



**Ministério da Educação
Secretaria de Educação
Profissional e Tecnológica**

**DIRETORIA DE ENSINO DO CAMPUS SALVADOR
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE CONSTRUÇÃO CIVIL
CURSO TÉCNICO EM EDIFICAÇÕES**

BIANCA SALES DA SILVA

PAINÉIS DE AZULEJOS HISTÓRICOS EM SALVADOR
Uma Investigação Sobre os Processos de Intervenção

**Salvador
2022**

BIANCA SALES DA SILVA

PAINÉIS DE AZULEJOS HISTÓRICOS EM SALVADOR
Uma Investigação Sobre os Processos de Intervenção

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao IFBA-Campus Salvador, como requisito parcial à obtenção do título Técnico em Edificações, do Instituto Federal da Bahia – Campus Salvador.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo B. E. de Almeida.

Salvador
2022

Biblioteca Raul V. Seixas – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - IFBA – Campus Salvador/BA.

Responsável pela catalogação na fonte: Samuel dos Santos Araújo - CRB 5/1426.

S586p Silva, Bianca Sales da.

Painéis de azulejos históricos em Salvador: uma investigação sobre os processos de intervenção / Bianca Sales da Silva. Salvador, 2022.

94 f. ; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Técnico em Edificações) - Instituto Federal de Ciência e Tecnologia da Bahia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo B. E. de Almeida.

1. Azulejo. 2. Azulejaria portuguesa. 3. Azulejo no Brasil. 4. Restauração. 5. Patologias. I. Almeida, Maria do Carmo B. E. de. II. IFBA. III. Título.

CDU 2 ed. 69

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA BAHIA
DIRETORIA DE ENSINO DO CAMPUS SALVADOR
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE CONSTRUÇÃO CIVIL
CURSO TÉCNICO EM EDIFICAÇÕES**

BIANCA SALES DA SILVA

**PAINÉIS DE AZULEJOS HISTÓRICOS EM SALVADOR
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE OS PROCESSOS DE INTERVENÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção da certificação como Técnico em Edificações, Departamento de Construção Civil, do Instituto Federal de educação, ciência e tecnologia da Bahia.

Banca Examinadora

Maria do Carmo B. E. de Almeida _____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo, UFBA
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Salvador

Gina Veiga Pinheiro Marocci _____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo, UFBA
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Salvador

Regina Maria Cunha Leite _____
Doutora em Gestão e Tecnologia Industrial, SENAI – CIMATEC
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Salvador

Salvador, 11 de novembro de 2022

*“Breaks, cracks, and repairs are a valuable
and esteemed part of the history of an object,
rather than something to be hidden.
In fact, they make it even more beautiful”*

– Kathleen Tessaro.

AGRADECIMENTOS

Minha jornada no IFBA foi complexa, cheia de altos e baixos e, acima de tudo, essencial para formar a pessoa que sou hoje. Esse trabalho representa a conclusão de uma etapa da minha vida e eu só posso dizer que consegui essa conquista graças ao apoio de muitas pessoas, pessoas olharam para mim e viram um potencial que muitas vezes nem eu via.

Agradeço a todo o Departamento de Construção Civil, seus professores e meus colegas de turma pelos anos de dedicação e por, com risos e lágrimas, estarem comigo todo esse tempo. Mais literalmente do que gostaria de admitir, vocês foram minha vida durante essa jornada e eu nunca vou esquecer como vocês me ajudaram a crescer. Gostaria de agradecer especialmente ao professor Rogério Menezes, presente desde o meu primeiro dia de aula e o causador de muito desespero. Obrigada por cada palavra gentil que o senhor me deu, por cada puxão de orelha e encorajamento. Não tenho palavras para descrever o quanto te admiro e como o senhor foi importante. Se hoje eu consigo levantar minha voz e falar, é graças ao senhor. Sou eternamente grata por ter sido sua aluna.

Agradeço à professora Carmita por ter me mostrado o caminho para a conclusão desse trabalho e por ter acreditado no meu sonho de misturar minha paixão por história com edificações. Não foi fácil e eu não teria conseguido sem a colaboração de inúmeros funcionários de todas as instituições e museus que contatei. Obrigada por serem gentis e me ajudarem a fundamentar esse trabalho em tempos tão difíceis. Um agradecimento especial à equipe do Museu de arte sacra da UFBA, vocês são demais.

E, acima de qualquer um, tenho que agradecer à minha mãe. Obrigada por me ensinar a nunca desistir, não importa o quanto eu quisesse. Você teve minhas costas toda a minha vida, cuidando e me apoiando. Obrigada pela paciência, por acreditar em mim mais do que eu mesma. Todas as minhas conquistas mostram não só o meu esforço, mas o seu também. Você é meu exemplo. Por todas as vezes que eu não tinha mais forças e você pegou minha mão, me deu colo e depois me empurrou pra continuar tentando, isso é dedicado a você.

Eu consegui, mãe, bem como você disse.

RESUMO

SILVA, Bianca Sales. **Painéis de azulejos históricos em Salvador:** Uma investigação sobre os processos de intervenção. Orientador: Maria do Carmo B. E. de Almeida. 94 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Técnico em Edificações) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Salvador. 2022.

Se desenvolvendo ao longo da África setentrional, do Oriente Médio e da Europa, os azulejos são bens integrados à edificação trazidos ao Brasil por Portugal no século 17, presentes na construção como instrumento de comunicação e proteção contra intempéries com fins estéticos. Sendo assim, essa pesquisa utiliza uma abordagem descritiva, bibliográfica e documental para traçar a trajetória cronológica da azulejaria da sua origem até sua chegada em terras brasileiras, com foco na sua presença em Salvador, trazendo suas definições e analisando o processo de restauração de três painéis azulejares para identificar suas diferenças e analisar a evolução do processo de restauração do azulejo. Esse panorama sobre a azulejaria e sua preservação foi feito com a esperança de contribuir para a educação patrimonial, conscientizando sobre a riqueza dessa arte e da sua importância na história do nosso País, reconhecendo seu papel na formação da identidade do brasileiro e promovendo a valorização dessa herança cultural, difundindo a importância da conservação e recuperação desse patrimônio.

Palavras-chave: Azulejo. Azulejaria portuguesa. Azulejo no Brasil. Restauração. Patologias.

ABSTRACT

SILVA, Bianca Sales. **Historic tile panels in Salvador**: An investigation into the intervention processes. Advisor: Maria do Carmo B. E. de Almeida. 94 p. Dissertation (Building Technician) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Salvador. 2022.

Developing throughout northern Africa, the Middle East and Europe, glazed tiles are assets integrated to the building brought to Brazil by Portugal in the 17th century, present in buildings as an instrument of communication and protection against the weather with aesthetic purposes. This research uses a descriptive, bibliographic and documental approach to trace a chronological trajectory of the glazed tiles from their origin to their arrival in Brazilian lands, focusing on their presence in Salvador, bringing their definitions and analyzing the restoration process of three tile panels to identify their differences and analyze the evolution of glazed tile's restoration processes. This panorama about glazed tiles and its preservation was made with the hope of contributing to the heritage education, raising awareness about the richness of this art and its importance in the history of our country, recognizing its role in the formation of Brazilian identity and promoting the appreciation of this cultural heritage, spreading the importance of conservation and recovery of this art.

Key words: Glazed tiles. Portuguese Tiles. Tiles in Brazil. Restauration. Pathologies.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de degradação em azulejos históricos	14
Quadro 2 – Detalhes dos painéis.	72
Quadro 3 – Detalhes do projeto de restauro.....	72
Quadro 4 – Patologias encontradas antes da intervenção	73
Quadro 5 – Metodologias adotadas nas restaurações	74

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Camadas do azulejo.....	13
Figura 2 – Parede de peças cerâmicas dos aposentos funerários do Faraó Djoser, Egito, 2630 a.C.....	16
Figura 3 – Parte frontal do Portão de Istar reconstruída no Museu de Pergamón, em Berlim	16
Figura 4 – Detalhes de um painel alicatado em uma fonte em El Hedim Square, Marrocos.	18
Figura 5 – Detalhes de um painel alicatado na entrada da Mesquita Jameh de Yazd, Irã	18
Figura 6 – Peça de azulejo <i>cuerda seca</i> do século 16 da sala do trono do Palácio de Topkapı, Istambul.....	19
Figura 7 – Azulejos de aresta com motivos góticos do século 16 feitos em Sevilha, Espanha.	19
Figura 8 – Azulejos alicatados e de aresta do Palácio Nacional de Sintra, Portugal.	19
Figura 9 – Azulejos Majólica do Palácio Nacional de Sintra, Portugal.....	19
Figura 10, 11 e 12 – Processo de produção da arte em um azulejo na técnica Maiolica	20
Figura 13 – Painel de azulejos Majólica nomeado "Nossa Senhora da Vida", do século 16.....	21
Figura 14 – Painel de azulejos encaucásticos góticos, do século 19.....	21
Figura 15 – Azulejos <i>cuerda seca</i> do Palácio Nacional de Sintra representando Esferas Armilares	21
Figura 16 – Azulejos de padrão enxaquetado da Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal, do século 16.....	23
Figura 17 – Azulejos de padrão de tapete 4x4 do século 17	23

Figura 18 – Painel Albarrada do século 17 do Convento de Nossa Senhora da Esperança, em Lisboa.....	23
Figura 19 – Compilação de azulejos holandeses de figura avulsa	24
Figura 20 – Painel azulejar holandês do século 18 representando o rio Vecht.	24
Figura 21 – Painel Delftware “A lição de dança”, por Willem van der Kloet, do século 18.....	25
Figura 22 – Painel Macacaria “O Casamento da Galinha”, por Manuel Francisco, do século 17	25
Figura 23 e 24 – Painéis de figura de convite feitos por P.M.P no século 18.....	26
Figura 25 – Painel de azulejos de delftware do ciclo dos mestres, feito por Valentim de Almeida no século 18.	26
Figura 26 – Painéis de azulejos de delftware do ciclo dos mestres, feito por Gabriel Del Barco no século 17.....	27
Figura 27 – Painéis de azulejos de delftware do ciclo dos mestres, feito por Policarpo de Oliveira Bernardes no século 18	27
Figura 28 – Painéis no Canal do jardim do palácio de Queluz, em Lisboa	28
Figura 29 – Painel de azulejos de Padrão Pombalino do século 18, da Fábrica do Rato.....	28
Figura 30 – Azulejo neoclássico do século 19, da Fábrica do Rato	29
Figura 31 – Painel neoclássico do Palácio de Sant’Anna, Lisboa, do século 18, da Fábrica do Rato.....	29
Figura 32 – Casarão da calçada do Marquês de Abrantes com azulejos de fachada padrão do século 19, em Lisboa.	30
Figura 33 – Fachada de azulejos padrão com relevo do século 20, em Lisboa	30
Figura 34 – Azulejos de Estampilha junto com os moldes utilizados na padronagem.	30
Figura 35 – Azulejos de Estampilha sendo feitos.	30
Figura 36 e 37 – Fachada de azulejos do casarão do Ferreira das Tabuletas, de 1864, em Lisboa.....	31
Figura 38 e 39 – Fachada de azulejo da Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego, de 1849, em Lisboa.....	31
Figura 40 e 41 – Fachada de azulejos da Capela de Santa Catarina, em Porto, da Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego	32
Figura 42 – Fachada de azulejos Art Decor de 1917 em Porto, Portugal.....	32

Figura 43 – Painel de Azulejos feito por Jorge Martins em 1998 para a Estação de metrô Chelas, em Lisboa.....	32
Figura 44 – Banco revestido de azulejos de tapete do século 17 inspirados em azulejos talaveranos no Museu do Açude, no Rio de Janeiro.....	33
Figura 45 e 46 – Abóbada com azulejos do tipo tapete seiscentista na Capela–mor da Igreja do Convento de Santo Antônio, em Recife.....	34
Figura 47 – Azulejos de tapete do século 17 na Sacristia da Catedral Basílica de Salvador.....	34
Figura 48 – Azulejos de figura avulsa do século 18 na Cozinha do convento do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador.....	35
Figura 49 – Painéis figurados do século 18 na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário em Cachoeira, Bahia.....	35
Figura 50 e 51 – Azulejos rococó do final do século 18 na Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, em Recife.....	36
Figura 52 – Painel neoclássico do século 19 no Museu do Açude, RJ.....	37
Figura 53 – Azulejos neoclássico do século 18 do vestíbulo do Convento do Carmo, em Salvador.....	37
Figura 54 – Compilação de fachadas revestidas por azulejos em São Luís, Maranhão.....	38
Figura 55 – Compilação de Azulejos franceses, espanhóis e holandeses do século 19, no Rio de Janeiro.....	38
Figura 56 – Casa com fachada azulejada em Aracati, Ceará.....	39
Figura 57 – Fachada revestida de azulejos em Sobral, Ceará.....	39
Figura 58 – Casas em Lisboa conhecidas como “casa de brasileiros”.....	40
Figura 59 – Fachada azulejada do século final do século 19 do Casarão dos Azulejos, atual Museu Cidade da Música da Bahia, em Salvador.....	40
Figura 60 – Torre da Paróquia Nossa Senhora da Boa Viagem revestida por azulejos padrão do século 18, em Salvador.....	41
Figura 61 – Torre do Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, com revestimento cerâmico do século 18.....	41
Figura 62 – Torre da Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo, em Salvador, revestida por azulejos do século 18.....	41
Figura 63 e 64 – Azulejos Neo–decor do século 19 em frontões.....	42
Figura 65 – Azulejos no monumento do Largo da Memória, em São Paulo.....	43

Figura 66 – Compilação de adornos de azulejos isolados em fachadas neocoloniais do século 20, no Rio de Janeiro	43
Figura 67 – Azulejos policromáticos de tapete na Sacristia e Sala do Lavabo do Museu de Arte Sacra de Salvador, da segunda metade do século 17	44
Figura 68 – Azulejos de tapete de 1658 na Casa das Sete Mortes.....	44
Figura 69 – Azulejos figurados do século 19 do corredor lateral da Basílica do Senhor do Bonfim, em Salvador.....	45
Figura 70 – Detalhes do Oratório da Cruz do Pascoal em Salvador, de 1745	45
Figura 71 – Claustro da Igreja de São Francisco, em Salvador	45
Figura 72 – Painéis neoclássicos do século 18 do Solar do Conde dos Arcos, em Salvador, da Fábrica do Rato.....	46
Figura 73 – Azulejos do Solar do Bom Gosto, do século 19	46
Figura 74 – Azulejos no guarda corpo e escada da Sede da Associação Comercial da Bahia, do século 19.....	46
Figura 75 – Compilação de Fachadas Azulejadas no bairro de Santo Antônio	47
Figura 76 – Loja “A Primavera” no Pelourinho, com a fachada do andar superior azulejada, datada do século 19.....	47
Figura 77 – Compilação de sobrados com as fachadas azulejadas na Ladeira da Soledade, em Salvador	47
Figura 78 – Painel de azulejos do monumento do Marco de Fundação da Cidade do Salvador, no Porto da Barra	47
Figura 79 – Local onde os painéis X e \sphericalangle estão assentado no MAS.....	51
Figura 80 – Vista geral dos painéis assentados no salão do MAS	51
Figura 81 – Painel \sphericalangle , assentado no MAS.....	52
Figura 82 – Painel X, assentado no MAS.....	52
Figura 83 – Fachada do Museu de Arte Sacra da UFBA.	53
Figura 84 – Fachada do Solar Bom Gosto.	53
Figura 85 – Exemplos de cada grupo tipológico dos azulejos do Solar Bom Gosto.	53
Figura 86 e 87 – Primeiro acondicionamento dos azulejos do Solar.....	55
Figura 88 – Separação e acondicionamento dos painéis do Solar	56
Figura 89 – Painel X antes do restauro	56
Figura 90 – Painel \sphericalangle antes do restauro.....	56
Figura 91 – Detalhes do pontilhismo usado no painel X.....	58

Figura 92 – Detalhes do mimetismo usado no painel √.....	58
Figura 93 – Furos encontrados no painel √.....	59
Figura 94 – Alteração cromática e craquelês no vidro do painel √.....	59
Figura 95 – Rejunte se desprendendo no painel √.....	59
Figura 96 – Leve descoloração da prótese no painel √.....	60
Figura 97 – Rejunte se desprendendo, fissuras e craquelês no vidro do painel X.	60
Figura 98 – Localização do painel “A balança da amizade” na Ala do Convento do Claustro da Igreja de São Francisco.	61
Figura 99 – Gravura original de Otto Van Veen.....	61
Figura 100 – Painel “A balança da amizade” da Ala do Convento do Claustro da Igreja de São Francisco.	61
Figura 101 – Fachada da Igreja de São Francisco.....	63
Figura 102 – Claustro da Igreja de São Francisco	63
Figura 103 – Mapa de danos do painel “A balança da amizade”.....	65
Figura 104, 105, 106 e 107 – Fotos de patologias dos painéis do claustro.....	66
Figura 108 – Etiquetagem dos painéis do claustro.....	69
Figura 109 – Faceamento dos painéis do claustro.....	69
Figura 110 – Remoção do rejuntamento entre os azulejos dos painéis do claustro.....	69
Figura 111 – Remoção do azulejo com a argamassa de fixação da parede de suporte do claustro.....	69
Figura 112 – Argamassa cimentícia presa no tardo do azulejo do painel 7 do claustro.....	69
Figura 113 – Azulejos do painel 7 do claustro armazenados após terem sido removidos do suporte.....	70
Figura 114 – Processo de limpeza do tardo do painel 7 do claustro	70
Figura 115 – Processo de fixação do vidro do painel 7 do claustro.....	70
Figura 116 – Conferência do painel 7 do claustro.	70
Figura 117 – Azulejos do painel 7 do claustro no reservatório para a dessalinização, tendo a salinidade medida.	70
Figura 118 – Azulejos do claustro na mesa de secagem	70
Figura 119 – Nivelamento, obturação e recomposição dos azulejos do painel 7 do claustro.....	71

Figura 120 – Remoção do reboco remanescente do substrato das paredes de suporte do claustro.....	71
Figura 121 – Reintegração cromática dos azulejos do painel 7 do claustro.....	71
Figura 122 – Criação de moldes de silicone para consolidação e criação de novas peças para os painéis do claustro	71
Figura 123 – Instalação das mestras e das placas de fibrocimento nas paredes do claustro.....	71
Figura 124 – Instalação dos azulejos do painel 7 do claustro nas placas de fibrocimento.....	71

LISTA DE SIGLAS

FDD	Fundo de Direito Difusos
FUNDAC	Fundação da Criança e do Adolescente
HUPES	Hospital Universitário Professor Edgar Santos
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPM	Inspetoria de Monumentos Nacionais
MAS	Museu de Arte Sacra da UFBA
NTPR	Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração
SEI	Sistema Eletrônico de Informações
SEPLAN	Secretaria do Planejamento do Estado da Bahia
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A AZULEJARIA	13
2.1 A AZULEJARIA DO ORIENTE À EUROPA.....	16
2.2 A AZULEJARIA NO BRASIL	33
2.3 A AZULEJARIA NA BAHIA.....	44
2.3.1 A AZULEJARIA EM SALVADOR	44
3. INTERVENÇÕES FÍSICAS EM PAINÉIS DE AZULEJOS	49
3.1 OS AZULEJOS DO ANTIGO SOLAR BOM GOSTO	51
3.2 OS AZULEJOS DO CLAUSTRO DE SÃO FRANCISCO	61
3.3 QUADROS COMPARATIVOS	72
3.4 CONCLUSÃO.....	76
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	79
Anexo 1 – Fluxograma dos conceitos de patrimônio	85
Anexo 2 – Análise de Amostras de Argamassas do Claustro	86
Anexo 3 – Análise de Amostras de Argamassas do Claustro	87

1. INTRODUÇÃO

O interesse em preservar história não é recente. Vemos museus, bibliotecas e leis destinadas a proteger essa herança desde séculos antes de Cristo, mas foi apenas após a Revolução Francesa que surgiram programas estatais destinados à preservação desses acervos. Desde então o Estado foi nomeado como responsável pelo cuidado desses monumentos históricos, pelo direito da coletividade, e também foi determinada a responsabilidade de fazer essa manutenção sem descaracterizar a construção¹.

O Brasil sempre possuiu sua própria legislação para tratar do seu patrimônio. De órgãos públicos como a IPM (Inspetoria de Monumentos Nacionais), sucedida pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), futuro IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), até a própria Constituição, possuímos um sólido sistema de classificação e proteção do nosso patrimônio².

Os azulejos são considerados bens integrados à edificação e muitas vezes são detalhes despercebidos no contexto da obra. Segundo Hotza (2007), o termo azulejo, utilizado apenas no português e no espanhol, vem do árabe *al zulaycha*, que significa “pedra polida”, e não tem nenhuma relação com a palavra “azul”, apesar da cor ser etimologia que parece evidente, pois a cor azul era a mais frequentemente utilizada.

Presentes no Brasil desde o século 17 são uma das marcas que representam a cultura portuguesa, e, conseqüentemente, a brasileira. Encontrados em quase todas as construções nacionais desde a era colonial, os azulejos são uma parte predominante na arquitetura do país e ao mesmo tempo uma das menos reconhecidas. Salvador sempre foi um dos maiores centros urbanos do Brasil e, como tal, possui um dos mais antigos e ricos centros históricos – e um dos mais deteriorados. No início do século 20, após anos de abandono dos vestígios coloniais, José Joaquim Seabra, governador da Bahia, em busca de estabelecer a imagem de uma cidade livre, republicana e moderna iniciou um processo de urbanização da cidade que envolveu a demolição de várias construções das regiões mais antigas da cidade. Os azulejos, sendo delicadas peças de cerâmica, sofreram

¹ A Carta de Atenas, primeira carta internacional com recomendações sobre a conservação e restauração de monumentos históricos, foi redigida em 1931 na 1ª Conferência Internacional para Conservação dos Momentos Históricos.

² Vide maior detalhamento da classificação patrimonial brasileira no anexo 1.

mais ainda nessa onda de renovação e assim Salvador perdeu uma grande parte do seu acervo azulejar. Apesar disso, a cidade ainda assim possui alguns dos conjuntos mais antigos e valiosos do Brasil.

