o anteprojeto para preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Em 1939, cria a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, nomeado chefe do setor do SPHAN de São Paulo e Mato Grosso. Publicações: *Paulicéia desvairada* (1922), *A escrava que não é Isaura* (1925), *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Ensaio sobre música* (1928), *Lasar Segal* (1935), *Lira Paulista* (1945). Fontes: Resumo biográfico e bibliográfico – NOGUEIRA JR. Disponível em: www.projetoreleitura.com.br. Acesso em: nov. 2011

¹⁶² “Foi com aquela alegria adorável, como disse Gustavo Capanema, que Mário de Andrade atendeu prontamente à solicitação do então Ministro da Educação e Saúde para elaborar um projeto de organização de um serviço público voltado para a defesa de nosso extenso e valioso patrimônio artístico” (WEFFORT, 2002).

arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares estrangeiros residentes no Brasil” (ANDRADE, 1936, p. 01).

Ao especificar as manifestações artísticas nacionais, Andrade cita uma ampla e diversificada descrição que abrange as ruínas, igrejas, fortes e sítios arqueológicos, assim como as lendas e outras manifestações do folclore nacional. O pensamento de Andrade, expresso neste anteprojeto, constitui um documento fundamental para a construção do conceito de preservação do patrimônio nacional. Ele entende “por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio histórico, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatros livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias¹⁶³: 1- Arte arqueológica, 2 - Arte ameríndia, 3 - Arte popular, 4 - Arte histórica, 5 - Arte erudita nacional, 6 - Arte erudita estrangeira, 7 - Artes aplicadas nacionais, 8 - Artes aplicadas estrangeiras” (ANDRADE, 1936, p. 03). O Decreto 25/37 agrupa o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em quatro categorias: 1- Livro do Tombo Arqueológico, Etnológico e Paisagístico, 2- Livro do Tombo Histórico, 3 – Livro do Tombo das Belas Artes e 4 – Livro das Artes Aplicadas.

É a partir do anteprojeto elaborado por Andrade que começa a trajetória da preservação e “construção” do conceito de patrimônio histórico-cultural, no Brasil, a cargo do SPHAN/IPHAN. Assim o SPHAN em sua primeira fase – “*Fase Heroica*” –, no período de 1937-1968, sob a direção do advogado Melo Franco, realiza as primeiras intervenções de restauro em alguns sítios e edifícios históricos tombados, entre outros: Casa - Sede e Capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque (SP), entre 1940-1947; a igreja de São Miguel Paulista (SP), entre 1939–1941, e a Casa de Câmara e Cadeia de Atibaia (SP), entre 1858–1961, embasadas na Carta de Atenas de 1931.

Essas intervenções são para “restituir” sua composição original, estrutural e de fachadas, tendo com referência a proposta de Barroso: o Plano de

¹⁶³“A proposta de Mário de Andrade tinha um traço fundamental: nomeava e detalhava todas as obras de arte fossem monumentos, objetos, paisagens, folclore, cantos dança, ditos, em texto marcado por uma generosidade etnográfica” (RUBINO, 2002, p. 148).

Restaurações de 1933. Estão inseridas nesta primeira fase das intervenções do SPHAN, de 1946, as fachadas da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, tombada em 1938, cujas intervenções são abordadas e analisadas no capítulo I. Foram 30 anos importantes para preservação dos monumentos nacionais, levada a cabo com a carência de recursos técnicos e financeiros.

Em 1967 começava uma fase e assume o cargo de diretor do órgão, Renato Soeiro. Tendo inicialmente as mesmas diretrizes da gestão anterior, mas gradativamente irá elaborar uma nova política de preservação dos conjuntos e sítios históricos, necessária, devido ao crescente processo de industrialização a partir dos anos 60, com desenvolvimento urbano e grande valorização imobiliária nos anos 70. Na gestão de Soeiro foi desenvolvido o Programa das Cidades Históricas, para a preservação e valorização dos centros urbanos históricos.

Em 1975, começará reestruturação do órgão, com a gestão de Aloísio Magalhães que teve como meta rever as políticas culturais no Brasil e retomar o pensamento e as reflexões de Andrade colocadas no anteprojeto de 1936, qual seja: ampliar o conceito de bem cultural. Neste sentido, a fundação do CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural tinha como objetivo desenvolver programas: “O do levantamento sócio – cultural, o da história da ciência e da tecnologia no Brasil e os dos levantamentos de documentação sobre o Brasil.”¹⁶⁴ Em 1969, ainda nessa gestão, os trabalhos desenvolvidos pelo CNRC são transferidos para o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas, sendo esse interrompido em 1982, com a morte de Aloísio Magalhães.

Somente em 1985 haverá a retomada das discussões sobre o conceito de Bem Cultural com a criação do MInC - Ministério da Cultura e principalmente em 1988 com a nova Constituição Federal que amplia o conceito de Patrimônio Histórico como proposto por Andrade que enfatiza: **“a preservação deve existir até mesmo independente do ato de tombamento.”**¹⁶⁵ (grifo nosso)

Na década de 1990 acontece a reestruturação do SPHAN/Pró Memória que passa a ser uma autarquia como nome de IBPC - Instituto Brasileiro de

¹⁶⁴(OLIVEIRA, 2009, p.28)

¹⁶⁵*Ibidem*, p.29

Patrimônio Cultural e neste período dando continuidade a lei de incentivo fiscal; na Lei Sarney é criado Programa Nacional de Apoio a Cultural-PRONAC. Que proporciona investimentos do setor privado para área cultural, sendo um mecanismo importante para a política cultural e para os programas de preservação e conservação do patrimônio nacional nos últimos 20 anos.

Já no início do ano 2000 é concretizada a proposta da Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, que amplia o conceito de Patrimônio Histórico para Patrimônio Cultural. Havendo a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, assim como a ampliação e a atuação efetiva do IPHAN, através da edição do Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000. A edição deste decreto propicia as políticas públicas de preservação do patrimônio enfraquecidas até então, sejam fortalecidas e a partir de 2006. O planejamento das políticas e dos programas estratégico do IPHAN se consolidam, através de reuniões da diretoria colegiada que apresentam e desenvolvem as diretrizes das políticas setoriais de cada área componente das políticas de patrimônio. As reuniões que se realizaram entre 2007-2009 em Salvador, Brasília e Recife, tendo como principal diretriz: “Ampliar o acesso ao Patrimônio Cultural com direito a cidadania como base para o desenvolvimento sustentável e melhoria das condições da vida da população.”¹⁶⁶

Atualmente, o plano de ação nacional do IPHAN é anual e têm como meta a preservação do patrimônio cultural nacional de uma forma ampliada com o apoio e participação das comunidades, dos governos estaduais e municipais. Estando envolvidas as áreas de planejamento e administração, objetivando a otimização dos recursos disponíveis; **Proteção**, por meio da conservação e proteção legal dos bens culturais; indentificação e **Documentação**, com estudos e pesquisas que situem no tempo e no espaço o patrimônio cultural brasileiro; e **Promoção**, com a difusão e informação, intercâmbio e editoração das atividades realizadas em prol do Patrimônio.¹⁶⁷

¹⁶⁶ <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1702>

¹⁶⁷ <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1702>

4.6 - PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: “ATO CULTURAL” - FUNDAMENTOS E PRINCÍPIOS DO RESTAURO CRÍTICO

“Paulatinamente a complexidade dos problemas a serem afrontados na área da restauração forçou ao abandono do empirismo, preterido em função de uma aproximação aos monumentos mais consistentemente embasada, seja teórica, seja metodológica. Exemplo contundente é a situação de destruição dos países europeus no segundo pós-guerra. A escala da destruição sem precedentes trouxe problemas jamais enfrentados e, em decorrência, os princípios são então estabelecidos para a restauração forma postos em xeque. Aqueles instrumentos oferecidos até o momento, incluindo-se aí os postulados na Carta de Atenas de certo modo não poderiam antecipar a escala das intervenções que se sucederam à II Guerra e, portanto, prever uma metodologia adequada a tal empreitada.” (CUNHA, 2008, p. 2).

Em 1919, após a primeira Guerra Mundial, é criada a Liga das Nações¹⁶⁸ que em 1935 irá encarregar o jurista Charles Vischer, da Bélgica, a tarefa de elaborar um anteprojeto dos bens culturais em tempo de paz e a Convenção Internacional para proteção dos monumentos e obras de arte no curso dos conflitos armados. A aprovação do anteprojeto aconteceria na Convenção Internacional para Proteção do Patrimônio Artístico e Histórico Nacionais em 1938. Mas, diante da Segunda Guerra Mundial entre 1939-1945, a convenção não foi realizada.

Sendo o primeiro tratado internacional para proteção dos bens culturais em tempos de paz e também de guerra, o Tratado para Proteção dos Monumentos e Instituições Culturais - Pacto de Roerich (1935) continha uma regulamentação detalhada, na qual os vinte e um Estados Membros se comprometeram a adotar e colocar uma bandeira distintiva – “círculo vermelho,

¹⁶⁸“A Liga das Nações foi a primeira organização de caráter universal da história e tinha como propósito estabelecer uma política de cooperação internacional entre os Estados, como forma de assegurar a paz internacional. Era auxiliada por outras organizações e instituições, entre elas a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, responsável pela promoção da política de cooperação no campo cultural.” (SILVA, 2002, p. 131).

com tripla esfera vermelha dentro do círculo, sobre o fundo branco” –, para a identificação dos bens culturais que deveriam ser protegidos em tempos de guerra, além de determinar que:

“[...] os beligerantes deveriam respeitar e proteger os “monumentos” históricos, os museus e as instituições dedicadas à ciência, à arte, à educação, e a conservação dos elementos culturais, bem como, deveriam ter o mesmo respeito e proteção aos monumentos históricos, museus, instituições: científicas, artísticas, educacionais e culturais, tanto em tempo de paz ou de guerra.” (SILVA, 2002, p. 132).

Mas este tratado não foi respeitado durante a Segunda Guerra Mundial. No final do conflito, diante do cenário de destruição causada pelos bombardeios, na Itália, haverá um amplo debate e o avanço de uma discussão mais aprofundada acerca das intervenções de restauro, principalmente o arquitetônico e dos seus bens integrados. As contribuições teóricas e práticas do arquiteto Roberto Pane¹⁶⁹ (1897-1987) e Renato Bonelli¹⁷⁰ (1911-2004), pertencentes à corrente do restauro crítico, serão fundamentais, por entenderem ser o restauro um processo histórico-crítico a ser executado através de uma análise profunda e personalizada, em que se deverá se considerar os valores formais da obra. Ambos negam que os monumentos históricos possam ser enquadrados em classificações, esquemas ou

¹⁶⁹**Roberto Pane** (1897-1987) – Arquiteto e historiador, discípulo de Gustavo Giovanoni, na década de 20, nos anos 40 torna-se professor na disciplina recursos estilísticos e design de monumentos da faculdade arquitetura da Universidade de Nápoles e nos anos 50 da disciplina restauração de monumentos. Considerado um especialista em restauração arquitetônica, juntamente com Renato Bonelli e Cesare Brandi, são os principais teóricos do restauro crítico no pós-guerra. Publicações: *Arquitetura da época Barroca* (1939), *Arquitetura e belas Artes, negros, pozza*(1948), *Antigas cidades e edificios novos*(1959), *Eventos atuais do ambiente antigo* (1967), *O centro histórico de Nápoles* (1971), *Attualità e dialettica Del restauro* (1987). Participou da elaboração da Carta de Veneza de 1964. Disponível em: <http://www.it.wikipedia.org/bibliografia>. - Acesso em: out. 2011.

¹⁷⁰**Renato Bonelli** (1911-2004) - Arquiteto e professor, tornou-se um estudioso da história da arquitetura e da teoria do restauro na década de 40 do século XX. Fundador do boletim do Instituto Histórico e Artístico de Orvieto. Realiza vastos estudos sobre a historiografia e tipologia arquitetônica, na década de 50. Lecionou Artes dos jardins, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma e, mais tarde, da disciplina literatura artística. Suas reflexões sobre o restauro crítico, no pós-guerra, juntamente com Roberto Pane fundamentam que: “**Restauro é um processo crítico e criativo**”. Publicações: *La “Roccambruna” di Villa Adriana* (1940), *Fasi costruttive Ed organismo architettonico nel Duomo di Orvieto* (1943), *Principi e metodi nel Restauro dei monumenti* (1945), *Revignate architetto o amministratore* (1957), *Architettura e restauro* (1959), *La “Carta di Veneza” per il restauro architettonico* (1964), *Principi, metodi e strumenti della tutela, relazione generale* (1967), *Storografia e restauro* (1981). La Stampa. In: **Bollettino Deputazione di Storia Patria per l’Umbria**, 2004, p. 343.

regras pré-estabelecidas, como proposto anteriormente no restauro científico de Giovannoni.

Um estudioso da teoria da arquitetura e do restauro, Bonelli, em *Il Restauro Architettonico*¹⁷¹, fundamenta os princípios do restauro histórico-crítico em seu verbete, enunciando que “uma obra arquitetônica não é só um documento, mas, sobretudo, um ato que na sua forma exprime um mundo espiritual e que essencialmente, por este motivo, tem importância e significado.” (tradução nossa). Outro fundamento abordado pelo autor afirma que: “terá de levar em conta as restrições e possibilidades do monumento sempre através de uma análise crítica e do “ato criativo” do restaurador, sendo um processo que se limita no respeito à obra” (BONELLI apud CUNHA, 2008, p. 4). São fundamentos contrários aos princípios do restauro estilístico, defendido por Viollet Le Duc, o qual define no Verbetes, a palavra *Restauro*: “A palavra e a coisa moderna – Restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restituí-lo a um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento”¹⁷².

Bonelli irá publicar em 1959 a obra *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, sendo uma das abordagens *I Principi e Metodi nel restauro dei Monumenti*, em que expõem suas reflexões teóricas sobre o restauro dos monumentos e reintegração dos bens integrados atingidos pelos bombardeios da Segunda Guerra.

Os princípios e métodos por ele enunciados estabelecem que “Restauro é um processo crítico e criativo” e que “será dever da crítica histórica e artística estabelecer se as preexistências arquitetônicas são essenciais à cidade como uma orgânica formação histórica, e em relação à sua imagem.” Esta preexistência é discutida por Bonelli e colocada em três diferentes possibilidades evidentes e abordadas por Vivio (2010, p. 221):

¹⁷¹**Verbetes:** “Un’opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato. Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico e appunto da questa fondamentale considerazione sorge il nuovo principio informatore del restauro: assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell’opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell’unico valore. In: **Enciclopedia Universale dell’Arte**. Istituto Geografico de Agostini. Novara. 4ed., 1983, p. 347.

Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/print.php?articleID=164&modo=1>. Acesso em: outubro 2011.

¹⁷²LE DUC, *op. cit.*, p. 46.

- 1- Intervenção crítica essencial, quando não tiver sido comprometida a unidade figurativa, ou não ser plausível tentar recompô-la – Intervenção mínima.
- 2- Intervenções crítica e dialética, objetivando a recomposição de um conjunto – Conservação no estado atual, em que se encontra o monumento – Intervenção, em harmonia com o ambiente.
- 3- Uma inserção por contraste a ser realizada com linguagem contemporânea, quando se quiser eventualmente criar uma moldura ou um fundo, mas deixando o antigo como elemento autônomo – novo, a qual seria uma intervenção diferenciada da original.

Na compreensão de Vivio (2009, p. 210), as reflexões de Bonelli são os fundamentos para o “restauro moderno” que incorporam

A gradual contribuição da contemporaneidade à recomposição da unidade figurativa de um complexo arquitetônico ou urbano passa da sistematização mais essencial, a qual garante, com uma intervenção mínima, a conservação do estado que a obra atingiu, para uma intervenção decididamente diferenciada da preexistência, atravessando todas as possíveis soluções intermediárias voltadas a harmonizar os acréscimos com o ambiente histórico.

Pane é outro estudioso sobre as questões do restauro arquitetônico e um dos primeiros a elaborar princípios e fundamentos para o restauro crítico e abrir um amplo debate sobre o tema no pós-guerra. Seu discurso, nesse período, estabelece ser o restauro um “Ato Crítico Criativo” e afirma a importância de haver um debate para os critérios das escolhas a serem feitas. Suas reflexões são no sentido de que “antes, as restaurações eram com frequência ditadas por uma exigência de gosto ou por uma predileção cultural; hoje, impõem-se por uma necessidade imperiosa, mesmo a custo de compromissos, que comportam o risco de não ser completamente conformes às normas do restauro moderno” (PANE apud VIVIO, 2009, p. 210). Tais reflexões são uma visão crítica diante dos problemas e das soluções a serem tomadas em face à destruição dos monumentos ocorrida nos anos 40-50. Tais intervenções não serão somente

meras consolidações, mas sim reconstruções de grande parte de um monumento, assim como também o propósito de conciliar o restauro, juntamente, com a construção ou acréscimo moderno, quando se fizesse necessário para preservação de parte do monumento.

Compartilha dessa mesma linha de pensamento os estudos elaborados por Ambrogio Annoni¹⁷³(1882-1954) que contribuíram para a reformulação da classificação nas intervenções de restauro até então em vigor.

