

O Programa Artístico do *Coleginho* da Mouraria. A “obra” de azulejo

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Universidade Aberta
Centro de História da Arte e Investigação Artística | Universidade de Évora
CHAIA | UE

“(…) Que innumeraveis cousas accrescentárao os homens aos deleites dos olhos com várias artes, e vestidos de varios feitios, calçados, mil maneiras de vasos, pinturas, e ficções (...) porque as cousas formosas que procedem de habilidosas mãos, daquela formosura procedem, que he sobre as almas, à qual suspira a minha alma de noite, e de dia”¹

“A primeiríssima Casa da Companhia de Jesus”, no centro da Mouraria conhecido por *Coleginho*, foi um espaço, como vimos, que se adaptou, crescendo e transformando-se, a par da história da ocupação e posse de diferentes ordens religiosas que nele aí se instalaram.

Tal como a arquitetura do edifício, o seu recheio artístico é, antes de mais, a expressão do gosto e das diretrizes dos encomendadores, envolvendo uma previsível campanha decorativa específica do azulejo. Acompanhando o processo de transformação deste interior, nele deparamos hoje com um repositório da maior importância para o estudo e história da azulejaria barroca da Lisboa setecentista.

A vida deste complexo religioso é, assim, neste contexto, também contada pelos revestimentos do seu património cerâmico, distribuído por diferentes espaços de representação para onde foram criteriosamente escolhidos, como iremos detalhar.

À semelhança do que sucede na pintura, de intenção mais decorativa, ou de conteúdo conceptual e doutrinário, o azulejo assume um repositório de imagens dotadas de significado e intenção comunicacional que importa descodificar e perceber. A sua intervenção converte-se, neste exemplo como em tantos outros do período barroco, num elemento característico e modelador da arquitetura que se fazia em Portugal, revelando-se, para além disso, numa espécie de com-

1.

Confissões do Grande Doutor da Igreja Santo Agostinho, 1783, pp. 58-59.

pêndio de qualidade a par do que se produzia neste domínio nas principais oficinas da capital.

Tendo sido a Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, em simultâneo com o padroado do conde de Soure², os principais “agentes” responsáveis pela escolha do programa artístico e, especificamente, dos painéis azulejares ali instalados, não é de surpreender que assumam um papel de destaque na opção e escolha iconográfica seguida, apoiada nos modelos gráficos em circulação.

O azulejo desenvolveu, como é sabido, uma relação intrínseca com a arquitetura, pois uma das principais qualidades estéticas e decorativas que estes revestimentos manifestam decorre sempre do compromisso e da combinação com os respetivos suportes murais.

No que diz respeito ao *Coleginho*, temos a fortuna de sermos surpreendidos com um programa decorativo integrado, na sua maior parte *in situ*, tornando possível a sua leitura global de acordo com a sequência originalmente prevista.

A sacristia e o Barroco “total”

Concentra-se neste recinto um notável revestimento artístico do período barroco, assinalável pela sua originalidade e riqueza iconográfica, tendo em conta a importância da sacristia no conjunto arquitetónico.

O discurso das artes decorativas durante este período cronológico assumiu, frequentemente, uma certa complexidade iconográfica, qualificando os edifícios por via das respetivas funções institucionais, que se estende às mais diversas estruturas, designadamente jardins, palácios, claustros e sacristias, como é este o caso. Percebemos que as sacristias constituem uma área determinante no interior das igrejas durante o período Moderno, por efeito da Reforma Católica, tornando-se uma das principais dependências anexas, onde decorriam os momentos de preparação e encerramento do ritual católico, com toda a pompa que o cerimonial litúrgico podia revestir nos dias festivos de maior solenidade. Assim, em termos formais, as sacristias apresentam um desenvolvimento de soluções espaciais e decorativas inerentes à semântica própria de cada período artístico, especialmente durante o longo tempo do Barroco, em que se inventaram novas formas estéticas e artísticas, capazes de persistir nestes espaços com resultados

2.

Como já referido no texto anterior, os condes de Soure viriam a ter grande ligação, desde muito cedo, com este edifício, assim como importância na sua construção. Cf. *Papeis pertencentes à capela-mor do Coleginho de Nossa Senhora da Graça de que a Casa de Soure, de D. João da Costa e Sousa Carvalho Patalim, é padroeira*, 21 de março de 1757, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Adília Mendes*, maço 4, n.º 10.