Mesmo hoje, quase 100 anos depois da reforma urbanística seabrista e com uma impressionante evolução do sistema de proteção ao patrimônio cultural no país inteiro, a realidade que vemos na prática ainda é longe da ideal. Na maioria dos casos se vê uma depredação causada não só pelo tempo, mas também pela falta de manutenção e pelo vandalismo, motivada majoritariamente pela frágil noção de patrimônio histórico na sociedade.

Não é possível avançar na preservação desses bens sem antes tratar a forma como a população os enxerga. Camillo Boito (2008) diz que a restauração só pode encontrar seu caminho em uma sociedade que seja capaz de entender, analisar e apreciar obras de vários períodos e continua afirmando que a restauração não é uma solução de longo prazo, mas sim uma medida emergencial a ser praticada apenas quando todos os outros meios de salvaguarda – manutenção, consolidação e intervenções imperceptíveis – tivessem fracassado. A conservação a fim de evitar a restauração é o desejado para a preservação de um patrimônio, mas essa ação não depende exclusivamente das equipes técnicas. Apenas um bom sistema legislativo não é suficiente, a sociedade como um todo tem que participar ativamente dos cuidados desses bens.

Tendo essa realidade em consideração, esse trabalho se dedica a contribuir para a educação da importância do patrimônio histórico, mais especificamente do azulejo, para a sociedade, incentivando a valorização dessa herança cultural e a difusão da importância da preservação e recuperação desse patrimônio. Ao compreendê-lo como parte da identidade do país e, conseqüentemente, da identidade do indivíduo brasileiro, e tratá-lo como algo que pertence a todos, a preservação do bem em si sequer seria o maior dos benefícios. Uma sociedade que estuda e compreende sua história é uma sociedade que avança sem repetir os mesmos erros, construindo um futuro melhor.

A primeira etapa dessa pesquisa se concentra em traçar a história da azulejaria desde sua origem até de sua chegada em terras brasileiras, se aprofundando na sua presença em Salvador para explicar a importância da preservação desse bem no nosso contexto. No capítulo seguinte encontra-se um estudo de caso de dois projetos de restauração de painéis de azulejo na cidade de

Salvador, analisando o processo de restauração de três painéis azulejares, identificando as patologias que motivaram essa intervenção, suas características e descrevendo as metodologias utilizadas. O objetivo disso é criar um paralelo entre as obras para identificar suas diferenças e analisar a evolução do processo de restauração do azulejo. Na última parte desse trabalho, extensão da anterior, se apresentam quadros comparativos que sumarizam os dados obtidos na análise dos projetos de restauração, criando uma seleção dos dados chave para a melhor compreensão do caso.

2. A AZULEJARIA

É certo afirmar que as técnicas de produção azulejar e o próprio azulejo mudaram muito com o tempo. Ele teve muitos formatos – indo de hexágonos até os agora tradicionais quadrados– e muitos motivos. O azulejo só assumiu sua forma padrão quadrada quando se espalhou pela Europa no século 15 e ainda assim seguiu com suas dimensões oscilantes. Em um mesmo período de tempo eles foram feitos com 14,5 x 14,5 cm de largura em Portugal e 11,0 x 11,0 cm de largura na França, com sua espessura variando entre 8 e 20 mm. Diferentes argilas, esmaltes e até queimas, tudo isso, enquanto modificava o tipo de azulejo e até seu uso, não interferia em seu epítome: uma placa de barro cozido coberto de verniz ou esmalte que é assentada em alguma superfície com argamassa. Podemos identificar o azulejo em 2 camadas: O vidrado e a chacota.

A Chacota, também chamada de Biscoito ou Bisque, é a placa de argila que já passou por uma cozedura – ao ar livre ou em um forno, a temperaturas que variam de 980°C a 1250°C, dependendo do tipo da argila. O Vidrado é a camada de revestimento da chacota formada por fusão no processo de vitrificação, que é o que acontece quando se leva a chacota esmaltada ao forno. Depois que a chacota passa pelo processo de vitrificação também passa a ser chamada de tardez, sendo o lado do azulejo oposto ao vidrado que recebe a argamassa para aplicar o azulejo na superfície. O rejunte se apresenta como meio de finalização e acabamento. (Ver Figura 1)

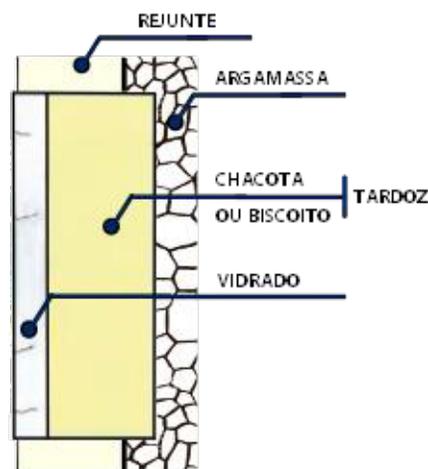


Figura 1 – Camadas do azulejo

Fonte: Produção Própria, 2022.

Quando assentado o azulejo deixa de ser visto apenas como uma peça individual e passa a fazer parte de um sistema que envolve a fundação, a alvenaria, a argamassa de assentamento e o rejunte. Considerando isso, qualquer dano que atinja esse sistema atingirá o azulejo. Patologias podem surgir independentes do local em que os azulejos se encontram e por diversos motivos, desde ações externas até defeitos de manufatura. Indiferentemente da origem das patologias, os

azulejos – enquanto não tão perecíveis quanto pinturas ou peças de entalhe – exigem manutenções periódicas e atenção especializada para sua conservação.

Cada caso é único e pode ocorrer por inúmeros motivos, mas existem algumas patologias que são comumente identificadas em painéis de azulejo. Um dano pode estar associado a diferentes patologias, o que muitas vezes dificulta um diagnóstico preciso, mas segundo Tinoco (2007) boa parte das vezes essas patologias estão relacionadas ao suporte e ao meio em que o azulejo está assentado, como exemplificado no Quadro 1.

Quadro 1 – Tipos de degradação em azulejos históricos

PATOLOGIA	DESCRIÇÃO	CAUSA COMUM	ILUSTRAÇÃO
Descolamento	Perda dos azulejos do painel	Falta da coesão das argamassas, umidade, ação humana.	
Desordem	Assentamento caótico dos azulejos no silhar	Ação humana – Tentativa de preenchimento de lacunas com peças aleatórias.	
Lacunas	Área de perda de um ou mais azulejos	Desprendimento do suporte, ocasionada pela perda da aderência da peça ou por furtos	
Alteração Cromática	Reação química dos elementos constitutivos do azulejo ou dos vernizes de proteção	Exposição prolongada aos raios UV ou oxidação dos vernizes	
Craquelês e furos	Microfissuras e pequenos furos no vidrado	Problemas na fabricação – incompatibilidade das expansibilidades térmicas e bolhas de ar no biscoito	
Desagregação	Esfacelamento e dissolução do corpo cerâmico e vidrado	Umidade nos suportes e tensões por cristalizações de sais	

Fonte: Baseado em Mimoso (2011) e Tinoco (2007), ilustrações por Mehlen Construções Ltda., 2020.

Sem a devida manutenção, mesmo remover as peças do ambiente danoso pode não ser o suficiente para parar algumas patologias de continuarem se desenvolvendo, exigindo então uma série de procedimentos específicos para corrigir cada patologia identificada. Tinoco (2007) divide a restauração de azulejos em três áreas:

- suporte (alvenarias);
- chacota (corpo cerâmico);
- ornamentação (pintura/vidrado).

E segue determinando que o desenvolvimento de todo projeto executivo de conservação e restauro de um conjunto azulejar deve constar:

- documentação gráfico-fotográfica de cada painel;
- estudo dos materiais constitutivos dos suportes, chacotas e vidrados;
- estudo das patologias;
- concepção da intervenção;
- especificações dos materiais;
- descrição dos encargos;
- composição de preços;
- cronogramas físico-financeiros;
- recomendações de monitoramento e manutenção.

O projeto de restauração em si exige um estudo aprofundado do painel para identificar suas necessidades, ajustando assim as metodologias a serem usadas de modo a atender esses critérios.

ganhando território junto à cerâmica, com importante menção à faiança chinesa que desenvolveu o processo de fusão de esmaltes a temperaturas elevadas. A Idade de Ouro Islâmica⁷ deu início ao que de certa forma seria o nascimento da azulejaria. O azulejo se tornou extremamente popular como ornamento para a parte interna e externa de todo tipo de edificação – palacetes, edifícios públicos, monumentos, mausoléus, edifícios religiosos– e várias técnicas de produção foram criadas e aperfeiçoadas.

Segundo a arquiteta Saba Hejazi (2015), a Pérsia, atual Irã, foi conhecida por ter possuído os mais ricos e variados tipos de arte e até hoje a azulejaria é considerada uma das quatro principais características decorativas da arquitetura iraniana. Os azulejos persas encantavam forasteiros e locais, utilizando da caligrafia, intrincados padrões geométricos – principalmente o *Girih*⁸–, palmetas, delicados ramais de flores⁹ e cores vibrantes para formar obras grandiosas que eram procuradas por todo o Império Islã e replicadas por outros países.

Ainda segundo Hejazi (2015), a Pérsia utilizou muitas técnicas de produção para seus azulejos e uma das mais características é chamada de *Moraq* (ou *Zellij*, também chamado de azulejo alicatado), que consistia em cortar azulejos monocromáticos em pequenas formas de acordo com um padrão previamente planejado e juntar os cacos com gesso líquido, formando novamente placas que então eram rebocadas nas paredes no edifício. Apesar da clara distinção entre painéis azulejares e mosaicos¹⁰, os dois estilos se cruzam em vários momentos tornando essa separação especialmente tênue nos tempos antigos, quando a identidade do azulejo ainda estava se formando. A *Zellij* foi profundamente inspirada

⁷ Período de grande expansão territorial e desenvolvimento cultural e científico do povo árabe que se estendeu do século 8 ao século 14. O Império Islã se estendeu do continente asiático à Península Ibérica, na Europa, passando pelo norte da África.

⁸ *Girih*, palavra Persa que significa “Nó”, é uma forma de arte geométrica islâmica decorativa usada em objetos de arquitetura e artesanato, consistindo de linhas angulares que formam um padrão entrelaçado de tiras que seguiam estritos padrões matemáticos. Composta por cinco formas padrões que se juntam de formas diferentes para formar diferentes padronagens.

⁹ Uma grande característica da arte Islâmica é a oposição à representação de formas humanas e animais. O Islã crê que a capacidade de criar formas vivas é exclusiva de Deus, portanto criar, mesmo que artisticamente, um ser vivo seria inapropriado.

¹⁰ Mosaico é a arte de decoração de uma superfície com desenhos ou padrões feitos com pequenos pedaços de pedra, minerais, vidro, azulejo ou até mesmo outros materiais naturais como conchas e madeira, geralmente de várias cores. Já a azulejaria é a arte de revestir uma superfície com blocos finos e planos, tradicionalmente feitos de argila cozida esmaltada e de formato padronizado, que podem ou não formar uma imagem.

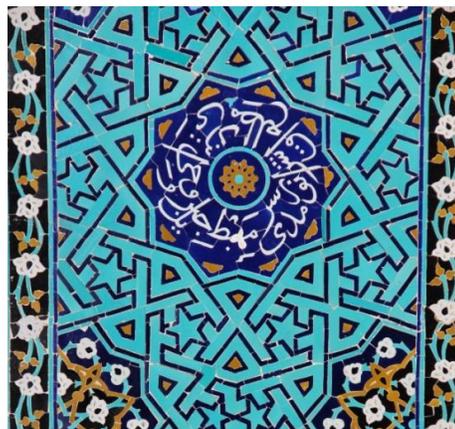
pelos mosaicos greco-romanos substituindo suas usuais *Tesserae*¹¹ por cacos de azulejo, já que fabricar e cortar peças cerâmicas era muito mais simples do que extrair – ou importar–, cortar e polir mármore. Ver, por exemplo, as Figuras 4 e 5.

Figura 4 – Detalhes de um painel alicatado de uma fonte em El Hedim Square, Marrocos. Construído no século 17.



Fonte: Wikimedia Commons, 2005.

Figura 5 – Detalhes de um painel alicatado na entrada da Mesquita Jameh de Yazd, Irã. Construído no século 14.



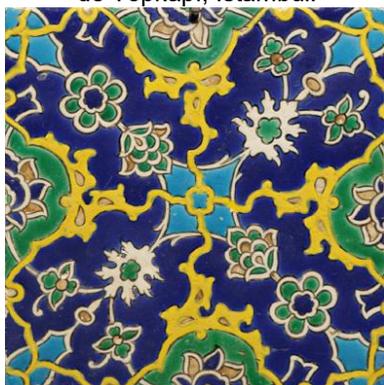
Fonte: Wikimedia Commons, 2016.

Valladares (1982) fala um pouco de outra técnica desenvolvida durante essa era. A *Cuerda Seca* (ver Figura 6), originada em *al-Andalus*¹² por volta do século 10, vinha com o propósito de possibilitar o uso de esmaltes de diferentes cores na mesma peça sem que as cores se misturassem quando a peça fosse levada ao forno para a vitrificação, tornando possível desenhar no próprio azulejo e substituir os painéis alicatados. Para isso, se delineava as formas desejadas no barro ainda fresco e em seguida se passava uma mistura de óleo de linhaça e manganês nos talhos, prevenindo assim que os esmaltes escorressem. Essa técnica seguiu sendo utilizada por muitos séculos até fora do Império Islã e foi predecessora de várias outras. Aproximadamente na mesma época surgiu o azulejo de Aresta, também chamada de *Cuenca* (Figura 7), em que o desenho era obtido pressionando um molde de madeira ou metal no barro ainda cru criando relevos salientes – em outras palavras, arestas– evitando assim a mistura de cores na cozedura.

¹¹ *Tessera*, palavra em Latim que significa “cubo”, plural *Tesserae*, é um pequeno pedaço de mármore, pedra, vidro ou outro material duro, geralmente natural, cortado em forma cúbica ou outra forma regular e utilizado para a criação de mosaicos.

¹² *Al-Andalus* era a área da Península Ibérica governada pelos muçulmanos. O termo é usado por historiadores modernos para os antigos estados islâmicos baseados nas atuais Portugal e Espanha.

Figura 6 – Peça de azulejo *cuerva seca* do século 16 da sala do trono do Palácio de Topkapı, Istambul.



Fonte: Wikimedia Commons, 2014.

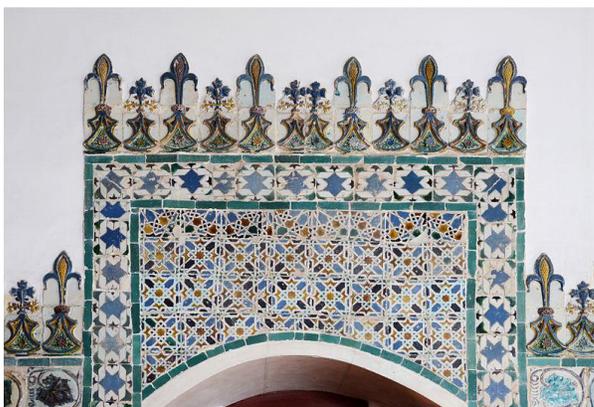
Figura 7 – Azulejos de aresta com motivos góticos do século 16 feitos em Sevilha, Espanha.



Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.

A invasão moura¹³ a Península Ibérica durou seis séculos e mesmo quando o último grupo de Mouros foi expulso em 1492, suas obras e influência permaneceram nas cidades. Foi nesse clima pós-reconquista que D Manuel I¹⁴, almejando unir os reinos ibéricos após diversos conflitos, aceitou se casar com a Herdeira da Espanha, Isabel de Aragão, em 1496. Durante uma visita à terra de sua consorte, em 1498, se encantou pela arquitetura hispano–mourisca¹⁵ que viu e decidiu encomendar alguns azulejos para Portugal. Depois do primeiro conjunto recebido, o fluxo de azulejos para Portugal não parou mais. Os exemplares mais famosos desse período de importação estão no Palácio Nacional de Sintra, residência pessoal do Rei Manuel I, alguns dos quais podem ser vistos nas Figuras 8 e 9.

Figura 8 – Azulejos alicatados e de aresta do Palácio Nacional de Sintra, Portugal.



Fonte: Wikimedia Commons, 2015.

Figura 9 – Azulejos Majólica do Palácio Nacional de Sintra, Portugal.



Fonte: Acervo do Palácio Nacional de Sintra, 2022.

¹³ Os mouros são os povos praticantes do Islão oriundos do Norte de África.

¹⁴ Rei de Portugal de 1495 a 1521.

¹⁵ Hispano–mourisca é o termo utilizado para se referir a arte islâmica desenvolvida em *Al-andalus*.

Da Espanha a azulejaria também chegou à Itália e a Flandes¹⁶, onde a Majólica foi desenvolvida. Sonia Mucznik (2016) fala como a técnica permitia a decoração direta na placa cerâmica, – similar a *Cuerda Seca*, mas sem os entalhos-, o que ampliava as opções de figuração e padronagem. A chacota era coberta por um esmalte estanífero¹⁷ que a deixava com superfície branca opaca e em seguida o desenho era feito diretamente na chacota com esmaltes coloridos, similar a um quadro. Com o detalhamento feito se levava a peça ao forno uma segunda vez, de onde ela saía com a superfície lustrosa, resistente a água e tão colorida quanto com as outras técnicas. Acompanhe o processo nas Figuras 10, 11 e 12.

A influência renascentista somada ao fim da autoridade islâmica na Itália durante o século 16 fez com que os azulejos passassem a ser figurativos, começando a representar a mitologia e a religião em alegorias. O maneirismo também se tornou característico da Majólica, junto com os temas da antiguidade clássica. As cores mais vistas nos painéis dessa época eram tons de azul, amarelo, verde, vermelho e marrom, muito devido ao método de produção das tintas – feitas de metais como ouro, prata, estanho, platina e cobre. Com o aumento da produção, tintas mais baratas passaram a ser utilizadas e apesar de da maior diversidade de cores, os mesmos tons continuaram a ser usados. Ver, por exemplo, a Figura 13.

Figura 10 – Design marcado com carvão em pó sobre azulejos cobertos com esmalte estanífero



Figura 11 – Peças com o design pintado, antes de ir para o forno.



Figura 12 – Peças após o segundo cozimento.



Fonte: Ceramic Dictionary, 2022.

¹⁶ Região Flamenga da Bélgica, no norte do país, que na época era uma província espanhola. “Flamengo” referencia ao dialeto do Neerlandês falado na área.

¹⁷ Esmalte estanífero é uma mistura de estanho, óxido de chumbo, areia rica em quartzo, sal e soda



Figura 13 – Painel de azulejos Majólica nomeado "Nossa Senhora da Vida", da demolida igreja de Santo André do século 16, em Lisboa. 500 cm x 471,5 cm. Atualmente faz parte do acervo do Museu Nacional do Azulejo.

Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.

O visível encanto de D Manuel I pelos azulejos desencadeou um efeito cascata em Portugal. Gordon Lang sugere em seu livro “*1,000 Tiles: Ten Centuries of Decorative Ceramics*” que, devido à experiência e mão de obra necessária para a produção e instalação dos azulejos, eles se tornaram uma forma de esbanjar a riqueza e reforçar a posição de supremacia da nobreza e da Igreja. José Meco (1985) e Bracante (1981) continuam enfatizando o que viria a ser o período de importações azulejar em Portugal, quando os azulejos só eram adquiridos por encomenda, e Mucznik (2016) os complementa falando da consecutiva emigração dos ceramistas para a Península Ibérica, motivados pela alta demanda Portuguesa. Dessa movimentação foi que se deu início à produção azulejar portuguesa, na segunda metade do século 16. O gótico se juntou ao movimento nacionalista português – fortemente influenciado pelo Império ultramarino– e ao renascentismo para criar um perfil azulejar lusitano. Essa mistura pode ser vista nas Figuras 14 e 15.

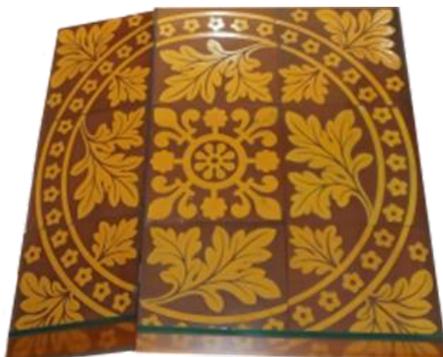


Figura 14 – Painel de azulejos Encaucásticos¹⁸ góticos, do século 19.
Fonte: Wikimedia Commons, 2014.



Figura 15 – Azulejos cuerda seca do Palácio Nacional de Sintra representando Esferas Armilares, instrumento astronômico usado na navegação que compõe o Brasão de armas de Portugal.

Fonte: Acervo do Palácio Nacional de Sintra, 2022

Foi no século 17 que ficou claro que o fascínio Português pela azulejaria não seria apenas uma onda passageira. Enfrentando uma grande crise econômica, ao invés de interromper a produção, a elite portuguesa procurou formas para continuar com ela gastando menos. E, segundo Meco (1985) foi assim que os azulejos de padrão surgiram: conjuntos com detalhamentos mais simples comparados às obras tradicionais majólicas e, portanto, menos custosos, mas que por isso podiam ser usados em maior quantidade. O azulejo sempre foi usado para fins estéticos, mas, neste momento, ele também se tornou parte integrante da edificação. O azulejo deixou de ser essencialmente um meio decorativo de usos pontuais e passou a manifestar-se em construções inteiras, sendo usado mais como acabamento do que adorno.¹⁸

Os azulejos de padrão são azulejos praticamente monocromáticos que, na alternância de grupos de 2×2 ¹⁹, criavam malhas decorativas. Mucznik (2016) desenvolve falando como esse estilo era ideal para cobrir grandes superfícies e se destacou em duas formas, o padrão enxaquetado e o padrão de tapete. Os azulejos enxaquetados (Figura 16) - também chamados de azulejos de caixilho- são normalmente de simples representações geométricas e muito usados como revestimento de grandes superfícies, já os azulejos de tapete (Figura 17) são inspirados nos tecidos indianos e tapetes persas, caracterizados pelas suas estampas ornamentais, muitas vezes misturados com representações religiosas. Por serem mais trabalhados, eram normalmente usados como pequenos painéis pontuais ou intercalados com os enxaquetados. Ambos foram muito usados em igrejas e mosteiros, cobrindo teto, coberturas, peitoris e até frontais de altar nas cores branco, azul, amarelo e verde. Na mesma época, a Albarrada (Figura 18) chega a Portugal, um estilo flamengo que consistia em pequenos painéis retratando vasos florais ladeados por pássaros, golfinhos ou querubins. Por serem mais trabalhados como os azulejos de tapete, eles eram usados pontualmente, muitas vezes rodeados por azulejos enxaquetados ou como parte de um conjunto.