Para Annoni, deverá sempre haver uma análise crítica e do rigor de uma metodologia no restauro. Os princípios por ele enunciados são embasados a partir de sua atuação na sistematização e no restauro das ruínas do *Ospedale Maggiore alla Casa Granada*, em Milão. Em seu artigo *Ciência e Arte do Restauro Arquitetônico*, de 1946, afirma:

“Este é um argumento bastante atual, original pela guerra; o qual já se abordou, e para qual é conveniente muita ponderação, muita cautela na reflexão, sagaz senso prático e nobre intuição artística. A preparação do restauro exige um tríplice exame: histórico, técnico e artístico.”

E estabelece as razões e condições para o restauro arquitetônico:

Por restauro se entenderá a conservação, sistematização, valorização do edifício e enfatiza que o edifício antigo deve ser: restaurado e valorizado, sendo necessária, a identificação do seu grau de destruição

¹⁷³ **Ambrogio Annoni** (1884-1954) - Arquiteto e discípulo de Camillo Boito. Entre 1911-1913 foi superintendente real dos monumentos, quando coordena os trabalhos de restauro da Basílica de San Vincezo em Galliano. Em 1921, atuou como professor na Escola politécnica de Milão, dos cursos: Corpos e formas da arquitetura e caráter histórico dos edifícios e restauração de monumentos. Em 1926, coordena a superintendência de Ravenna com a realização dos restauros: Túmulo de Dante, Igreja de San Giovanni, San Francesco e Santa Chiara. Na Faculdade de arquitetura, em 1936, foi Professor das disciplinas estilo de fontes e construção e restauração de monumentos. Em 1931 foi nomeado Signatário da Carta de Restauro Italiana. Entre 1946-1950 foi nomeado supervisor na Superintendência de obras públicas do escritório técnico de Milão.

Obras de Restauro: Broletto e o Palazzo del Bicocca – Milão, Galeria de Arte Vinciana Ambrose, Igreja de San Pietro em Gissate e o projeto de restauro do Ospedale Maggiore alla Ca'Granda, em Milão.

Publicações: A ciência e a arte de restauração e exemplos arquitetônicos (1946), Corpos e formas da Arquitetura - Ideias e exemplos (1952), Restauri e l'organismo architettonico - Basílica della San Vincenzo(1949). Arte de lidar com Leonardo da Vinci. Disponível em: www.grupoartecultura.it/monumenticulturali/annoni.htm e <http://www.siusa.archivi.beniculturali.it>. Acesso em: nov. 2011.

e de uma avaliação das razões históricas, artísticas, sentimentais, legais, urbanísticas, mas também das possibilidades técnicas e práticas (ANNONI apud VIVIO, 2009, p. 10).

O rigor da metodologia, a ser desenvolvida nos casos dos bens integrados, afirma à necessidade de: “Sinceridade no restauro”.

“As esculturas foram removidas: **é preciso agora pesquisar reordenar, sistematizar todos os fragmentos ornamentais ou escultóricos**, e, por meio de levantamentos e fotografias feitas anteriormente, colocá-los, primeiro em projeto e depois na realidade, em seu lugar. “Ou as esculturas e as decorações foram completamente destruídas ou dispersas; é então necessário amadurecer a solução, que resolva melhor o problema do ponto de vista do sentimento, da arte, mas ainda da sinceridade.” (ANNONI apud VIVIO, 2009, p. 10) (grifo nosso).

Annoni coloca, também, a necessidade de uma reflexão e análise crítica no que se refere ao equilíbrio e a harmonia, entre o antigo e o novo, dos elementos e dos bens integrados à arquitetura.

“Se poderá primeiro, pensar em deixar o organismo arquitetônico privado das partes perdidas. Se isto criasse um efeito desarmonico para o justo equilíbrio dos vazios e dos cheios, dos claros e dos escuros, se poderia recorrer à execução de novas ornamentações ou esculturas feitas por artistas de nosso tempo, confiando-se na sua sensibilidade e no seu valor. “Esta liberdade deve ter uma só limitação: que o todo – e o volume e o contorno, em sua forma geral e o claro-escuro sejam harmonicamente análogos às outras partes antigas conservadas.” (ANNONI apud VIVIO, 2009, p. 11).

Teremos então que os debates promovidos por estes autores e teóricos contribuíram efetivamente para estabelecer os princípios e fundamentos do restauro (moderno) crítico. Assim como os conceitos enunciados por Brandi na Teoria do Restauro de 1963 irão consolidar o campo do restauro através de uma

reflexão filosófica, historiográfica, crítica e estética, fundamentada na relação dialética entre duas instâncias: estética e histórica e afirmando ser o restauro um “Ato Cultural”.

Brandi também observa a existência de uma “unidade potencial da obra de arte” e que seu restabelecimento, através do restauro, só é aceitável e legítimo sem se cometer um falso artístico ou histórico e com a absoluta garantia da permanência dos traços adquiridos, pela obra, através do seu percurso no tempo, pois essa se constitui um documento histórico a ser preservado. Estabelece a autenticidade e distinguibilidade como dois princípios de sua teoria e afirma:

Não admitia a falsificação dos refazimentos “em estilo” ou repriminações de formas do passado já desaparecidas, mas tampouco está de acordo com aproximação modernista ao tecido dilírios dos centros históricos, convencido da incompatibilidade inata da linguagem do modernismo com a concepção perspéctica transmitida na arquitetura do Renascimento em diante (BRANDI, 2004, p.74).

4.6.1 – Princípios e conceitos do Restauro Histórico - Crítico e Cultural

Entre 1939-1960, Brandi, à frente da direção do Instituto Central do Restauro (ICR) desenvolve e aplica os princípios e fundamentos que envolvem a crítica da arte, estética, teoria e prática do restauro. O objetivo é difundir os resultados obtidos no ICR para o público e os profissionais de áreas de diversas formações e, desta forma, distanciar cada vez mais o campo do restauro do empirismo, tendo como propósito vincular ao campo das ciências, da teoria e da prática.

“Os escritos realizados no instituto provinham dessa inter-relação entre investigação científica, atividades operacionais e didáticas. Graças a essas ações articuladas, que funcionavam em um processo de continua retroalimentação, e a inegável e extrema capacidade intelectual de Brandi, foi possível a ela propor um novo método, ainda hoje

empregado, para a solução de um problema recorrente e complexo do restauro, a reintegração das lacunas.” (KÜHL, 2007, p. 201).

Com este propósito, formula os princípios teóricos e coordena várias intervenções de restauro entre as décadas de 40–50. Destaco os realizados em Camposanto de Pisa, na Capela dos Ovetari da Igreja degli Eremitani em Pádua, cuja maioria das pinturas murais - afrescos são atribuídos ao pintor renascentista Andrea Mantegna. Cerca de quatro décadas mais tarde, o local terá um novo projeto de restauro, um outro “momento metodológico” para sua recomposição total.¹⁷⁴

Numerosas tentativas de reconstrução dos fragmentos da Capela de Ovetari, uma obra-prima do Renascimento, em Pádua, foram realizadas. Para tal, métodos manuais foram implementados, após a guerra, nos laboratórios do Instituto Central de Restauro, em Roma, sob a direção de Cesare Brandi. Findo este longo período de estudo e recomposição, houve o retorno de três cenas originalmente pintadas nas paredes laterais da capela. Mas muitos outros fragmentos não foram recolocados, e somente retornaram, novamente em Pádua, entre 1975-1992.

Mas o desafio maior, para Brandi, viria em 1944 quando inicia o restauro dos afrescos – pinturas murais da *Capela Mazzotosta de Lourenço Viterbo*, na igreja Santa Maria della Verità na cidade de Viterbo. A igreja foi seriamente atingida e danificada pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial e consequentemente muitos danos, problemas estruturais, com muitos fragmentos e lacunas arquitetônicas e pictóricas¹⁷⁵, principalmente na capela. Sendo o restauro do afresco Casamento da Virgem em 1946¹⁷⁶. Para executar esse trabalho de

¹⁷⁴Progetto Mantegna – Anastylosis computador - Problemas e busca de um método. Site: www.progettomantegna.it

GIANTOMASSI, C. Os trabalhos de reconstrução nos afrescos da Capela Ovetari. In: Cappella Andrea Mantegna e os Mestres do Ovetari.

¹⁷⁵ Para estabelecer os termos para restauração e regular a prática, Brandi estabelece que “a “forma” de toda obra de arte singular e indivisível, e em casos em que, a sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária em cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles. **E define: “Uma lacuna, naquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido figurativo.** Mas contrariamente àquilo que se acreditava, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido” (BRANDI, 2004, p.46-49).

¹⁷⁶BRANDI, Cesare. In situ. **La Toscana 1946-1979: Restauri, interventi, ricordi.** Viterbo, Sette Città, 1996. “20.000 (vinte mil) fragmentos: das paredes e abóbadas: difícil separação, planta da capela dividida em quadrados: recolhidos em caixas com dupla numeração: às vezes mais de 1(uma) caixa por quadrado, pois

reconstituição dos fragmentos da pintura mural – afresco em 1946, Brandi realiza seus estudos sobre o tema e nos artigos publicados afirma que

[...] “a recomposição dos afrescos apresentava-se [...] “a recomposição dos afrescos apresentava-se antes de tudo como problema metodológico, e não técnico, por causa dos elementos de hipótese crítica que entravam em jogo toda vez que se deveria tratar as lacunas no fundo das pinturas” (Brandi, 1954 p. 47). Após a separação, classificação e remontagem dos fragmentos em seu lugar de origem, as lacunas eram de tal ordem que imagem não se compunha.”Era necessário reconstituir continuidade entre os fragmentos, mas, ao mesmo tempo, a intervenção não poderia confundir com o original, induzindo o observador ao engano.” (KÜHL, 2007, p. 201).

O método desenvolvido por Brandi denominou-se “*Tratteggio*”, em que, “examinadas de perto, as partes integradas se distinguem dos fragmentos originais, mas, que vistas de longe promovem a integração da imagem”¹⁷⁷ (KÜHL, 2007, p. 201).

Esse método é executado durante décadas e é o escolhido para a reintegração das pinturas murais – afrescos de Giotto, da abóbada da Basílica Superior de São Francisco, situada na cidade Assis, na Itália, atingida por um terremoto em setembro de 1997. O arquiteto Giuseppe Basile, na época diretor da ICR, coordena os trabalhos executados a partir de 1997, logo após o terremoto. O projeto e processo das intervenções foram embasados em uma metodologia

só um estrato por caixa (número+letra), para dividir e classificar: mais de 1 ano, extenso uso da fotografia: mas os registros anteriores eram escassos/necessário ajustes e correção perspéctica, desenvolveu-se método de impressionar fotograficamente a tela (preparada com caseato de cálcio) sobre a qual foram recompostos os fragmentos (que depois, devidamente consolidada e com o substrato preparado) foi aplicada na parede, problema maior: integração da imagem: aquele monte de fragmentos algo pior do que um caleidoscópio, lacunas eram de tal ordem que a imagem não se recompunha, necessário reconstituir continuidade entre fragmentos, e devia respeitar o princípio da restauração que veta qualquer acréscimo semelhante ao original, neutro ou meios-tons ou tom abaixo: alteram completamente o equilíbrio cromático/neutros: tendem a se comportar como figuras (Gestalt): obra em si faz papel de fundo, de perto se destacam dos fragmentos originais/mas de longe se distinguem, Brandi descreve inicialmente processo como “filamentos” (1945, durante a mostra), em texto de 1946 dá a denominação que assumiria “*tratteggio*” feito com aquarela, 1º banco de provas da concepção e das técnicas modernas de restauro de obras de arte, concepção e técnicas radicalmente inovadoras e revolucionárias: premissas científicas. In: Notas de aula: Restauração hoje: Projeto e criatividade. KÜHL, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁷N.T. “Trata-se de uma série de traços sutis, paralelos, verticais, coloridos e de modo diverso a reconstituírem o tecido pictórico faltante, mas facilmente reconhecíveis de perto, como intervenção de restauro, por causa do caráter abstrato de suas marcas e da técnica empregada (aquarela).”

técnica e científica executadas por etapas para: consolidar, recuperar, recompor, recolocar e restaurar, a estrutura, o suporte e os milhares de fragmentos das pinturas murais.

“A intervenção realizada pelo Instituto Central de Restauração foi programada, segundo uma práxis corrente na atividade do instituto como “canteiro piloto” e, portanto, com o objetivo (além de ocupar-se dos casos emergenciais) de efetuar o levantamento e documentar as condições da decoração parietal e determinar, operacionalmente, técnicas e material de intervenção.” (BASILE, 2004, p. 137).

Na fase de restituição e reintegração pictórica das pinturas, as análises do grau dos danos e da descontinuidade da unidade da obra levaram nas situações mais delicadas, como as *Histórias Franciscanas*, a equipe de restauradores há três “opções teóricas” possíveis:

“Não tratar de modo algum as lacunas, de forma que fosse imediatamente e dramaticamente perceptível a experiência traumática a qual afetou as pinturas, “fechar” as lacunas, também recorrendo a técnicas de reintegração facilmente reconhecíveis de perto com intervenções de restauro, privilegiando, desse modo, o aspecto estético da obra; deixar visíveis as lacunas, mas as tratando de modo a que elas não interferissem negativamente com a leitura da imagem, conseguindo, assim contemporizar as exigências estéticas e históricas.” (BASILE, 2004 p. 138).

A opção adotada neste caso foi baseada nos critérios da metodologia escolhida pela Comissão para o Restauro da Basílica, qual seja:

“Que a intervenção devesse também a aspectos menos vitais e urgentes, mas igualmente necessários para restituir ao sacro edifício o decoro anterior ao terremoto: retirando tudo aquilo que poderia interferir, de modo negativo, na leitura da obra, e operando com o objetivo de assegurar novamente sua plena fruição.” (BASILE, 2004, p. 138).

Com respeito à história – percurso, dessa obra, no decorrer do tempo, a qual no século XIX, já havia sido reintegrada, suas lacunas, com a técnica: “a neutro.”¹⁷⁸ O que levou a comissão de restauradores a optarem pela reintegração das lacunas com o recurso do “rebaixamento óptico” da argamassa; com o preenchimento das lacunas, sem interferir autenticidade e legibilidade da obra original. E pela reintegração pictórica, perfeitamente reconhecível, com a técnica do *Tratteggio*, desenvolvida por Brandi no ICR, na década de 40. Nessa mesma linha de pensamento, Paul Philippot¹⁷⁹ participou e compartilhou da formulação e da prática executada por Brandi, no que diz respeito à reintegração de lacunas em pinturas murais. A publicação *Conservação de Pinturas Murais*, com coautoria de Paulo Mora e Laura Mora é uma referência para conservação e restauro. Sobre a reintegração de lacuna existente em bem integrado à arquitetura, Phippot (1996, p. 358) define:

“A lacuna é uma interrupção da continuidade da forma artística do objeto e de seu ritmo, o que ocorre tanto em um quadro, como em escultura ou monumento arquitetônico. Como o objeto fragmentado já adquiriu um valor, mesmo nesse estado e a complementação das partes faltantes teria a finalidade de reduzir ou eliminar a interferência da sua leitura.”

Para os autores (MORA, PHIPPOT, 1996, p. 344) se torna um problema crítico do restauro respeitar a autenticidade e o documento histórico que a obra representa, quando da perda de partes e da continuidade da “unidade do todo”

¹⁷⁸“Nas primeiras tentativas de estabelecer uma metodologia da restauração que rejeitasse as integrações fantasiosas, surgiu a primeira solução empírica da *tinta neutro*. Buscava-se, em outras palavras abrandar esse emergir da lacuna em primeiro plano, procurando empurrá-la para trás com uma tinta desprovida, o máximo possível, de timbre. O método era honesto, mas insuficiente” (BRANDI, *op.cit.*, p. 50).

¹⁷⁹**Paul Philippot** – Advogado, historiador da arte e arqueólogo. Estudou no Istituto Centrale per il Restauro, com Cesare Brandi. Trabalhou no Royal Instituto du Patrimoine Artistique e Diretor – adjunto da ICCROM no Museu do Louvre de 1959 até tornar – se Diretor-Geral da ICCROM, em 1971. Publicação: *Conservação de Pinturas Murais* - co-autoria com Paulo e Laura Mora em 1977. Participou na elaboração da Carta de Atenas de 1964. Membro do ICCROM, em 1981. Fonte: www.iccrom.org

desta obra. É fundamental que a reconstrução das partes faltantes ou das lacunas, tenha limites bem definidos.¹⁸⁰

“Do ponto de vista estético, a obra de arte é caracterizada pela unidade da forma como um todo. A imagem criada pelo artista difere do objeto que é seu suporte físico, o qual não é igual às suas partes, sendo então indivisível. Consequentemente mesmo quando a obra é mutilada ou reduzida a fragmentos, alguma coisa de sua totalidade original sempre permanece, em níveis variados de potencialidade de acordo com a extensão e natureza das mutilações.”

4.6.2 – Criação Artística e a matéria a ser restaurada

Retomo o pensamento e as reflexões teóricas de Brandi, embasadas na estética que o levam a se dedicar a investigação e a publicação de artigos sobre a criação artística. Em sua publicação; *Celso della poesia*, define o objeto artístico como fruto de um processo e que esta criação passa por dois momentos importantes e fundamentais: 1 - **a constituição do objeto**: o artista assume aspecto da realidade “objeto”, atribuindo-lhe valências simbólicas e busca uma forma adequada para torná-lo sensível; 2 - **a formulação da imagem**: o objeto é realizado e passa a fazer parte da vida de todos e a realidade é diferente da existencial. Para Brandi, “a obra de arte não se compreende e sim se reconhece” (KUHL, 2001, p. 16). Com estas reflexões, o autor define obra de arte da seguinte forma:

Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele (BRANDI, 2004, p. 27).

