



CIRCUITOS TEMÁTICOS

O Azulejo em Óbidos

“O Azulejo em Óbidos - Um Painel de Culturas”

Em Portugal o azulejo é uma arte profundamente enraizada, transversal à sociedade portuguesa. Não raras vezes, essa mesma sociedade assume a maternidade, quase militante, destes pequenos quadrados cerâmicos que revestem os mais variados espaços, até mesmo os mais improváveis. Não sendo uma criação ou invenção portuguesa, de alguma forma, foi reinventada pelos portugueses, que lhe atribuíram novas possibilidades de utilização e comunicação. A capacidade de comunicar é precisamente uma das características do azulejo, não só através das narrativas que lhe são pintadas ou das suas simbologias, mas também pela circulação de técnicas de produção, pintura e trocas comerciais que se geraram no eixo mediterrânico (Itália, Marrocos, Espanha, França, Turquia) e no eixo atlântico com os Países Baixos e Portugal. O painel de culturas que permitiu aos portugueses pegar e desenvolver o azulejo, da forma como o fizemos, foi diverso e aberto, permitindo que, depois das primeiras encomendas, o País assimilasse e desenvolvesse competências próprias, que permitiram a criação de características nacionais ou, mais arrojadamente, *estilos nacionais*.

O ADVENTO DA AZULEJARIA NACIONAL

Diversos historiadores, a partir da documentação disponível, apontam o

século XV como a altura em que se iniciou um processo de importações de Sevilha e de outros centros de produção de material cerâmico, ainda diferente da tipologia de azulejo que se normalizou nos séculos posteriores. A conjugação de pequenas formas quadradas e hexagonais permitiam padrões geométricos utilizados, por exemplo,

em pavimentos de espaços residenciais ou monásticos. A esta técnica de recorte e jogo com as peças chamou-se alicatado. As evoluções técnicas posteriores permitiram que as composições de várias cores pudessem surgir dentro do mesmo quadrado cerâmico, gerando economias não só na produção, mas também na



TÉCNICA DE ARESTA:

Surge depois da técnica de “corda seca fendida”. Esta consistia na impressão em barro fresco de uma matriz. Os sulcos, resultantes dessa impressão, suportavam gordura misturada com óxido de manganés. À medida que as matrizes evoluem para uma impressão em profundidade das diferentes zonas de cor, separadas por uma aresta, a técnica de aresta poderia ser associada à de “corda seca” (Arruda L, 1995, p. 366). Esta técnica produzia azulejos de texturas marcadas, cores intensas e esmaltados, que se enquadra perfeitamente nos padrões geométricos característicos da arte islâmica e com grandes capacidades de adaptação à arquitetura. ■

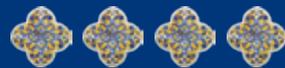


Igreja da Misericórdia

colocação no suporte. A “corda seca” e a “aresta” foram técnicas desenvolvidas nos centros de produção hispano-mourisca, alguns desses artífices poderão mesmo ter trabalhado em território nacional.

Nos altares colaterais da **igreja de Santa Maria** foram colocados, no século passado, dois frontais de azulejos destas características, sevilhanos, em técnica de aresta, do início do século XVI. Um dos frontais foi constituído com azulejos encontrados em recuperações de edifícios da Rua Direita e o outro poderá ser o antigo frontal de altar da **igreja de Nossa Senhora de Monserrate**, segundo proposta de José Meco (1998, p. 106). Os motivos decorativos são constituídos por padrões mudejares e motivos renascentistas (urnas), com cercaduras de folhagem.

A textura, a vivacidade discreta da cor, o brilho do esmalte e os motivos repetidos de forma padronizada são uma mais valia a destacar no rico contexto artístico que é a **igreja de Santa Maria**. Mesmo sabendo que foram colocados na actual localização em pleno século XX, estão plenamente



integrados e reflectem uma reutilização de materiais em contextos diferentes, atitude frequente noutras épocas. Na liberdade de cada um fica também a hipótese de a nossa imaginação repetir os padrões que ali se encontram e transportá-los para espaços civis, residenciais, à semelhança dos de localização original.