¹⁸ Azulejos encáusticos são azulejos cujo padrão ou figura atravessam todo o azulejo, do vidrado ao tardo, já que esse padrão é feito ainda na moldagem da chacota, utilizando argilas de diferentes cores. O azulejo encáustico foi bastante usado na Europa Medieval e na Era Vitoriana, mas a técnica não era tão popular quanto as que utilizavam de esmaltes.

¹⁹ A quantidade necessária de azulejos para se formar um padrão não era padronizada, apesar de usualmente serem quatro. Há arranjos de azulejo cujo padrão só se formava em grupos de 12×12 e até mais, então, no fim, tudo depende do objetivo do oleiro.



Figura 16 – Azulejos de padrão enxaquetado da Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal, do século 16.

Fonte: Skyscraper City, 2022.



Figura 17– Azulejos de padrão de tapete 4x4 do século 17, antigamente localizado no Convento de Nossa Senhora da Esperança em Lisboa.

Fonte: Acervo do Palácio Nacional de Sintra, 2022.



Figura 18 – Painel Albarrada do século 17, parte de um conjunto de oito painéis antigamente localizados no Convento de Nossa Senhora da Esperança, em Lisboa. 185 x 142 cm

Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.

Com a crise contida ainda no século 17, a nobreza portuguesa reconquistou seu prestígio e agiu como tal, dando início a construção de diversos palacetes para reafirmar sua posição. Meco (1985) apresenta esse período como a Grande Produção Joanina²⁰, com a elite promovendo uma onda de renovação artística. Os azulejos de padrão foram deixados de lado na ânsia por uma nova era e as composições holandesas encontraram seu público. A Holanda possuía técnicas avançadas de azulejaria com destaque a uma chamada *Delftware*²¹, que buscava reproduzir o estilo clássico das porcelanas chinesas – em alta na Europa desde o século 14. Outro estilo importado da Holanda foram os azulejos de figura avulsa (ver Figura 19), onde cada azulejo representa um elemento isolado – normalmente flores ou animais– e foram muito usados em cozinhas e sacristias. Ambos, apesar de muitas vezes utilizarem o figurismo chinês, ilustravam alegorias religiosas, característica barroca, e cenas nativas holandesas como moinhos de vento, barcos de pesca, cenas de caça e campos. Esse estilo específico holandês de mostrar

²⁰ Ficou conhecida por esse nome por coincidir com o reinado de D. João V (1706 – 1750).

²¹ *Delftware*, “Porcelana de Delft”, também conhecida como *Delft Blue*, “azul de Delft”, tem esse nome devido ao seu maior centro de produção ter sido na cidade de Delft, na Holanda. Era referida como porcelana, mas, na verdade, era uma imitação mais barata da porcelana chinesa, feita com argila comum seguindo a técnica Majólica.

cenas rotineiras e paisagens ficou conhecido como pintura de gênero, como exemplificado na Figura 20.

Figura 19 – Compilação de azulejos holandeses de figura avulsa, todos datados do século 17. 1) Azulejos historiados. 2) Azulejos representando criaturas marinhas mitológicas. 3) Azulejos representando um campo com um moinho e um pescador. Nota-se que a sequência do pescador dá a impressão de movimento. 4) Azulejos representando, respectivamente, um cavalo, uma lebre, um cão e um bode.

Fonte: Delft, 2022.



Figura 20 – Painel azulejar holandês do século 18 representando o rio Vecht.

Fonte: Delft, 2022.

Junto com a *Delftware* e a pintura de gênero, o movimento dos Cinco Sentidos também chegou a Portugal. Bebidas e comidas, instrumentos musicais, festejos e o famoso efeito Mona Lisa; as referências aos sentidos eram sutis e se tornaram uma constante nos painéis figurados, como pode ser visto na Figura 21.

Os cinco sentidos humanos – paladar, olfato, visão, audição e tato – pertencem aos mais variados e atraentes temas da pintura europeia. Enquanto na Antiguidade e na Idade Média os sentidos tinham conotações bastante negativas, sendo considerados enganosos ou promotores do pecado, sua percepção mudou com a crescente cientifização do pensamento no século 17. (VILLA VAUBAN, Museu de Arte da Cidade de Luxemburgo, 2016).

A Macacaria, também chamada de *Singerie*, foi outro movimento que se fez presente em Portugal no século 17, representando animais, principalmente macacos, em trajes humanos, principalmente nobres, fazendo atividades corriqueiras como crítica irônica a corrupção da sociedade e suas classes hierárquicas, como pode ser visto na Figura 22.



Figura 21 – Painel *Delftware*, “A lição de dança”, por Willem van der Kloet, do início do século 18. 170 cm x 400 cm. Na cena se vê um momento do cotidiano aristocrático e se percebe referências à audição, tato e visão. Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.



Figura 22 – Painel *Macacaria*, “O Casamento da Galinha”, por Manuel Francisco, do século 17. 149 cm x 335 cm. Na cena se vê uma galinha transportada num coche, conduzido por um macaco, em frente do qual se encontram dois elefantes montados por macacos, como escoltas. Em sentido oposto avança um cortejo triunfal com macacos a tocar diferentes instrumentos musicais. Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.

Os painéis de Figura de convite foram outra característica desse período, moda creditada a um famoso Mestre azulejar conhecido pelo pseudônimo P.M.P. Eles são painéis alicatados com figuras em tamanho real (lacaio, soldados ou nobres) que eram colocados na entrada de palácios, em pátios ou patamares de escadas com a finalidade de receber os visitantes. Eram um símbolo dos protocolos e etiquetas aristocráticas e refletiam a riqueza e influência do proprietário. Foram uma particularidade da elite portuguesa e hoje são, junto aos painéis figurados, uma das melhores formas de se estudar e compreender os maneirismos e costumes da época. Ver, por exemplo, as Figuras 23 e 24.

Figura 23 – Painel de Figura de convite feito por P.M.P no século 18 para a escadaria do Palácio dos Arcebispos, também chamada de Casa São Francisco de Assis, a antiga casa do Gaiato de Lisboa.



Fonte: Museum With No Frontiers, 2022.

Figura 24 – Painel de Figura de convite feito por P.M.P no século 18, atualmente no Museu Nacional do Azulejo. 177 cm x 145,5 cm.



Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022

A preferência a peças e conjuntos pequenos das olarias holandesas fez com que as olarias portuguesas se movimentassem para dominar a técnica de pintura *delftware* para cobrir sua própria demanda. Devido à complexidade da técnica holandesa, o pintor voltou a ser uma figura importante na produção azulejar, reaproximando o azulejo das artes. Com isso surgiu o hábito de assinar os painéis, dando início ao que ficou conhecido como, segundo Meco (1985), o Ciclo dos Mestres, marcado pela contratação de pintores de cavalete para realizar a pintura nos painéis de azulejo. A bicromia se manteve característica, menos por inspiração chinesa e mais pelo fato de que o emprego de uma só cor, o azul, sobre o fundo branco permitia uma maior concentração na pintura. Os pintores começaram a experimentar com a percepção das figuras, iluminação e profundidade buscando o maior realismo possível. Ver, por exemplo, as Figuras 25, 26 e 27.

Figura 25 – Painel de azulejos *delftware* do ciclo dos mestres, feito por Valentim de Almeida para o Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, no século 18. Representa uma cena bíblica do livro de Samuel, mostrando os Amalequitas conquistando Ziclague.



Fonte: Maria Catarina Antunes, 2005.

Figura 26 – Painéis de azulejos *delftware* do ciclo dos mestres, feito por Gabriel Del Barco para o Convento dos Lóios em Évora, Portugal, no século 17.



Fonte: Tripadvisor, 2020.

Figura 27 – Painéis de azulejos *delftware* do ciclo dos mestres, feito por Policarpo de Oliveira Bernardes para a Igreja de São Lourenço de Almancil em Portugal, no século 18.



Fonte: Museum With No Frontiers, 2022.

A era da grande produção e dos mestres foi abruptamente interrompida em 1755 com um grande terremoto que destruiu Lisboa. Praticamente todo edifício público, religioso ou habitacional foi parcial ou completamente destruído durante o tremor e no maremoto e incêndios subsequentes, o que fez com que os portugueses imediatamente desviassem sua atenção a buscar por alternativas acessíveis para reconstruir a cidade de forma rápida. Sebastião José de Carvalho, conhecido como o Marquês de Pombal, era o secretário de Estado durante a época e ficou à frente dos esforços de reconstrução de Lisboa. Eliane Ursine (2015) fala como Pombal, não satisfeito em apenas recuperar o que foi perdido, liderou um plano de reelaboração e aprimoramento da cidade: estradas e pavimentos mais largos, novas estruturas resistentes a tremores, saneamento individual e, mais marcante, um sistema padronizado de decoração e arquitetura para harmonizar a cidade.

Apesar das olarias não terem sido grandemente afetadas pelo terremoto, o abastecimento reduzido causou a escassez de materiais e grande parte do orçamento foi desviado para a reconstrução das estruturas, o que fez com que a azulejaria tivesse que se adaptar mais uma vez ao atual cenário socioeconômico português. A era pombalina foi marcada por uma rígida padronização, onde a proibição de qualquer elemento decorativo que se destacasse da parede (degraus, batentes, parapeitos, jardineiras) deixou os azulejos numa posição única de protagonismo. Além de precisarem de poucos materiais para serem feitos, Portugal já dominava técnicas que barateavam mais ainda sua produção e sabiam como produzir em massa.

Assim, os azulejos de padrão voltaram a ser utilizados em grande quantidade junto com painéis figurados. O plano era cobrir o máximo possível, com os painéis mais baratos e, enquanto simples, mais chamativos possíveis. Depois de muito tempo de predominância barroca, o Rococó, que tinha começado a aparecer na azulejaria desde o final do reinado de D. João V (ver Figura 28), ganhou destaque no estilo Pombalino. Com o azulejo sendo o melhor contraponto ornamental ao nível dos danos com o racionamento de recursos, ele assumiu ainda mais características do Rococó, abusando do *Rocaille*²² e de cores para dar contraste nos ambientes, compensando a falta de outras decorações.

Figura 28 – Painéis no Canal do jardim do palácio de Queluz, em Lisboa. O palácio começou a ser construído em 1747 mas as obras foram interrompidas devido ao terremoto.



Fonte: Dreamstime, 2022

Figura 29 – Painel de azulejos de Padrão Pombalino do século 18, da Fábrica do Rato. 98 cm x 112 cm



Fonte: Museu Nacional do azulejo, 2022

Em 1767, a Real Fábrica de Faianças ao Rato, (ou Fábrica do Rato, como ficou conhecida) foi fundada a mando de Pombal, sendo integrada no seu programa de desenvolvimento manufaturado. A partir de 1771, a fábrica passou a focar em azulejos e foi pioneira no que se tornaria a fabricação moderna de cerâmica, simplificando os padrões e assumindo uma abordagem de produção artesanal em série. Com o discurso iluminista a favor da renovação, razão e progresso e contra os antigos costumes, surgiu o neoclassicismo: um movimento de oposição aos exageros, rebuscamento e complexidades do Barroco e do Rococó, com desenhos mais simples e delicados e cores mais suaves, que também cabia perfeitamente nos planos de Pombal (ver exemplos nas Figuras 29, 30 e 31). A Fábrica do Rato foi um dos maiores distribuidores dos painéis neoclássicos em Portugal, e também no

²² Estilo ornamental de origem francesa que imita rochas, conchas e outras formas rústicas da natureza.

Brasil, mantendo uma versão mais clara da paleta de cores da primeira etapa do Rococó.

Figura 30 – Azulejo neoclássico do século 19, da Fábrica do Rato. Parte de um conjunto de 4 painéis onde cada um representa uma Figura feminina, três jovens e uma senhora, supostamente mãe e filhas. Coleção privada doada ao museu, 97 cm x 280 cm.
Fonte: Museu Nacional do Azulejo, 2022.



Figura 31 – Parte de um painel neoclássico do século 18, da Fábrica do Rato, do Palácio de Sant'Anna, em Lisboa. Fonte: Palácio de Sant'Anna, 2011.



A ameaça do exército de Napoleão Bonaparte no início do século 19 não só trouxe outro estancamento na produção azulejar portuguesa como também fez com que a família real e vários nobres fugissem para o Brasil. A azulejaria, segundo Simões (1965), já estava presente no Brasil há mais de um século e tinha desenvolvido um perfil nacional, marcado pela proeminência das fachadas de azulejo. Mesmo com o retorno da corte portuguesa em 1821, foi apenas em 1834 que a produção das artes ganhou forças mais uma vez, graças ao fim da guerra pela sucessão do trono e do retorno de muitos migrantes portugueses do Brasil. Inevitavelmente, se trouxe o gosto pelas fachadas completamente revestidas de azulejos, difundida principalmente na região de Porto e Lisboa, como exemplificado nas Figuras 32 e 33.

Figura 32 – Casarão com azulejos de fachada padrão do século 19 na calçada do Marquês de Abrantes, em Lisboa.



Fonte: Google Maps, 2022; ComJeitoArte, 2021.

Figura 33 – Fachada de azulejos padrão com relevo do século 20 na Rua dos Anjos, em Lisboa.



Fonte: Fernando Vieiras, 2016.

Essa era não foi marcada apenas pela introdução de uma nova aplicação do azulejo como também pelo início de uma nova forma de produção, muito mais industrializada, graças a uma nova técnica chamada de estampilhagem. Se passava um pincel com tinta por cima de uma matriz de papel encerado – a estampilha – com motivos recortados colocado sobre os azulejos, previamente vidrados, para reproduzir o motivo. Para cada azulejo eram necessárias tantas estampilhas quanto o número de cores ou que o desenho exigisse, onde as camadas sobrepostas formavam a figura, como se pode ver nas Figuras 34 e 35. José Meco (1985) fala como esse passo para a industrialização da produção azulejar foi o início da queda da popularidade do azulejo entre a elite, como se a modernização das técnicas de produção fizesse o azulejo perder seu valor como arte.

Figura 34 – Azulejos de Estampilha junto com os moldes utilizados na padronagem.



Fonte: Isabel Colher, 2017.

Figura 35 – Azulejos de Estampilha sendo feitos.



Fonte: Susana Barros / Oficina do Castelo, 2016.

O Romantismo surgiu no início do século 19, impulsionado pelo fechamento da Fábrica do Rato. Se opondo ao Neoclassicismo, ele ia contra o movimento racionalista e possuía um caráter muito mais lírico, valorizando o emotivo e muitas vezes expressando um escapismo utópico, se centrado no indivíduo. O

Romantismo apresentava uma dramaticidade mais proeminente que na arte barroca e, junto ao movimento Neogótico, esbanjava grades de ferro fundido, estuques, papéis de parede e o *Rocaille*, enaltecendo figuras e episódios relevantes. A era romântica da azulejaria é, de muitas maneiras, uma era esquecida na história da azulejaria, tanto pela estampilhagem quanto pelo próprio movimento romântico, que não foi unanimemente bem recebido. O romantismo foi popular entre o novo grupo social que emergiu após a Guerra Miguelista, pessoas progressistas recém-enriquecidas que, com palavras de Ana Margarida Portela (2014, v.1, p. 252), “(...) almejaram imitar, em pequena escala, um requinte aproximado ao dos palácios da velha nobreza, embora com os novos materiais e as novas técnicas que passavam a estar na moda”. Isso tornou o movimento uma arte vulgar aos olhos da antiga elite, que, em recusa a aceitar a nova classe e possivelmente a influência do Brasil, eterna colônia em seus olhos, rejeitou o movimento. Mesmo assim, as fachadas azulejares se tornaram muito proeminentes principalmente nas partes novas das cidades (ver, por exemplo, as Figuras 36 a 41).

Figura 36 e 37 – Fachada de azulejos do casarão do Ferreira das Tabuletas em Lisboa, de 1864, feito por Luís António Ferreira – ex-pintor da Fábrica do Rato. Representa seis figuras alegóricas – a Terra, a Água, o Comércio, a Indústria, a Ciência e a Agricultura – e símbolos maçônicos.

Fonte: Wikimedia Commons, 2013.



Figura 38 e 39 – Fachada de azulejo da Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego, de 1849, em Lisboa. Com painéis Albarraada e de convite além de querubins e *rocailles*, a fachada é uma mistura barroca e neoclássica. Fonte: Flickr. 2018; Wikimedia Commons, 2011.

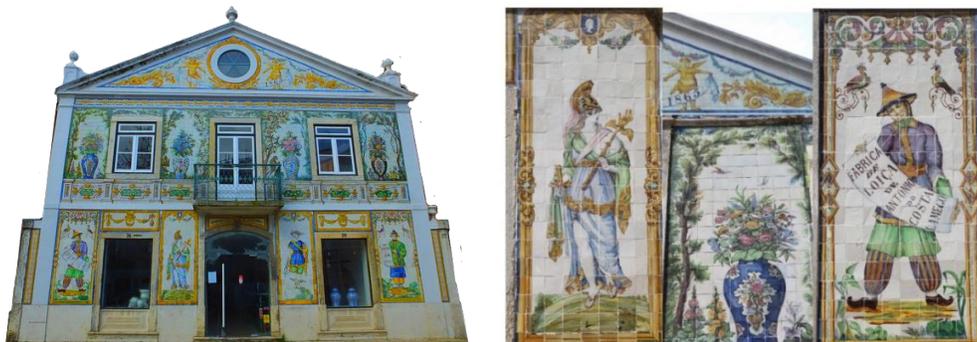




Figura 40 e 41 – Fachada de azulejos da Capela de Santa Catarina, mais conhecida como Capela das Almas, em Porto. A fachada foi adicionada à igreja em 1929, assinados por Eduardo Leite e feitos pela Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego.

Fonte: Wikimedia Commons, 2019.



Portella (2014) continua afirmando que a era do romantismo teve seu fim com o início do movimento da *Art Nouveau*, no início do século 20, e que essa época pode ser considerada o último suspiro da azulejaria clássica. A Art Déco tentou conciliar a industrialização com o artesanal e carregou muitas influências (do simbolismo, do movimento Pré-Rafaelita, da arte celta, gótica, oriental, entre outros), representando todo o movimento, liberdade e leveza da natureza com *coup de fouets*, flores, aves, insetos e a própria figura feminina, com vestes esvoaçantes e compleições deíficas, e o glamour e exuberância da sociedade em progresso. A Art Déco também se manifestou muito como fachadas de lojas, como se vê na Figura 42. Na década de 1950 o azulejo assumiu por fim o visual moderno, aderindo aos novos parâmetros funcionalistas da época. A revolução industrial e toda a movimentação política e social do século 20 tornaram a azulejaria clássica, assim como inúmeros movimentos artísticos, “ultrapassada”. Na nova dinâmica de produção em massa, padronização e eficiência, as formas de arte faustosas conflitavam com o novo gosto minimalista, como pode-se ver na Figura 43.

Figura 42 – Fachada de azulejos Art Decor de 1917 em Porto, Portugal.

Fonte: Wikimedia Commons, 2019.



Figura 43 – Painel de Azulejos feito por Jorge Martins em 1998 para a Estação de metrô Chelas, em Lisboa. Fonte: Água Vai, 2016



2.2 A AZULEJARIA NO BRASIL

Sabe-se que a azulejaria chegou ao Brasil no século 17, mas não há um consenso sobre como se deu esse primeiro contato. Alguns historiadores atribuem a primeira importação aos holandeses, durante a invasão mantida entre 1624 e 1654 no nordeste que promoveu um grande desenvolvimento econômico, científico e cultural na região. Outros creem que os primeiros conjuntos vieram durante a dinastia Filipina de Portugal (1580 a 1640), época da unificação das coroas portuguesa e espanhola. Também há quem diga que os primeiros conjuntos foram trazidos especificamente pelos franciscanos e jesuítas para serem utilizados no interior das igrejas paroquiais e dos conventos no século 17. Independente do responsável por essa introdução, “o azulejo [...] seguiu o mesmo processo de aculturação existente em Portugal. Ou seja, para o Brasil foi transportado o mesmo gosto, a mesma técnica e os mesmos materiais de Portugal.” (SIMÕES, 1980 apud WANDERLEY, 2006. p. 17).

O século 17 foi a era dos azulejos de padrão e de Albarrada em Portugal e foi justamente esses tipos de azulejo que primeiro chegaram aqui. Os exemplares mais antigos de azulejos no Brasil se encontram na Bahia, no Recife e no Rio de Janeiro, a maioria do tipo de tapete.

A azulejaria portuguesa dos Seiscentos, exportada para o Brasil, caracteriza-se mais na expressão geométrica do que na natural, embora no final da centúria predomine a natural na figuração de seus painéis, de seus tapetes e azulejos avulsos (BRACANTE, 1981. p. 248.).

Nunca foi encontrado nenhum azulejo de corda-seca ou de aresta em território brasileiro, mas isso não quer dizer que eles não existiram, considerando que apenas uma pequena parcela dos azulejos anteriores ao século 18 foram preservados e/ou registrados no Brasil. Pode-se ver alguns exemplos desses primeiros azulejos recebidos de Portugal nas Figuras 44 a 47.

Figura 44 – Banco revestido de azulejos de tapete do século 17 inspirados em azulejos talaveranos.

Localizado no Pavilhão Debret do Museu do Açude, no Rio de Janeiro.
Fonte: Fábio Carvalho, 2012; Mariana Fontoura Rodrigues, 2018.



Figura 45 e 46 – Abóbada com azulejos do tipo tapete seiscentista na Capela-mor da Igreja do Convento de Santo Antônio, em Recife.



Fonte: Arquivo Iphan, 2004; Sanctuaria, 2015.