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

muito variados. Em sentido amplo, a cultura do Barroco revelou-se em Portugal numa aceção de “arte total” (de acordo com o conceito berniniano do *bel composto*)³ combinando vários suportes e unindo-se em conjuntos dotados de programas decorativos suscetíveis de captar a participação do espectador, fundamentando o processo numa conceção globalizante do espaço, tendo em conta a relação da arquitetura com o ornamento.

Neste âmbito, e pretendendo, pois, explorar a sua dimensão integrada, encontramos aqui uma campanha azulejar de apreciável importância, reunida em três conjuntos significativos: o revestimento da peça arquitetónica do lavabo, as três cartelas octogonais com a representação de santos eremitas, que se encontram sobre o enorme armário, e a grande composição do *Triunfo de Santo Agostinho*. Esta última, enquadrada por uma cercadura de simulacro arquitetónico constituída por embasamento com dupla voluta, suportando a figura de um atlante (ou cariátide) onde assenta um capitel compósito, inscreve na sua base um painel almofadado, decorado por enrolamentos vegetalistas acompanhados de *putti* e um leão entrelaçados. O centro é interrompido por uma cartela com anjos em movimento, sentados nas volutas e festões laterais, contendo as armas do bispo de Hipona, D. Frei António Bernardes Botado (1651-1715), a quem se deve, seguramente, toda a encomenda do programa.

Membro da família dos religiosos eremitas de Santo Agostinho, dele são conhecidas referências biográficas e documentais importantes, que permitem traçar o percurso da sua vida e caracterizar a sua cultura e espiritualidade, aspetos sempre determinantes em qualquer encomenda artística⁴. Irmão do desembargador Mendo de Foios Pereira (1643-1707), professou em outubro de 1667, pertencendo ao convento da Graça de Lisboa, cenóbio com o qual desenvolveu uma profunda relação ao longo dos anos. Mestre da ordem, qualificador do Santo Ofício e examinador das Três Ordens e do Priorado do Crato, viu confirmada a jurisdição pontifícia pelo núncio Michelangelo Conti (1655-1724), (mais tarde Papa Inocêncio XIII), tendo sido eleito bispo de Hipona, e exercido o cargo de coadjutor dos arcebispos de Braga D. José de Meneses (1642-1696), D. João de Sousa (1647-1710) e D. Rodrigo de Moura Teles (1644-1728).

3.
Cf. SOBRAL, Luis de Moura, “Um bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português,” in SOBRAL, Luis de Moura; BOOTH, David W. (coord.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII, Actas*, vol. 1, 1999, pp. 303-315.

4.
Cf. AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho em Portugal (1256-1834)*, 2011. Este livro publica em edição crítica uma obra de frei Domingos Luís Vieira (OESA), manuscrita em três volumes datados dos anos 30 do século XIX.

“(...) Senhor este generoso e largo bemfeitor de toda a Provincia da Casa do seu Irmão Mendo de Frois, além dos seus rendimentos que eram avultados, portou-se com tudo sempre como verdadeiro Religioso: parco na mesa, moderado no vestido, benigno no trato, affável na conversação, exemplar no procedimento. Na paciência foi varão assinalado e deu muitas vezes destas virtudes heroicas demonstrações e com a especialidade em chegar ao cabo com a fabrica da primorosa Sacristia do Convento da Graça (...)”⁵, assim dele ficou memória de acordo com os louvores habituais destes textos de caracter monástico. No pavimento, junto ao altar-mor da igreja do convento da Graça, encontramos a tampa de sua sepultura epigrafada [fig. 1] com a seguinte inscrição funerária:

AQUI JAZ DOM FREI ANTÓNIO BOTADO BISPO DE HIPONA FILHO DESTA RELIGIÃO E SEU INSIGNE BENFEITOR. FALECEU EM 27 DE JUNHO DE 1715⁶

“(...) No Colleginho, sua residência constante, celebrarão-se exéquias, nas quaes orou o P. Mestre Manuel de Gouveia (...)”⁷

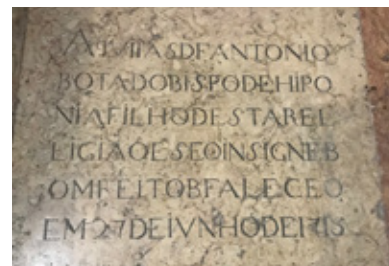


[Fig. 2]