O SÉCULO XVII

Neste século, seguindo a tendência que se implementou na segunda metade do século anterior, dá-se um abandono do azulejo de aresta. A pintura directa sobre o azulejo permitida pela majólica confere um desenvolvimento cromático das composições, bem como dos temas representados. Os painéis figurativos e coloridos marcam o final do século XVI, mas, apesar disso, os padrões de várias cores serão adoptados no século XVII. Os motivos para a vulgarização das

TÉCNICA DA MAJÓLICA:

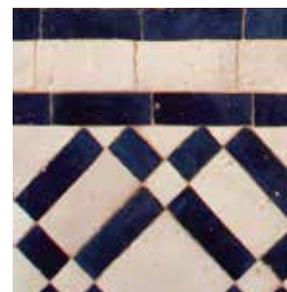
Responsável pela grande evolução na expressão ornamental da azulejaria. Criação italiana permitia pintar a pincel sobre o azulejo cozido que depois era coberto com um esmalte transparente. As capacidades narrativas e de utilização da cor cedo recolhem as preferências de encomendadores e naturalmente dos artistas do século XVI.

composições de azulejo “tipo tapete” podem estar relacionados com o facto de se tratarem de produções officinais, sem a cultura erudita que a corte geraria se estivesse presente em Portugal. Referimo-nos, naturalmente, ao período Filipino (1580-1640). A acrescentar a essa menor erudição, ou na sequência, existia uma menor capacidade financeira que se reflectiu na aspiração da encomenda. Igualmente importantes foram as alterações provocadas pelo Concílio de Trento no que concerne à iconografia que a igreja deveria utilizar nos seus espaços de culto. No nosso País o azulejo adquire uma dimensão arquitectural notável. Em edifícios existentes ou em novas construções o azulejo enobrecia espaços sem grande vibração arquitectónica, mas com o azulejo, a talha e a pintura granjeava um outro patamar no que concerne à sua função.

A igreja salão da **Misericórdia de Óbidos** reflecte precisamente esse primado crescente que torna o azulejo como um dos principais elementos decorativos, em contraponto, por exemplo, com a escultura em pedra, mais dispendiosa e reservada a grandes monumentos. Se juntarmos a toda esta realidade mais alguns aspectos, que referimos anteriormente, como a facilidade de aplicação, percebemos a razão do sucesso do azulejo de tapete,

que passou a revestir áreas cada vez maiores, nesse característico efeito de tapeçaria cerâmica. Numa primeira fase datado por Gustavo Matos Sequeira como tendo sido colocado aquando das reformas da igreja de 1678, depois do estudo de José Meco a baliza cronológica foi alterada para a primeira metade do século XVII, data de outro importante conjunto de obras, que incluíram a porta da igreja, pintura e engessamento e o altar-mor. Óbidos e o seu concelho contém mais alguns exemplares a destacar no que concerne à azulejaria da primeira metade do século XVII e à tipologia de padrão referida. Bem junto à igreja da Misericórdia encontra-se a **igreja de Santa Maria** com a sua capela-mor revestida a azulejo policromado tipo tapete com “uma invulgar barra de brutesco a servir de cornija” (Meco J, 1998, p. 108).

No arrabalde da vila encontra-se a **igreja de Nossa Senhora de Monserrate** cujo revestimento a azulejo da nave central e capela-mor é descrita da seguinte forma por José Meco: “A parte inferior das paredes laterais apresenta um enxaquetado simples, encimado por um revestimento enxaquetado compósito, com os centros preenchidos por padrões policromos, decorados por laçarias de inspiração flamenga. A composição que envolve o arco triunfal e o revestimento da capela-mor



Igreja da Nossa Senhora de Monserrate

(paredes e pendentes da cúpula) já são inteiramente de padronagem decorada, bem integrada através do uso apropriado de cercaduras e frisos envolventes, avivados na parte interna por tiras de azulejo branco (idem, 1998, p. 108)”. Continuando o nosso circuito pela região e primeira metade do século XVII é imperativa a referência à ermida de **Santo António da A-da-Gorda**, de cerca de 1643. Com as paredes da nave revestidas por dois padrões, aplicados horizontalmente, numa alusão clara a panos de brocado pendentes. O remate superior é efectuado por um friso com uma franja amarela que aumenta consideravelmente o efeito cenográfico do conjunto. O efeito de conjunto desta composição de azulejos é realmente notável pela cor intensa do azulejo e



Igreja da Nossa Senhora de Monserrate

pela minúcia com que é pintado o padrão, conferindo um ar menos industrial que o azulejo utilizado na Misericórdia de Óbidos. Fechamos o século XVII com uma importante transformação operada no azulejo em Portugal: a entrada da monocromia azul que marcará o século seguinte. A vila oferece vários exemplos dessa fase de transição, o primeiro deles encontra-se sobre o pórtico da igreja da Misericórdia, uma Virgem com o Menino, em faiança e invulgar na região. Como sugere o investigador, já mencionado neste texto, a sua colocação poderá estar relacionada com as obras de 1678 (Meco J, 1998, p. 108). A técnica e a cor, semelhantes à faiança da época da datação, preparam também aquilo que vai ser o azulejo de finais do século XVII e inícios de XVIII.