Figura 47 – Azulejos de tapete do século 17 na Sacristia da Catedral Basílica de Salvador.



Fonte: Wikimedia Commons, 2021.

A procura por metais preciosos no Brasil foi idealizada desde o início da colonização e, na década de 1690, o sonho português finalmente se concretizou. Com a descoberta das minas na região que viria a ser conhecida como Minas Gerais, a mineração rapidamente se tornou a principal atividade econômica do Brasil e atraiu um grande fluxo de portugueses, quase duplicando a população da Colônia. O ciclo do ouro brasileiro promoveu um intenso desenvolvimento urbano, comercial e cultural nas cidades brasileiras e enriquecimento dos cofres portugueses, o que impulsionou o início da Grande produção Joanina e do ciclo dos mestres em Portugal.

Portugal usou muito dos lucros da extração de metais no Brasil para financiar as comissões de obras e patrocinar artistas, e o Brasil também não ficou para trás: A nova elite letrada brasileira, os portugueses migrantes e as organizações religiosas, todos encomendavam conjuntos azulejares das olarias portuguesas, de grandes painéis figurados (ver Figura 49) a simples conjuntos de peças avulsas (ver Figura 48). Segundo Simões (1965), só se há conhecimento de alguns poucos painéis figurados assinados no Brasil: um conjunto do antigo Solar do Saldanha, em Salvador, assinados por Antônio Pereira; Os painéis da Via Sacra no Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, assinados por Policarpo de Oliveira Bernardes e os painéis da Igreja e Claustro do Convento de São Francisco, em Salvador, assinados por Bartolomeu Antunes de Jesus. Simões (1965) também atribui os azulejos da capela-mor da Igreja da Misericórdia, em Olinda, os da Igreja do Convento Carmelita, em Cachoeira, e os da capela de Santana Colubandé, em São Gonçalo, a Valentim de Almeida, e os da capela-mor do Antigo Convento do Carmo, em Salvador, a Teotônio dos Santos.

Figura 48 – Azulejos de figura avulsa do século 18 na Cozinha do convento do Museu de Arte Sacra da UFBA, antigo Convento de Santa Teresa, em Salvador.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Figura 49 – Painéis figurados na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira, Bahia. Datados de aproximadamente 1750, os azulejos são presumidamente da oficina de Bartolomeu Antunes e são considerados os painéis mais altos fora de Portugal, com cinco metros de altura.



Fonte: Roberto Abreu, 2012.

Nesse primeiro contato, o azulejo figurado assumiu um papel um pouco diferente no Brasil. Muito presente em igrejas e outros complexos religiosos, ele não servia apenas como objeto de decoração e simbolismo religioso, esses painéis também passavam mensagens que reafirmavam o lugar do brasileiro como colonizado e de Portugal como poder supremo. As maravilhas e trechos bíblicos representados eram escolhidos para mostrar a superioridade da cultura e religião que Portugal ensinava, os colocando como salvadores que trouxeram a civilização. Suely Muniz (2009) continua:

O azulejo colonial foi utilizado em dois aspectos: o primeiro como instrumento de comunicação (bíblica / religiosa) e o segundo como elemento estético (informação) [...] entre duas sociedades distintas, uma metrópole e outra Colônia – de um lado a Coroa, com seus representantes, nobres cortesãos e os membros da igreja; do outro lado, os senhores de engenho e escravos, brancos, negros e mestiços, cidadãos colonizados [...] Para os lusitanos, o azulejo significava, nesse tempo histórico, um símbolo nacional e para os “colonos”, uma manifestação artística transferida com sabor de novidade, ocupando, até hoje, um lugar destacado em nosso patrimônio cultural. Além disso, funcionou [o azulejo], naquela época, como instrumento de integração/interação entre os mosteiros, os colégios, os conventos e as igrejas, dentro de uma dualidade comunicativa com a cultura erudita e a popular. (MUNIZ, 2009. P. 85)

Essa dinâmica começou a mudar na metade do século 18 com o terremoto em Lisboa, se arrastando até o início do século 19. As medidas tomadas por Pombal não se limitaram apenas a Portugal e o novo controle e incentivo das atividades mercantis no Brasil impulsionou a economia, aumentando o fluxo de embarcações e o desenvolvimento de várias cidades portuárias. O Rococó não foi muito

proeminente no Brasil, com apenas alguns poucos painéis pelo País, como exemplificado nas Figuras 50 e 51, e serviu mais como um período de transição para o Neoclassicismo (Figuras 52 e 53) que chegou ao Brasil com a corte portuguesa, em 1808. Com a ameaça francesa a família real evacuou Lisboa, trazendo consigo todos seus ministros, empregados, dinheiro, móveis, documentos, obras de arte e a própria biblioteca real.

Declarando o Rio de Janeiro a nova capital do Império, uma das primeiras medidas tomadas pela família real foi o fim do pacto colonial, marcado pela abertura dos portos às nações amigas. A antiga economia do Brasil era fundamentada com prioridade no envio de capital a Portugal, fortalecida pela exclusividade comercial. Porém, com a transferência da corte para o Brasil, o Rio de Janeiro assumiu o lugar de Lisboa como entreposto comercial entre as Colônias e os demais países, tornando essa dinâmica ultrapassada. Segundo Sitima (2014) o fim do monopólio português proporcionou outra onda de desenvolvimento no Brasil, intensificando ainda mais o crescimento das cidades portuárias. Inúmeros prédios públicos foram construídos, os centros foram reformados e revitalizados e várias inovações como a iluminação e transporte público e saneamento foram adotados nos grandes centros, tudo para ficar nos parâmetros da família real. Com isso o neoclassicismo, a última moda da azulejaria, ficou predominante nas metrópoles e fazendas.

Figura 50 e 51 – Azulejos rococó do final do século 18 na Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira, em Recife. Representam cenas do livro de Gênesis da Bíblia.
Fonte: Cavalcanti, 2006; Ivonete Barreto, 2020.



Figura 52 – Painel neoclássico do século 19 no Museu do Açude, Rio de Janeiro. Fonte: Fábio Carvalho, 2020



Figura 53 – Azulejos neoclássico do século 18 do vestíbulo do Convento do Carmo, em Salvador. Fonte: Wikimedia Commons, 2019.



De acordo com Gilberto Sarkis (2009), Vanessa Zorgi (2008) e José Meco (1985), o Brasil recebeu vários azulejos de outras nacionalidades nesse período – principalmente holandeses e franceses – para cobrir a demanda diante da crise de fabricação Portuguesa, mas, com tudo consumido até o momento sendo português, houve um conflito estilístico e rapidamente se reconhece que os gostos não são similares (ver exemplos na Figura 54). Essa incompatibilidade foi o que fez com que os azulejos não portugueses nunca se tornassem predominantes no Império e, quando a produção azulejar em Portugal renasceu após o fim da guerra miguelista, os azulejos portugueses voltaram a ser o centro da importação. Apesar disso, o fluxo de vários artistas não portugueses, como na Missão Artística Francesa²³, começou a mudar lentamente a tradição decorativa e arquitetônica brasileira.

Segundo Marília Sousa (2015), São Luís do Maranhão floresceu nesse período e virou referência da nova fase cultural e estética no Império. Hoje ela é conhecida como a Cidade dos Azulejos por preservar o maior aglomerado urbano de azulejos dos séculos 18 e 19 em toda a América Latina²⁴. Com a implantação de materiais mais refinados na construção e as técnicas dos países europeus, São Luís se destacou pelas maneiras inteligentes e inovadoras com que adaptou a arquitetura colonial portuguesa ao clima local, muito quente e úmido. As mudanças eram simples – uso da ventilação marítima, melhor aproveitamento da sombra e o uso dos azulejos para impermeabilização das fachadas– mas a forma com que os ludovicenses modelaram a cidade em torno desses parâmetros a fez referência.

²³ Foi um grupo de artistas e artífices franceses que vieram para o Brasil em 1816, após a queda de Napoleão, dinamizando o panorama das Belas Artes no país, introduzindo o sistema de ensino superior acadêmico e fortalecendo o Neoclassicismo.

²⁴ Para mais, ver “Ensino de Arte e Patrimônio Cultural: Uma Ação Educativa em Torno da Azulejaria Luso-brasileira de São Luís do Maranhão”, por Marília Martha F. Sousa. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18209>. Acesso em: 07/06/2022

Também foi lá que começou a se espalhar padronagens muito mais sutis do que os usuais ornatos portugueses, como apontou Barata (1955. p. 105) ao escrever: “O gosto de superfícies desembaraçadas de ornatos, a leveza do desenho e da composição, o uso de florzinhas com sentimento quase feminino, se expandem em numerosos tipos de azulejos de padrão, do século XIX, em São Luís e Alcântara”. Pode-se ver algumas fachadas revestidas de azulejos em São Luís na Figura 55.



Figura 55 – Compilação de Azulejos franceses (1), espanhóis (2) e holandeses (3) do século 19 no Parque Nacional da Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Fonte: Fábio Carvalho, 2019.



Figura 54 – Compilação de fachadas revestidas por azulejos em São Luís, Maranhão. Fonte: Marcos Piffer, 2014.

Como aponta Udo Knoff em “Azulejos da Bahia”, a ausência de olarias especializadas em azulejos no Brasil²⁵ foi muito devido à proibição de instalação de fábricas no país feita na era pombalina, que obrigava o Brasil a permanecer dependente dos produtos manufaturados de Portugal e das Nações Amigas. Quando o pacto colonial foi derrubado, os impostos colocados sobre a produção e falta de mão de obra especializada ainda faziam com que a importação dos produtos fosse mais recompensante.

Outra peculiaridade da azulejaria no Brasil é a desigualdade do acervo azulejar das principais cidades portuárias em relação às outras cidades. As estradas

²⁵ Segundo Ingrid Wanderley (2006) há registros de uma fábrica de azulejos brasileira, chamada de Survílio & Cia, em Niterói (RJ) da segunda metade do século 19, após a independência. Também aparecem nomes como Rougeot–Ainé e José Botelho de Araújo, mas há pouca informação e nenhum azulejo pôde ser ligado a essas figuras. Alcântara (1997) diz que nessa época só se produziam azulejos lisos, sem decoração. A produção azulejar no Brasil teve início no século 20.

de má qualidade dificultavam levar uma carga frágil como azulejos a distância dos portos até os interiores, tornando o transporte caro e só acessível a famílias abastadas. A maior parte do acervo fora das cidades portuárias é de azulejos de fachada, já que quebras não prejudicavam a figuração de azulejos de padrão. Há uma grande quantidade de fachadas azulejadas em Sobral e no Vale do Jaguaribe, no Ceará. Também há cidades como Belém, no Pará, e Aracati, no Ceará, que enquanto não possuem acesso ao mar, são conectadas a grandes rios que desaguam no oceano, facilitando o transporte. Pode-se ver alguns exemplos nas Figuras 56 e 57.



Figura 57 – Fachada revestida de azulejos do atual Colégio Maria Imaculada, em Sobral, Ceará. Fonte: Google Maps, 2020.



Figura 56 – Casa com fachada azulejada em Aracati, Ceará. Fonte: Gentil Barreira, 2018.

Um grande debate entre os historiadores é a origem dos azulejos de fachada. Ana Margarida Portela (2014, V.1) alega que os azulejos de fachada teriam nascido em Porto, Lisboa, como reflexo da exorbitância do romantismo e depois foram trazidos para o Brasil, onde se espalharam pela emulação da alta classe brasileira, mas a hipótese mais difundida na comunidade é a levantada por Santos Simões que dizia:

Na verdade, foram os construtores brasileiros quem, pela primeira vez, recorrem ao azulejo para revestimento e proteção das fachadas de templos e sobrados. Tais aplicações não foram utilizadas em Portugal a não ser, esporadicamente, em muros e paredes exteriores de jardins e pátios (...) foi no Brasil que tal sistema de cobertura se generalizou extravasando-se nas próprias fachadas com a aplicação de azulejos sobrantes das decorações internas. (SIMÕES, 1965, p.35).

Mário Barata também complementou:

O azulejo, aplicado ao monumento, cumpria duas funções arquitetônicas: uma imediata e outra de ordem estética. A primeira, de caráter prático, consistia em revestir paredes ou coberturas externas – visando defendê-las da ação das águas – e superfícies interiores no intuito de evitar as consequências da umidade, diminuindo também a ação do atrito, por meio de rodapés e barras. Ficava-se ainda a salvo do problema do desgaste da

cor ou da falta de limpeza, diminuindo as despesas com a conservação do edifício, através do uso de um material de acabamento impermeável, de longa durabilidade, imune aos insetos e bichos tão frequentes em climas tropicais. (BARATA, 1955. p. 75).

Mario Barata destaca o papel utilitário da azulejaria no Brasil, facilitando a conservação das edificações. O uso de azulejos com propósitos de higiene e impermeabilização de fato era comum no Brasil desde a chegada dos azulejos avulsos no século 17, que eram tão utilizados em corredores e cozinhas no Brasil colônia que foram citados por Gilberto Freyre como parte da identidade da família brasileira.

Os artífices coloniais, a quem deve o Brasil o traçado das suas primeiras habitações, igrejas, fontes e padrões de interesse artístico, foram homens criados dentro da tradição mourisca. De suas mãos, recolhemos a herança preciosa do azulejo, traço de cultura em que insistimos devido a sua íntima ligação com a higiene e a vida da família em Portugal e no Brasil. Mais que simples decoração [...], o azulejo mourisco representava na vida doméstica do português e na do seu descendente brasileiro dos tempos coloniais a sobrevivência daquele gosto pelo asseio, pela limpeza, pela água, daquele quase instinto ou senso de higiene tropical, tão vivo no mouro. (FREYRE, 2003, P. 300)

Barata (1955. p. 77) também chega a citar Dom Clemente da Silva Nigra, que afirma ter encontrado documentos que mencionam azulejos brancos utilizados no frontispício do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro entre 1750 e 1754. A menção é pouco clara, mas indica que a noção de utilizar azulejos como revestimento conservador nas fachadas dos edifícios não estava muito distante da realidade brasileira. Porém, na prática, não existem fachadas revestidas por azulejos no Brasil de antes do século 19, o que possibilita os questionamentos à hipótese de Simões. A origem dos azulejos de fachada é irrelevante diante do fato que a azulejaria de fachada ficou inerentemente relacionada ao Brasil no mundo todo (ver Figuras 58 a 62).



Figura 58 – Casas em Lisboa conhecidas como “casa de brasileiros”, “casa de regressados” e até de “casa de torna-pátria”. Fonte: Eurodicas, 2020.

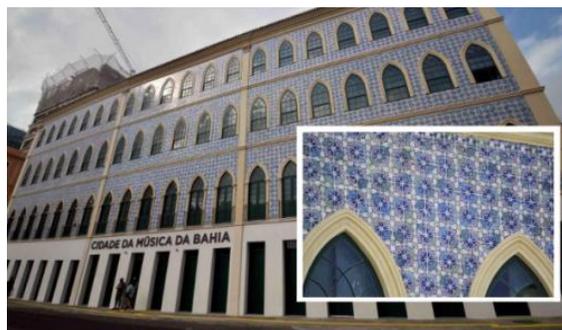


Figura 59 – Fachada azulejada do final do século 19 do Casarão dos Azulejos, atual Museu Cidade da Música da Bahia, em Salvador. Fonte: Secom, 2021.

Figura 60 – Torre da Paróquia Nossa Senhora da Boa Viagem, em Salvador, revestida por azulejos padrão do século 18. Fonte: Iphan, 2019.



Figura 61 – Torre do Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, com revestimento cerâmico do século 18. Fonte: Eliana Ursine, 2014.



Figura 62 – Torre da Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo, em Salvador, revestida por azulejos do século 18. Fonte: Wikimedia Commons, 2019.



Uma consequência não planejada da abertura dos portos foi o anseio por liberdade política e econômica que levou à ruptura com Portugal em 1822. A Independência do agora Império brasileiro trouxe um hiato de décadas a importação azulejar que, nas palavras de Simões (1965. p.34), faz do início do século 19 “o ocaso da azulejaria portuguesa, precipitado pelos insucessos políticos que iriam durar quase 50 anos”. O retorno do azulejo ao Brasil foi tímido e utilitário, marcado pela demanda semi-industrial e se limitou muito a azulejos avulsos e de padrão. Essa quietude se estendeu até o final do século 19 e início do século 20, quando a Art Nouveau e o Neocolonialismo se sobrepuseram no Brasil. A Art Nouveau (Figuras 63 e 64) foi promovida pela comercialização da borracha e a *Belle Époque* brasileira começou com o fim do Império, em 1889, e teve seu fim marcado pela semana de arte moderna, em 1922, quando o movimento Neocolonial ganhou forças.

Na Europa, a Art Nouveau foi uma proposta movida pela tentativa de encontrar um estilo novo, realmente contemporâneo, que confrontasse a pressão da produção industrial nas artes plásticas, artes decorativas e arquitetura. Era uma frente de resistência à tradição imposta pelo ecletismo ao qual, curiosamente, foi integrada. No Brasil a sua introdução na arquitetura não vem acompanhada por uma reflexão crítica. Aqui, foi adotada como arte europeia, exótica e acessível à aristocracia rural e à burguesia emergente (BRUANDI, 1981, p.45).

Segundo Milagre Júnior e Fernandes (v.3. 2013) o processo de modernização no Brasil é “exógeno e delineado por interesses externos, construído sem nenhuma espontaneidade”. Ao invés de procurar uma identidade própria e valorizar a cultura

nacional, esse período foi marcado pelo esforço constante de espelhar o modelo de “sociedades mais sofisticadas” – como a francesa–, desesperadamente buscando se encaixar entre as elites mundiais e firmar sua imagem como uma república independente. Esse momento ficou conhecido como Eclétismo, com fortes inspirações da arquitetura clássica, gótica, barroca e neoclássica.

Figura 63 e 64 – Azulejos Neo-decô do século 19 em Frontões. 1) Ficam no edifício que servia como armazém do Café Amazonas, na Rua Alexandre Mackenzie, n° 109, no Rio de Janeiro. Foram feitos a mão livre; 2) Na Tv. Quintino Bocaiúva, n° 1455, em Belém.

Fonte: Luiz Eugênio, 2016; Célia Coelho, 2008.



A Semana de Arte Moderna começou um processo de ressignificação da arte colonial. Com a difusão da cultura e arte europeia predominante na *Belle Époque*, havia uma negação do que era brasileiro: “Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos [...] viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade [...] que a elite associava aquele passado.” (NEEDELL, 1993, p. 70). Contra o eclétismo dominante nasce o neocolonialismo, buscando resgatar a arquitetura e decoração do Brasil Colônia como uma arte nacional. “Não procurem ver [...] nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de saudosismo romântico e retrógrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e de nosso tempo cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro” (Trecho do discurso de Ricardo Severo na conferência “A Arte Tradicional no Brasil”, em 1914).

O [azulejo] neoclássico traduz, através de suas imagens, um resgate pelas “coisas da terra”, representados em brasões, armas, alimentos, paisagens, folclores. Estes motivos passam a ser retratados em pinturas azulejares e o uso da escala ganha ênfase para que o painel ganhe imponência e traduza realidade. (CURVAL, 2008. p. 56)

De acordo com Eliana Ursine (2015), a principal forma do azulejo neocolonial foi em adornos isolados em muros e frontões como azulejos de padrão ou figura avulsa, tanto bicromáticos quanto policromáticos. Ele também apareceu como painéis figurativos, dessa vez retratando momentos do Brasil, tanto do seu passado quanto da sua atualidade: indígenas com jesuítas, os centros comerciais, portos e viajantes. Ver, por exemplo, as Figuras 65 e 66. O movimento neocolonial durou em torno de duas décadas e é considerado a última fase da azulejaria clássica no Brasil, que evoluiu daí para o que conhecemos hoje como azulejaria moderna.



Figura 65 – Azulejos no monumento do Largo da Memória, em São Paulo, criados por Wash Rodrigues e Guilherme de Almeida. De 1922, foi produzido na Inglaterra e pintados e requemados na olaria da família Ranzini, na Lapa/SP. Tem como tema a vida tropeira, remetendo os viajantes que passavam na região. Também há azulejos de padrão mostrando o brasão da cidade de São Paulo.

Fonte: Cute Garbelotto/CMSP, 2018



Figura 66 – Compilação de adornos de azulejos isolados em fachadas neocoloniais do século 20, no Rio de Janeiro. Fonte: Fábio Carvalho, 2022.

2.3 A AZULEJARIA NA BAHIA

De acordo com Simões (1965), a maior quantidade de exemplares artísticos dos tempos do domínio lusitano, quando a cidade de São Salvador era a capital da colônia, está na própria Baía de Todos os Santos e no Recôncavo baiano. Ainda segundo Simões (1965), como prova do tamanho do acervo que já possuiu, a Bahia ainda preserva o maior acervo azulejar do país, mesmo com toda a destruição que seu patrimônio sofreu ao longo dos anos, sendo seguida por Pernambuco, Paraíba, e pelo Rio de Janeiro.

2.3.1 A AZULEJARIA EM SALVADOR

Sendo o ponto zero da Bahia, Salvador chegou a ser o coração do Brasil e um dos centros portuários mais importantes do mundo. Ela foi uma das primeiras cidades a obter azulejos no Brasil inteiro e recebeu apenas o melhor de Portugal para sua elite e centros religiosos. Salvador possui uma grande variedade de azulejos figurativos que representam cenas religiosas ou profanas pertencentes ao período dos mestres, atribuídos a diversas oficinas e mestres, como exemplificado na Figura 69. Também há um grande número de azulejos de figura avulsa e padrão, o maior acervo sendo o do Convento de Santa Teresa (ver Figuras 67, 68 e 70). O maior destaque da cidade do século 18 são os azulejos da Igreja e do Convento de São Francisco, sendo o segundo maior acervo de azulejo do mundo, atrás apenas de São Vicente de Fora, em Lisboa. Pode-se ver parte desse acervo na Figura 71.

Figura 67– Azulejos policromáticos de tapete na Sacristia e Sala do Lavabo do Convento de Santa Teresa (Museu de Arte Sacra), da segunda metade do século 17.



Fonte: Museu de Arte Sacra da Bahia, 2022.