[Fig. 3]

Regressando à nossa sacristia em estudo, vamos encontrar ali a marca das suas armas episcopais [figs. 2 e 3], que adotou das armas da ordem a representação das águias bicéfalas, tanto no revestimento cerâmico, como na pintura do teto. Como curiosidade regista-se a inscrição das mesmas armas episcopais de frei António Botado nos designados super-livros⁸, na obra impressa do padre Bartolomeu de Quental, da Congregação do Oratório. O bispo de Hipona usa super-livros a ouro nestas pastas encadernadas [fig. 4], oferecendo sob o ponto de vista heráldico, particular interesse por apresentar uma modalidade das armas dos Botados ainda não consignada no livro da especialidade.



[Fig. 1]

Lápide funerária de D. Frei António Bernardes Botado (1651-1715) na capela-mor da igreja do convento da Graça em Lisboa

[Fig. 2]

Armas episcopais de D. Frei António Bernardes Botado (1651-1715) no teto da sacristia da igreja do Colleginho, pintura sobre madeira, c. 1715

[Fig. 3]

Armas episcopais de D. Frei António Bernardes Botado (1651-1715) representadas em painel de azulejo na sacristia da igreja do Colleginho, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

5.

Ibidem, pp. 330-331.

6.

“(...) Deixou, que seria levado no esquife dos Religiosos para o Convento da Graça se morresse no Colleginho, onde vivia. (...) Escolheu sepultura detraz do Altar-Mor com consentimento dos Condes Padroeiros. Pediu as Missas e mais Suffragios, que se costumão fazer em todos os Conventos pelos religiosos falecidos por ser notoriamente bemfeitor da Ordem (...)”. *Ibidem*, p. 331.

7.

Ibidem, p. 331.

8.

Cf. QUENTAL, Bartolomeu do, *Sermoens do Padre Bertholameu do Quental*, vol. 1, 1692. Inscritas em oval com orla e inscrição: “Fr. Antonivs Bottado Episcopvs Hipponensis”. Sobre Frei António Botado e o seu super-livros, veja-se o artigo (XIV) de Francisco Assis Teixeira, publicado no *Correio da Manhã*, em 17 de julho de 1927. Agradeço a João Loureiro esta informação.



[Fig. 4]

Armas episcopais de D. Frei António Bernardes Botado (1651-1715) inscritas em oval com orla e inscrição “Fr. Antonivs Bottado Episcopvs Hipponensis” em super-livro imposta sobre encadernação de livro, folha de ouro sobre couro, c. 1715

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO



[Fig. 5]

Lavabo de pedraria na sacristia da igreja do Coleginho, mármore embutidos, c. 1715

9.

Cf. COUTINHO, Maria João Pereira, "Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades", in *Revista de Artes Decorativas*, n.º 6, 2012, pp. 46-67.

O lavabo de pedraria [fig. 5], datado de entre os finais de Seiscentos e inícios de Setecentos⁹, é uma das peças mais interessantes deste acervo, compondo o sistema decorativo e constituindo uma presença essencial na perceção do espaço. Composta usualmente por uma peça de bacia e respaldo, encerrava no interior um reservatório de água, encontrando-se nas sacristias ou junto ao ingresso das salas destinadas às refeições comunitárias, os refeitórios conventuais.

O revestimento azulejar [figs. 6 e 7] foi concebido para este lugar concreto, contornando as formas de mármore e lendo-se nas cariátides laterais as inscrições: ANTE/MISSAM e POST/MISSAM, o que significa uma alusão à lavagem do presbítero, antes e depois da celebração. Acompanhando a natureza da arquitetura, o contorno da pincelada em traço mais escuro introduz-lhe uma tridimensionalidade acrescida, enquanto a composição do painel que o envolve converge para a peça em si mesma.