¹⁸⁰Lacunas da Obra de Arte. (NÒBREGA, 2002,p 3)

Assim sendo, o conceito de Brandi define que a obra de arte reconhece-se, há continuidade deste reconhecimento no tempo e que “o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 2004, p. 30). Já que, para o Restauro Crítico, a obra de arte está vinculada ao tempo histórico e como documento histórico é constituída de uma conformação física, o restauro deve se afastar o empirismo e estar associado às ciências. Sendo o propósito: “Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção do restauro se produz” (Brandi, 2004, p. 100).

Nesta linha de pensamento, Brandi formula o Primeiro Axioma: “Restaura-se somente a matéria da obra de arte.” Tendo prioridade a consistência física, pois é o local da manifestação da imagem.¹⁸¹

Sobre esta questão, da matéria da obra de arte, Basile (2006, p. 54) observa que

“Para “formular a imagem” o artista tem necessidade de materiais que lhe deem uma consistência física, sem a qual ela não poderia, de modo algum, tornar-se objeto de experiência. Mas, a partir do momento em que aqueles materiais (madeira, tela, pigmentos, mármore, bronze, mas também sons das palavras num ritmo poético como notas musicais) constituem a imagem, eles se tornam *matéria de obra de arte*, por isso passam a ser intrinsecamente diferentes do que eram antes de terem sido adotados para dar consistência à imagem e, obviamente, dos mesmos materiais que não tenham sido sujeitos a análoga operação. A imagem, como é sabido, é co-extensiva à *matéria*, mas não se identifica com ela e por isso não pode ser, enquanto imaterial, objeto de intervenção. **O objeto de restauro, em sentido próprio, pode ser somente a matéria, mas é obrigação incontornável de cada sociedade civil salvaguardar quer a matéria, quer a imagem da**

¹⁸¹BRANDI, *op.cit.*, p.31. “Hoje: parece estranha a colocação, que deu origem a várias interpretações apressadas. Mas pensando-se no período de Brandi formulava seus preceitos teóricos, em que predominava empirismo, em que correções, intervenções arbitrárias e modificações da imagem eram comuns”. *Ibidem*, p, 17. Disponível em: www.usp.br/fau/cursos/.../Programa_2011_-_T2_F_Fernandes.pdf.

obra de arte, para conservá-las e as transmitir da forma mais íntegra possível a quem vier depois.” (grifo nosso).

Para o Segundo Axioma há a primazia da Instância Estética da obra de arte, porque “o restauro deve visar ao restabelecimento da obra de arte,¹⁸² desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar qualquer traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2004, p. 33).

Brandi define em sua teoria o Restauro como uma atividade histórica-crítica e cultural (sócio-econômico e político), em um determinado tempo histórico - tempo presente. “É um ato de respeito pelo passado, feito no presente, que mantém sempre o futuro no horizonte de suas reflexões” (KÜHL, 2011, p. 17)

Ele afirma que a prática do restauro deverá sempre ser embasada em três princípios fundamentais: Distinguibilidade – o restauro não poderá induzir o observador ao alterar nem o documento histórico engano e é deverá ser documentada; Reversibilidade ou re-trabalhabilidade – o restauro não poderá alterar a matéria da obra. A restauração não deve impedir, mas antes facilitar qualquer intervenção futura (BRANDI, 2004, p. 48); Mínima intervenção – o restauro não poderá alterar a imagem figurada da obra e o documento histórico, bem como observar a compatibilidade de técnicas e materiais – o restauro deverá ser executado através de técnicas e materiais compatíveis e já comprovadas ao longo do tempo.

“Pois o restauro que é vinculado a ciências históricas não propõe o tempo como reversível e não pode induzir o observador ao engano a intervenção ou eventuais acréscimos como o que existia anteriormente, além de dever documentar a si própria. Não deve impedir, tem, antes, de facilitar qualquer intervenção futura; portanto, não pode alterar a obra em sua substância, devendo-se inserir com propriedade e de modo respeitoso em relação ao preexistente e não podendo transformar

¹⁸² *Ibidem*, p.23. “**Obra de arte é um inteiro (todo)**, mesmo se fisicamente avariada, não é um total (somatório das partes) e deverá continuar existindo potencialmente como um todo. Havendo a necessidade da reintegração da imagem figurada.”

o documento histórico - obra e sua imagem figurada.” (KÜHL, 2011, p. 20).

Nessa cronologia um novo patamar é inaugurado, em 1964, com a Assembleia do Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios (ICOMOS) e as Recomendações da Carta Internacional sobre conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios - Carta de Veneza¹⁸³. Esse documento definiu os conceitos teóricos e as práticas para a preservação, o restauro e a conservação dos bens culturais que serão observados e aplicados pelos países membros do conselho.

4.7 - O CONCEITO DE PRESERVAÇÃO E RESTAURO ARQUITETÔNICO - A PARTIR DA CARTA DE VENEZA À PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

Em 1962 inicia-se um processo de estruturação da organização internacional, que contará com a participação de especialistas em monumentos; o ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)¹⁸⁴, assim como a preparação para o congresso internacional, cujo resultado dos debates é o documento - Carta de Veneza em 1964 “com o propósito de estabelecer um sistema de cooperação internacional que auxilia-se na resolução inúmeras questões que envolviam a preservação de bens culturais, e assim enfrentá-las com um rigor metodológico e corência de critérios e princípios.” (KÜHL, 2010 p.5).

A Carta de Veneza é centrada na preservação dos monumentos e sítios históricos, e seu texto coloca o pensamento e as reflexões teóricas, principalmente

¹⁸³“Esse documento, publicado em 1966, marca a retomada, depois da Segunda Guerra Mundial, dos trabalhos teóricos relativos à proteção dos monumentos históricos, no contexto de um público internacional gênero mais amplo. O primeiro texto internacional desse foi de 1931, sob a égide da Sociedade das nações, mas ainda era estritamente europeu” N.T.(CHOAY, 2001,p.125).

¹⁸⁴“O intuito de criar essas organizações internacionais com especialistas era como insiste Brandi,“ tirar o restauro das obras de arte mais importantes - que como tal pertencem à cultura universal - do arbítrio dos conservadores singulares e ter a questão de maneira fundamentada , vinculada - a ao pensamento crítico e as ciências.” (KÜHL, 2010, p.6)

da Escola Italiana, aqui já expostos. Ela se baseia nos princípios e conceitos teóricos o restauro crítico e a Teoria de Brandi, cujo autor já havia publicado anteriormente, na *Enciclopédia Universale dell'Arte*, o verbete Restauro. “Cujo arquiteto Pane faz uma longa exposição, em plena concordância com os princípios de restauração contidos nesse verbete, interpretando-o para o campo da restauração arquitetônica.”(KUHL,2010,p.10) Sendo estes princípios fundamentais para consolidação para campo do restauro, nas próximas décadas.

No ano 2000, mais de 35 anos depois, dando continuidade aos debates sobre a conservação e o restauro arquitetônico é publicada a Carta de Cracóvia que trata especificamente a conservação de edifícios históricos e monumentos e da **manutenção de sua autenticidade e integridade**. Que será reafirmada na Declaração da Conferência de Nara de 2004 que trata da conservação do patrimônio cultural.

4.7.1 - Atualidade do pensamento preservacionista e o restauro arquitetônico

Passados 50 anos da publicação da Carta de Veneza, temos na atualidade, no campo teórico, três principais correntes e “tendências”no campo da preservação arquitetônica e de seus bens integrados. As quais mantem como princípio; o respeito pelo valor da obra como documento histórico, assim como os conceitos de que o campo do restauro se constitui um “Ato Cultural”, como afirma, os arquitetos e teóricos, no Segundo Pos Guerra. Em que todos os aspectos socioeconomicos e políticos deverão ser considerados. Salvo (2008,p.185) observa: “Restauração que se vem conformando como campo do saber, em contínuo intercâmbio entre teoria, pratica e propostas legislativas, desde o final do século 18, assumindo uma paulatina e devida autonomia há cerca de um século, possui, assim métodos, conceitos e referências teóricas que lhe são próprios.”

Na atualidade se ampliam o pensamento teórico e metodológico dos conceitos básicos do restauro crítico, para atender a outras questões, problemas enfrentados já no final século XX e nas primeiras décadas do século XXI.

O arquiteto Giovanni Carbonara e Miarelli Mariani são dois teóricos dos mais atuantes, no campo do restauro arquitetônico. Como estudiosos pautam seu pensamento em um conceito crítico-conservativo, principalmente na distinção entre passado e presente, entre as instâncias histórica e estética, afirmando como seus antecessores ser o restauro “Ato Crítico”. Considerando que um bem cultural possuem, em sua maioria, valor documental a ser respeitado de forma crítica e conservativa, fundamentada no juízo histórico - crítico.¹⁸⁵

Na publicação de 2007, o *Tratado di restauro architetonico primo aggiornamento*, Carbonara trata de algumas questões recentes a serem enfrentadas: *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*. Questões que envolvem remoções de adições e tratamentos de lacunas. Muitas vezes complexas que envolvem estudos, reflexões, análise crítica e metodologias buscando manter a **integridade e autenticidade** da obra, após a intervenção de restauro.

Duas outras correntes, nas últimas décadas, são reconhecidas pela sua contribuição para o pensamento teórico no campo do restauro arquitetônico. A corrente da Pura Conservação ou conservação integral, defendida por Marco Dezzi Bardeschi e Amedeo Bellini da FAU - Politécnico de Milão, para os quais o restauro arquitetônico e de seus bens integrados deve privilegiar a instância histórica, não havendo distinção entre as instâncias histórica e estética, sendo que o restauro deve estar voltado ao respeito a matéria antiga da obra e de sua complexa estratificação histórica. Essas reflexões teóricas retomam o pensamento dos autores do século XIX, já expostos, em que a manutenção é essencial, sendo sua importância em detectar e eliminar as causas de deterioração, bem como remover as patologias e os danos do bem. E podendo aceitar complementos e acréscimos contemporâneos, até mesmo com fortes contrastes com a imagem completiva do monumento. (CAMPANELLI, 2008, p.188)

A terceira corrente da Manutenção/repristinção ou hipermanutenção tem como um de seus teóricos Paolo Marconi.¹⁸⁶ Essa corrente privilegia a

¹⁸⁵KÜHL, 2011, p.24

¹⁸⁶ Paolo Marconi - “Defende o emprego de técnicas tradicionais para refazer superfícies, afirmando que há duas opções possíveis: acatar a Carta Italiana de restauração de 1972 e deixar os monumentos à sua própria sorte; levar em conta os resultados dos estudos científicos feitos e estimular, ou pelo menos não condenar, as

instância estética original da edificação, com emprego de técnicas tradicionais para “reconstruções parciais “em estilo” e de refazimento das superfícies externas.” (CAMPANELLI, 2008,p.188)

Cito como exemplo o Neues Museum - Novo Museu em Berlin¹⁸⁷ que nos últimos 70 anos, após a Segunda Guerra Mundial, permaneceu danificado. Mas, nos últimos 15 anos, passou por longo processo para o restauro, buscando durante uma década, através de uma ampla discussão, qual seria maneira de manter a integridade sem retirar as marcas do tempo, ou seja, não recuperando a sua concepção original integral. A opção escolhida pelo arquiteto britânico responsável, David Chipperfield, e embasada na Carta de Veneza, foi deixar as marcas do tempo (da guerra); mas consolidar as estruturas, tetos, forros e bens integrados (murais, painéis, ornamentos, etc...) de forma a dialogar com estruturas novas construídas para manter a integridade, sem agredir ou interferir, no Antigo-Original. Assim, a metodologia adotada é a de não reconstruir, o que não era essencial para manter a estrutura do edifício. E, quando se fez necessário reconstruir e/o consolidar ornamentos, colunas e acessos distinguir o Novo do Antigo em sua textura e no emprego de materiais, mas sem reconstruir o que já não existia. Desta forma, o Novo dialoga com o Antigo, sem um falso histórico ou artístico, mas, dando novamente a “unidade da obra” e, assim, preservando o bem cultural.

Assim se observa, na atualidade, que as três correntes atuantes se divergem em alguns pontos quanto a integridade original, de se privilegiar a estância histórica ou estética e da inserção de complementos e acréscimos novos no edifício antigo, mas que se baseiam sempre no pensamento, nos princípios e conceitos consolidados, a partir do século XIX, pelos principais estudiosos, arquitetos e teóricos que contribuíram, de maneira definitiva, para a trajetória do campo da preservação.

práticas as práticas de limpeza e proteção das superfícies de pedra e tijolos como única opção a poder salvaguardar, efetivamente, o patrimônio arquitetônico.” (KUHLE, 2011, p.26)

¹⁸⁷Localizado na Ilha dos museus, no complexo arquitetônico reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, em 1999. Construído entre 1843-1855, projeto do arquiteto Friedrich August Stüler e parcialmente destruído em 1939. Sua reabertura acontece por etapas entre 2009-2012. www.dw.de
Acesso em: abril 2013

CAPÍTULO V

UMA METODOLOGIA PARA O RESTAURO: INTEGRANDO TEORIA E PRÁTICA

“Acontece que a restauração é restauração pelo fato de reconstituir o texto crítico da obra e não pela intervenção prática em si e por si.” (BRANDI, 2004, p.94) (grifo nosso).

Um dos fundamentos da teoria do restauro determina que a intervenção a ser realizada deverá sempre transcorrer por meio de procedimentos vinculados ao processo histórico-crítico de um dado presente histórico.¹⁸⁸ Deste modo, restauro é também um “ato histórico-cultural”¹⁸⁹ fundamental para o reconhecimento do objeto a ser restaurado, considerando os aspectos materiais da obra de arte e do bem cultural.

Para a Teoria de Brandi, o restauro deverá sempre levar em conta a sua transformação do bem cultural ao longo do tempo e ser embasado na filosofia, historiografia da arte, estética, crítica e diálogo entre os valores estéticos e históricos, mas também, e na interpretação caso a caso. Portanto, é necessário que a análise a ser realizada observe não apenas os aspectos específicos do bem no decorrer do tempo, mas seja produto articulado com uma reflexão teórica.

Assim, a intervenção de restauro será executada com respeito aos valores históricos, estéticos e simbólicos do bem cultural. Para atingir esse objetivo, é necessário, a elaboração de uma metodologia fundamentada nos conceitos teóricos, porém esses devem ser particularizados para cada obra e para cada tipo de problema.

Neste sentido, a Carta de Veneza de 1964 recomenda: “É fundamental que o restauro tenha sempre respeito pelo bem cultural, devendo conservar e revelar os valores estéticos e históricos da obra.” Tanto a Teoria de Brandi quanto a Carta

¹⁸⁸KÜHL, 2011, p.20.

¹⁸⁹“Que evidencia ainda mais a necessidade de se agir, sempre, de modo crítico e fundamentado em relação ao legado de outras épocas, com instrumentos de hoje” (*Ibidem*, p. 20).

de Veneza, marcos conceituais no campo da preservação, também recomendam que o restauro deverá ser embasado em parâmetros culturais, socioeconômicos e políticos. Dentro deste pensamento, Kühl (2011, p.19-20) reafirma que

“a restauração possui pertinência relativa em relação aos parâmetros culturais (sócio-econômico-político etc.) de cada época e também no que se refere àqueles de épocas anteriores e posteriores. Assim, para cada época se faz necessária a pesquisa histórica, documental, iconográfica, bibliográfica e uma reflexão teórica sobre o “papel” do bem cultural como documento histórico e cultural, considerando que **“pelo fato de cada restauração constituir um caso a ser analisado de modo particular, este deverá seguir princípios gerais através de método e conceitos consistentes (e não regras fixas), para as várias formas de manifestação artísticas.”** (grifo nosso).

Dessa forma, essa Tese é pautada em três princípios gerais, relacionados nos capítulos anteriores, os quais fundamentam a proposta metodológica que correspondem, a saber:

Reversibilidade ou re-trabalhabilidade - O restauro não poderá impedir, mas facilitar, qualquer intervenção futura, não podendo alterar a obra em sua matéria original.

Distinguilidade - As intervenções contemporâneas deverão distinguir-se da matéria original para não induzir o observador ao engano entre o original e as intervenções.

Mínima intervenção - A restauração não poderá alterar o documento histórico e nem a obra como imagem figurada.

No entanto, dois fundamentos agregam-se aos estabelecidos nas teorias anteriores: compatibilidade dos materiais a serem utilizados e autenticidade da obra. Autenticidade segundo a Carta de Cracóvia de 2000¹⁹⁰, “é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação atual, com resultados de várias transformações que ocorreram no tempo.” Observando os princípios fundamentais e gerais é possível formular uma

¹⁹⁰ **Carta de Cracóvia** (Polônia) 2000 - Princípios para a conservação e o restauro do patrimônio construído.

proposta que não recaia em ações de restauro empíricas e arbitrárias que possam comprometer os valores estéticos e históricos da obra. (Brandi,2004, p.100). Afirmam, neste sentido, Rosa, Vieira e Coroadó (2012,p.3 e 4):

“A progressiva consolidação dos estudos superiores na área da reabilitação e da conservação/restauro nos últimos anos e a divulgação da importância do diagnóstico como metodologia de controlo da qualidade da programação das várias fases das intervenções, veio possibilitar encarar como nova abordagem algumas destas velhas problemáticas, o que poderá abrir caminho a novas metodologias de conservação. Desse modo, e de toda a conveniência que se relance o debate em torno da importância dos critérios orientadores com vista à implementação de metodologias que visem uma maior valorização dos problemas estruturais/anomalias dos revestimentos azulejares, um equilíbrio na aplicação dos critérios estéticos, a adoção de medidas conservativas por oposição à fácil pelo restauro, a reapropriação dos conceitos de manutenção e prevenção como estratégia de preservação e o recurso a materiais compatíveis e duráveis visado uma conservação sustentável.”