O "AZUL E BRANCO"

A passagem para a fase do "azul e branco" está relacionada, pelo menos, com dois motivos: a difusão da porcelana chinesa na

Europa e, principalmente, em Portugal, onde a conotação do luxo com o oriente foi sempre particularmente intensa, e a importação de azulejos holandeses. Não nos parece útil o debate de qual tenha sido o factor mais importante, mas se a porcelana reforçou ou dignificou o azulejo e alargou os motivos decorativos, já a importação holandesa permitiu aos portugueses o conhecimento técnico de fabrico e pintura para além da erudição e academismo das temáticas pintadas nos painéis.

Óbidos é particularmente importante para o estudo do azulejo desta fase de transição devido aos painéis da nave da **igreja de Santa Maria**, compostos por movimentados ornamentos barrocos, baseados nos brutescos e motivos decorativos dos tectos de igrejas. A utilização de grinaldas floridas, enrolamentos e volutas de folhagens é feita em simbiose com elementos figurativos como meninos, atlantes e cartelas com

a invocação de santos e respectivos atributos: Santa Catarina de Alexandria, com a roda do martírio, Santa Apolónia, com a turquês, ou Santa Luzia, com a bandeja com os olhos. Os elementos arquitectónicos como vãos de portas e janelas, assim como as telas, são envolvidos por uma cercadura de folhagem desenhada sobre fundo azul, funcionando como negativo da composição central.

Talvez devido ao pioneirismo da obra ou por insuficiência técnica denotamos que aos painéis foram acrescentados vários enxertos, nas partes laterais e no remate da parede junto ao tecto, como forma de suprir a dimensão insuficiente do conjunto original.

Em relação ao autor sabemos que a hipótese aventada durante algum tempo de ser uma obra de Gabriel del Barco não faz muito sentido, devendo ser atribuído a um pintor anterior (Meco J, 1998, pp. 110-111). A este pintor está atribuído o painel da capela de São Paulo (169[5?]), na sacristia da mesma igreja. A testemunhá-lo temos "a pintura dos silhares, com pinceladas rudes, de azul muito denso e com poucos esbatidos, servindo um desenho incipiente, é representativa da força dramática deste primeiro mestre do azulejo barroco" (Meco J, 1998, p. 112). Este pintor, nascido em Sigüenza em 1649 e provavelmente falecido em Lisboa em 1703, enquadrou-se num período



Igreja de Santa Maria

marcante para o azulejo em Portugal com o surgimento de grandes criadores com oficinas em Lisboa. Terá chegado a Portugal cerca de 1669 tendo sido discípulo de Marcos da Cruz, pintor a quem estão atribuídas quatro telas das paredes da nave da igreja de Santa Maria. Esta personalização da criação representa as transformações operadas que conferiram um maior destaque à erudição de quem pintava.

O azulejo do século XVIII também está representado na vila por um conjunto de painéis que podem ser enquadrados no período denominado de “grande produção joanina”, balizado cronologicamente entre 1725 e 1755, que corresponde a um período de forte produção e utilização do azulejo em Portugal. O País, através dos seus

artífices, passou a aplicar os conhecimentos técnicos e representativos da referência holandesa. O reino vivia um período de folga financeira que, conjuntamente com um apetite cada vez maior dos encomendadores pelo azulejo, permitiu o desenvolvimento intenso da arte.

O carácter cenográfico proporcionado pelo azulejo era imprescindível nas igrejas ou palácios, sem que isso obrigasse à anulação da mensagem das cenas representadas. Elas continuavam a ser pintadas, mas como se fossem representações teatrais, com cuidadas bocas de cena, figuras e espaços, tudo envolvido por molduras repletas de movimento e carga ornamental. O painel é admirado não só pela cena central, mas por toda a

cercadura que a envolve.

A utilização intensiva do azulejo, neste período, levou à redução da sua qualidade média. O fenómeno de individualização do criador, referido anteriormente, volta a ser substituído pelo anonimato das produções oficinais (Pereira JF, 1995, p. 126). Conjuntos



Oratório da Porta da Vila

decorativos como painéis de albarradas envolvidos por cercaduras de folhagens são bastante frequentes. No caso de Óbidos encontramos exemplos na entrada da **igreja de Santa Maria**, possivelmente de 1737. O mesmo espaço alberga “um belíssimo e muito raro padrão barroco, de 6x6 azulejos, inteiramente formado por enrolamentos de folhagem

contracurvados, com um florão no centro, derivado das decorações de tectos que, cerca de meio século antes, já tinham inspirado o revestimento das paredes da nave”. O motivo das albarradas repete-se ainda na **igreja de Nossa Senhora de Monserrate**, onde o factor diferenciador, face a Santa Maria, é que, neste templo, “na parte superior,

o revestimento apresenta um padrão tardo-barroco de 4x4 azulejos, formado por quatro pares de volutas cruzadas, com palmetas de estilo Regência nos cantos, as quais apontam para uma data ligeiramente mais tardia, dentro dos anos quarenta” (Meco J, 1998, p. 113). Verdadeiramente únicos, não tanto pela temática ou qualidade técnica, são

os painéis da **Porta da Vila**. O contexto em que se encontram inseridos funciona de uma forma extraordinária, conjugando os limites arquitectónicos e estéticos de uma porta dupla de funções militares, com um pequeno oratório com retábulo em talha dourada e um imponente balcão em pedra que lança a riqueza azul e branca do azulejo.