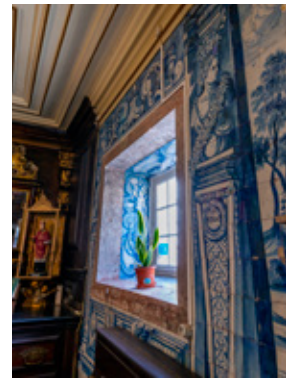


[Fig. 6]

Vista geral da sacristia com as cariátides laterais ao lavabo com as inscrições. ANTE MISSAM e POST MISSAM

[Fig. 7]

Pormenor da cariátide lateral com a inscrições POST MISSAM, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715



[Fig. 7]

O detalhe da paisagem de fundo, os anjos sentados nas aletas que sustentam simetricamente as grinaldas e envolvem o coração trespassado, valorizando simultaneamente o sentido da unidade e da interação do conjunto cerâmico, conferem a este conjunto uma inegável riqueza plástica e visual, legitimando a possível autoria do pintor PMP, a quem esta peça e toda a obra azulejar da sacristia se encontram atribuídas.



[Fig. 8]

Cartelas octogonais separadas por consolas ocupando o espaço entre o mobiliário e o teto, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

Sobre o grande armário do fundo, destaca-se o segundo conjunto [fig. 8] constituído por três cartelas octogonais separadas por consolas, com a imagem de Santo Antão (251-356), o santo eremita a quem o complexo da Mouraria fora dedicado. Com efeito, no reinado de

D. João III (1502-1557), o monarca havia autorizado a troca de morada das freiras dominicanas – vindas do convento de Jesus em Aveiro – com os cónegos regulares de Santo Agostinho, para o convento de Santo Antão, levando na mudança a invocação dos respetivos conventos, passando a denominar-se agora convento de Santo Antão da Mouraria.

Muito frequentemente a representação em azulejo de eremitas¹⁰, acontece, dentro de esquemas mais ou menos fixos, com a variação obrigatória dos atributos e alguma flutuação dos enquadramentos paisagísticos e arquitetónicos. São exceções, mais ou menos criativas, de acordo com a fonte gravada¹¹ e/ou a interpretação do pintor de azulejo.

O eremita encontra-se em atitude de oração, meditação, reflexão, escrita, e leitura, ou penitência, atitudes que estão quase sempre interligadas como aqui encontramos.

Também conhecido como Santo Antão do Egito, Santo Antão o Eremita ou ainda “O Pai de Todos os Monges”, foi um santo cristão do Egito, uma figura de destaque entre os padres do deserto e também um protetor dos animais.

Na iconografia tradicional, é sempre visto com uma longa barba branca, com uma vara, um sino e um porco, o seu companheiro inseparável em todas as suas representações. Numa das outras cartelas, surge-nos o santo sentado sobre as rochas, com o livro aberto sobre o colo, erguendo o rosto para o corvo que voa sobre a sua cabeça e lhe traz o pão preso no bico¹².

O conteúdo figurativo [figs. 9, 10 e 11] inscreve-se em três reservas envolvidas por *ferronneries* envolvidas.



[Fig. 9]



[Fig. 10]



[Fig. 11]

Extremamente vigorosas pelo desenho volumétrico, além do perspectivado dos elementos escultóricos e arquitetónicos que as compõem, preenchem este conjunto de um modo que recorda muito outros trabalhos atribuídos ao pintor PMP¹³. Já o desenho fino e

10.

Cf. ALMEIDA, Patrícia Roque de, “Apontamentos sobre a iconografia dos eremitas na azulejaria setecentista no Entre Douro e Minho”, in *Ciências e Técnicas do Património. Revista da Faculdade de Letras*, S. 1, vol. 4, 2005, pp. 261-279.

11.

São conhecidos e divulgados álbuns de gravuras dedicados ao eremitismo masculino, com representações de figuras basilares da Igreja primitiva em grutas, cabanas, rochedos ou penhascos, em oração, penitência ou estudando as Escrituras. Vejam por exemplo em 1606, a série de 30 incisões do Monogramista NB. Cf. VOS, Marten de; SADELER Raphael; SADALER Jan, *Solitudo sive Vitae Patrum Eremicularum*, 1580-1600, Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), Secção de Iconografia, E.A.14//4P.

12.

A iconografia de Santo Antão por vezes é acompanhada pela figura de São Paulo. Veja-se, entre muitíssimos casos, a pintura representando Santo Antão e São Paulo do pintor Domingos Sequeira (1768-1837) proveniente do mosteiro de Cartuxa de Laveiras (Oeiras), hoje no Museu de Évora, inv. ME 640.