Assim sendo, ao considerar tais pontos de vista e com base nas teorias do restauro,desenvolvi estudos e reflexões sobre os princípios e fundamentos teóricos e formulei uma proposta metodológica de restauro para o conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro e a hipótese: **será o Conjunto Azulejar do século XVIII, com representações da Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas, existente na Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, passível de restauro à luz dos princípios teóricos do restauro, e desta forma, é possível restabelecer seu caráter de Bem Integrado?**

5.1 - O ESTUDO DA TEORIA E DA PRÁTICA NO MNAZULEJO: UMA METODOLOGIA PARA RESTAURO DO CONJUNTO AZULEJAR

Com o intuito de obter todos os subsídios teóricos, técnicos e científicos para atingir o objetivo proposto, para essa Tese, entre 2005-2007 atuei como arquiteta/restauradora visitante no Departamento de Conservação e Restauro do Museu Nacional do Azulejo (MNAzulejo). Durante esse período foi possível desenvolver, além da prática do restauro, uma metodologia focada no objeto de estudo: o Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.¹⁹¹

A proposta elaborada por mim para este trabalho visava verificar e executar todas as etapas e procedimentos necessários, como um “ato histórico-crítico”, para o restauro de um painel de azulejo com as mesmas características históricas e técnicas encontradas no conjunto azulejar da igreja de Jacarepaguá/RJ. Desta forma, com experiência adquirida e através da análise crítica da obra em seus aspectos físicos, formais e da prática do restauro obtive os subsídios necessários para a proposta da metodologia para o restauro desse caso em particular.

Para o desenvolvimento deste trabalho, em um primeiro momento, houve a necessidade de uma pesquisa no departamento de inventário do museu, a fim de localizar os conjuntos azulejares com Cenas Marianas realizadas entre 1750-1760, e escolher qual seria o painel objeto da prática do restauro durante 15 meses. O painel escolhido para desenvolvimento desse trabalho de restauro foi o do acervo proveniente do Convento Santo Antônio da Convalescença de Lisboa, produzido entre 1750-1760 e composto por oito painéis: Nascimento da Virgem, Apresentação da Virgem ao Templo, Casamento da Virgem, Visita de Maria à Isabel, Adoração dos Reis Magos, Fuga para o Egito, Pentecostes e Adoração dos Pastores.

A escolha para a experiência do restauro recaiu sobre o painel - Nascimento da Virgem (Figuras 74,75), por ser do período de transição e apresentar lacunas (falta de azulejos) em sua composição, assim como azulejos fragmentados e

¹⁹¹Metas estabelecidas no projeto proposto, em 2004, para Museu Nacional do Azulejo e a Fundação Calouste Gulbenkian.

degradados que são os grandes problemas, para a conservação e restauro de painéis aplicados em edifícios e posteriormente removidos, como no caso dos painéis da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro. Esteves (2000-2003, p.21), responsável pelo departamento de conservação e restauro do MNAzulejo, afirma:

“A azulejaria aplicada nas estruturas arquitectónicas de imóveis é considerada “bem móvel integrado” não podendo ser descontextualizado da sua ligação ao imóvel. O bem “existe “integrado” no imóvel da mesma maneira que se podem estabelecer correspondência com outras expressões artísticas a ele associado, tais como talha dourada, pintura mural, escultura etc.” (grifo nosso)



Figura 74: Inv. nº. 858 – Nascimento da Virgem.
Foto da ficha do inventário – MNAzulejo. s/d



Figura 75: Painel montado em um suporte móvel de madeira com uma lacuna do lado superior direito e perda de parte da cercadura do painel no lado direito. Foto da ficha do inventário – MNAzulejo. s/d

Observei, portanto que muitas são as causas que levam à deterioração e à descontextualização dos conjuntos azulejares: o abandono do imóvel, a falta de manutenção e conservação, a remoção dos azulejos, vandalismo, intervenções inadequadas, ataques de agentes climáticos e biológicos. Como exposto anteriormente, é necessário, para a ação de conservação e/ou restauro, uma metodologia de intervenção embasada nos princípios e fundamentos gerais das teorias do restauro aplicada caso a caso. Assim, como observa Esteves (2000-2003, p.36):“No que respeita à cerâmica integrada em arquitetura e, tendo em conta a complexidade dos problemas associados, poderá ser necessária a formação de uma equipa de profissionais de várias especialidades.”

Permaneçi por 15 meses no laboratório de conservação e restauro, executando o trabalho de restauro, no painel Nascimento da Virgem. Desenvolvi e apliquei uma metodologia para o restauro e obtive respostas, que dizem respeito aos procedimentos necessários para compor uma proposta metodológica para o conjunto azulejar da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.

Sendo fundamental a experiência adquirida no MNAzulejo, sem a qual não seria possível abordar, propor e desenvolver essa Tese.

5.2 - UMA METODOLOGIA PARA O CORRETO DIAGNÓSTICO DE CONJUNTOS AZULEJARES

Segundo FRESS (2002, p.103)

No caso da cerâmica, em geral, e dos revestimentos azulejares, em particular todo este trabalho interdisciplinar é absolutamente essencial - tendo em consideração as características dos materiais e a permanente interação com o suporte arquitetônico – para a elaboração de um cuidadoso diagnóstico e, ainda, na procura de metodologias e soluções de consenso e de responsabilização compartilhada com vistas à preservação da obra de arte.

A partir do conhecimento obtido pelo estudo e análise do histórico completo, da obra, o qual abrange o período, estilo, técnica, iconografia e simbologia das Cenas Marianas no conjunto azulejar foi possível estruturar a próxima etapa: o levantamento físico/estado de conservação e fotográfico, obtendo assim, um completo e correto diagnóstico que embasou a metodologia para proposta de restauro.

A realização do diagnóstico possibilitou também o estudo, a reflexão e a análise do bem, no sentido dos procedimentos, escolha de materiais e produtos a serem utilizados para conservação e o restauro. Dada a importância do correto diagnóstico, observo que as Cartas Patrimoniais e as Recomendações Internacionais – Carta de Atenas de 1931, Carta de Veneza de 1964, Carta de Washington de 1987 e, mais recentemente, a Carta de Cracóvia de 2000 definem: “Restauro é uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo objetivo é a conservação da sua autenticidade e a sua posterior apropriação pela comunidade.” Neste sentido, visando atingir este objetivo, foi fundamental a

elaboração de uma primeira abordagem da metodologia estruturada com as seguintes etapas:

1 - Levantamento cadastral do imóvel e ficha técnica e do estado de conservação detalhado do conjunto azulejar, assim como a análise de intervenções e restauros anteriores.

2 - Correto levantamento e mapeamento de danos/patologias da edificação e do conjunto azulejar e levantamentos fotográficos. Exemplifico e transcrevendo trecho do trabalho executado entre 2005/2006, para o diagnóstico do estado de conservação dos azulejos da fatura portuguesa e holandesa do Convento Franciscano do Recife:

“O diagnóstico do estado de conservação do conjunto azulejar do convento Franciscano do Recife foi feito seguindo um programa iconográfico e ornamental previamente elaborado. Com isso, foi possível antes do diagnóstico traçar um roteiro expositivo de cada espaço na arquitetura franciscana, colocando os aplicativos em planta baixa, identificando as representações de cada painel. Montado o roteiro, este foi transformado em um esquema para o mapeamento de danos. Foi necessária uma observação cuidadosa e detalhada do estado de conservação para identificar e quantificar os danos na obra e as intervenções anteriores. A documentação fotográfica dos painéis foi de fundamental importância nesse processo, posto que os revestimentos azulejares encontram-se muito deteriorados devido a diversos fatores tais como: falta de manutenção adequada, intervenções danosas, infiltrações, vandalismo e intempéries.” (REIS, RIBEIRO e FILHO, 2006, p.51)

3 - Análise científica com a escolha da(s) amostra(s) para as análises física, química e mineralógica que se fizerem necessárias. Ressalto que para sua correta avaliação, por se tratarem os painéis bens integrados à arquitetura, é fundamental a inclusão do levantamento e análise do estado de conservação do espaço arquitetônico em que esses se localizam. Cito como exemplo os estudos realizados para o painel de azulejos de temática figurativa de estilo barroco

existente no Jardim de Quinta Nova (Matacões, Torres de Vedras - PT)¹⁹² que consistiu na análise científica para o reconhecimento da composição química e mineralógica. Esses estudos foram importantes para proposta de tratamento dos painéis e realizados por difracção de raios X (DRX) e espectroscopia de fluorescência de raio X que apontam em seus resultados os teores de minerais, os elementos químicos expressos em porcentagens e o processo de cozedura.

4 - Relatório da análise dos dados e resultados obtidos nos levantamentos e na análise científica. Destaco, para isso, os trabalhos executados no Convento de São Francisco de Recife:

“Os resultados das análises e pesquisas realizadas no projeto inicial do Iphan foram complementados com análises laboratoriais necessárias para o conhecimento das técnicas e dos materiais utilizados na feitura dos azulejos, como também das transformações sofridas por esses materiais no decorrer dos anos (envelhecimento, deteriorações, etc.), realizadas pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, e pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.” (REIS, RIBEIRO e FILHO, 2006, p.52)

5 - Parecer com o diagnóstico realizado a partir dos resultados das análises. Relatório de avaliação com a(s) proposta(s) de metodologia para intervenção e restauro do espaço arquitetônico e especificamente para conjunto azulejar, Exemplifico como os estudos realizados no conjunto azulejar do Convento de Santo Antônio do Recife - Brasil e da Quinta Nova de Torres de Vedras - Portugal, os quais registram que

“O diagnóstico detalhado com recurso ao levantamento dos fenômenos de degradação a alteração, assim como a caracterização dos principais danos permitiu obter um melhor conhecimento sobre o estado de conservação dos azulejos e definir de forma mais eficaz os materiais e técnicas a utilizar. Os materiais e técnicas usadas nas diversas acções de conservação e restauro reflectiram exatamente esta situação,

¹⁹²Estudo e intervenção de conservação e restauro de painel de azulejos da Quinta Nova em Torres de Vedras executado pelo Instituto Politécnico de Tomar e departamento e Geociências/GEOBIOTEC da Universidade de Aveiro - Campus Universitário de Santiago - Portugal

apresentando uma boa estabilidade, reversibilidade e compatibilidade com os azulejos. Nenhuma acção efectuada impossibilita futuros tratamentos ou mesmo a anulação parcial ou total destes. Como esta intervenção foi ainda possível recupera a quase totalidade dos azulejos em falta no painel.” (ESTEVES, TRIÃES, 2012, p.8)

5.3 – UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O RESTAURO DO CONJUNTO AZULEJAR DA IGREJA NOSSA SENHORA DA PENNA DO RIO DE JANEIRO

Os exemplos de restauros citados, nesse capítulo, e realizados recentemente, nos dão a dimensão dos estudos e das análises a serem realizadas conforme a proposta metodológica desse conjunto azulejar.

Apresento, a seguir, as diretrizes para a proposta metodológica, dentro dos limites das teorias e da prática dos restauro para o conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, considerando a análise do diagnóstico realizado 2008/2010.

Após obtidos os dados gerados através do levantamento histórico, técnico, iconográfico, de danos/patologias e, posteriormente, sua análise crítica foi possível estruturar o primeiro diagnóstico para o conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro.¹⁹³

Observo que uma segunda etapa deverá ser realizada para complementar o diagnóstico, assim como a análise científica em alguns azulejos de cada painel.

5.3.1- Primeira etapa - Análise inicial

Na primeira análise sobre o estado de conservação dos cinco painéis e dos emblemas marianos foi possível verificar que seu estado de conservação é irregular, pois apresentam azulejos fragmentados, fissurados e com troca de azulejos dos painéis, impossibilitando uma perfeita leitura do conjunto. Destaca-se, nesse sentido, que o painel “Apresentação da Virgem no Templo” foi deslocado

¹⁹³Igreja Nossa Senhora da Penna/RJ - Levantamento gráfico, fotográfico e mapeamento de danos. Equipe: Adilson Figueiredo, Eliane Rita Costaldello e Jandira Helena Fernandes Flaeschen. Coordenação: professora Maria das Graças Ferreira - 2008/2010

para sacristia, não sendo possível ser totalmente analisado, pois se encontra coberto por um grande quadro. (Figura 83).

No caso do painel “A Anunciação” o estado de conservação é mais precário, pois na tentativa de impedir o desprendimento e perda de muitos azulejos de seu suporte, eles foram “colados” com fita adesiva (Figura 89). Portanto, este “momento” particular do estado de conservação do painel foi observado em acordo com a Teoria do Restauro de Brandi (2004, p.30) que afirma: **“O momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua bipolaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro.”**¹⁹⁴ (grifo nosso)

Além disso foi fundamental considerar esse “momento metodológico” para proposta de restauro à “luz” dos outros “momentos metodológicos” ocorridos na obra, qual sejam: intervenções, adições e subtrações. Também foi necessário, verificar se as “marcas” do tempo permanecem ou se foram anuladas.

Pois é fato recorrente serem as “marcas” do tempo anuladas em muitos restauros arquitetônicos e de seus bens integrados, pois existe o eterno conflito entre o valor da Antiguidade-Antigo e da Rememoração Intencional - Restauro. Dessa maneira, prevalece o valor histórico, de acordo com Reigl, o qual não permite ao espectador “reconhecer” as marcas, a passagem do tempo do monumento e dos seus bens integrados que lhe conferem, conseqüentemente, autenticidade histórico-temporal.

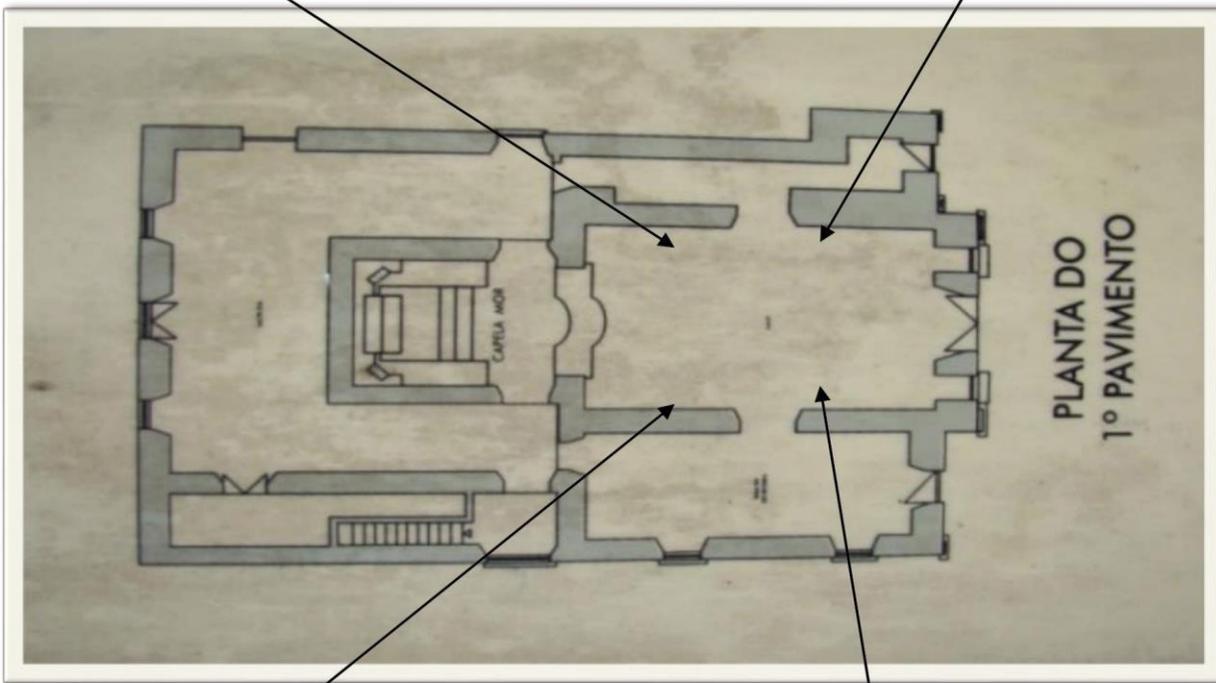
A seguir apresento a organização espacial com a localização na nave e, na seqüência, o levantamento fotográfico realizado em 2008/2010, onde se pode verificar o estado de conservação à época e as trocas dos azulejos nos painéis.

¹⁹⁴É o momento em que se faz o reconhecimento da obra, para ação do restauro a ser realizado. “[...] consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz” (BRANDI, 2004, p. 17,100).