Igreja de Santa Maria



Nossa Senhora do Rosário
Rua Padre Tavares

com que Cristo foi golpeado e o outro com a esponja com vinagre para dar de beber a Jesus. Continuando a utilizar José Meco como referência para as datações: “Todas as molduras e acessórios decorativos integram-se no espírito plenamente barroco desta obra, situável cerca de 1740, a

das suas deslocações ao Hospital Termal das Caldas da Rainha devido a um problema de paralisia de que padecia. Entre 1742 e 1748 o rei deslocou-se 12 vezes às Caldas da Rainha. O seu reinado terminou em 1750. Finalizamos o nosso percurso cronológico com um registo, em mau estado de conservação, de Nossa Senhora do Rosário colocado na muralha sul. Remonta ao século XVIII sendo mais difícil provar cronologicamente a sua colocação naquele local. O facto de ser uma Nossa Senhora do Rosário é compreensível, quanto mais não seja, por a padroeira da vila ser Nossa Senhora da Piedade e o rosário ser uma das formas de piedade mais populares, desde o século XIII. O tamanho deste pequeno painel recorda-nos a proliferação por todo o País, depois do terramoto de 1755, de registos de santos colocados nas fachadas de edifícios para obter protecção contra as catástrofes (Almasqué, M).

O contexto devocional do elemento fica completo com as suas representações relacionadas com a agonia de Jesus no Horto das Oliveiras, ocasião em que Jesus Cristo sua sangue e a Prisão de Jesus. Ligando as cenas constam as figuras de anjinhos a brincar e figuras de serafins, um com a lança

qual pode ser associada a Valentim Almeida, um dos principais mestres joaninos, activo entre o segundo decénio do século XVIII e o período pós-terramoto” (Meco, J, 1998, p. 113-4)”. A encomenda da obra terá mesmo sido ordenada por D. João V numa das suas visitas à vila ou durante uma

Data	Século XVI	1678	1680-90	Século XVIII
Padrões ou Figuras				
Estilo	Mudejar	"Tapete"		"Figurativos"
Técnica	Aresta	Majólica		

BIBLIOGRAFIA

ALMASQUÉ, Maria Isabel Alves Planas. In http://www.oazulejo.net/oazulejo_frame.html.
 ARRUDA, Luísa. In História da Arte Portuguesa. Direcção Paulo Pereira, volume II. Círculo de Leitores, 1995.
 Instituto Camões e Museu Nacional do Azulejo. A Arte do Azulejo em Portugal. 2005. In <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/azulejos/ficha.html>.
 MECO, José. Azulejos e Cerâmica na Região Caldas da Rainha / Óbidos. In Linha do Oeste – Óbidos e Monumentos Artísticos Circundantes. Dir. Benedita Pestana. Edição Assírio e Alvim, 1998.
 PEREIRA, José Fernandes, In História da Arte Portuguesa. Direcção Paulo Pereira, volume III, Círculo de Leitores, 1995.

CIRCUITOS TEMÁTICOS

Óbidos como Experiência de Conhecimento. É esta a nossa proposta baseada numa relação de troca entre quem comenta os circuitos e quem deles desfruta. O nosso princípio também é claro, gostaríamos que cada visita representasse um ponto de partida para que procure conhecer melhor a vila em todas as componentes da sua história. Por tudo isto apostámos em formatos informativos ligeiramente diferentes do habitual, com mais texto e mais imagens, tentando fomentar a sua curiosidade, apenas com aquilo que Óbidos tem de melhor. Pequenos passos pelas estreitas ruas da vila irão revelar séculos de enriquecimento artístico, de transformação da vila, de protecção régia, de devoção religiosa e de vivências quotidianas, que transformaram Óbidos nesta experiência única.

CIRCUITOS DISPONÍVEIS

- RAINHAS E OUTRAS SENHORAS
- AMBIENTE HISTÓRICO DE ÓBIDOS
- NO CURSO DAS ÁGUAS
- ÀS ARMAS EM ÓBIDOS
- O AZULEJO EM ÓBIDOS
- A HERANÇA MEDIEVAL
- PINTURA ANTIGA EM ÓBIDOS
- O BARROCO JOANINO DO SANTUÁRIO SENHOR JESUS DA PEDRA



INFORMAÇÕES E MARCAÇÕES:

T. 262 959 231

E-mail: posto.turismo@cm-obidos.pt

www.obidos.pt