Figura 68 – Azulejos de tapete de 1658 na Casa das Sete Mortes. Considerados os mais antigos do Centro Histórico de Salvador.



Fonte: Victor Villarando, 2017.



Figura 69 – Azulejos figurados do século 19 do corredor lateral da Basílica do Senhor do Bonfim, em Salvador, pintados por José Teófilo de Jesus.

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Figura 70 – Detalhes do Oratório da Cruz do Pascoal em Salvador, de 1745. Revestido com azulejos de padrão com frisos de relevo na base, pedaços de frisos são usados para formar uma cruz. Fonte: Wikimedia Commons, 2018.



Figura 71 – Claustro da Igreja de São Francisco, em Salvador. Painéis do século 18, atribuídos a Bartolomeu Antunes. Revestem os corredores dos dois andares, assim como o lado interno e externo do guarda corpo. Fonte: Wikimedia Commons, 2010



Fora dos espaços públicos como igrejas e monumentos, também há um enorme acervo de azulejos nas propriedades privadas da época, como nos solares e sobrados.

Durante a segunda metade do século 17 intensifica-se na Bahia a construção de templos, de sobrados, de engenhos e de solares apalaçados. Mas é o período de transição entre os séculos 17 e 18 o que mais e melhor atesta o prestígio do azulejo no Brasil (UDO KNOFF EM AZULEJOS DO PELOURINHO – Fundação do patrimônio artístico e cultural da Bahia, 2001).

Salvador possui muitos solares famosos como o Solar Berquó, atual sede do IPHAN/BA e a Casa do Patrimônio de Salvador, o Solar do Conde de Arcos, o Solar Bom Gosto, demolido em 1930, e o Solar do Unhão, atual Museu de Arte Moderna da Bahia. Todos são conhecidos pela sua arquitetura detalhada e pelos seus painéis de azulejo, datando desde o século 17 até o 19, com destaque aos painéis de Albarrada, figurados e neoclássicos. O restaurador e museólogo Estácio Fernandes falou durante a 19ª Semana de Museus, que aconteceu em maio de 2021, que Salvador possui o maior acervo de azulejos neoclássicos do Brasil.

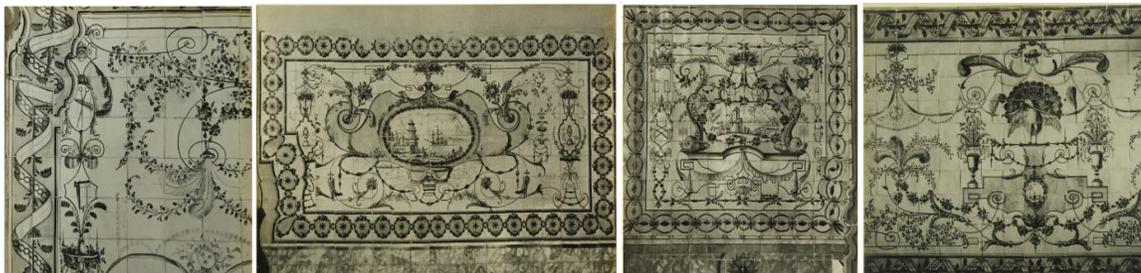


Figura 72 – Painéis neoclássicos do século 18, em tons de azul e amarelo, da Fábrica do Rato. Parte do acervo do Solar do Conde dos Arcos, em Salvador. Fonte: Ipatrimônio, 2022.



Figura 73 – Azulejos do Solar do Bom Gosto do século 19, atualmente assentados da Reitoria da UFBA, em Salvador. 1) “A fonte”; 2) “Trio musical”; 3) “Taverna”; 4) “Repasto campestre”; 5) “O cristal e a pastel”; 6) “O rapto de Europa”. Fonte: Ipatrimônio, 2022.

Figura 74 – Azulejos no guarda corpo e escada da Sede da Associação Comercial da Bahia, na antiga Praça do Comércio de Salvador. Os azulejos são os mesmos usados no Oratório da Cruz do Pascoal, do século 19.

Fonte: Google Maps, 2013.



De acordo com o Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil do IPHAN:

Na cidade baixa, onde se desenvolveu núcleo comercial, edificaram-se nos séculos 18 e 19 extensos e altos sobrados, com quatro e mais pisos, colados uns aos outros, formando verdadeira muralha ao longo do litoral. Esses sobrados foram quase todos demolidos no início do século 20, com o súbito crescimento econômico da região, em função da remodelação e modernização do porto (ATLAS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DO BRASIL, IPHAN, 2008. p. 103).

Hoje o único exemplar desses solares remanescente na cidade baixa é o atual Museu Cidade da Música da Bahia (Figura 59), também conhecido como Casarão dos Azulejos, do século 19. Vistos pontualmente em outros bairros da cidade, muitos desses sobrados ainda podem ser encontrados com suas fachadas azulejadas na Ladeira da Soledade, mesmo que em péssimo estado de

conservação, e no Santo Antônio. Alguns exemplos podem ser vistos nas Figuras 75 a 77.

Figura 75 – Compilação de Fachadas Azulejadas no bairro de Santo Antônio. Os azulejos usados no 2º são os mesmos encontrados no Oratório da Cruz do Pascoal e na Sede da Associação Comercial. Fonte: Jackson Diego, 2017.

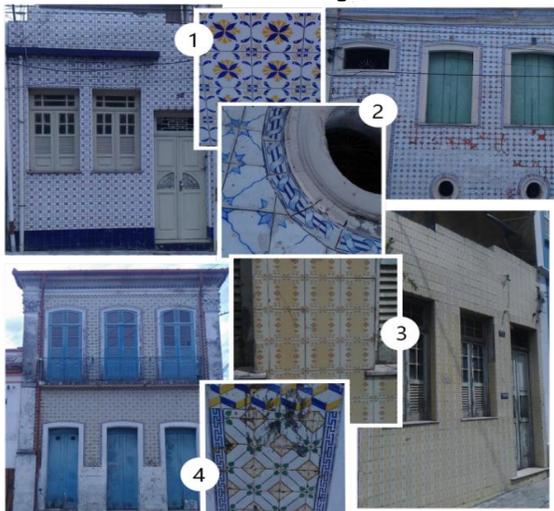


Figura 76 – Loja “A Primavera” no Pelourinho, com a fachada do andar superior azulejada, datada do século 19. Atualmente é a única fachada com azulejos no Centro Histórico. Fonte: Google Maps, 2020.



Figura 77 – Compilação de sobrados com as fachadas azulejadas na Ladeira da Soledade. Fonte: Google Maps, 2013.



Pouco dos outros movimentos, como a Art Nouveau, chegou a refletir nos azulejos de Salvador. A azulejaria soteropolitana se manteve de certa forma tradicional, abraçando o Neocolonialismo e em seguida o novo modelo contemporâneo, como podemos ver na Figura 78 com o Marco de Fundação da Cidade do Salvador, no Porto da Barra, um dos maiores símbolos da era contemporânea na Bahia.

Figura 78 – Painel de azulejos do monumento do Marco de Fundação da Cidade do Salvador, no Porto da Barra. De 1949, foram feitos em Lisboa por Joaquim Rebucho e retrata a chegada de Thomé de Souza para comandar a construção da cidade de Salvador.

Fonte: Wikimedia Commons, 2017



Os azulejos, elementos tão importantes na história do nosso país, são parte do patrimônio cultural do Brasil e do mundo, mas nem sempre têm sido objeto de uma preservação adequada. Vemos há muitos anos o desaparecimento dessa forma de arte em prol da modernização, pela falta de manutenção, pela desvalorização da profissão de restaurador e sucateamento dos órgãos fiscalizadores e pela depredação – e tudo isso pode ser culpado na ignorância social sobre a importância do patrimônio histórico.

Apesar do início de vários movimentos para a preservação e revitalização desses bens iniciado nos últimos anos, o problema central de toda essa destruição ainda não foi reconhecido. Como comentado anteriormente, é necessário um engajamento popular para obter-se a real preservação. A restauração de azulejos, apesar do azulejo em si ser bem consistente em sua composição e logo menos imprevisível do que outras obras, é um processo extremamente delicado e que apresenta inúmeras metodologias e técnicas além de exigir um estudo de caso extremamente detalhado. Com isso em mente, uma vez que a deterioração do azulejo está muito avançada, a restauração muitas vezes não é uma opção, ressaltando mais ainda a importância da conservação preventiva.

3. INTERVENÇÕES FÍSICAS EM PAINÉIS DE AZULEJOS

Como apontado nos capítulos anteriores, a arte azulejar foi um marco na história artística e política brasileira e, infelizmente, tem sofrido com o abandono no país inteiro. A Bahia, especialmente, sofreu muito pela perda de seu acervo apesar dos esforços para preservá-los. Para mostrar um exemplo mais prático da situação de preservação azulejar e da complexidade do processo de restauração de um azulejo e considerando a dimensão do acervo azulejar no país, decidiu-se escolher dois projetos de restauração para análise.

Alguns fatores influenciaram a escolha dos painéis e restaurações a serem analisados. Dentre as opções foram considerados:

- **a configuração do painel**, buscando painéis com diferentes tipologias para enriquecer a análise e mostrar a diversidade do acervo;
- **sua localização** no edifício, dando preferência a **painéis internos**, já que esses sofrem menos com as intempéries – muito mais imprevisíveis e inconstantes de se analisar;
- **o local de fabricação das peças**, sendo considerados exclusivamente os de origem portuguesa;
- **o estado de conclusão da restauração**, sendo considerada apenas as que já foram concluídas devido a frequente inconsistência entre o planejamento feito e a obra realizada;
- **a documentação disponível**, com os requisitos mínimos sendo o projeto da restauração e um documento comentando sobre sua conclusão.

Esse trabalho começou a ser produzido em 2021, época do auge da pandemia de Covid-19, e o estado de *lockdown* se provou um grande empecilho para a obtenção de dados e materiais sobre o assunto. O conteúdo que já era escasso em dias normais se tornou quase inacessível diante do fechamento de todas as bibliotecas, museus e institutos da cidade. Quando as instituições voltaram a atender por meios digitais, foi feito contato através do e-mail com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia), o MAS (Museu de Arte Sacra da UFBA) e o Museu Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica em busca de todo e qualquer material que envolvesse a azulejaria, com foco em projetos e relatórios de restaurações.

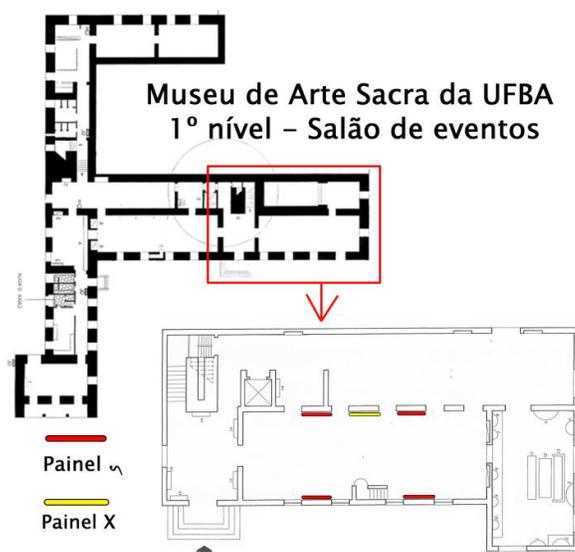
Também se procurou materiais nos repositórios institucionais das faculdades brasileiras e internacionais.

Após um longo tempo de espera o IPHAN, IPAC e Museu Udo Knoff responderam, e, ao analisar os materiais recebidos, considerando todas as condições acima, selecionou-se a restauração de dois painéis do antigo Solar do Bom Gosto, atualmente assentados no Museu de Arte Sacra da Bahia, e a restauração dos azulejos do Claustro do Convento da Igreja de São Francisco, escolhendo um painel dentre o acervo para servir de modelo.

Em 2022, quando as instituições contatadas começaram a abrir as portas para visitantes, uma nova consulta foi feita presencialmente mas o Claustro do Convento da Igreja de São Francisco seguia fechado para intervenções, portanto não foi possível tirar registros próprios do resultado dessa restauração.

3.1 OS AZULEJOS DO ANTIGO SOLAR BOM GOSTO

Os cinco painéis expostos desde 2001 no Museu de Arte Sacra da UFBA (MAS), como se vê nas Figuras 79 e 80, são um belo exemplo do estilo vigente na Europa pós-iluminismo, caracteristicamente neoclássicos. Originalmente, o conjunto eram apenas dois painéis: o mais tradicional, nomeado pela equipe responsável pela restauração de Painel X (Figura 82), é um clássico painel Albarrada medindo 150 cm de altura e 135 cm de comprimento, e o segundo, nomeado pela equipe de Painel ∞ (Figura 81), retrata repetições de pombas carregando guirlandas de flores e originalmente media impressionantes 150 cm de altura e 540 cm de comprimento. Para a acomodação do painel ao novo suporte, o painel ∞ foi dividido em quatro partes devido ao seu tamanho, formando então quatro painéis idênticos com 150 cm de altura e 135 cm de comprimento.



Fonte: MAS, 2003.

Figura 79 – Local onde os painéis X e ∞ estão assentados no MAS.

Figura 80 – Vista geral dos painéis assentados no salão do Museu.



Fonte: Zeila Maria Machado, 2001

Em tons de azul, amarelo, vermelho e roxo, tal como os azulejos do Rato, muito forte no período Pombalino, os painéis ∞ e X são diretos na sua configuração. O neoclassicismo foi um movimento que valorizava o simples sem abrir mão do alegorismo: os painéis de albarrada podem ser vistos como uma analogia a fertilidade e ao ciclo da vida; as folhas simbolizam o ciclo da vida e da morte na natureza desde a antiguidade, e as folhas de acanto especificamente são associadas à pureza e honestidade.

Figura 81 – Painel ∞ assentado no MAS.**Figura 82** – Painel X, assentado no MAS.

Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Embora de difícil identificação, após observação e consulta ao livro “Linguagem das Flores” (1884), famoso por reunir ilustrações de flores e outras plantas ao seu simbolismo popular e nas artes, se conseguiu relacionar algumas das flores representadas no painel a peônias, que simbolizam prosperidade, a margaridas, que simbolizam o amor leal, gentileza e inocência e a olho-de-faisão, que simboliza recordações e são ligadas ao mito grego de Adônis; o jarro de barro e as pombas carregando ramos de oliveira em seus bicos são símbolos bíblicos que representam as pessoas e a redenção da humanidade através de Cristo, amor e paz, respectivamente. A oliveira também é símbolo de fertilidade, resistência, força e paz para os gregos.

De acordo com os relatórios da restauração, ambos os painéis fazem parte de um conjunto de azulejos originalmente chamado de Série 12 que foi encontrado durante uma reorganização no MAS em 1997, em caixotes de madeira no fosso do elevador da instituição. Após uma breve análise a conclusão foi que os azulejos encontrados eram provenientes do Solar do Bom Gosto, também conhecido como Solar Aguiar, casarão construído no bairro do Canela no início do século 19 que foi vendido para o Governo do Estado da Bahia em 1917 e demolido em 1933 para a construção do Hospital Universitário Professor Edgar Santos (Hupes) e da Reitoria da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Figura 83 – Fachada do Museu de Arte Sacra da UFBA, antigo Convento de Santa Teresa, no Dois de Julho. Fonte: Foto: Fábio Marconi, 2018.



Figura 84 – Fachada do Solar Aguiar meses antes de sua demolição, no Canela. Fonte: Iphan, 2019.



O Solar Aguiar (Figura 84) era um exemplo de residência da alta sociedade e chamava a atenção pelos seus elementos arquitetônicos com inspirações neoclássicas e do rococó. O solar possuía além dos arcos, molduras e caixilhos entalhados com florões e concheados um rico acervo de azulejos importados de Portugal sob medida para seus quartos e corredores. Registros feitos pela UFBA antes da demolição do solar indicam que o palacete possuía 13 diferentes séries de azulejos e outros 4 painéis isolados, sem especificar quantos painéis havia em cada série ou quantos azulejos todo o acervo quantificava. Sabe-se que as treze séries podiam ser subdivididas em três grandes grupos: azulejos policromados de motivos florais, painéis policromados que retratam cenas bíblicas e azulejos figurativos em azul e branco que retratam cenas do cotidiano, com os painéis isolados sendo de representações da iconografia musical. Exemplos de cada grupo tipológico podem ser vistos na Figura 85.



Fonte: 1) Acervo pessoal, 2022; 2) e 4) Zeila Maria Machado, 2000; 3) Repositório UFBA, 2017.

Figura 85 – Exemplos de cada grupo tipológico dos azulejos do Solar Bom Gosto.

- 1) Painel , do grupo de azulejos policromados de motivos florais;
- 2) Painel , do grupo de painéis policromados que retratam cenas bíblicas, encontrado no MAS;
- 3) Painel “Cena de Taverna”, do grupo de painéis figurativos em azul e branco, localizado na Reitoria da UFBA. Representa homens sentados bebendo perto de uma lareira, sendo servidos por uma mulher e um menino;
- 4) Painel , do grupo de painéis com iconografia musical, encontrado no MAS. Representa um casal no interior de uma residência aparentemente dançando acompanhados por um músico tocando violino.

O acervo do solar era rico em diversidade iconográfica, fato incomum até em residências de alta classe em Portugal. Ainda de acordo com os estudos feitos pela equipe para fundamentar o projeto de restauração, não há nenhum registro conhecido que indique a exata data de construção do solar, tampouco de intervenções feitas no mesmo, impossibilitando que se estabeleça com precisão a data de fabricação e assentamento dos azulejos. Como a maioria dos azulejos da época, eles não possuem nenhuma assinatura ou outra forma de marcação que facilite esse palpite. Analisando o esquema cromático, o enquadramento e a composição das cenas retratadas, a equipe fez a conjectura de que eles seriam de diferentes períodos, variando entre a segunda metade do século 18 até e o primeiro terço do século 19, e de diferentes olarias. Contudo, a casa definitivamente só foi construída no início do século 19 e todos os painéis, silhares e rodapés eram feitos sob medida para as paredes do solar, o que leva a crer que os conjuntos que aparentam ser do século 18 simplesmente foram feitos seguindo modas passadas, seja por preferência do cliente ou da olaria.

Os painéis **Λ** e **X** não estavam assentados em lugar algum há quase 70 anos quando foram finalmente restaurados. Ao ser demolido em 1933, todos os azulejos do Solar Aguiar foram removidos para serem preservados. Relatos do na época diretor da UFBA, publicados no livro “Os Azulejos da Reitoria da UFBA”, dizem que muitos dos silhares ficaram irreconstituíveis ou foram completamente destruídos no processo de remoção. A parte que manteve sua integridade foi catalogada e armazenada no MAS até 1953 quando foram levados para a UFBA para que alguns painéis fossem selecionados e restaurados para serem expostos na recém-construída reitoria²⁶. O resto da coleção foi acondicionada novamente em caixotes de madeira com o intuito de futuramente ser exposta em outro lugar, porém os azulejos ficaram esquecidos até serem encontrados pelo acaso em 1997. É incerto se esse extravio aconteceu devido a trocas de funcionários ao longo dos anos ou se a equipe responsável pelo armazenamento das peças não fez a documentação devida na época em que elas iam ser guardadas, porém não havia nenhum registro de que aqueles azulejos haviam sido rearmazenados no MAS nem algum

²⁶ Após serem assentados na Reitoria, essa parte do acervo foi tombada pelo IPHAN como patrimônio histórico em 1958.

documento que dissesse quando aquelas peças chegaram à instituição, justificando o tempo em que elas ficaram desassistidas.

O professor Eugênio Lins, então diretor do MAS, notou o estado de deterioração dos caixotes e, tentando impedir mais danos ao acervo, fez parceria com o projeto UFBA Cidadania que promoveu oficinas de restauração de bens móveis para jovens carentes integrantes de outros projetos sociais – como o Projeto Axé e a FUNDAC– para fazer uma intervenção emergencial nas condições de armazenamento dos azulejos. Como foi declarado no relatório dessa intervenção, as caixas de madeira onde os azulejos estavam armazenados estavam em decomposição e os azulejos, além de completamente misturados, estavam cobertos de sujidades que datavam desde a época de sua remoção do solar. A equipe, após um breve treinamento, fez uma limpeza superficial e breve separação das peças se baseando nas cores e aparente tipologia, reacondicionando os azulejos em caixas de plástico, como se vê nas Figuras 86, 87 e 88, e as guardando no sótão do MAS no mesmo ano.

Figura 86 – As caixas de plástico onde os azulejos foram acondicionados.



Figura 87– Os azulejos ficaram soltos e misturados dentro das caixas plásticas.



Fonte: Zeila Maria Machado, 2000.

No ano de 2000 o museu conseguiu uma parceria com a SEPLAN (Secretaria do Planejamento do Estado da Bahia) que financiou a contratação da restauradora Zeila Maria Machado e sua equipe para a realização de um projeto de estudo nos azulejos do solar com o intuito de identificar, quantificar e diagnosticar o estado de conservação do acervo. Apesar de terem recebido uma limpeza superficial e terem sido acondicionado apenas três anos antes, os azulejos estavam em péssimo estado, com sujidades e com inúmeras peças fragmentadas. Além de fezes de animais e da poeira, ainda havia argamassa antiga, das paredes do solar, presa no tardo. Também foi detectada a possibilidade de existência de sais nos azulejos pela perda do vidro nas extremidades.

Imediatamente foi feita outra limpeza em todas as peças com água deionizada, álcool absoluto e detergente neutro para a remoção de toda a poeira, fezes, insetos e, manualmente, da argamassa aderida. Com o tardo limpo, foi possível identificar o número de série de cada azulejo, viabilizando a triagem de todo o acervo e agrupamento das peças, inteiras e fragmentadas, em seus respectivos painéis. As peças danificadas demais para serem identificadas pelo número de série foram separadas por motivo e cor e os fragmentos identificados foram presos com fita adesiva. Com os painéis identificados e ordenados, um novo registro fotográfico foi feito para ajudar em futuras identificações. Entre os azulejos soltos e estilhaços foram identificados 43 painéis, porém apenas 35 foram designados aptos para a restauração e desses 35, 2 foram selecionados para serem restaurados pela mesma equipe, os painéis X (Figura 89) e √ (Figura 90).