Organização espacial - Localização dos painéis na Nave da Igreja Nossa Senhora da Penna /RJ - Figura 76



Adoração dos Pastores



Nascimento da Virgem



A Anunciação



Casamento da Virgem

Levantamento fotográfico dos painéis



Figuras 77, 78: Anunciação e Nascimento da Virgem - Lado direito da nave
Fotos: Adilson Figueiredo - 2008/2010

Levantamento fotográfico dos painéis



Figuras 79,80: Casamento de Maria e José e Adoração dos Pastores. Lado esquerdo da nave - Fotos: Adilson Figueiredo - 2008

Levantamento fotográfico dos painéis



Figuras 81, 82, 83: Símbolo do Lua, Símbolo do Sol e Apresentação da Virgem no Templo.
Fotos. Adilson Figueiredo - 2008/2010

5.3.2 - Descrição iconográfica e do estado de conservação e análise do painel "A Anunciação"

Para o diagnóstico do conjunto azulejar foram realizados em primeiro lugar os levantamentos: gráfico e fotográfico, e o mapeamento de danos/patologias do painel "A Anunciação"¹⁹⁵(Figuras 86), por ser o mais comprometido pelas remoções executadas, assim como a falta de conservação e manutenção apropriada ao longo dos anos. Esse painel é a referência para a proposta metodológica do projeto de restauro, pois decorre dos estudos e conhecimentos teóricos, técnicos e científicos adquiridos no Departamento de Conservação e Restauro do MNAzulejo.

¹⁹⁵Igreja Nossa Senhora da Penna. Levantamento gráfico, fotográfico e mapeamento de danos. Equipe: Adilson Figueiredo, Eliane Rita Costaldello e Jandira Helena Fernandes Flaeschen. Coordenação professora Maria das Graças Ferreira. Ano: 2008/2010



Figura 84,85,86: Painel A Anunciação – Mapeamento (danos e patologias) - em anexo
Fotos: Adilson Figueiredo - 2008/2010

Leitura iconográfica - Conforme descrito no Evangelho de São Lucas, a cena retrata o momento em que o anjo Gabriel anuncia à Virgem que ela terá um filho, que se chamará Jesus. Sobre Maria recaem raios de luz dispostos obliquamente, vindos de uma pomba que anuncia a “*boa nova*” e um nimbo e uma glória de anjos completam a composição. No centro da composição há o jarro de flores que, na iconografia mais antiga, era um pote carregado pela Virgem em seus ombros a caminho da fonte, quando recebeu o anúncio do Anjo. Os ramos de açucenas, no vaso, fazem alusão à virgindade não somente de forma física, mas também à Virgem sem mácula e fiel a um só Deus. A direita, ao lado do anjo, veem-se as escrituras estudadas por Maria, sobre um pedestal coberto por um manto. O véu caído no chão representa o véu do templo, o qual Maria foi eleita para confeccioná-lo, mostrando Maria a serviço.

A cena está emoldurada por uma cercadura típica da fase de transição entre 1750-1760, do Barroco para o Rococó centralizada pela “asa de morcego”, nas laterais por “*rocaille*” e nas extremidades arquiteturas fingidas emolduradas por flores, separando uma cena da outra. (Figuras 77,84) As fontes de inspiração/referência foram: fonte literária o Evangelho de São Lucas (Lc.1,38) e as fontes iconográficas as gravuras inspiradas na Anunciação (1628) de Rubens.

Dados do painel: Composto por 220 peças, com 22 fiadas na horizontal e 10 fiadas na vertical, com as seguintes dimensões: 14 x 14 cm e 7 x 7 cm rodapé e espessura da chacotaé de 15mm. A marcação dos azulejos é executada com

identificação através de letras na vertical de baixo para cima e na horizontal da esquerda para direita.

Estado de conservação - O painel encontra-se em precário estado de conservação, com sérios danos e patologias que colocam em risco sua integridade e autenticidade. Uma grande área da parte superior direita possui fitas adesivas para manter os azulejos presos ao suporte arquitetônico, pois estes se encontram em risco iminente de descolamento. Na lacuna onde se perderam dois azulejos é possível observar que a argamassa de assentamento do painel à parede possui rachaduras, se soltando e se fragmentando, o que provoca o “estufamento” de grande parte do painel, oferecendo risco de perdas mais significativas. (Figuras 86)

Algumas irregularidades ocorrem de forma generalizada, como picos, bolhas e pequenas pinceladas brancas em áreas de coloração azul que caracterizam problemas ligados à própria qualidade na manufatura das peças.

Há ocorrência de sujidades aderidas, como poeira, matéria orgânica ou sinais de mofo, evidenciando inexistência de uma manutenção adequada apesar de encontra-se no interior da igreja. Os azulejos, depois de removidos, foram fixados com uma argamassa com traço e materiais diferentes da original, provavelmente com teor de salinidade maior do que o recomendado. Os azulejos da fileira próxima ao chão encontram-se com sinais da cera vermelha aplicada no piso.

Há respingos de tinta branca e sinais de argamassa provenientes de manutenções anteriores, além de vários azulejos fora da posição original ou não pertencentes ao painel original que prejudicam a leitura da cena representada. O excesso de argamassa aplicada, sem cuidado, sobre a maioria dos azulejos preenche as lacunas e dificulta a identificação.

A ausência de rejunte, teor de salinidade existente na chacota e falta de cuidado no manuseio das peças provocaram perdas de vidrado e desgaste de quase todos os azulejos do painel.

Existe uma grande quantidade de azulejos em posição trocada ou não pertencentes ao painel. Em decorrência a obra executada no século XIX, quando foram abertas duas portas laterais na nave. Os azulejos foram retirados e recolocados em outras áreas, não obedecendo à sequência original.

5.3.3 - Mapeamento de danos¹⁹⁶

É importante ressaltar que todos estes procedimentos realizados para o painel A Anunciação deverão ser executados para todo conjunto azulejar.

Após o levantamento fotográfico e gráfico segue-se o mapeamento de dados detalhado. No caso do painel A Anunciação foram obtidos os seguintes resultados: 1- Presença de sujidades em pequena escala, sendo um pouco mais acentuada nos 22 azulejos do rodapé. Azulejos: (A/1-A/2-A/3-A/4-A/5-A/6-A/7-A/8-A/9-A/10-A/11-A/12-A/13-A/14-A/15-A/16-A/17-A/18-A/19-A/20-A/21-A/22).

Resíduos de tinta e argamassa dispersas por todo o painel.

Ausência de rejunte em todo o painel.

2- Presença de fitas adesivas utilizadas para evitar o desprendimento do suporte de cinquenta e oito azulejos, o que totaliza 27% do painel. A aderência dos azulejos na parede está comprometida pela utilização de argamassa imprópria para o assentamento. Azulejos:(G/7-G/10-G/13-G/17-G/18-G/19-G/20-G/21-H/7-H/8-H/9-H/10-H/11-H/12-H/13-H/14-H/15-H/16-H/17-H/18-H/19-H/20-I/6-I/7-I/8-I/9-I/10-I/11-I/12-I/13-I/14-I/15-I/16-I/17-I/18-I/19-I/20-I/21-J/1-J/2-J/3-J/4-J/5-J/6-J/7-J/8-J/9-J/10-J/11-J/12-J/13-J/14-J/15-J/16-J/17-J/20-J/21-J/22) (Figuras 77).

Cento e vinte e oito azulejos trocados ou não pertencentes ao conjunto, o que totaliza 58% de sua imagem figurada comprometida. Isso comprova que os painéis foram todos desmontados e remontados aleatoriamente: (A/1-A/2-A/3-A/4-A/5-A/6-A/7-A/8-A/9-A/10-A/11-A/12-A/13-A/14-A/15-A/16-A/17-A/18-A/19-A/20-A/21-A/22-B/1-B/2-B/3-B/4-B/5-B/6-B/7-B/9-B/10-B/20-B/21-B/22-C/1-C/2-C/3-C/4-C/5-C/6-C/7-C/20-C/21-C/22-D/1-D/2-D/3-D/4-D/5-D/6-D/7-D/20-D/21-D/22-E/1-

¹⁹⁶ Levantamento gráfico, fotográfico e mapeamento de danos. Equipe: Adilson Figueiredo, Eliane Rita Costaldello e Jandira Helena Fernandes Flaeschen. Profa. Maria das Graças Ferreira.

E/2-E/3-E/4-E/5-E/6-E/7-E/20-E/21-E/22-F/1-F/2-F/3-F/4-F/5-F/6-F/7-F/20-F/21-F/22-G/1-G/2-G/3-G/4-G/5-G/6-G/7-G/20-G/21-G/22-H/1-H/2-H/3-H/4-H/5-H/6-H/7-H/11-H/20-H/21-H/22-I/1-I/2-I/3-I/4-I/5-I/6-I/7-I/10-I/11-I/12-I/20-I/21-I/22-J/1-J/2-J/3-J/4-J/5-J/6-J/7-J/8-J/9-J/10-J/11-J/12-J/13-J/14-J/15-J/16-J/17-J/20-J/21-J/22)
(Figuras 77)

Dois azulejos faltantes: (J/18 - J/19).

Fissuras capilares em cinco peças: (F/6-F/7-G/7-H/3-H/4-H/5).

Presença de corpo estranho sobre o vitrado em quatro peças: (A22-D/3-G/2-J/13).

Quatro peças fraturadas presas ao suporte: (B/2-C/9-C/10-H/21).

Nove peças fraturadas (B/9-B10-E/7-E/22-F/7-G/5-H/22-I/22-J22).

Nove posições com fragmentos presos ao suporte em local trocado (B/9-B/10-E/7-E/22-F/7-G/5-H/22-I/22-J22). Provavelmente isso ocorreu quando de sua retirada do local original.

3- Todos os azulejos apresentam as bordas danificadas, com perda de vitrado e de chacota. Estão representados no mapeamento apenas as de maior dimensão, totalizando 49 peças. A causa provável dos danos é a retirada do local original para abertura das portas, comprometendo 22% da estrutura do painel:(B/2-B/4-B/6-B/9-B/10-B/14-B/21-B/22-C/8-C/9-C/10-C/11-C/20-D/2-D/4-D/6-D/7-D/19-E/4-E/5-E/7-E/11-E/15-E/22-F/7-F/13-F/20-F/22-G/2-G/5-G/8-G/18-G/22-H/3-H/4-H/7-H/11-H/22-I/4-I/7-I/22-J/4-J/8-J/9-J/11-J/13-J/14-J/16-J/20) (Figuras 105).

Observação: Em anexo - levantamento gráfico com a marcação dos danos e patologias.

5.3.4 - Procedimentos finais para preservação do conjunto azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro

Observo que todos procedimentos, aqui propostos, são fundamentais para estruturar a metodologia e responder à hipótese dessa Tese. Que trata da preservação do conjunto azulejar por meio do restauro. Nesse sentido, proponho que, depois de realizados os levantamentos de todos os painéis *"in loco"*, e para

se obter todos dados que ainda se fizerem necessários, seja realizada a implementação de uma segunda etapa da **metodologia técnica-científica**. Desse modo deverá ser realizado um completo estudo com a análise e a reconstituição de cada painel, fundamentado em princípios e fundamentos teóricos do campo do restauro, compreendendo as seguintes etapas:

1 - Primeiro procedimento: retirada dos painéis do suporte arquitetônico e a execução do levantamento e a reconstituição, de cada painel, no que diz respeito a sua composição e localização original. Para tal, será necessária a instalação de um laboratório de campo que permitirá a classificação, catalogação e inventário de cada painel, com a localização da posição correta de cada azulejo trocado e faltante e de sua posição no espaço arquitetônico. Este procedimento é importante para reconstituição dos painéis. Essa identificação é imprescindível, pois os pintores de azulejos registravam na chacota verso do azulejo, o símbolo e a numeração específicas, para cada painel, e assim garantirem a correta montagem das cenas nos lugares determinados. Por exemplo: *X1, *X2, *X3, etc..., para o painel A Anunciação, #X1, #X2, X3, etc..., para o painel Nascimento da Virgem. (Figura 87)



Figura 87: azulejos com marcação original na chacota
Foto: M.das Graças Ferreira - 2007

2 - Segundo procedimento: intervenção no suporte arquitetônico, para reintegração depois do restauro do conjunto azulejar no espaço arquitetônico. Para esse caso específico há a necessidade da reconstrução das paredes que foram demolidas, para possibilitar o acesso a sacristia e sala do ex votos. Assim como, o tratamento adequado das mesmas e inclusive como a especificação/traço da armagassa para assentamento dos azulejos.

3 - Terceiro procedimento: realização dos estudos das lacunas que porventura existiam em cada painel. Analisando caso a caso, cada uma delas, e também de que modo interferem a leitura iconográfica das cenas retratadas. Assim a análise das fontes iconográficas existentes e da montagem de cada painel, fora do suporte arquitetônico, são importantes para reintegração da imagem figurada, possibilitando registrar quantas lacunas existem ou não em cada painel.

4 - A próxima etapa é a análise menunciosa e criteriosa, também, caso a caso, de todos os dados obtidos. A proposta de restauro dependerá dos subsídios existentes e do “diálogo” entre a teoria e o restauro, respeitando sempre o **“Valor da Antiguidade - Antigo”**.

Ressalto que essa análise e esse diálogo não são muitas das vezes observados, no decorrer dos restauros. Há técnica, tecnologia, método, mas falta o respeito ao limite entre o “Antigo e Novo” que muitas vezes entram em conflitos. São as **marcas do tempo** colocada por Reigl que desaparecem, sobressaindo o “Novo”, como se a obra não tivesse uma trajetória através do tempo, que deve ser observada e mantida. Assim há de se realizar o restauro em sua essência; **em que a obra é que determina o limite do restauro, e não o contrário. Importante é que se há de determinar o limite do restauro, caso a caso, com o respeito e a manutenção da Autenticidade da obra, nesse caso em particular, de cada painel.**

Em relação a questão formulada na **hipótese**: será o Conjunto Azulejar do século XVIII, com representações da Vida da Virgem Maria – Cenas Marianas, existente na Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, passível de restauro à luz dos princípios teóricos do restauro, e, desta forma, é possível restabelecer seu caráter de Bem Integrado? **Considero** que o seu caráter de

Bem Integrado será restabelecido dentro dos limites do restauro com a **permanência das marcas do tempo**, do seu **valor histórico e estético** e do **respeito à obra original**. **Enfim** a proposta metodológica tem como intuito **restabelecer sua “unidade da obra” e sua fruição e, assim, preservar sua Integridade e Autenticidade.**

CONCLUSÕES

No que se refere à preservação do conjunto arquitetônico da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro, verificou-se, nesse estudo de Tese que é significativa a importância da historicidade, tendo em vista, sobretudo a carência de estrutura técnica, administrativa e financeira do sistema SPHAN/IPHAN para agir efetivamente por meio das ações de inventários, conservação sistemática e restauro.

Documentos, pareceres, relatórios das intervenções aqui estudadas evidenciam que a partir da década de 1990 até primeira década do século XXI foram iniciadas revisões nos conceitos e ações de preservação e restauro dos monumentos, conjuntos e sítios históricos tutelados pelo Iphan. No entanto, os fatos aqui registrados ocorridos desde 1950 reforçam a constatação da ausência de ações planejadas para a conservação, incluindo a inexistência de projetos para restauro na arquitetura. Destaca-se nesse sentido o Conjunto Azulejar da Igreja Nossa Senhora da Penna do Rio Janeiro, que hoje se encontra descaracterizado e fragmentado em sua totalidade.

O entorno imediato da igreja, por sua vez, foi sucessivamente invadido, desde a década de 1980 até a primeira década desse século. Instalações de antenas e torres de transmissão, construções e assentamentos irregulares configuram novas e inadequadas perspectivas do bem tombado. Ressalto aqui o fato de que, no arquivo da 6ª Superintendência do Iphan, os processos e relatórios fotográficos referentes às mudanças do entorno têm acesso restrito por conterem dados de imóveis particulares.

Torna-se evidente que no entorno conjunto arquitetônico da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro não foram observadas e nem implementadas as recomendações e instruções quanto à conservação contidas, nas Cartas do Restauro (1972) e de Burra (1980), ambas emanadas no Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

A não observância dessas prescrições fez com que o entorno e a visibilidade do conjunto arquitetônico fosse descaracterizado e invadido por obras irregulares. No que diz respeito ao acesso, recentemente foi proposto o projeto do plano inclinado para possibilitar o acesso dos usuários, cuja execução ainda não concluída.

Quanto aos estudos realizados sobre azulejaria e em particular para Conjunto Azulejar da Igreja, o qual consta da publicação *Azulejaria Portuguesa no Brasil 1500-182*, ficou evidente que foi no Barroco, ou seja, no primeiro período do reinado de D. João V, que a presença portuguesa na azulejaria afirma-se artisticamente com a integração da talha dourada, da imaginária e dos painéis historiados à arquitetura religiosa sendo então consolidada.

Assim, na trajetória da azulejaria portuguesa até o século XVIII observa-se que no período Barroco à azulejaria saiu do patamar de renovação e adaptação dos séculos anteriores para assumir definitivamente a condição de bem integrado. As composições dos painéis historiados em tons de azul e branco que recompõem e decoram os interiores das novas edificações religiosas, e sendo também inseridos nas igrejas construídas em séculos anteriores, o que demonstra a evolução ocorrida entre o século XVI-XIX da azulejaria na arquitetura em seus aspectos estético, funcional e simbólico.

Do ponto de vista histórico, artístico e simbólico da azulejaria, verifica-se que na cultura portuguesa o tema do Culto e Veneração à Virgem Maria, durante os últimos séculos, constitui-se num patrimônio material e imaterial do país. Seu auge também ocorreu no século XVIII. Assim, a Azulejaria Barroca expressou por meio dos painéis historiados nas centenas de edificações religiosas por todo país, não somente uma manifestação artística e decorativa, mas, particularmente com as Cenas Marianas uma mensagem de catequese para toda uma comunidade, em acordo com o Concílio de Trento do século XVI. Evidencia-se, portanto, que a importância desses conjuntos azulejares existentes em Portugal e nas suas ex-colônias reside no fato de trazerem consigo a expressão cultural e simbólica tradicional do país.