[Fig. 9]

Cartela octogonal com a representação de Santo Antão em leitura acompanhado pelo porco, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

[Fig. 10]

Cartela octogonal com a representação de Santo Antão em oração, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

[Fig. 10]

Cartela octogonal com a representação de Santo Antão sentado sob o rochedo sendo alimentado por um corvo, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

13.

Encontram-se, por exemplo, muitas semelhanças e afinidades com o trabalho atribuído ao pintor PMP no revestimento cerâmico da capela-mor de Nossa Senhora da Consolação, em Estremoz, com cenas alusivas à Ordem de Santo Agostinho.

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO



[Fig. 12]

Triunfo de Santo Agostinho, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715



[Fig. 13]

Triunfo de Santo Agostinho, pormenor de Santo Agostinho entronizado, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715



[Fig. 14]

Triunfo de Santo Agostinho, pormenor dos hereges derrotados, mestre PMP, faiança policromada, c. 1715

14.
Cf. SIMÕES, João Miguel dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, 2010, pp. 326-327.

expressivo define as figuras destes painéis, combinando sobriamente com belos esbatidos azuis.

No entanto, o principal foco de todo este amplo conjunto recaí, inevitavelmente, sobre o monumental painel de Santo Agostinho conduzindo em triunfo [fig. 12], segurando, com a mão direita uma pena, na esquerda um livro aberto, sobre a qual repousa a maquete de uma igreja com torre.

De grande escala e movimentação, numa trajetória solene e algo aparatosa, nele se dispõem sucessivas unidades ou trechos discursivos agregados num todo de densa significação. Da boca do santo – a figura central – sai um feixe de luz que entra diretamente pela porta da igreja [fig. 13]. Vários anjos com atributos rodeiam o santo. Um deles intenta colocar-lhe na cabeça a mitra de bispo, enquanto outro segura a coroa de louros e a filactera com a inscrição *IN PERPETVVM CORONATA TRIVMPHAT*, e outro ainda o báculo. Mais atrás, há ainda um que transporta uma taça com fogo e, à frente, um outro anjo leva um coração em chamas, trespassado. À esquerda, um anjo adulto empurra duas figuras identificadas como “Arrius” e “Manes”, entre as quais flutua uma nova filactera *FVLGVRA MVLTIPlicAVIT & CONTVRBAVIT EOS*. No chão, derrubados e esmagados sob as rodas do carro, surgem-nos “Donaius” e “Pelagius” [fig. 14].

Os cavalos que puxam o carro são conduzidos por anjos detentores, o primeiro de um sol radiante e, os restantes, de um crescente, uma estrela e o arco-íris.

À frente da composição, dois anjinhos seguram um martelo e uma coluna. Junto aos cavalos e como que guiando o cortejo, quatro virtudes com filactérias. A “Charitas” com uma criança, apresenta a filactera com a inscrição *ILLO FEROR QVOCVNQVE FEROR*. A “Sapientia” refere *NON ARDET MODO, SED LVCET*. Por sua vez, a “Fides” indica *HAEC EST VICTORIA, QVAE VICIT MVNDVN*. Por fim, a “Humilitas” transporta a última filactera *QVIA HVMILIS DISPERSIT SVPERBOS*¹⁴. A presença de *putti* brincando com os assuntos do tema constitui também a característica desta pintura cerâmica.

O programa iconográfico convenciona uma alegoria ao *Triunfo e Glorificação de Santo Agostinho sobre as heresias*: uma batalha contra as correntes heréticas do seu tempo, um período de intenso deba-

te e controvérsia no seio do Cristianismo, enfrentando com caridade e fortaleza o Maniqueísmo, o Donatismo, o Pelagianismo e o Arianismo¹⁵.

Diante de tudo isso, fica clara a mensagem que se pretende transmitir: triunfo da Igreja sobre o mundo veiculada por Santo Agostinho. Tópico fundamental da figura no plano da doutrina e ação prática, ele assume-se como *exemplum* que os agostinhos devem cultivar em homenagem reverencial ao fundador da sua família, cuja importância institucional se vinha esbatendo e reduzindo um tanto neste século XVIII.