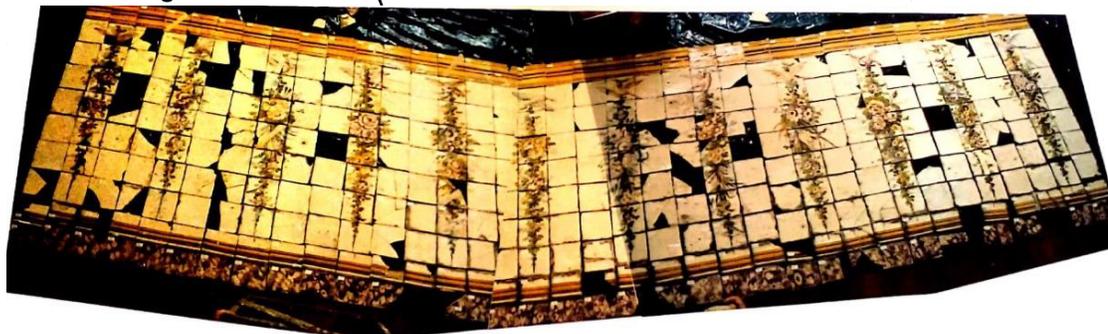
Figura 88 – 1) Azulejos sendo identificados, separados e em seguida 2) acondicionados em caixas de plástico por painel e série.
Fonte: Zeila Maria Machado, 2000.



Figura 89 – Painel X antes do restauro.
Fonte: Zeila Maria Machado, 2000.



Figura 90 – Painel √ antes do restauro. Fonte: Zeila Maria Machado, 2000.



Ambos os painéis estavam bem danificados, com muitas peças faltando ou quebradas. A equipe de restauração decidiu realizar o restauro em oito etapas com

execução estimada de um ano, começando em janeiro de 2001. A primeira etapa, planejada para ser feita em todos os azulejos entre janeiro e abril, seria uma limpeza mecânica manual para a remoção de corpos estranhos aderidos ao tardo e vidro das peças. Em seguida seria feita a limpeza química e a dessalinização das peças. A limpeza química é utilizada para remover sujeiras profundas e infiltradas resistentes a limpeza mecânica, como micro-organismos, e exige uma identificação taxonômica²⁷ feita por um biólogo e uma análise de caso feita por um profissional da área de química para a produção das soluções ideais para o caso.

A dessalinização é um processo simples mas essencial, responsável por remover os sais aderidos ao azulejo. Ela pode ser feita por imersão em água deionizada²⁸ e o controle da perda dos sais solúveis é feito através de condutivímetro²⁹, que avalia a condutividade da solução de lavagem. A limpeza química foi estimada para acontecer entre março e junho e a dessalinização entre fevereiro e maio. A colagem e a recomposição do corpo cerâmico são etapas sintonizadas: a colagem é a junção dos fragmentos de azulejo, agora limpos de sujidades superficiais e profundas, com cola especial para cerâmica e, analisando os corpos cerâmicos que tiveram partes perdidas ou danificadas além da utilização, se faz a reconstituição e preenchimentos do biscoito com argamassa especializada. A colagem e a recomposição do corpo cerâmico foram previstas para acontecerem simultaneamente, de janeiro a julho.

Com os azulejos quebrados íntegros mais uma vez, viria o nivelamento e a reintegração cromática. O nivelamento tem como objetivo preencher lacunas da superfície vidrada do azulejo para a eliminação das irregularidades da sua superfície, o preparando para a reintegração cromática, que vem com o intuito de tornar o remendo menos visível ou imperceptível. Existem muitas possíveis abordagens a essa reintegração e todas envolvem uma longa pesquisa de

²⁷ Taxonomia é o ramo da biologia responsável pela identificação e classificação de todos os animais e plantas que habitam a Terra, com base nas diferentes características que estes partilham entre si.

²⁸ Também conhecida como água destilada, é água cuja parte iônica foi totalmente removida por meio de filtragem, tornando-se também isenta de sais minerais.

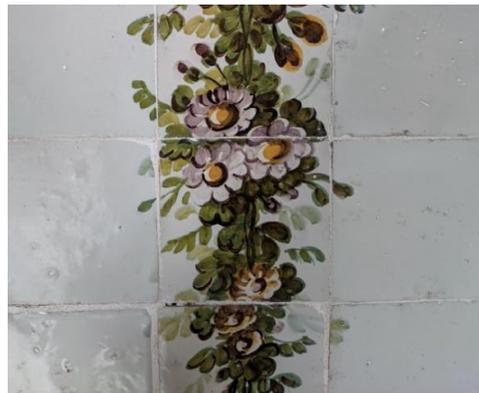
²⁹ Instrumento responsável por medir a quantidade de corrente elétrica ou condutância em uma solução, esta que depende da concentração dos íons, no caso, sais, presentes na solução. Quanto maior a quantidade de íons presentes, maior é a condutividade da solução e, logo, maior a salinidade da água. No caso do processo de dessalinização, com os azulejos submersos na água deionizada, ela tende a absorver os sais dos azulejos aumentando sua condutividade gradativamente. Esse processo é acompanhado diariamente até a condutividade da água se estabilizar, indicando que o processo foi concluído.

profissionais da área de artes plásticas para reconstituir os desenhos e os pigmentos usados, mas, no final das contas, a escolha de copiar a rigor todos os traços originais ou caracterizar a intervenção feita cabe ao julgamento da equipe responsável sobre qual tipo de leitura estética melhor favorece o painel. Para o painel \surd foi escolhido o mimetismo (Ver Figura 92), técnica onde as peças são pintadas buscando a maior proximidade possível dos traços originais. Já para o painel **X** foi escolhido o pontilhismo (Ver Figura 91), técnica onde a imagem é formada com pequenos pontos de cores lado a lado, tão próximos que quando vistos à distância dão a impressão de continuidade, mas são visíveis de perto, tornando possível a diferenciação do azulejo original da recomposição feita. Segundo o cronograma estabelecido, o nivelamento foi estimado para acontecer entre janeiro e setembro e a reintegração cromática entre março e novembro.

Figura 91 – Detalhes do painel **X**, onde o pontilhismo usado nas próteses dos azulejos é perceptível.



Figura 92 – Detalhes do painel \surd , onde não é possível distinguir o azulejo original da reconstrução.



Fonte: Zeila Maria Machado, 2000.

Junto à recuperação dos azulejos originais também estava sendo feita a manufatura de réplicas, azulejos novos que imitam os originais, do tamanho até a padronagem, para substituir as peças faltantes e reconstituir o desenho do painel. De acordo com o cronograma estabelecido, esse processo foi estimado de acontecer desde março até dezembro, o último mês para conclusão do projeto. Cada azulejo, após ser restaurado – ou manufaturado–, foi envolto com espuma e papel de seda e acondicionado em caixas plásticas para ficarem guardados até o assentamento.

No fim, os painéis foram assentados nas paredes do MAS em placas de fibrocimento, com molduras de madeira para destacá-los no salão. A decisão de colocar os azulejos em placas ao invés de diretamente na parede vem com o

objetivo de prolongar a vida útil do restauro, uma vez que boa parte das patologias em azulejos vem da parede de suporte.

De acordo com o projeto de restauração encontrado, a equipe viria a ser composta por 4 restauradores, 5 auxiliares de restauração e 2 consultores (1 químico e 1 biólogo) e o orçamento estimado para a restauração foi de R\$ 495.432,96, sendo R\$391.805,96 reservados para recursos humanos, R\$38.127,00 para recursos materiais e R\$95.500,00 para serviços terceiros, como o serviço de ceramista e os serviços de análise e produção de soluções químicas e de identificação taxonômica. No planejamento do projeto, se tinha a ideia de documentar com fotos e vídeos todas as etapas da restauração visando, além do registro do trabalho, a produção de um vídeo e um livro, porém, quando em contato com a equipe responsável pela restauração e com o museu, esse material não foi encontrado e o livro nunca foi publicado.

O relatório final e os relatórios diários da restauração também não foram encontrados, tornando impossível saber os específicos do processo. Não se encontrou nenhum mapa de danos, análise laboratorial ou detalhamento aprofundado do projeto. O único documento encontrado, o projeto de restauração, não possuía os conceitos no qual a proposta de intervenção era baseada.

Esse ano a intervenção completa 21 anos e, mediante visita ao MAS, foi observado que os painéis ainda estão em um ótimo estado de conservação, atestando a qualidade da intervenção feita. O assentamento dos painéis em placas de fibrocimento teve o efeito desejado uma vez que os painéis não apresentam eflorescências ou destacamentos de vidro. As únicas patologias identificadas a olho nu nos painéis α e X foram furos e craquelês (Figura 93), fissuras (Figura 97), descoloração (Figura 96), alterações cromáticas (Figura 94) e o desprendimento do rejunte (Figura 97).

Figura 93 – Furos encontrados no painel α .



Figura 94 – Alteração cromática e craquelês no vidro do painel α .



Figura 95 – Rejunte se desprendendo no painel α .



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Figura 96 – Leve descoloração da prótese no painel **W**.



Figura 97 – Rejunte se desprendendo, fissuras e craquelês no vidrado do painel **X**.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Os furos, também chamados de picados, são pequenos orifícios causados pela liberação de bolhas do vidrado durante a cozedura e os craquelês são fissuras muito finas e irregulares que se formam após retirar o azulejo do forno por causa da diferença de dilatação entre o vidrado e a cerâmica, ou seja, são defeitos de fábrica dos azulejos. As fissuras são pequenas fendas no nível da chacota que não fragmentam a peça, causadas muitas vezes pela secagem incorreta ou superaquecimento do biscoito, causando dilatação, ou como resultado de forças mecânicas. A descoloração e alteração cromática acontecem principalmente devido a reações químicas dos componentes do vidrado do azulejo ou dos vernizes pela exposição prolongada aos raios UV ou pela oxidação dos vernizes de proteção. O desprendimento do rejunte pode acontecer por diversos motivos, desde uma má dosagem na hora da fabricação da argamassa até problemas mais sérios como infiltrações, mas ele também se desgasta naturalmente graças às dilatações decorrentes das mudanças de temperatura e umidade.

3.2 OS AZULEJOS DO CLAUSTRO DE SÃO FRANCISCO

Em comparação, o painel “A balança da amizade”, visto na Figura 100, representa outra forma de azulejaria. Sendo o sétimo painel do andar inferior da ala do convento do Claustro da Igreja de São Francisco (ver Figura 98), é parte de um conjunto de 37 painéis que retratam gravuras do artista holandês Otto Van Veen³⁰, inspiradas nos Versos de Horácio, que representam aspectos da vida humana e entidades pagãs da mitologia greco-romana. A gravura em que o painel é inspirado pode ser vista na Figura 99. O painel mede 265 cm de altura e 305 cm de comprimento e é parte do maior conjunto de azulejos portugueses em terras brasileiras.



Figura 98 – Localização do painel “A balança da amizade” na Ala do Convento do Claustro da Igreja de São Francisco.

Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2020.



Figura 99 – Gravura original de Otto Van Veen, nomeada *Amicitiae Trutin*.

Fonte: Otto Van Veen, 1607



Figura 100 – Painel “A balança da amizade” da Ala do Convento do Claustro da Igreja de São Francisco.

Fonte: Iphan, 2019.

³⁰ Como explicado na introdução do próprio livro, as 100 gravuras (emblemas) de Otto Van Veen foram publicadas pela primeira vez em 1607 após serem adquiridas por um patrono anônimo que comissionou o que viria a ser o livro “Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas” publicado em 1701 na Bélgica, compilando as gravuras acompanhadas dos versos latinos que as inspiraram, em latim e espanhol, além de um pequeno texto explicativo.

O painel é um exemplo modelo dos painéis *deflware* do ciclo dos mestres: bicromático, em tons de azul cobalto e branco, com uma rica moldura clássica barroca com folhas de acanto, arranjos florais, conchas, volutas, colunas, cupidos e vários outros elementos. Acima, em um brasão desenhado na moldura, está escrito “Amicitiae Trutin”, o nome da gravura original. Segundo José Meco (1985) a técnica vista nesse painel também é uma característica marcante do ciclo dos mestres, se mostrando na profundidade da paisagem, no cuidado com a anatomia, posicionamento das Figuras e na harmonização entre luz e sombra. Sua função e integração no ambiente também foram detalhes cuidadosamente considerados, tendo um propósito muito maior que apenas o artístico no complexo religioso.

O claustro do convento é um lugar que tradicionalmente fica ao lado da igreja e conecta importantes dependências como o refeitório, sala do capítulo, biblioteca e sacristia. Por ser um local de passagem para a igreja, é considerado um espaço de passagem espiritual onde os monges vão se preparar para as atividades religiosas antes de ingressarem no oratório e permanecem após as mesmas, refletindo em silêncio os ensinamentos. Logo, o posicionamento estratégico dessas imagens rodeando o claustro vinha com o intuito de incitar a meditação dos valores cristãos nos religiosos. No projeto de restauro o claustro da Igreja de São Francisco (Figura 102) foi dividido em quatro alas, as separando de acordo com mensagem transmitida: A primeira ala, ao lado da igreja levando à Via Sacra, lembra que Deus é o princípio de toda sabedoria; a segunda, que dá para o cemitério dos frades, expressa a sabedoria do bem viver como único “seguro” face à morte; A terceira ala, que leva ao convento, tem como enfoque a amizade recíproca, ou o convívio fraternal; e, por fim, a quarta ala, que conduz à portaria (ao mundo exterior), retrata as vaidades do mundo insensato que busca mais a riqueza que a sabedoria.

O painel em questão fala do que seria o lado mais delicado da filosofia do Amar, a flexibilidade necessária para manter uma amizade:

Esses dois homens que vemos aqui, para se tornarem amigos verdadeiros, precisavam ser semelhantes em desejo e comportamento. Mas eles certamente parecem ser o oposto. Um é vaidoso e o outro virtuoso. Duas coisas realmente opostas. Como o que dois pesos diferentes mostram em uma balança. Mas o amor que é inteligente, inclinando-se para o lado mais fraco, pesando-se, ajusta-se e faz a melhor fusão de dois opostos, uma harmonia perfeita de uma dissonância. E fazendo uso da complacência (que é a liga mais suave das almas) faz a maldade desaparecer enquanto

faz crescer o virtuosismo em ambos com amor mútuo.
(VERDUSSEN, 1701, P.46).

Figura 101 – Fachada da Igreja de São Francisco. Fonte: Rogério P D Luz, 2019.



Figura 102 – Claustro da Igreja de São Francisco. Fonte: Wikimedia, 2013.



A Igreja de São Francisco, ilustrada na Figura 101, fica localizada no centro histórico de Salvador e começou a ser construída pelos franciscanos em 1587 como uma pequena capela, ganhando seu primeiro convento em 1591. Depois o complexo foi remodelado, o convento atual sendo construído entre 1686 e 1749 e a igreja entre 1708 e 1720, sem contar com todos os acabamentos e decorações que só ficaram prontos em 1797. Sendo uma das Igrejas Franciscanas mais imponentes do Brasil, ela possui mais de 800 kg de ouro em sua decoração e é considerada uma das mais belas construções barrocas do País. O complexo foi eleito uma das 7 Maravilhas de Origem Portuguesa no mundo em 2009 e é tombada como patrimônio cultural pelo IPHAN desde 1938.

Tanto a igreja quanto o convento seguem vários estilos arquitetônicos como o gótico, o barroco, o rococó e neoclassicismo. Como já foi mencionado anteriormente, a Igreja e o Convento de São Francisco possui o segundo maior acervo de azulejo do mundo, acumulando juntos mais de 55 mil azulejos. O claustro do convento sozinho possui 110 painéis, com cerca de 30 mil peças. Da era dos mestres, os painéis da capela–mor da Igreja são um dos poucos painéis de azulejos assinados e datados em todo o mundo, assinado pelo famoso mestre português Bartolomeu Antunes de Jesus em Lisboa, em 1737, e há discussões que atribuem todos os demais azulejos da igreja e do convento ao mesmo mestre³¹. Graças aos manuscritos reunidos no livro “Livro dos Guardiões do Convento de S. Francisco da Bahia”, publicado em 1978 pelo IPHAN, sabe-se com certeza que os azulejos da igreja e do convento não foram adquiridos ao mesmo tempo, sendo colocados ao longo de décadas. Os mesmos manuscritos declaram que os azulejos da parte baixa

do claustro foram assentados durante o guardianato de Frei Boaventura de São José, entre 1746 e 1748.

Apesar de atraírem milhares de turistas e entusiastas das artes sacras todos os anos, os azulejos do complexo estavam em um estado alarmante de deterioração quando os esforços para revitaliza-los tomaram tração. A restauração desses painéis foi um dos 20 projetos aprovados em edital do Fundo de Direito Difusos (FDD) do governo federal em 2019, o segundo em Salvador, ao lado da restauração e implantação da Biblioteca Anísio Teixeira. O restauro seria feito com verba do próprio FDD³². O IPHAN, que esperava a aprovação do projeto desde 2017, contratou a construtora Mehlen Construções Ltda. dentre as 6 contatadas para fazer a obra. O contrato foi assinado em novembro de 2019 para as obras terem início em fevereiro de 2020. Com um orçamento de R\$ 2.612.844,68, o primeiro prazo previsto para execução da obra era de 540 dias, com a entrega estimada para julho de 2021.

O painel escolhido para análise, “A balança da Amizade”, assim como todos os outros do claustro e do convento, se encontrava bastante danificado. Ele apresentava diversas lacunas, módulos trincados, desordem e desagregação além de sérios danos à camada vítrea e micro-organismos. Podemos associar o péssimo estado de conservação dos painéis a diversos fatores tal como a falta manutenções, intervenções inadequadas, problemas de manufatura, interferência humana, efeitos de movimentação da estrutura, drenagens e infiltrações – especialmente preocupantes na área do claustro– e intempéries.

³¹ Apesar da clara inscrição atribuindo os painéis da capela-mor a Bartolomeu há discussões que questionam isso, atribuindo os painéis a outro famoso mestre, Valentim de Almeida. Para mais, ver “Questões em Torno de Autorias na Arte Azulejar: O Caso da Igreja do Convento Franciscano de Salvador”, por Sílvia Barbosa Guimarães Borges. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300892802_ARQUIVO_ANPUH-JUL2011.pdf. Acesso em: 29/07/2022.

³² O FDD é um órgão coordenado pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública que reúne recursos provenientes de condenações judiciais, multas e indenizações para a reparação de danos causados ao meio ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico

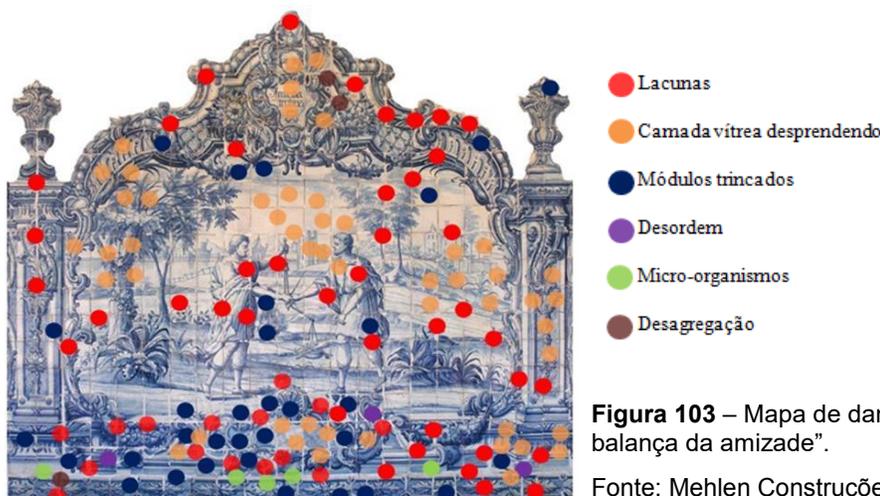


Figura 103 – Mapa de danos do painel “A balança da amizade”.

Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2020.

De acordo com o mapa de danos feito para fundamentar o projeto de restauração, ilustrado na Figura 103, o painel 07 apresentava lacunas, desprendimento do vidro, módulos trincados, desordem, micro-organismos e desagregação. As lacunas são áreas de perda parcial ou integral de um ou mais azulejos causada pelo desprendimento da peça do suporte, seja pela perda da aderência, furtos ou a completa desintegração da peça. Seguindo isso, a desordem acontece quando peças que não são pertencentes à composição gráfica do painel são assentadas para cobrir tais lacunas, ficando desconexas da imagem. Fissurações e quebras são reações físicas da chacota e/ou vidro às tensões de tração, compressão e outros além dos limites físico-mecânicos da peça que muitas vezes acontecem graças a cargas nas paredes do suporte, oscilações de temperatura e até da ação direta do homem. A perda do vidro pode ser efeito da presença de sais, de micro-organismos ou até de ações antrópicas, como vandalismo e muitas limpezas inadequadas por um longo período. A desagregação é o esfarelamento e dissolução do corpo cerâmico e vidro em decorrência de ações físico-químicas degradantes, como umidade nos suportes e a presença de sais. Por fim, os micro-organismos, causadores de muitos outros problemas, chegam aos painéis principalmente devido à presença de umidade.

Em algum momento foi feita uma intervenção nos azulejos onde lacunas, furos e outras falhas nos painéis foram niveladas com massa polimérica³³ e essas

³³ A argamassa polimérica é muito semelhante à argamassa convencional de base cimentícia, porém, além do cimento, ela recebe a adição dos polímeros, macromoléculas formadas a partir de unidades

ações, longe de resolver o problema, agravaram a situação, de modo que nos locais onde foi feito esse nivelamento estão soltando fragmentos maiores do vidro do painel. Em 2008, o IPHAN patrocinou um faceamento de gaze com Paraloid, uma resina termoplástica muito usada em restaurações, nos azulejos do claustro e do convento como intervenção emergencial provisória, para evitar a queda do vidro se desprendendo. Enquanto eficiente, foi uma solução de extremo curto prazo, pois a degradação continuava a acontecer sob a gaze. Algumas das patologias encontradas nos painéis do claustro podem ser vistas nas Figuras 104 a 107.

Figura 104 – Foto do vidro desprendendo em um dos painéis do claustro.