As referências literárias e iconográficas expressas nas pinturas, gravuras, livros ilustrados e tratados dos mais importantes artistas entre século XVI ao XVIII, como visto aqui, revelam que, apesar das cenas retratadas nos painéis serem muito próximas das originais, houve criatividade por parte dos pintores dos azulejos. A “cópia criativa” foi inspirada e composta de elementos do tipo friso, rodapé, guarnição e cercadura, além da cena historiada que assim reunida compõem um “quadro” das mais variadas dimensões e proporções.

Assim, **considero** que, com equilíbrio e criatividade, os conjuntos azulejares tornam-se bens integrados à arquitetura, identificando, assim, os espaços para os quais foram previamente criados.

O que justificou ser objetivo central, dessa Tese, a preservação de Bens Integrados, em particular da Azulejaria. Então, para obter o conhecimento necessário deste campo de conhecimento, pesquisei e estruturei uma cronologia do pensamento preservacionista, compreendida entre o período do Renascimento ao século XVIII e verifiquei que, gradativamente, foram abandonadas as ações empíricas e consolidação do campo do restauro como um ato cultural. Neste percurso teremos, em meados do século XIX, os fundamentos teóricos, as experiências sistemáticas e práticas postuladas e realizadas pelo método do Restauro Estilístico de Viollet Le Duc. No final deste mesmo século se destaca o “pensamento moderno-científico” dos teóricos Boito e Reigl, para os quais o monumento é um documento histórico a ser preservado. Verifica-se que o campo da preservação que o restauro se consolida como um campo disciplinar autônomo e que no século XX, nos primeiros 60 anos, há a efetiva consagração do monumento histórico, conforme afirma Françoise Choay.

Os marcos conceituais e teóricos desta consagração são a Teoria do Restauro de Cesare Brandi (1963) e as Recomendações da Carta de Veneza, no ano seguinte. Sendo esses marcos o resultado do pensamento, debates, princípios e reflexões enunciadas por teóricos, autores e críticos e pela prática do restauro, no qual está inserido o restauro arquitetônico e dos seus bens integrados. Essas ações foram intensificadas no Segundo Pós-Guerra, entre as

décadas de 40-60, especialmente pela Escola Italiana e indiscutivelmente pela contribuição de Cesare Brandi. Os conceitos e os princípios gerais e fundamentais desse autor baseiam-se, no pensamento crítico e nas ciências, alicerçados pela estética e pela história da arte, e ainda, articulados com a prática do restauro, enunciados na Teoria do Restauro de Cesare Brandi.

O pensamento e os conceitos atuais para preservação e o restauro dos bens culturais têm como referência, a partir da década de 60 do século XX, a Carta de Veneza e as Recomendações Internacionais do ICOMOS-UNESCO, assim como os debates e as reflexões dos teóricos e arquitetos que atuam neste campo nas últimas décadas, os quais enfrentam novos desafios e questões surgidas no campo da preservação, em particular do restauro arquitetônico e do seus bens integrados.

Assim, considera-se que na primeira década do século XXI há um diálogo entre as correntes. Porém apesar de manter pensamentos e diversidades, sem a procura de um caminho único, evidenciam-se os pontos comuns e de aproximação dessas correntes, com afirma Kuhl.

Observo que na definição, na atualidade, de preservação e de restauro também deve considerar o profundo conhecimento do bem cultural e dos restauros realizados ou não e dos “métodos” ou não utilizados em cada “momento metodológico” para sua preservação.

Já que, por muitas vezes seu aspecto original, ou seja, de quando de seu “fabrico” não é mais possível recuperar. Pois é evidente que no decorrer de sua trajetória diversos agentes: culturais, sociais e econômicos, assim como os climáticos e biológicos já danificaram, interferiram e/ou modificaram este bem. O que se busca é manter a integridade (física, cultural, simbólica) através da ação da preservação.

Na atualidade, as reflexões teóricas sobre restauro continuam discutidas e debatidas principalmente pelos teóricos italianos, cuja tradição sobre o pensamento preservacionista moderno vem desde o Renascimento. Esses princípios teóricos norteiam a prática do restauro fundamentada como um campo cultural. E apesar da complexidade que envolve esse campo, tais princípios e

conceitos têm sempre como objetivos: “tutelar e transmitir para o futuro, da melhor maneira possível os bens culturais, respeitando seus aspectos materiais, históricos, formais, memoriais e simbólicos.” (KUHL, 2011 p.29).

Desta forma, para responder à hipótese dessa Tese, os parâmetros teóricos aqui apresentados e a análise crítica definem a proposta metodológica, observando as particularidades do conjunto azulejar da igreja Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro compreendido enquanto Bem Integrado à Arquitetura.

Para tal, o correto diagnóstico estrutura a proposta metodológica respeitando os valores históricos, estéticos, simbólicos da obra. Nesse diagnóstico aplicam-se os princípios e conceitos fundamentais da teoria do restauro seguindo ainda as recomendações das Cartas Patrimoniais e as Recomendações Internacionais do ICOMOS. Esses fundamentos, estabelecidos por Riegl no final do século XIX, propõem a preservação por meio da normatização e tutela de bens culturais, consolidando o restauro como um campo disciplinar autônomo e relevante para a história da arte. Dessa forma, a preservação assumiu características próprias. Os princípios da ação de conservar e restaurar abrangem o respeito ao “*Valor do Antigo*”, considerando o monumento histórico não só “obra de arte”, mas qualquer obra humana com antiguidade. O pensamento e as reflexões de Riegl, do início do século XX, assim como da Escola Italiana serviram de referências para Brandi formular a Teoria do Restauro em 1963, cujos princípios e fundamentos gerais estruturam as metodologias para a prática do restauro dos bens culturais até a atualidade. Pois, como bem questiona Quincy, já no século XVIII, qual o limite que se deve atuar o restauro tendo com premissa o respeito à obra original, de não “apagar” seus valores formais, preservando sua autenticidade?

Uma reflexão e um desafio, também no campo da preservação na atualidade; o de preservar e respeitar o monumento e seus bens integrados, os quais foram considerados no artigo 9 da Carta de Veneza - 1964.

Também na Conferência de Nara-1994 que trata da Autenticidade em relação à preservação do Patrimônio Mundial, quanto a Carta de Brasília-1995 que confirmam que o significado da palavra Autenticidade está intimamente ligado à

idéia de verdade. Autêntico é o que verdadeiro, o que é dado como certo, sobre o qual não há dúvidas.

Assim levando em conta tais pontos de vista, o estudo e análise do conjunto azulejar da Nossa Senhora da Penna do Rio de Janeiro tiveram como premissa, o respeito à passagem do tempo e os limites do restauro.

Concluindo que a reconstituição da figuração da cena de cada painel poderá ocorrer em sua totalidade ou não. Observando os estudos e análises caso a caso, pois não há uma regra geral, ou seja, um único “limite do restauro” para todo conjunto azulejar. **Considerando** que não deverá ocorrer empirismo sem fundamentos para sua preservação como bem cultural, sendo necessária a manutenção de sua **Autenticidade**. E, desta forma, atinjo o objetivo principal desta Tese afirmando a validade do restauro do Conjunto Azulejar e restituindo sua condição de Bem Integrado ao espaço arquitetônico de maneira compartilhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU E LIMA, Felipe de Andrade. **A tratadística do Renascimento - 1452**. São Paulo: FAUUSP, 2009.

ALMEIDA, Patrícia Cristina Teixeira Roque. **O Azulejo do século XVIII na arquitetura das Ordens de São Bento e de São Francisco no entre Douro e Minho**. Dissertação de Mestrado. 2004. 2 vol. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc - Iphan, 1997.

ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN - Seção Rio de Janeiro. Caixas: 0655, 0656, 0658 - Pasta de Obras: 1879 - 1888 e Pastas de Inventário: 38 e 0692.

BATISTA, Marta Rosseti (org.). **Mário de Andrade**. Revista do Patrimônio Nacional N°. 30. IPHAN, 2002.

BITTAR, W. et al. **Arquitetura no Brasil: de Cabral a D. João VI**. Rio de Janeiro: Ed. Imperial – N Milênio, 2010.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, Cesare. **Teoria do Restauro**. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CÂMARA, Maria Alexandra. **A arte de bem viver: Encarnação do cotidiano na Azulejaria Portuguesa da segunda metade dos setecentos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

CAMPOS, Teresa (org.). **Normas de Inventário – Cerâmica: Cerâmica de revestimento – Artes Plásticas e Artes Decorativas**. Lisboa: IPM/MNAzulejo, 1999.

CAMPOS, Teresa; MONTEIRO, João (org.). **Revista Azulejo** n°3/7. Lisboa: IPM/MNA, 1995-1999.

_____. **Revista Azulejo** n°. 8/11. Lisboa: IPM /MNA, 2000-2003.

CARTA DE CRACÓVIA. ICOMOS /UNESCO. Polônia, 2000.

CARVALHO, Ayres de. **D. João V e a Arte de seu Tempo**. 2 vol. Lisboa: 1973.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Holanda. **O Azulejo na arquitetura Religiosa de Pernambuco século XVII e XVIII**. São Paulo: Editora Metalivros, 2006.

CEZAR, Adilson. **Santuário de Nossa Senhora da Penna, Padroeira dos Intelectuais**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1999, ano 8, v.8, p.129-137.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos Jesuítas no Brasil. Rio de Janeiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** - IPHAN/Minc, nº 26, 1997.

COSTA, Luiz Xavier. **As Belas-Artes em Portugal durante o século XVIII**. Lisboa: Editor J. Rodrigues, 1935.

COUTO, Dejanirah. **História de Lisboa**. 9 edição. Lisboa: Editora Gótica, 2005.

CURY, Isabele (org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

EMMERICH, Anna Catharina. **Santíssima Virgem Maria**. 2 edição. São Paulo: Mira Editora, 2004.

FARIAS, Svetlana. **Ladrilhos hidráulicos de São Luís: Reflexos estéticos de uma época**. São Luís: SESC/São Luís, 2005.

FERREIRA, Maria das Graças (coord.). **Grupo de pesquisa: Levantamento gráfico, fotográfico e mapeamentos de danos da Igreja Nossa Senhora da Pena**. Rio de Janeiro, 2008-2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 1997.

FUNDAÇÃO RICARDO ESPÍRITO SANTOS SILVA. **Festa Barroca a Azul e Branco: Conservação e Restauro**. Lisboa: FRESS, 2002.

GALVÃO, Ramiz. **Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1920, TOMO 88, v.142, p.118-129.

GOÉS, M. G. **Ex - votos, promessas e milagres: Um Estudo sobre a Igreja Nossa Senhora da Penna**. Dissertação de Mestrado da FGV/CPDOC, 2009.

GOMES, Paulo Varela. **A cultura arquitetônica e artística em Portugal no século XVIII**. Lisboa: s/ed., 1988.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **Restauração Arquitetônica: A experiência do SPHAN em São Paulo 1937-1975**. São Paulo: FAPESP, 2007.

GOUVEIA JR, Antônio Carlos (org.). **Arte barroca brasileira**. São Paulo: Editora Décor, s/d.

_____. **Ceramique Du Portugal**. Genebra: Museu Ariana. 2004.

HENRIQUES, Paulo (Coord.). **João Miguel dos Santos Simões: 1907-1970**. Lisboa: Editora Cordito, 2007.

INEPAC - Departamento de Cultura/Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico/Inventário – **Igreja Nossa Senhora da Penna/RJ**, n.32.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro**. Cotia: Ateliê/Fapesp, 2009.

----- . Viollet-Le-Duc e o Verbete Restauração. In: KÜHL, Beatriz M. (Org.). Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc - **Restauração**. 1ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, v. 1, p. 9-25.

_____. **O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração**. **Anais do Museu Paulista**, USP, 2004, p. 309-330.

_____. **História e Ética na conservação e em restauração de monumentos históricos**, **Revista CPC**, 2005, v.1, n.1.

_____. **A restauração como campo disciplinar autônomo**. **Anais do Museu Histórico Nacional**, 2008, v. 40, p. 351 – 373.

_____. **Permanência e atualidade da Teoria de Cesare Brandi nas intervenções do Instituto Central de Restauração/Roma. Pós**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP. v. 16. São Paulo, p. 132-134, 2005.

_____. **Cesare Brandi e a Teoria do restauro. Pós**. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP, São Paulo, 2007, nº 21. p. 198-211.

_____. **A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico**. **Revista CPC**. São Paulo, 2006, v. 1, n. 3, p. 110-144.

_____. **Restauração hoje: método, projeto e criatividade**. **Desígnio**, São Paulo, 2007, v. 6, p. 19-34.

_____. **Notas sobre a Carta de Veneza**. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, 2010, v. 18, n.2. p. 287-320.

----- . VIOLLET-LE-DUC, Eugénue Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Verbetes Restauração**. Tradução: Odete Dourado. Protextos/UFBA. Salvador. 2002.

LOPES, Victor Sousa. **O azulejo no século XVIII**. Lisboa: Cadernos de divulgação 1, 1983.

- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. Coleções Debates. São Paulo: 1991.
- MARQUES, João Francisco e GOUVEIA, António Camões (coord.). **História Religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Lisboa: Círculos dos Leitores. Vol. 2 2006.
- MAURÍCIO, Augusto. **Templos históricos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Laermert, 1947.
- MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. 3º Ed. Lisboa: Bertrand Editorial, 1985.
- _____. **Azulejos de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1984.
- MOURA, Rido. **Igrejas barrocas em Recife**. Recife: Editora Chesf, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 2 ed.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura. In: Ruskin, John. **A Lâmpada da Memória**. Cotia: Ateliê, 2008. p. 9 - 48.
- PEREIRA, José Fernandes. **Lisboa no Tempo de D. João V**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.
- PERROCO, Guido. **L'opera completa Del Carpaccio**. Milano: Rizzoli Editore, 1967.
- PIMENTEL, Alberto. História do Culto de Nossa Senhora em Portugal. Lisboa: Livraria Editora Lisboa, s.d.
- _____. **Arquitetura Barroca em Portugal**. Biblioteca Breve. Série Artes Visuais. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.
- _____. **História de Portugal**. Instituto Português de Museus Lisboa: Ministério da Educação. 1992.
- PROENÇA, Álvaro. **Das igrejas, ermidas e capelas existentes no século XVIII**. Lisboa: União Gráfica, 1964.
- RABELO, Sônia. **O Estado na Preservação de Bens Culturais**. Série: Reedições do Iphan. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.
- RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano NuevoTestamenti**. Tomo I. Vol. 2. Barcelona: Edicionesdel Serbal, 1996.
- REIGL, ALOIS. **O culto moderno dos monumentos**. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

REVISTA HISTÓRICA de 1986. **Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria**. Lisboa: ACD Editores, 2001.

REVISTA MONUMENTO n.º. 08. **Azulejaria do século XVII e século XVIII**. Lisboa: Ministério da Cultura /IPM. 1998, p.66-72.

RILEY, Noel. **Arte do azulejo: a história, as técnicas, os artistas**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

ROTEIRO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. Lisboa: Ministério da Cultura/IPM. Edições Asa, 2003.

RUDRAUF, Lucien. **L'Annociation: Étude D'un theme plastique et de ses variations en peinture et en sculpture**. Paris: Imprimerie Grou - Radenez, 1943.

SANTA MARIA, Frei Agostinho. **Santuário Mariano**. TOMO X-1723, Reedição ilustrada. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SANTOS, Antônio Alves dos. A Archidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typografia Leuzinger, 1914.

SANTOS, Reynaldo. **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Editorial Sul Limitada. 1957.

SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal, o barroco**. Lisboa: Editora Presença, 2003.

SILVA, Antonio Carlos Leal da. Dicionário da história de Lisboa. Sintra: Gráfica Europa Ltda, 1994.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Breves notas sobre algumas igrejas azulejadas nos arredores de Lisboa**. In: Belas Artes n.º 12, Lisboa, 1958.

----- **Cadernos de apontamentos das conferências:** Nossa Senhora na Azulejaria Portuguesa -1962/1967, Lição para o seminário maior dos Olivais - 1963, O azulejo e o seu contributo para iconografia mariana - 1961, Os Mistérios de Nossa Senhora na Azulejaria – 1960, A devoção mariana na azulejaria portuguesa -1960. Acervo do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

_____. **Azulejaria portuguesa no Brasil de 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. 2 vol. Revisto por Flávio Gonçalves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

----- **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Revisão Gonçalves, Flávio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, 2 vol.

_____. Aquarelas de OLIVEIRA, Emílio Guerra. **Azulejaria em Portugal no século XVII**. 2 ed. rev. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, 2 vol.

_____. **Estudos da azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

SILVA, Antônio Carlos Leal da e Sucena, Eduardo. **Dicionário da História de Lisboa**. Carlos Quintas e Associados-Consultores Ltda. Lisboa: 1994.

THE ILLUSTRATED BARTSCH. **The works of Marcantonio Raimond and of his school**. n°26, Formerly vol.14 (part 1). New York: Abaris Books, 1982.

_____. **Italian Masters of the seventeenth and seventeenth centuries**. 1st ed. n° 43, New York: A. Books, 1982.

_____. **Netherlandis Artists – Cornelis Cort**. n°43. New York: Abaris Books, 1986.

_____. **Italian Masters of the sixteenth and seventeenth centuries**. 1st ed. n° 75, New York: Abaris Books, 1987.

_____. **Italian Masters of the sixteenth century**. Le Paintre - Graveur 15 – Part. 1. n° 28 Commentary. New York: Abaris Books, 1995.