Figura 105 – Foto de lacunas e rachaduras em um dos painéis do claustro.

Figura 106 – Foto da desordem em um dos painéis do claustro.

Figura 107 – Foto da desagregação em um dos painéis do claustro.



Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2020.

Com 110 painéis para restaurar, o trabalho era extenso. A equipe que começou com 6 pessoas (1 eng. civil, 1 arquiteta, 1 restaurador, 1 téc. em restauro, 1 almoxarife e 1 servente) hoje é composta por 23 (1 eng. civil, 1 arquiteta, 1 restaurador, 12 téc. em restauro, 3 auxiliares de restauro, 1 almoxarife, 1 estagiária, 1 pedreiro e 2 serventes). O projeto de restauração se fundamentou nos axiomas brandianos³⁴ que afirmam que aquilo que se restaura é a matéria e não a obra de arte em si, mas, em função das condições do objeto, uma parte da consistência material poderá ser sacrificada, levando-se em conta a prevalência da instância estética. Com isso, se admite uma escala de prioridade, onde se sacrifica uma parte para preservação de outra mais importante. Na azulejaria a obra de arte está no vidro, sendo ele a prioridade em uma restauração; o biscoito, como suporte do vidro, é secundário. A argamassa de fixação, localizada mais abaixo, encontra-se colocado em terceiro plano dentro da hierarquia de valores e é a parte que será sacrificada na situação onde a integridade da obra de arte está ameaçada.

estruturais menores, que melhoram principalmente sua elasticidade e impermeabilidade. Contudo, ela se deteriora rapidamente em contato constante com o sol e tem baixa resistência mecânica.

³⁴ Teoria da Restauração proposta por Cesare Brandi, também conhecida como "restauro crítico".

A metodologia de restauração decidida pela equipe possui 18 etapas, aplicadas de acordo com a especificidade dos danos em cada painel:

- 1) a **documentação fotográfica** é a primeira ação do plano de restauração mas será ininterrupta, sendo feita antes, durante e após o restauro de todos os painéis;
- 2) antes de ações mais invasivas se deu prioridade aos **testes e análises microquímicas** para identificar os problemas e quais produtos deveriam ser usados de forma que seus efeitos sejam neutros, sem impactos residuais;
- 3) com os testes feitos se começa a **higienização superficial a seco** dos painéis com pincéis largos com cerdas macias e aspiradores de pó para a eliminação de sujidades, incrustações e população microbiana aparente;
- 4) com os azulejos limpos o próximo passo é o **mapeamento e etiquetagem** (Figura 108) dos azulejos, essenciais para a futura identificação dos azulejos, seguindo uma ordem coerente que facilite a remontagem. Também será obtida uma ortofoto dos painéis do andar térreo do claustro, que nada mais é que uma fotografia aérea produzida em escala e livre de distorções;
- 5) o **faceamento** vem para que se evitem possíveis fraturas e perda do vidro durante a remoção dos azulejos (Figura 109);
- 6) a **remoção dos painéis de azulejos**, incluindo rejuntamento, é um processo delicado. Primeiro se remove todo o rejunte com micro retíficas (Figura 110) e depois o azulejo, em conjunto com a argamassa de substrato (Figura 111);
- 7) com os azulejos soltos, se faz a **remoção da argamassa que ficou aderente** aos tardoos dos azulejos utilizando ferramentas apropriadas (Figura 114);
- 8) com os azulejos limpos, se faz a **colagem das peças partidas e/ou fixação do vidro** (Figura 115);
- 9) devido a grande quantidade de azulejos se forma uma fila para as próximas etapas, então se faz o **condicionamento** provisório dos azulejos em caixas de madeira com plástico bolha (Figura 113);
- 10) utilizando diversas caixas d'água como reservatório (Figura 117) se faz a **dessalinização** das peças por imersão em água destilada trocada sucessivamente. Testes foram feitos para ver como a frequência da troca de água afetava o tempo total do processo;

- 11) com as peças secas (Figura 118), se faz a **consolidação do tardo das peças degradadas** (Figura 119), que nada mais é que a reconstituição e preenchimento do biscoito com material similar, recuperando sua forma original;
- 12) o **nivelamento** dos azulejos (Figura 119) tem como objetivo eliminar irregularidades da superfície da peça;
- 13) com as peças prontas, se começa a **reintegração cromática**, individualmente, nas peças removidas (Figura 121). Para esse projeto, a técnica de pintura escolhida foi o mimetismo. Com a reintegração concluída, os azulejos seriam armazenados mais uma vez até poderem ser reassentados;
- 14) em paralelo a isso, se criou moldes de silicone para a **produção de novas peças** para preencher as lacunas e substituir as peças misturadas que não pertenciam aos painéis (Figura 122);
- 15) com a remoção de todos os painéis das paredes, se começa a preparação da superfície com **a remoção de todo o reboco remanescente do substrato e** escaificação da alvenaria (Figura 120);
- 16) com as paredes prontas se faz a **aplicação de placas de fibrocimento** (Figura 123), impermeabilizadas na parte interna com resina de poliéster isoftálica, e fixadas com buchas e parafusos de aço inoxidável sobre “mestras” de argamassa impermeável;
- 17) com a ajuda da numeração e da fotogrametria se faz o **reassentamento das peças de azulejos** com argamassa polimérica, que evita a presença de sais solúveis, nas placas de fibrocimento (Figura 124);
- 18) após o devido período de secagem se faz o **rejuntamento dos painéis** com massa flexível para evitar rachaduras e desprendimento por dilatação;
- 19) com tudo concluído, se finaliza o restauro do painel com a **aplicação de verniz de proteção**.

Sendo do andar térreo do convento, o painel “A balança da amizade” foi um dos primeiros a receber a limpeza primária para prepará-lo para a ortofoto, que foi executada ainda no primeiro dia de obra, no dia 3 de fevereiro de 2020. O etiquetamento e faceamento (Figuras 108 e 109) foram feitos na primeira semana de março, seguidos pela marcação de linhas guia e dos níveis com linhas de nylon para marcar o posicionamento exato do painel na parede para o futuro reassentamento. Por não ter uma grande quantidade de azulejos se desprendendo, o painel não era prioridade e só começou a ser removido em julho. Ao ser removido foi encontrada

argamassa à base de cimento em alguns locais (Figura 112) indicando que em algum momento os azulejos se soltaram e foram reaplicados inadequadamente com cimento Portland, que oferece maior resistência à remoção do que a tradicional argamassa de areia e cal. Uma amostra da argamassa estranha, também encontrada em vários outros painéis do convento, foi encaminhada para exame laboratorial, comprovando sua natureza. Veja os resultados dos testes feitos nos anexos 2 e 3.

Figura 108 –
Etiquetagem dos painéis.



Figura 109 –
Faceamento dos painéis com carboximetilcelulose e kami.



Figura 110 – Remoção do rejuntamento entre os azulejos.



Figura 111 – Remoção do azulejo com a argamassa de fixação da parede de suporte.



Figura 112 – Argamassa cimentícia presa no tardo do azulejo, identificada pela sua cor escura e dureza.

Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2020.

Os azulejos ficaram armazenados até setembro de 2020 quando as peças tiveram a argamassa aderida à chacota removida com a ajuda de uma polidora e talhadeiras (Figura 114) e o vidro descolado fixado com Paraloid B72 diluída em xilol (Figura 115). Com os azulejos limpos se fez uma conferência do painel (Figura 116) antes de dar início ao processo de dessalinização (Figura 117), remontando o mesmo numa superfície plana para garantir que todas as peças estavam reunidas, enumerando o fundo dos azulejos para futura identificação. Segundo os relatórios diários da obra, os azulejos do painel 7 foram colocados no reservatório no início de outubro onde ficaram por 20 dias. A água utilizada era coletada da chuva e deionizada com equipamento em campo, sendo trocada a cada dois dias. Cravos foram colocados nos reservatórios por suas propriedades bactericidas e fungicidas. Após saírem das banheiras, os azulejos foram colocados na mesa de secagem (Figura 118).



Figura 113 – Azulejos armazenados após terem sido removidos do suporte.



Figura 114 – Processo de limpeza do tardo.



Figura 116 – Processo de fixação vidrado que está descolando



Figura 117 – Conferência do painel.



Figura 115 – Azulejos no reservatório para a dessalinização, tendo a salinidade medida.

Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2020.



Figura 118 – Azulejos na mesa de secagem

A remoção da argamassa nas paredes da ala do convento foi feita ainda em agosto de 2020 e no processo foi verificado que no local dos painéis 6 e 7 a parede se projetava para frente, formando uma “barriga”. Foram feitos ajustes no prumo e alinhamento das mestras (suportes das placas onde os azulejos serão assentados, fixados na parede com parafusos em aço inox) a fim de que a chapa cimentícia e os azulejos ficassem alinhados com o reboco da parede. A fixação de todas as mestras foi concluída no final do mesmo mês e as placas começaram a ser recortadas de acordo com o formato do painel no início de dezembro, sendo instaladas nas mestras no início de janeiro de 2021. A espessura do azulejo (10 mm) + chapa cimentícia (8 mm) + cola (3 mm) totaliza 21 mm, que serão disfarçados com o reboco da parede.

Os azulejos do painel 7 ficaram armazenados por outros cinco meses até serem submetidos aos processos de nivelamento, colagem, obturação e recomposição das partes faltantes (Figura 119), no dia 11 de março de 2021. A preparação de todas as peças do painel levou 15 dias de trabalho, mais do que a média de tempo dos outros painéis, devido a sua deterioração e pela quantidade de cimento aderido ao tardo. A reintegração cromática do painel (Figura 121) começou no dia 9 de abril e durou 7 dias, utilizando paraloid a 7% diluído no xilol e pigmentos

minerais (ocre, preto, vermelho, branco – óxido de zinco, azul cobalto e azul ultramar).

Antes do assentamento se fez outra montagem do painel em uma superfície plana para conferência da identificação das peças e no dia 22 de abril de 2021 foi feito o assentamento do painel nas placas de fibrocimento (Figura 124) utilizando a cola Massaplic da marca Pulvitec. A ala do convento foi concluída em junho de 2021.

Figura 119 – Nivelamento, obturação e recomposição dos azulejos.



Figura 120 – Remoção do reboco remanescente do substrato das paredes de suporte.



Figura 121 – Reintegração cromática dos azulejos.



Figura 122 – Criação de moldes de silicone para consolidação e criação de novas peças.



Figura 123 – Instalação das mestras e das placas de fibrocimento.



Figura 124 – Instalação dos azulejos nas placas.



Fonte: Mehlen Construções Ltda., 2021.

Em 2022 as obras nos azulejos do claustro e do convento ainda não foram concluídas e ambos seguem fechados para visitação. Diante de diversos imprevistos como intervenções emergenciais em outras áreas do complexo que não haviam sido consideradas, a complexidade do restauro excedendo o esperado e a pandemia de Covid-19 o prazo e orçamento iniciais tiveram que ser expandidos. O valor do contrato já sofreu três reajustes, primeiro o aumentando para R\$ 3.792.375,03, depois para R\$ 4.005.002,70 e pouco depois para R\$ 4.167.304,01. O prazo previsto para execução da obra recebeu dois termos aditivos, primeiro o estendendo até agosto de 2022 e depois concedendo mais 90 dias, até novembro de 2022, quando o projeto seria concluído com 1017 dias de obra – quase o dobro do inicialmente planejado.

3.3 QUADROS COMPARATIVOS

Para facilitar a compreensão dos dados apresentados nos itens 3.1 e 3.2 se apresenta primeiro o Quadro 2, resumindo as características dos painéis, como local de exposição, tipologia e dimensões.

Quadro 2 – Detalhes dos painéis.

PAINEL	X	Y	A BALANÇA DA AMIZADE
LOCAL DE EXPOSIÇÃO	Museu de arte sacra da UFBA – Salão de Festas	Museu de arte sacra da UFBA – Salão de Festas	Claustro da Igreja de São Francisco – Ala do convento
LOCAL DE ORIGEM	Portugal	Portugal	Portugal
ANO DE FABRICAÇÃO	Século 19	Século 19	1748 – século 18
ESTILO	Neoclássico	Neoclássico	<i>Delftware</i>
TIPOLOGIA	Albarrada	Repetições de pombas com guirlandas de flores	Figurado
CORES	Policromático – branco, azul, amarelo, vermelho e roxo	Policromático – branco, azul, amarelo, vermelho e roxo	Monocromático – Branco e azul
DIMENSÕES	150 x 135 cm	4 com 150 x 135 cm 150 x 540 cm	265 x 305 cm

Fonte: Elaborada pela autora com base nos relatórios de restauração (Zeila Maria Machado, 2001) (Iphan, 2020).

O Quadro 3 apresenta informações gerais pertinentes ao projeto de restauração dos painéis, como a duração da obra, fundamentação do projeto e se o painel é reconhecido ou não como patrimônio cultural.

Quadro 3 – Detalhes do projeto de restauro.

PAINEL	X	Y	A BALANÇA DA AMIZADE
DATA DE TOMBAMENTO	<i>Não é</i>	<i>Não é</i>	1938
INÍCIO DA INTERVENÇÃO	Janeiro de 2001	Janeiro de 2001	Fevereiro de 2020
FINAL DA INTERVENÇÃO	Dezembro de 2001	Dezembro de 2001	Junho de 2021

PAINEL	X	¶	A BALANÇA DA AMIZADE
DURAÇÃO DA INTERVENÇÃO	12 meses	12 meses	16 meses
FUNDAMENTAÇÃO DA INTERVENÇÃO	<i>Não encontrado</i>	<i>Não encontrado</i>	Axiomas Brandianos
REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA	Pontilhismo	Mimetismo	Mimetismo

Fonte: Elaborada pela autora com base nos relatórios de restauração (Zeila Maria Machado, 2001) (Iphan, 2020).

O Quadro 4 apresenta uma tabela comparativa das patologias encontradas nos painéis antes do processo de intervenção.

Quadro 4 – Patologias encontradas antes da intervenção

PATOLOGIAS IDENTIFICADAS			
PAINEL	X	¶	A BALANÇA DA AMIZADE
ALTERAÇÃO CROMÁTICA			
MICRO-ORGANISMOS			
CAMADA VÍTREA DESPRENDENDO			
CRAQUELÊS			
FUROS			
DESAGREGAÇÃO			
DESORDEM			
LACUNAS			
MÓDULOS TRINCADOS			
REJUNTE DESPRENDENDO			
SUJIDADES			

Fonte: Elaborada pela autora com base nos relatórios de restauração (Zeila Maria Machado, 2001) (Iphan, 2020).

O Quadro 5, por fim, traz uma comparação das metodologias usadas em ambas as restaurações, apontando as diferenças entre os dois projetos.

Quadro 5 – Metodologias adotadas nas restaurações

PAINEL	X e γ	A BALANÇA DA AMIZADE
Documentação fotográfica	<p>Sim</p> <p>Fotos do painel antes e depois da restauração foram tiradas, mas não se encontrou fotos do processo de restauração.</p>	<p>Sim</p> <p>Foi feita uma ortofoto de todos os painéis do claustro antes da intervenção e registros constantes do processo de restauro. Como o claustro como um todo ainda não foi concluído, há poucas fotos do painel pós-restauro.</p>
Testes e análises microquímicos	<p>Sim*</p> <p>Enquanto era planejado no projeto de restauração, não foram encontrados registros que provem que esses testes foram feitos.</p>	<p>Sim</p> <p>Foram feitos testes e análises várias vezes ao longo da intervenção, pra identificar micro-organismos nos azulejos e composição da argamassa de fixação.</p>
Higienização superficial a seco	<p>Sim</p>	<p>Sim</p>
Mapeamento e etiquetagem	<p>Sim*</p> <p>Os azulejos já haviam sido etiquetados alguns anos antes da restauração ser feita.</p>	<p>Sim</p>
Faceamento	<p>Não</p> <p>Como os azulejos já estavam fora do suporte, não foi necessário tomar essa medida.</p>	<p>Sim</p>
Remoção dos painéis de azulejos do suporte	<p>Não</p> <p>Os azulejos não estavam em suporte algum.</p>	<p>Sim</p>
Remoção da argamassa que ficou aderente ao azulejo	<p>Sim</p>	<p>Sim</p>
Colagem das peças partidas e/ou fixação do vidrado.	<p>Sim</p>	<p>Sim</p>
Acondicionamento	<p>Sim</p> <p>Os azulejos ficaram armazenados por um tempo não declarado após a restauração estar completa.</p>	<p>Sim</p> <p>Por ser um projeto grande, os azulejos eram acondicionados entre as etapas.</p>

PAINEL	X e √	A BALANÇA DA AMIZADE
Dessalinização	Sim* Enquanto era planejada no projeto de restauração, não foram encontrados registros que provem que essa etapa foi feita ou como.	Sim Por 20 dias
Consolidação do tardo das peças degradadas	Sim	Sim
Nivelamento	Sim	Sim
Reintegração cromática	Sim Pontilhismo e mimetismo, respectivamente.	Sim Mimetismo
Produção de novas peças	Sim	Não* Enquanto esse painel específico não tinha peças faltantes, outros do claustro tinham.
Remoção de todo o reboco remanescente do substrato	Não Os painéis foram assentados em um novo local	Sim
Instalação das placas de fibrocimento	Sim	Sim
Reassentamento das peças de azulejos	Sim	Sim
Rejuntamento dos painéis	Sim	Sim
Aplicação de verniz de proteção.	– Não há registros suficientes do processo de restauração para verificar se foi feito ou não.	Sim

Fonte: Elaborada pela autora com base nos relatórios de restauração (Zeila Maria Machado, 2001) (Iphan, 2020).

Se vê necessário enfatizar que os dois projetos de restauração cumpriram os requisitos básicos apresentados por Tinoco (2007) para um projeto executivo de conservação e restauro.

3.4 CONCLUSÃO

Com as informações apresentadas, vemos que apesar dos dois projetos estarem em escalas absurdamente diferentes, baseados em painéis completamente diferentes e com um espaço de 20 anos entre si, a metodologia utilizada foi praticamente a mesma. Isso prova que, enquanto haja estudos investigando novas técnicas de restauro azulejar, como o restauro quente, nenhuma nova técnica foi consolidada o suficiente na comunidade para ser abraçada como metodologia recorrente. Embora não existam livros guia ou normatizações para a restauração de artes, concedendo significativa liberdade criativa para a equipe responsável, existem práticas que são ensinadas como etapa padrão. Apesar do reconhecimento estatal da importância da restauração e a própria arte do azulejo como a conhecemos ainda poderem ser considerados novos na história, o ato de consertar e preservar algo é antigo e tanto arte como ciência, com muitos dos seus conhecimentos sendo permutáveis entre suas áreas de estudo. Logo, praticamente toda técnica eficaz já foi estudada até atingir excelência, o que não significa que ainda não possam ser melhoradas.

Vimos exemplo disso no estudo desses restauros, ainda que em outra situação: o impacto do desenvolvimento tecnológico em campo. A maior diferença entre a restauração feita nos azulejos do Claustro e do Convento São Francisco da restauração feita nos azulejos do Solar Bom Gosto, além da escala, é a tecnologia que estava disponível para a equipe. A documentação fotográfica é uma ferramenta importantíssima na preservação histórica e material e é um recurso consideravelmente novo, surgindo em 1839, se popularizando apenas em 1888 e se tornando acessível apenas na segunda metade do século 20. Não há nada que se compare ao poder de um registro visual e a qualidade das câmeras avançaram rapidamente, onde em apenas 20 anos fomos de fotos de baixa qualidade para mapeamentos fotográficos em escala real, sem distorção e com mais detalhes do que o olho humano consegue ver. Mesmo sendo um recurso tão recente no mundo da restauração e preservação, já temos muitos casos onde fotografias são os únicos registros de uma obra, ela tendo sido destruída ou danificada além do reconhecimento. Com a documentação fotográfica a obra é eternizada além do plano material e pode ser vista universalmente, democratizando o acesso à arte e cultura.

O ato de registrar o processo de execução de uma obra para futuras consultas é antigo, mas, como tudo físico, é suscetível ao tempo e, mais vezes do que não, os registros são perdidos. Com os avanços tecnológicos a preservação e compartilhamento de documentos também ficaram mais simples. Enquanto os diários de obra só se tornaram obrigatórios em 2009, se sabe que foram feitos registros suficientes, fotográficos e escritos, da restauração dos azulejos do Bom Gosto para a produção de um relatório final, um livro e um vídeo, mas hoje os únicos documentos encontrados sobre o restauro foram uma cópia física do relatório final do estudo dos painéis e uma cópia física do projeto da restauração na biblioteca do MAS. Em comparação, todo o processo da intervenção no claustro e no convento São Francisco, desde a primeira solicitação de verba do IPHAN até cada dia de obra já feito, está disponível no SEI (Sistema Eletrônico de Informações), um sistema eletrônico público de gestão de documentos e processos que qualquer um pode ter acesso caso solicitado.

Da mesma forma que as novas tecnologias aprimoraram a capacidade de documentação elas também podem aperfeiçoar as técnicas de produção e intervenção artística. Como visto no claustro do convento São Francisco a remoção dos azulejos pode ser dificultada pela presença de argamassa cimentícia, mas essa extração pode ser auxiliada por ferramentas como o martetele elétrico, só inventado em 1932. Algumas patologias encontradas nos azulejos são produtos de falhas durante a produção, como a má distribuição do calor durante a queima, problema que não aconteceria utilizando fornos de alta precisão, que só surgiram em 1970. Também surgiram vernizes mais eficazes, tintas mais resistentes, materiais de limpeza menos agressivos e várias outras ferramentas que podem aumentar a efetividade das intervenções e prolongar a vida útil da obra.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi explicada a origem, evolução histórica e função decorativa e social do azulejo até o fim da era clássica, avaliando seu valor cultural e estético em Portugal e no Brasil. A azulejaria sempre refletiu o estado da sociedade, se inovando de acordo, e ao observar sua trajetória podemos contar a história dos países que percorreu. Apesar disso, se nota uma escassez de trabalhos sobre a azulejaria, principalmente no Brasil, impactando a capacidade de cuidar desse patrimônio. Essa desproporção entre a relevância histórica e reconhecimento da comunidade artística e científica foi o que motivou o desenvolvimento dessa pesquisa. Para se aprofundar na temática se tomou o processo de restauração de três painéis localizados na cidade de Salvador como estudo de caso, analisando as patologias identificadas pela equipe responsável pela intervenção, as metodologias e técnicas usadas para a restauração e a conclusão do processo.

Os painéis do Solar do Bom Gosto e do Claustro do Convento São Francisco são perfeitos para montar um perfil da diversidade estética da azulejaria e também para analisar como funcionam as intervenções feitas nos azulejos. Como bens antigos a degradação é um processo esperado e medidas precisam ser tomadas para evitar a perda definitiva desse patrimônio tão importante. Qualquer trabalho feito com um acervo histórico exige devida fundamentação teórica e treinamento para não resultar em maiores danos ao objeto.

É certo dizer que o futuro da preservação da azulejaria é promissor mas que ainda tem um longo caminho a percorrer. Além de maiores incentivos a futuros estudos, a conscientização da população sobre a real importância do patrimônio histórico é imprescindível para a conservação preventiva desses bens e até mesmo para a manutenção do campo de profissionais especializados. A participação ativa da comunidade não só valoriza esse patrimônio como também cria um incentivo para jovens se dedicarem ao seu estudo, criando mais pesquisa na área e facilitando o cuidado desses bens.

Por fim, gostaríamos de acrescentar que a restauração de patrimônios históricos e a profundidade da influência da azulejaria na arquitetura são tópicos extensos cujo estudo detalhado excederia o âmbito de um curso técnico e que, com isso em consideração, se expressa o desejo de expandir os estudos iniciados neste trabalho futuramente.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Dora (org.). **AZULEJOS NA CULTURA LUSO-BRASILEIRA**. [S. l.: s. n.], 1997. 112 p.

ALMASQUÉ, Isabel. **AZULEJOS ARTE-NOVA**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://deoutramaneira.com/azulejos-arte-nova/>. Acesso em: 26 maio 2022.

AMARAL, LILIANE SIMI. ARQUITETURA E ARTE DECORATIVA DO AZULEJO NO BRASIL. **Revista Belas Artes**, [s. l.], 27 abr. 2010. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=busca&q=ARQUITETURA+E+ARTE+DECORATIVA+DO+AZULEJO+NO+BRASIL>. Acesso em: 14 jun. 2022.

BARATA, Mario. **AZULEJOS NO BRASIL SÉCULOS XVII, XVIII E XIX**. 1955. 306 p. Tese (Concurso de Professor Catedrático de História da Arte) - Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, Rio De Janeiro, 1955. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/10585>. Acesso em: 27 maio 2022.

BOITO, Camillo. **OS RESTAURADORES**. 4. ed. [S. l.]: Ateliê Editorial, 2008. 64 p. PDF.

BRANCO, Patrícia M. Castelo. **PATRIMÔNIO HISTÓRICO E TURISMO: Uma Construção Social**. Unifil, [S. l.], p. 11, 2020. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimonio-cultural/artigos-teses-e-dissertacoes/544-artigos-teses-e-dissertacoes-artigo-patricia-castelo-branco-patrimonio-historico-e-turismo/file>. Acesso em: 27 mar. 2022.

CARVALHO, Marieta Pinheiro. **ARQUIVO NACIONAL E A HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA: A corte no Brasil e a abertura dos portos**, 2018. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5223&Itemid=277. Acesso em: 01/06/2022

CERÂMICA: Dicionário de Cerâmica. Disponível em: <http://ceramicdictionary.com/en/>. Acesso em: 13 maio 2022.

COLHER, Isabel. **TARDOZ: A OFICINA DA ISABEL COLHER**. [S. l.], 25 maio 2022. Disponível em: <https://tardoz.wordpress.com/>. Acesso em: 23 maio 2022.

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. UNESCO, Paris, p. 17, 17 out. 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: 27 mar. 2022.

CURVAL, Renata Barbosa Ferrari. **AZULEJARIA PORTUGUESA NO PATRIMÔNIO EDIFICADO DO SUL DO BRASIL**. 2008. 92 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Renata-Curval.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

FERNANDES, Estácio. Visitação aos azulejos do centro histórico. *In*: SEMANA DE MUSEUS, 19^{a.}, 2021, Salvador. **Museus IPAC conectados** [...]. Salvador: [s. n.], 2021. Disponível em: <https://fb.watch/gCVWhNoS1I/>. Acesso em: 6 jun. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **AURÉLIO**: O dicionário da língua portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. p. 2222, ISBN 978-85-385-4198-1.

FREYRE, Gilberto. **CASA-GRANDE & SENZALA**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: GLOBAL EDITORA E DISTRIBUIDORA LTDA, 2003. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/229395/mod_resource/content/1/Gilberto%20Freyre%20-%20Casa-Grande%20e%20Senzala%20%281%29.pdf. Acesso em: 27 maio 2022.

GOVERNO ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES. Fundação do patrimônio artístico e cultural da Bahia. **Udo Knoff em Azulejos do Pelourinho**. Salvador: [s. n.], 2001.

HEJAZI, M.; HEJAZI, B.; HEJAZI, S. **EVOLUTION OF PERSIAN TRADITIONAL ARCHITECTURE THROUGH THE HISTORY**. *Journal of Architecture and Urbanism*, v. 39, n. 3, p. 188-207, 29 Sep. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.3846/20297955.2015.1088415>. Acesso em: 19 de agosto de 2022.

HISTORY OF DELFT BLUE. [S. l.]. Disponível em: <https://www.holland.com/global/tourism/destinations/more-destinations/delft/history-of-delft-blue.htm>. Acesso em: 18 maio 2022.

HOLANDA, Arlene; MAIA, Alane de Holanda Nunes. **DO TEJO AO JAGUARIBE**: O Azulejo no Patrimônio Cultural de Aracati. Aracati: Instituto do Museu Jaguaribano, 2018. 240 p. Disponível em: <https://pt.calameo.com/books/0055710887aab521ac218>. Acesso em: 5 jun. 2022.

HOTZA, Dachamir. **ETIMOLOGIA E USO EM DIFERENTES LÍNGUAS DE ALGUNS TERMOS TÉCNICOS EMPREGADOS NA FABRICAÇÃO CERÂMICA TRADICIONAL**, [S. l.], p. 5, 12 jul. 2007. Disponível em: <https://ceramicaindustrial.org.br/article/587657307f8c9d6e028b471c/pdf/ci-12-4-587657307f8c9d6e028b471c.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2022.

JORDAN, Katia Fraga (org.). **BAHIA**: Tesouros da Fé. [S. l.]: Bustamante, 2000. 247 p.

JUNIOR, Sérgio Luiz Milagre. **BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA**: As transformações urbanas no Rio. *Revista História em curso*. Belo Horizonte, v.3. 2013. Disponível em: <https://docplayer.com.br/19212678-A-belle-epoque-brasileira-as-transformacoes-urbanas-no-rio-de-janeiro-e-a-sua-tentativa-de-modernizacao-no-seculo-xix.html>. Acesso em: 09/06/2022

LANG, Gordon. **1000 TILES**: Ten Centuries of Decorative Ceramics. [S. l.]: Chronicle Books, 2004. 320 p. PDF.

MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. **DESTRUIÇÃO DO ACERVO AZULEJAR BRASILEIRO: UMA PERDA IRREPARÁVEL**. **18º Encontro da Associação**

Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, 14 p., 21 set. 2009. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpcr/zeila_maria_de_oliveira_machado.pdf. Acesso em: 17 out. 2022.

MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. **RELATÓRIO FINAL: Estudo dos Azulejos do Museu de Arte Sacra** (Solar Bom Gosto), novembro de 2000.

MATOSINHO, Tônia. AZULEJARIA E A INFLUÊNCIA PORTUGUESA NAS CIDADES BRASILEIRAS. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, ed. 46, 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/23284712-Azulejaria-e-a-influencia-portuguesa-nas-cidades-brasileiras.html>. Acesso em: 27 maio 2022.

MECO, José. **AZULEJARIA PORTUGUESA**. [S. l.]: Bertrand Editora, 1985.

MELLO, Eliana Ursine da Cunha. **O PANORAMA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO VISTO ATRAVÉS DO SEU INVENTÁRIO: do século XX ao século XXI**. Orientador: Professor Doutor Luiz Antônio Cruz Souza. 2015. 95 p. Dissertação (Mestre no Programa de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-A7HHBM>. Acesso em: 27 maio 2022.

MIMOSO, J.M.; **SOBRE A DEGRADAÇÃO FÍSICA DOS AZULEJOS DE FACHADA EM LISBOA**, Relatório 303/2011; Laboratório Nacional de Engenharia Civil: Lisboa, 2011. Disponível em: http://www-ext.inec.pt/AzTek/download/Rel%20303_11.pdf. Acesso em: 26 maio 2022.

MUCZNIK, Sonia. **THE AZULEJOS OF LISBON: Art and Decoration, a Short Survey**. Department of Art History, Tel Aviv University, Israel, 18 p., 16 set. 2016. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170809171726/http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph6/11mucznik.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2022.

MUNIZ, SUELY CISNEIROS. **CRONOLOGIA HISTÓRICA E PATOLOGIAS DOS AZULEJOS EM PERNAMBUCO ENTRE OS SÉCULOS XVII E XVIII**. Orientador: Prof. Drº. Paulo Martin Souto Maior. 2009. 340 f. Dissertação (Pós-Graduação em Arqueologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/805>. Acesso em: 27 maio 2022.

MUSEU BRITÂNICO. Londres. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

MUSEU DE ARTE METROPOLITANA. Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

Nascimento, E. B. (2015). **A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 E O MODERNISMO BRASILEIRO: ATUALIZAÇÃO CULTURAL E "PRIMITIVISMO" ARTÍSTICO**. Gragoatá, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NEEDELL, Jeffrey. **BELLE ÉPOQUE TROPICAL**: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século. 1993. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3202644&forceview=1>. Acesso em: 09/06/2022.

NICHOLSON, Paul T. **FAIENCE TECHNOLOGY**. In Willeke Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2009. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt9cs9x41z/qt9cs9x41z.pdfhttp://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0017jts>. Acesso em: 29 abr. 2022.

OLIVEIRA, Raquel Diniz. **TEORIA E PRÁTICA DA RESTAURAÇÃO. Patrimônio**: Lazer & Turismo, Online, v. 6, n. 7, p. 75-91, 2009. Disponível em: https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo4_v6_n7_jul_ago_set2009_Patrimonio_UniSantos.pdf. Acesso em: 11 jul. 2022.

PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco. **ROMANTISMO: O Período Áureo da Azulejaria Portuguesa**. In: FLOR, Susana Varela (coord.). **A Herança de Santos Simões**. Lisboa: [s. n.], 2014. p. 247-262. Disponível em: https://www.academia.edu/32648358/Romantismo_o_per%C3%ADodo_%C3%A1ureo_da_azulejaria_portuguesa. Acesso em: 26 maio 2022.

RODRIGUES, Mariana Fontoura. **OS AZULEJOS PORTUGUESES DO MUSEU DO AÇUDE**: Um diálogo entre coleção e arquitetura. Orientador: Profa. Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos. 2018. 150 p. Dissertação (Pós-Graduação em Memória e Acervos) - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/39274561/Disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado_Os_azulejos_portugueses_do_Museu_do_A%C3%A7ude_um_di%C3%A1logo_entre_cole%C3%A7%C3%A3o_e_arquitetura. Acesso em: 27 maio 2022.

SCHÜRMAN, Betina. **URBANIZAÇÃO COLONIAL NA AMÉRICA LATINA**: cidade planejada versus desleixo e caos, 1999. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11861/1/ARTIGO_UrbanizacaoColonialAmericaLatina.pdf. Acesso em: 01/06/2022

SENHORINHO, DARLANE SILVA. **ICONOGRAFIA CARMELITANA**: Análise dos Painéis Azulejares da Capela-Mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Orientador: Prof. Dr. Eugênio De Ávila Lins. 2014. 284 p. Dissertação (Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: https://ppgav.ufba.br/sites/ppgav.ufba.br/files/2014_-_darlane_silva_senhorinho.pdf. Acesso em: 16 jun. 2022.

SILVA, Graça Maria Marques. **AZULEJARIA ROCOCÓ “REGRESSO À COR” NO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO**: Organização, Estudo e Inventariação Do Núcleo Joanino. 2014. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro) - Universidade de Lisboa, [S. l.], 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/17853>. Acesso em: 23 maio 2022.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **AZULEJARIA PORTUGUESA NO BRASIL**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965.

SITIMA, Marcelo. **FORMAÇÃO ECONÔMICA DO BRASIL** – Uma Resenha da Obra de Celso Furtado, 2014. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37116/MONOGRAFIA20-2014-1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01/06/2022

SOUSA, Marília Martha F. **Ensino de Arte e Patrimônio Cultural: Uma Ação Educativa em Torno da Azulejaria Luso-brasileira de São Luís do Maranhão**. Orientador: Maria das Vitórias Negreiros do Amaral. 2015. 144 p. Dissertação (PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18209>. Acesso em: 7 jun. 2022.

SULLASI, Henry S. Lavallo; MAIOR, Paulo Martin Souto; MUNIZ, Suely Cisneiros; FREITAS, Yuri Menezes. MAPEAMENTO DE DANOS DOS AZULEJOS HISTÓRICOS DO PAINEL FUGA PARA O EGITO, CATEDRAL DE SÃO SALVADOR DO MUNDO. **CLIO Arqueológica**, Online, v. 29, n. 2, p. 129-143, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/clioarqueologica/article/view/246603>. Acesso em: 13 jul. 2022.

TELLES, AUGUSTO CARLOS DA SILVA. **ATLAS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DO BRASIL**. [S. l.]: IPHAN, 2008. 354 p. Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColObrRef_AtlasMonumentosHistoricosArtisticosBrasil.pdf. Acesso em: 27 maio 2022.

THE FIVE SENSES IN PAINTING. **Villa Vauban** [S. l.], 19 mar. 2016. Disponível em: <https://villavauban.lu/en/exhibition/gustus-odoratus-visus-auditus-tactus/>. Acesso em: 18 maio 2022.

TILE HISTORY. Disponível em: <https://whytile.com/tile-history/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena. RESTAURAÇÃO DE AZULEJOS: RECOMENDAÇÕES BÁSICAS. **Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada: Textos para Discussão da Série Gestão de Restauo**, Olinda, v. 29, 17.p, 2007. Disponível em: <http://ct.ceci-br.org/ceci/en/publicacoes.html?start=40>. Acesso em: 4 jul. 2022.

VALLADARES, José. **AZULEJOS DA REITORIA**. Universidade Federal da Bahia, 1953.

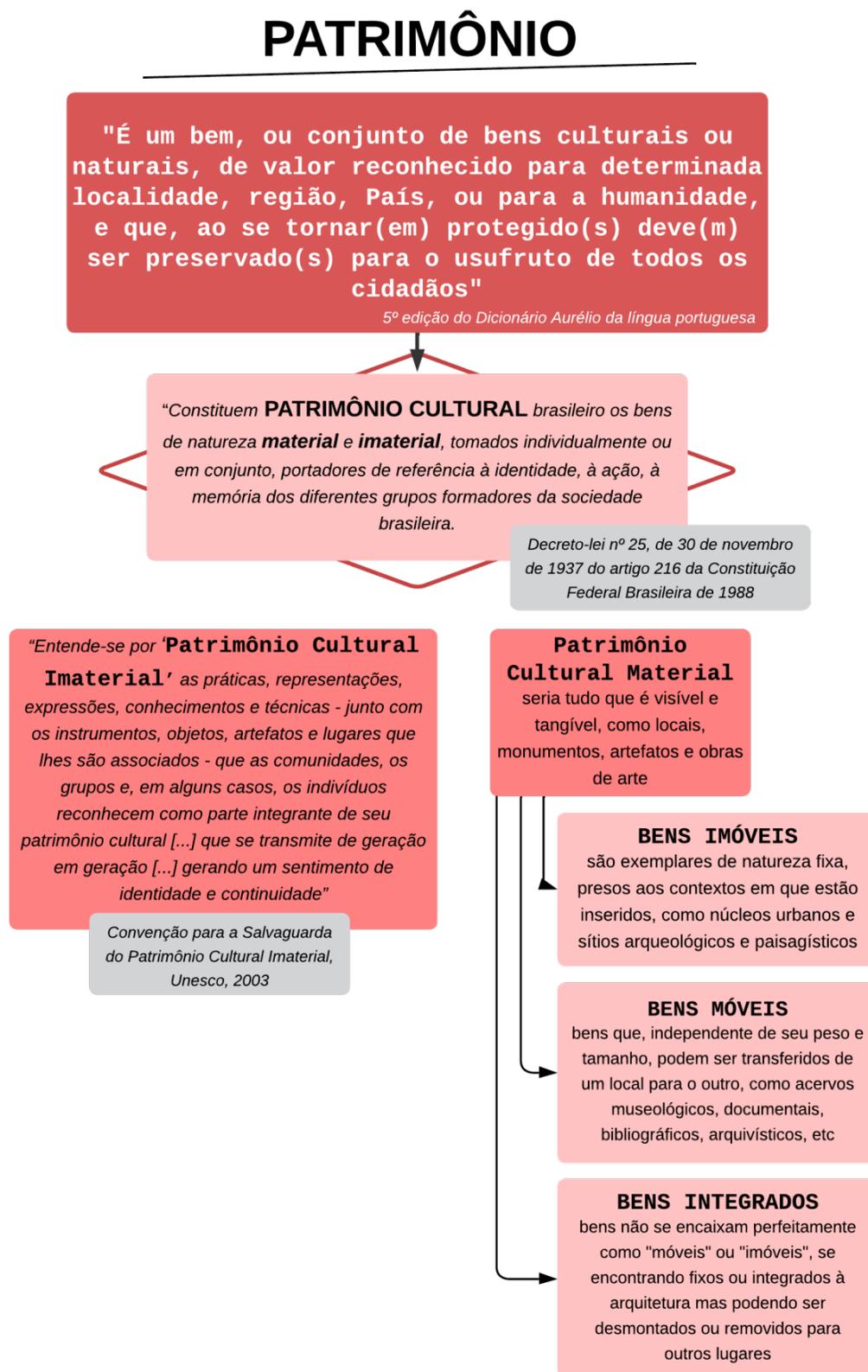
WANDERLEY, Ingrid Moura. **AZULEJOS NA ARQUITETURA BRASILEIRA: Os painéis de Athos Bulcão**. Orientador: Dr. Eduvaldo P. Sichieri. 2006. 160 p. Dissertação (Mestrado) - EESC-USP, [S. l.], 2006. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/pt-br.php>. Acesso em: 26 maio 2022.

YUNES, Gilberto Sarkis. **OS PAINÉIS DE AZULEJOS NA ARQUITETURA BRASILEIRA E A IDENTIDADE MODERNA**. Florianópolis, 9 p., 2009. Disponível

em: <https://docmomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/naocosta4.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2022.

ZORGI, Vanessa. Centro Universitário Feevale. **AZULEJO COMO SUPORTE DO DESIGN GRÁFICO**. Orientador: Maria do Carmo Gonçalves Curtis. 2008. 120 p. Dissertação (Graduação em Design) - Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/62921515/AZULEJO-COMO-SUPORTE-DO-DESIGN-GRAFICO>. Acesso em: 2 ago. 2022.

Anexo 1 – Fluxograma dos conceitos de patrimônio



Anexo 2 – Análise de Amostras de Argamassas do Claustro

NTPR – Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração.

UFBA / Escola Politécnica / PPG - AU

Rua Aristides Novis 2 (Federação) – 40210-630 – Salvador – Bahia – BRASIL – tel. (71) 3283-9858

nptr@ufba.br - www.nptr.ufba.br

Análise de Amostras de Argamassas

Solicitação: MEHLEN CONSTRUÇÕES LTDA

Amostra: Argamassa - Paineis 25

Local: São Francisco

Data: 16/03/2020

ENSAIO 01: Ensaio Simples de Argamassa

AMOSTRA	ARGAMASSA
% FINOS (Argila e Silte)	3,42
% GROSSOS (Areia)	75,60
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	20,98
TRAÇO PROVÁVEL (em massa) (Ligante: Argila e Silte: Areia)	1,00: 0,22: 4,87

LIGANTE: CAL (80% Certeza) - Presença de $SO_4^{=}$

ENSAIO 02: Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDA	5,15	24,49	55,25	12,28	2,44	0,40

ENSAIO 03: Determinação da cor (Tabela de Munsell)

Cor dos finos: HUE 10 YR 7/1 light gray

Responsável pela análise:

Allard Monteiro do Amaral – Químico - CNPq



Prof.º Mário Mendonça de Oliveira
Coordenador do NTPR

Anexo 3 – Análise de Amostras de Argamassas do Claustro

NTPR – Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração.

UFBA / Escola Politécnica / PPG - AU

Rua Aristides Novis 2 (Federação) – 40210-630 – Salvador – Bahia – BRASIL – tel. (71) 3283-9858

ntp@ufba.br - www.ntpr.ufba.br

Análise de Amostras de Argamassas

Solicitação: MEHLEN CONSTRUÇÕES LTDA

Amostra: Argamassa - Paineis 26

Local: São Francisco

Data: 16/03/2020

ENSAIO 01: Ensaio Simples de Argamassa

AMOSTRA	ARGAMASSA
% FINOS (Argila e Silte)	1,26
% GROSSOS (Areia)	56,14
% LIGANTE (Resíduo Solúvel)	42,60
TRAÇO PROVÁVEL (em massa) (Ligante: Argila e Silte: Areia)	1,00: 0,04: 1,78

LIGANTE: CAL (80% Certeza) - Presença de SO_4^{2-}

ENSAIO 02: Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos

PENEIRAS N.º	16 (1,18mm)	35 (0,50mm)	60 (0,25mm)	100 (0,15mm)	200 (0,075mm)	>200 (fundo)
% RETIDA	4,60	49,60	42,18	2,92	0,53	0,18

ENSAIO 03: Determinação da cor (Tabela de Munsell)

Cor dos finos: HUE 10 YR 5/4 yellowish brown

Responsável pela análise:

Allard Monteiro do Amaral – Químico - CNPq



Prof.º Mário Mendonça de Oliveira
Coordenador do NTPR