VALLADARES, Clarival. **Rio Barroco: Análise iconográfica do Barroco e o Neoclássico remanescente no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Block Editores. Vol. 1, 1978.

ARTIGOS

ALCÂNTARA, Dora M. S. **A Fazenda de Colubandê em São Gonçalo e seus azulejos**. in: Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: 2004. p.165-188.

----- **João Miguel dos Santos Simões: 1907-1970**. Lisboa: Editora Cordito, 2007. p. 83-94. AMARO, Rachel Jaccoud Ribeiro. **As Marias de Albrecht Durer: reflexões a partir do estudo da liturgia e festas cristãs dos séculos XV e XVI**, 2008.

BASILE, Giuseppe. **A restauração sob a luz da teoria de Cesare Brandi**. O caso das pinturas murais da Basílica de São Francisco, em Assis. **Pós**. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2004, n°16, p. 134 -142.

_____. **Perfil de Cesare Brandi**. *Desígnio*, 2006 (2007), n°06, p. 49-56.

BARROS, José D´Assunção. **Heinrich Wölfflin e sua contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. Existência e Arte** - Revista Eletrônica do Grupo PET /

Ciências Humanas. Estética da Universidade Federal de São João Del - Rei. Ano VII. n°.VI – Janeiro a Dezembro de 2011.

CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. **Desígnio**. 2006-2007. N. 6, p. 35-47.

CEZAR, Adilson. **Santuário de Nossa Senhora da Penna - Padroeira dos intelectuais**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1999. ano 8. v.8. p.129-139.

CORREIA, Vergílio. Azulejadores e pintores de azulejos de Lisboa. Olarias se Santa Catarina e Santos. in: **A Águia**. Lisboa.1918. n° 77 e 78. p.129-190.

_____. Oleiros e pintores de Louça e azulejos de Lisboa. in: **Revista Atlântica**. Lisboa: 1918. Ano III. n° 30. p. 532-540.

DOURADO, Odete. **Restauo e Contemporaneidade**. In: **Anais do II ENCORE**. Lisboa, 1994.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **A história da Virgem nos azulejos da Igreja Nossa Senhora da Penna**. in: Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: 2004. p.149-163.

GUIMARAENS, Maria da Conceição. Modernismo Brasileiro: O tempo e alguns personagens. In: **Da Baixa Pomalina à Brasília - Patrimônio e Historicidade** . coleção PROARQ. UFRJ/FAU/PROARQ, 2010. p. 203 -211.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. A Inspetoria de Monumentos Nacionais e a escrita da História em Ouro Preto. In: **Da Baixa Pombalina à Brasília - Parimônio e Historicidade**. Coleção PROARQ. UFRJ/FAU/PROARQ. 2010. p. 403-421.

MECO, José. A expansão da azulejaria portuguesa. Comissão Nacional para documentos portugueses. Lisboa: In: **Revista Oceanos**, 1998 – 1999. p. 8-17.

_____. A azulejaria portuguesa na Bahia. Comissão Nacional para documentos portugueses. Lisboa: In: **Revista Oceanos**, 1998 – 1999. p. 52-86.

MONTEIRO, João Pedro. O Brasil como destino da cerâmica da Real Fábrica do Rato. **Convergência Lusíada**. Rio de Janeiro: 2007. p. 225-243.

PELEGRINI, Sandra C. A. O Patrimônio Cultural no discurso e na lei: Trajetória do debate sobre a preservação no Brasil. **Revista Patrimônio e Memória**. UNESP/FCLAS/CEDAP, Vol. 2, N°. 2, 2006.

PEREIRA, Renata Baesso. **Quetremére de Quincy e a ideia do tipo**.Revista de História da Arte e Arqueologia, RHAA 13, UMICAMP, jan.- jun.2010, p.55-65.

SENHORINHO, Darlene Silva. **Azulejos coloniais: retórica e persuasão nas imagens azulejares da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - AUPNH. São Paulo, 2011.

-----, **Azulejaria Religiosa: A epifania da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.** Anais do Congresso Internacional do Curso de História da UFG/Jataí - GO, 2010.

-----, **A Azulejaria no Império Português: Painéis de azulejos da Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira e seus aspectos iconográficos,** 2011.

SIMÕES, João Miguel Santos. Azulejaria no Brasil. Comunicação no Colóquio de Estudos Luso Brasileiros. Bahia, 1959. In: **Revista do Patrimônio Histórico** n°.14. Rio de Janeiro, 1959.

VIVIO, Beatrice. **Temas recentes no restauro na Itália. Pós.** Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2010, V. 17, n° 27, p. 210-231.

ARTIGOS - SITES

CUNHA, Claudia dos Reis. A atualidade do pensamento de Cesare Brandi. Ano 03, agosto 2004. www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhaonline/03.032/3181.

_____. Alois Riegl e o Culto Moderno dos Monumentos. Junho 2006. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhaonline/05.054/3138

NOBREGA, Isabel Cristina. Lacunas da Obra de arte. Disponível em: www.ciec.org.br/ciec_site/Artigos/Revista_5/isabel.pdf.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias. O equilíbrio em Camilo Boito. Ano 08, fevereiro 2009. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhaonline/08.086/3049

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Willian Morris e a SPAB. **Rotunda**, 2004, n° 3, p. 22-35. Disponível em: www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf

KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauro: teoria e prática. Ano 01. Setembro 2002. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhaonline/01.009/3233

_____. Restauração hoje: Projeto e criatividade. AUH/412 – Notas de aula, FAUUSP, 2011. Disponível em: www.Notas de Aula 2011 - B Kuhl

SITES

História de Jacareapaguá – Disponível em: www.acija.org.br/cap03.html. Acesso em: dez. de 2010.

Igreja Nossa Senhora do Loreto. Disponível em: www.monumentos.pt. Acesso em: maio de 2012

Igreja Nossa Senhora da Penna – Disponível em: www.wsc.jor.br/fotos/galeria5/index.htm. Acesso em: nov. de 2010.

João Antunes. Disponível em: www.infopedia.pt/joaoantunes. Acesso em: fev. 2012.

Mapa da Pedra do Galo – Disponível em: www.maps.google.com.br/maps.ladeiradafreguesia Acesso em: nov. de 2010.

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt> Acesso: jun. 2012

<http://www.infoescola.com/historia/concilio-de-trento/> Acesso em: maio 2012

<http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>. Acesso em: maio de 2012

http://www.artesacra.art.br/historia_da_iconografia.php. Acesso em: maio 2012

<http://www.infoescola.com/historia/concilio-de-trento/>. Acesso em: jun. 2012

<http://www.catolicismo.com.br>. Acesso em: jun.2012

<http://www.sededasabedoria.org/>. Acesso em: jun. 2012

<http://www.andreapozzo.com>. Acesso em: jun. 2012

<http://www.peterpaulrubens.org> . Acesso em: jun. 2012

www.rioquepassou.com.br Acesso em Fazenda Colubandê. Disponível em: jan. de 2013

<http://mapadecultura.rj.gov.br/sao-goncalo/fazenda-do-colubande/>. Acesso em: jun. 2013

www.patrimonio.ipac.ba.gov.br/educacao-e-preservacao Acesso em: set.de 2013.

<http://oglobo.globo.com/barra/igreja-de-nossa-senhora-da-penna-ficara-mais-acessivel-3490867#ixzz2T6v6ppjJ> Acesso em: out.2013.

<http://extra.globo.com/noticias/rio/empresa-promete-plano-inclinado-em-jacareagua-para-agosto-7443509.html#ixzz2T6wid8Eu> Acesso em: out. de 2013.

APÊNDICE ICONOGRÁFICO

1 A Anunciação

2 Adoração dos Pastores

3 Casamento da Virgem

4 Nascimento da Virgem

A ANUNCIAÇÃO

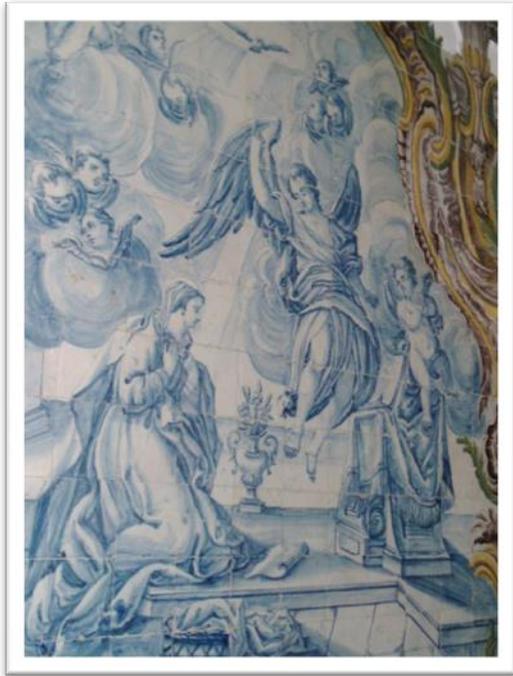


Figura 88: Sé de Setúbal - Setúbal
Fotos: M. Graças Ferreira - 2006

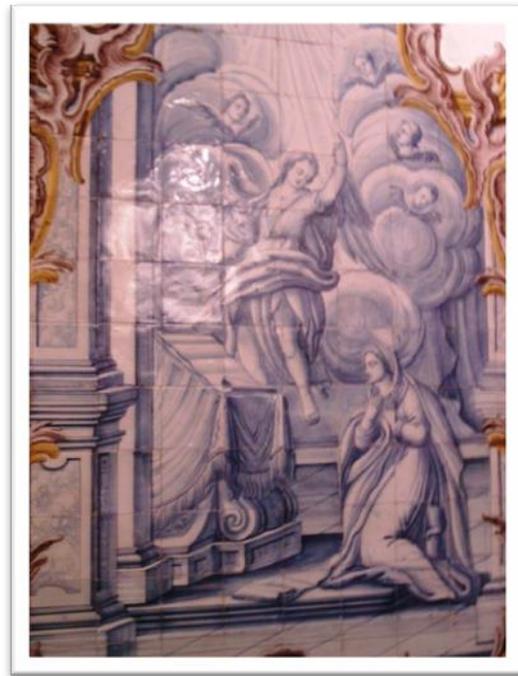


Figura 89: Igreja S. Antonio do Vale - Lisboa

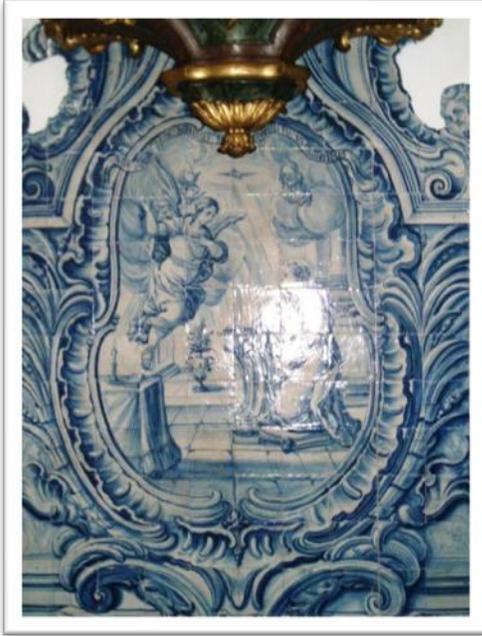


Figura 90, 91: Igreja N. S do Bom sucesso - Almada e Igreja N. S. Consolação - Seixal
Fotos: M. Graças Ferreira - 2006



Figura 92: Igreja Nossa do Amparo - Beja -1770
Foto: Maria Augusta S.M.B. Rosário - 2005

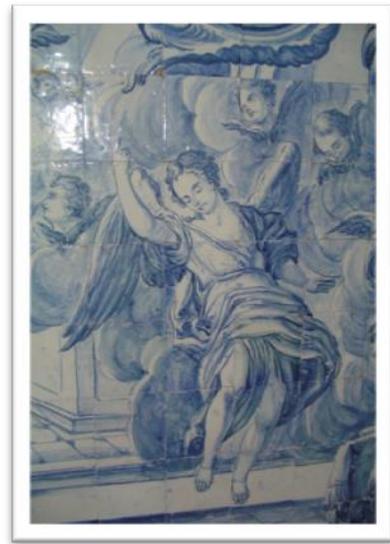


Figura 93,94: Igreja Matriz de Pedrógão de Santo Aleixo da Restauração (Capela-mor) Foto: Maria Augusta S.M.B. Rosário - 2005



Figura 95: Capela Sant`Ana - Olinda/PE
Foto: M. Graças Ferreira - 2011



Figura 96: N.S do Rosário - Cachoeira/BA
Foto: Pe.Cid Cruz -2012
Foto: Santos Simões /Acervo Biblioteca de Arte FCG -1962



Figura 97: N.S.da Purificação - Santo
Amaro/BA

ADORAÇÃO DOS PASTORES



Figura 98: Sé de Setúbal - Setúbal/PT
Foto: M.Graças. Ferreira - 2007



Figura 99: N.S. dos Remédios - Peniche/PT



Figura 100: N. S das Oliveiras - Lisboa/PT
Foto: M.Graças Ferreira - 2006

CASAMENTO DE MARIA E JOSÉ



Figuras 101 e 102: Igreja N.S.Bom sucesso - Almada e Sé Setubal - Setubal
Fotos: M. Graças Ferreira - 2006

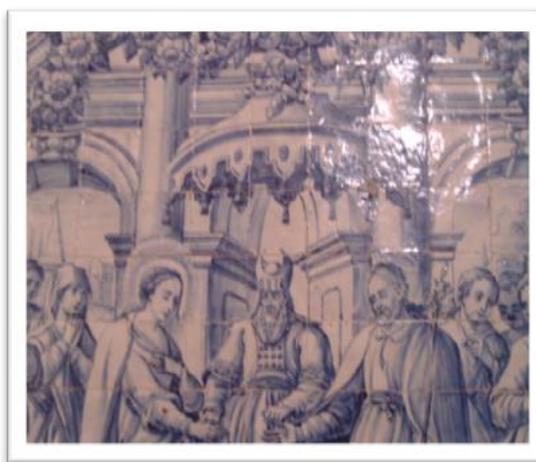


Figura 103,104: N. S. da Consolação - Seixal e N.S.das Oliveiras - Lisboa
Fotos: M. Graças Ferreira - 2006



Figura 105: Igreja das Chagas do Salvador - Castro Verde - Beja
Foto: M.Augusta S.M.F.Rosário - 2005

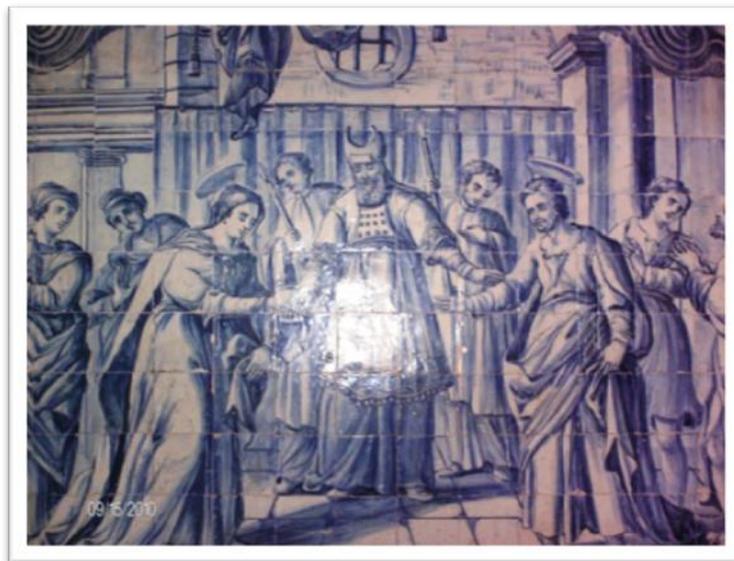


Figura 106: Capela de Sant`Ana - Olinda/PE
Foto: M. Graças Ferreira - 2012



Figura 107: N.S.do Rosário - Cachoeira/BA
Foto: Pe. Cid Cruz - 2012

NASCIMENTO DA VIRGEM

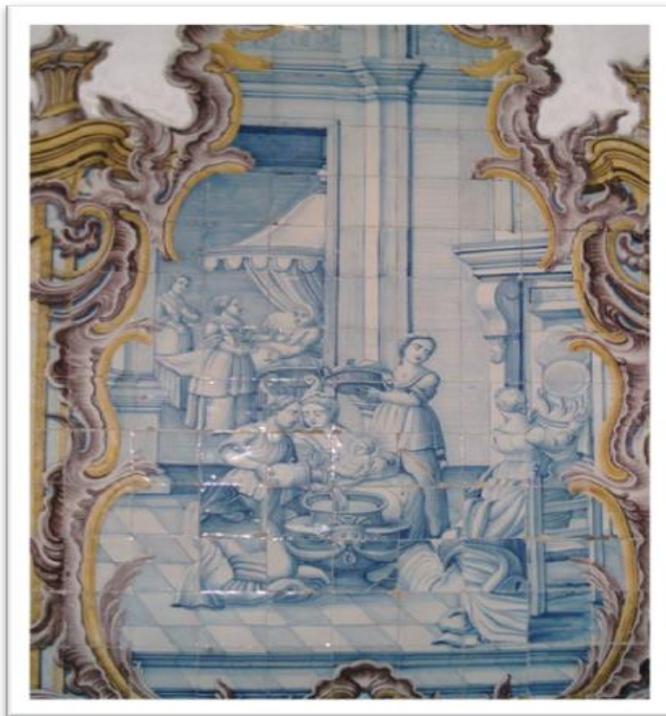


Figura 108: Capela Santo Antônio do Vale - Lisboa/PT Foto: M.Graças Ferreira - 2006



Figura 109: Capela Sant' Ana - Olinda/PE Foto: M. Graças Ferreira - 2011

ANEXOS

- 1 Verbetes João Miguel Santos Simões
- 2 Mapa do perímetro das terras da Irmandade Nossa Senhora da Penna/RJ
- 3 Relatório do plano inclinado Nossa Senhora da Penna/RJ
- 4 Cronologia da Azulejaria - MNAzulejo
- 5 Mapeamento de dados e patologia - Paineis A Anunciação

JOSÉ MIGUEL DOS SANTOS SIMÕES (1907-1972)

*Maria das Graças Ferreira**

Trajetória

Com sete anos de idade, como relata o próprio Simões: “*Fui introduzido ao mundo dos arqueólogos*”. E assim, ao “mundo” das cerâmicas e dos azulejos, esta trajetória inicia-se com suas visitas à Associação dos Arqueólogos Portugueses, onde seu pai era tesoureiro. Lá conhece o já famoso José Queirós (1846-1920), que justamente em 1907, ano de seu nascimento, publicou o livro: *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, até hoje, livro de referência para os estudiosos desta área.

A influência de Queirós na descoberta do “mundo da arqueologia e dos azulejos” foi grande. E seu interesse pela azulejaria aumenta, aos 13 anos, quando de sua visita a Tomar (Portugal), em uma expedição arqueológica. Esta experiência ficou tão gravada em sua memória, que durante toda sua carreira profissional esteve envolvido com a arqueologia e a preservação de Tomar.

Em sua trajetória acadêmica, formou-se em Engenharia Têxtil pela École Supérieure de Filature et Tissage de Mulhouse, na França. Em Portugal, no curso de Ciências Históricas – Filosóficas na Universidade de Lisboa e Coimbra. Sua carreira profissional foi sempre voltada, para área da preservação, da pesquisa, em algumas instituições portuguesas. Foi superintendente do Convento de Cristo, em Tomar, e diretor do Museu Luso Hebraico Abraão Zacuto. Em 1947 é convidado, pelo diretor do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, para organizar a secção de cerâmica e importante exposição de azulejaria. Este foi o

* Arquitecta, Mestre em Ciências da Arquitectura – Conservação e Restauração do Património Cultural pela Faculdade de Arquitectura e Urbanismo – FAU/ PROARQ da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente conservadora no setor de Etnologia do Museu Nacional/UFRJ, convênio FAPERJ e coordenadora do Projeto Cultural SAMAS – Sociedade dos Antigos da Antiga Sé – Capela Real de D. João VI.

“primeiro passo” para fundação do Museu Nacional do Azulejo (MNA), em Lisboa.

Para as comemorações do quinto centenário do nascimento da Rainha D. Leonor, em 1950, Simões dedicou-se e participou da restauração e da recuperação do Convento da Madre de Deus, onde atualmente funciona o Museu Nacional do Azulejo (MNA). Em 1960, foi nomeado diretor do MNA e por 12 anos ali permaneceu. Graças a seus esforços, em 1965, o museu abriu oficialmente ao público. Hoje, o MNA é um importante centro de referência, na pesquisa, conservação e restauração de azulejos, cerâmica, faiança em Portugal, com reconhecimento internacional.

As Obras

Em 1957, na Fundação Calouste Gulbenkian, coordena a Brigada de Estudos de Azulejaria e publica: *Corpus de Azulejaria Portuguesa*. A partir desta obra, que contém classificação sistemática dos azulejos portugueses, organiza e dirige, entre 1960-1970, importantes inventários e levantamentos fotográficos, em Portugal, Madeira, Açores e Brasil, dos monumentos e igrejas com azulejaria. Desenvolve métodos para classificação, para definição de tipologias e para datação desses azulejos, resultando desse trabalho várias publicações.

Pesquisa no Brasil

Em 1960, percorre vários estados, do norte ao sudeste do Brasil, realizando importante e amplo levantamento dos monumentos com azulejaria portuguesa. O resultando é o livro: *Azulejaria do Brasil de 1500 - 1822*, publicação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1965. Esta importante publicação traz descrição e levantamento fotográfico de cada edificação pesquisada. Os mais significativos monumentos do Brasil Colônia estão aí registrados, tais como: Convento de Santo Antônio (Recife - Pe), Convento de Santo Antônio (Salvador - BA), Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Salvador - BA), Igreja Nossa Senhora dos Rosários dos Pretos (Salvador-BA), Igreja Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto - MG), Igreja Ordem Terceira do Carmo (Sabará - MG), Secretaria de Educação da Bahia (Salvador - BA), Capela do Engenho Velho de Paraguassú Velho (Paraguassú -

BA), Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Rio de Janeiro - RJ), Capela de Santa Ana da Fazenda de Columbadé (Rio de Janeiro - RJ).

Sendo considerado um grande pesquisador e historiador de azulejos, pela importância de sua obra, os seus de 857 títulos, entre livros, levantamentos fotográficos, inventários, inclusive todo o acervo pesquisado no Brasil na década de 1960, hoje constituem a *Coleção de Azulejaria Portuguesa - João Miguel dos Santos Simões*, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Bibliografia ativa (com referência ao Brasil)

SIMÕES, João Miguel dos Santos. *Azulejaria no Brasil de 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1965

———. *Iconografia portuguesa em azulejos no Brasil: Vistas de Lisboa em azulejos na cidade de Salvador*. Lisboa: Oceanos n° 36-37. 1999. p.20-28

Bibliografia passiva

SERRA, Pedro. *João Miguel dos Santos Simões: Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1997

GUSMÃO, Artur Nobre de. *Préface: Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1979

CALADO, Rafael & MECO, José. Revisão e Atualização: *Azulejaria Portuguesa nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2 ed. 1990

Cronologia do Azulejo em Portugal

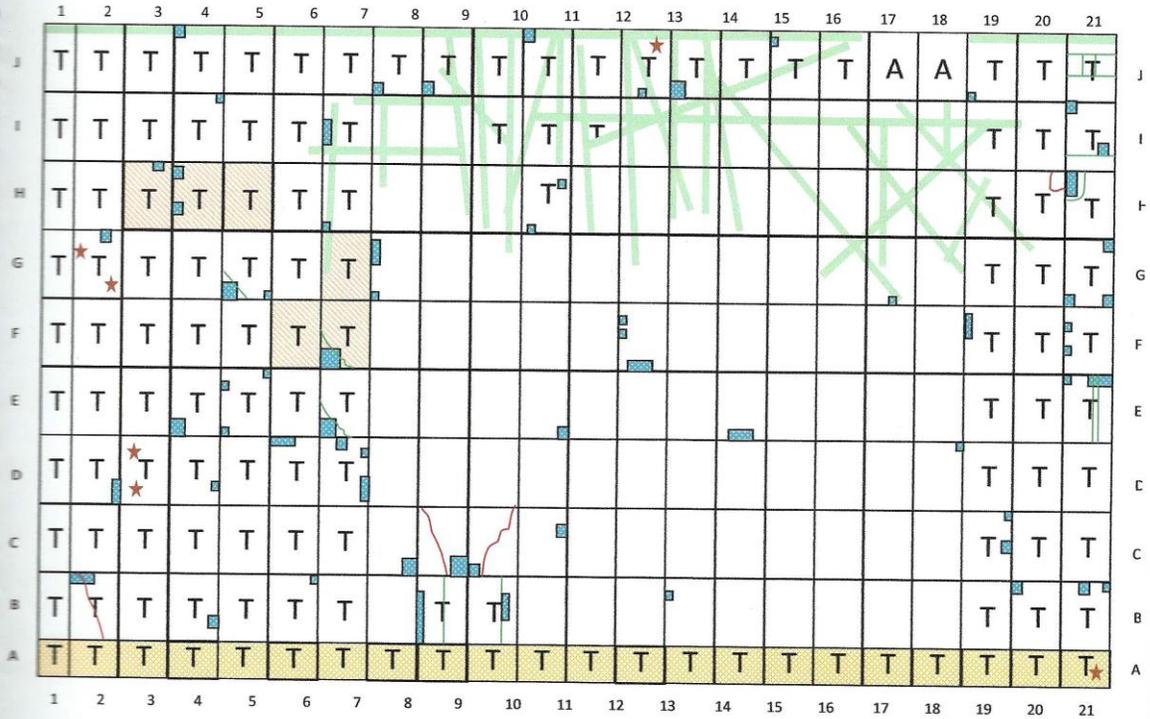
| Época | Dados históricos | Corrente estética / Influências | Técnicas / Paleta Cromática |
|-------------------------------------|--|---|--|
| 711 – 716 | Conquista total da Península Ibérica pelos muçulmanos. | | Alicatado: recorte a alicate de peças vidradas de barro, de cor lisa. Efeito de painel colorido com desenho geométrico. |
| Séc. XIII-XIV | Primeiras aplicações de azulejo decorativo na Andaluzia – a produção de azulejo na Península Ibérica: Sevilha, Valência, Málaga e Toledo. | | Corda seca: gravação do desenho na placa de cerâmica ainda húmida. Obtenção de sulcos, preenchidos a manganeso misturado com uma gordura, que garantem a separação dos esmaltes de várias cores durante a cozedura. |
| Séc. XV | Principais centros produtores de azulejo na Península Ibérica: Sevilha, Valência, Málaga e Toledo. | Azulejaria hispano-mourisca: motivos mouriscos (a estrela islâmica é muito frequente) que se entrelaçam e repelem em esquemas geométricos radiais, formando um padrão. | |
| Fim do séc. XV / Início do séc. XVI | D. Manuel I contacta directamente com a azulejaria de Sevilha (1498) > decoração do Paço da Vila de Sintra > a azulejaria de Sevilha é amplamente utilizada em Portugal. | Maior liberdade formal: inspiração em elementos decorativos góticos. Recorrência ao tratamento naturalista de elementos vegetais. Sugestões arquitectónicas e efeitos dinâmicos. | Aresta ou cunha: Impresão do desenho sobre o barro ainda cru através de um molde de madeira ou metal. As arestas / saliências conseguidas permitem a separação dos esmaltes durante a cozedura. |
| | | | Esmaltado: utilização de esmalte ou pego para gravação dos motivos decorativos sobre azulejo de esmalte escuro. O corpo cerâmico fica a descoberto. |
| | | | Relevo: marcação de motivos na cimosa com recorrença de moldes de madeira ou metal. |

| | | | |
|-------------------------|---|---|--|
| Séc. XVI (1.ª 1/2) | Início da produção de azulejos em Portugal, importação de azulejos de castanho (composição de xadrez e encaqueladas) a Espanha. | Instalação de ceramistas italianos em Anápolis, transformando a num dos mais importantes centros de produção de majólica. | Majólicas: cobertura do azulejo com um esmalte branco. Sobre a superfície cerâmica lisa podem ser pintados os motivos sem que as cores se misturem. Técnica introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso (natural de Pisa), ceramista erudito que faz concorrer uma azulejaria figurativa e ornamental de feição renascentista com a tradição azulejaria hispano-mourisca. |
| Séc. XVI (2.ª 1/2) | Vinda de ceramistas e oleiros da Flandres, então província espanhola, para a Península Ibérica. Implantação definitiva das técnicas da majólica. Grande actividade dos centros cerâmicos portugueses. | Abandono da herança mourisca | Maneirismo: composições eruditas. Início da padronagem de «tapete»; azulejos de padrão com composições geométricas ou vegetalista (destaque para a padronagem «porta de diamante»). |
| Último quartel séc. XVI | Igreja Colóca Melhorada. | Padreais com temáticas religiosas. | Cores mais usadas: azul-cobalto e amarelo sobre branco. Também o castanho-alaranjado (óxido férrico); verde azulado e tons acastanhados e amarelados (óxido de manganés). |
| Séc. XVII (1.ª 1/2) | Aumento da produção nacional: Lisboa como maior centro cerâmico nacional. | Padreais com azulejos de registo e de padrão feitos por artesãos (origem de formal e desenho sumário). | Influência oriental (fauna e flora exóticas, figuras da espiritualidade oriental). Frontais de altar: azulejos de padrão (destaque para o padrão dito de «camélas»); encaquelados: painéis emblemáticos e hagiográficos. |

| | | | |
|---------------------|--|--|--|
| 1765 – 1780 | Período pós-Terramoto. Crise económica e necessidade de reconstrução de Lisboa. Fábrica em série: Fábrica do Rato (1767). | roco; inclusão progressiva dos elementos rococó; diminuição da importância dos enquadramentos; novas composições; perda de densidade dos ornatos; recorrência a contornos desinibidos; "ases de monogeo"; volutas; fitas; laçadas; aves; vasos floridos; sanefias; cartelas... | supõe o ouro da Injeção e parapeamentos da talha dourada. Explicação cromática: recuperação total da paleta de cores. |
| c. 1770 | Derradeira fase do rococó. | Azulejaria pontelina – políedros híbridos (registos de fachadas ou "almilinhadas"); composições ornamentais; incremento da padronagem. Simplificação da ornamentação. Ornatos flamejantes. Primeiros silhuetas neoclássicas. | |
| 1780 – 1800 | Período D. Maria | Necessitismo: severidade de linha e depuração decorativa. Recorrência a elementos decorativos do universo neoclássico: passeraros; grinaldas floridas; laços; plumas... | Combinação de técnicas industriais e artesanais. Estampagem; pintura à trincha, através de recortes de papel encerado aplicado sobre o vidro do azulejo. Estampagem mecânica: impressão do desenho por ponteados no vidro, numa só cor. Alto-relevo: formas enfiadas com agulha, trabalhadas manualmente por pressão directa dos dedos. Prensagem mecânica (meio-relevo): barro prensado através de molde e contramolde. |
| Séc. XIX | Utilização de azulejos nas fachadas; criação de novas fábricas em três núcleos: Lisboa, Porto e Aveiro – responsáveis pela produção intensiva do azulejo. | Romantismo e revivalismo: painéis historizados e padronagem diversa. | |
| Século XX (1.ª 1/2) | Prática de revestimento parietal com azulejos industriais; estações de caminhos-de-ferro; mercearias; lojas; habitações... João Cabrita, Rafael Bordalo Pinheiro. | Historicismo e Nacionalismo (cunho folclórico), Naturalismo. Arte Nova (formas sinuosas de enorme plasticidade; exploração da cor). Art Déco (geométrização das formas). | |

| | | | |
|--------------------------------------|---|--|--|
| Séc. XVII (2ª 1/2) | Fin da Guerra da Restauração (1668) > realçar de relações políticas e comerciais com Espanha, França e Países Baixos > recuperação económica e financeira > construção / renovação artística dos palácios perlocientes à nobreza. | Renovação temática – a azulejaria como suporte de crítica social: representações com intenção caricatural e irónica (destaque para as «sinhas» ou «macacarias»); temáticas profanas essenciais na mitologia clássica; cenas de costume; albardadas; azulejos de «figura avulsa». | Fécula mais rica e variada: recurso a verdes (cobre e cromo) e à pintura com manganes (tonalidade roxa, chamada «cor de vinho»). Substituição dos contornos a azul-cobalto pelo negro-manganes. |
| Finais séc. XVIII inícios séc. XVIII | Importação de azulejos holandeses historizados. Pintura de azulejo confinada a mestres pintores (pintores de cavaleite com formação erudita > aumento a qualidade de execução). Azulejaria de autor: Gabriel del Barco; Círculo dos Mestres: António Pereira, Manuel dos Santos, António de Oliveira, Bernardino, mestre F.M.P. | Barroco: movimentação, expressividade, dramatismo e complexidade. Aprendizagem das regras de representação em perspetiva; espazo desmaterializado / ilusionismo. Azulejaria figurativa. | Azulejaria holandesa a azul-cobalto e roxo-manganes. Grandes painéis a azul e branco; influência da porcelana chinesa de importação; necessidade de simplificar a linha de obra permitindo a especialização; aproveitamento das potencialidades plásticas do azul-cobalto > obtenção de tons esbatidos e carregados para sugestão de volume. O lineamento seguido pelos holandeses dá lugar ao pictórico – graduações expressivas de azul, dramatismo e intensidade de cor. Piniceladas por aguadas, pinicelada marca densa. |
| c. 1725 | Grande produção iconográfica – sumptuosidade, extravagância e teatralidade da corte de D. João V. Isidoro dos Santos; Valentim de Almeida; Bartolomeu Antunes; Nicolau de Freitas. | Simplificação das partes historizadas; celebração decorativa de enquadramentos (cabaceiras recortadas); recorrência a elementos decorativos como serafins, sanefias, pilastros... Aprecimento das «figuras de convite». | |
| c. 1740 | Círculo pré-Terramoto | Transformação do universo barroco. | Instituição da cor: o amarelo |

MAPEAMENTO DOS DANOS E PATOLOGIAS - PAINEL A ANUNCIAÇÃO



| Legenda | | | |
|---|---------------------|---|---|
|  | Sujidades |  | Peça em desprendimento (fita adesiva sobre o vidro) |
|  | Lacunas |  | Corpo estranho sobre o vidro |
|  | Ausência de azulejo |  | Azulejo em posição trocada |
| | |  | Faturas em peças presas ao suporte |

Desenho: Eliane R. Costaldello e Jandira H. Fernandes Flaeschen

108