Trabalho de maior curiosidade artística, por entre pinceladas de azul mais forte e mais esbatido, com predomínio do branco, o desenho domina a composição, não sendo difícil identificar em todo este conjunto os processos da pintura do “ciclo dos mestres”¹⁶ da azulejaria portuguesa, período assim designado em função da qualidade pictórica e de integração arquitetónica então alcançadas; uma fase de produção individualizada, na qual a representação fictícia do espaço segundo as regras da perspectiva tridimensional, se adequa a cenários e figuras com ambientes ilusórios, escultoricamente moldados pelos jogos de luz, onde ganham maior força dramática.

Projeto de grande escala, um quadro emocionalmente vivo, trata-se antes de mais de uma composição monumental construída em torno do espectador, visando capturá-lo e persuadi-lo como acontecia no sermão barroco, neste caso, um sermão visual sem com isso o pintor deixar de chamar a atenção sobre a materialidade da obra com a sua hábil emoção de observador da pintura, trazendo e esta reprodução uma extraordinária combinação entre ênfase e harmonia.

A matriz gráfica e a circulação do modelo

A fonte utilizada pelo pintor para este painel foi, seguramente, a gravura de Schelte Adams Bolswert (1586-1659)¹⁷, decalcada, por sua vez, da obra de Peter Paul Rubens (1577-1640) *Triunfo da Eucaristia sobre a Ignorância e a Cegueira*, da série dos *Triunfos da Eucaristia*¹⁸ [figs. 15 e 16], um conjunto de tapeçarias de Bruxelas da oficina de Jan Raes II (1602-1639), executadas pelo artista para o mosteiro das Descalzas Reales de Madrid entre 1624 e 1628. Um tema de enorme popularidade em toda a Europa do período Moderno, para o que contribuiu o crescimento dos circuitos da produção e difusão de gravuras.

15.

“Bastava-me, Senhor, para esmagar aqueles sedutores, aqueles faladores (...) pois o que se ouvia de sua boca não era a tua palavra.” *Confissões (...)*, livro 7, capítulo 2.

16.

Cf. CARVALHO, Rosário Salema de, *A Pintura do Azulejo em Portugal (1675-1725): autorias e biografias - um novo paradigma*, 2012.

17.

Gravador vinculado à escola flamenga, célebre pelas suas gravuras de reprodução das obras de Peter Paul Rubens (1577-1640). A sua primeira gravura data de 1613, e em 1617 aparece referenciado como artista em Antuérpia. Cf. TURNER, Jane Shoaf (coord.), *The Dictionary of Art*, vol. 4, 1996, p. 182.

18.

Cena espetacular tratada ao modo do tempo romano combinando a iconografia cristã com elementos clássicos. A série do *Triunfo da Eucaristia* é composta por doze composições monumentais de quase cinco metros de alto e sete metros de largura que foram concebidos para cobrir as paredes laterais da igreja. Cf. VERGARA, Alejandro; WOOLLETT, Anne T., *Rubens. El Triunfo de la Eucaristia*, 2014; SEBASTIAN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, 1981, pp. 173-177; POORTER, Nora de, *The Eucharistic Series*, 1978.



[Fig. 15]

Triunfo da Igreja Católica, Schelte Adams Bolswert (1586-1659) sobre composição de Peter Paul Rubens (1755-1640), gravura sobre papel, British Museum, inv. 1891,0414.685.1-2



[Fig. 16]

Triunfo da Eucaristia sobre a Ignorância e a Cegueira, da série dos Triunfos da Eucaristia, Jan Raes II (1602-1639) sobre composição de Peter Paul Rubens (1755-1640), tapeçaria de seda e lã, 1627-1632, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

19.

Uma vez que os pintores de azulejos usaram a gravura como fonte de inspiração para quase todas as suas obras, a sua identificação tornou-se um importante campo de investigação onde diversos autores têm revelado os seus contributos. Muitos estudiosos de uma primeira geração como Marie Thérèse Mandroux França, Robert Smith, João Miguel dos Santos Simões que podem ser considerados precursores nesta área, até às mais recentes revisões e interpretações do tema (Patrícia Roque de Almeida, Rosário Salema de Carvalho, Ana Paula Rebelo Correia, José Meco, Celso Mangucci, Diana Gonçalves, entre outros). Com uma perspectiva mais ampla, muitos investigadores têm-se centrado no estudo de programas iconográficos, examinando as fontes de inspiração e, sobretudo, o discurso visual das decorações, diretamente ligado ao contexto religioso, político e social. Esta perspectiva é especialmente relevante no que diz respeito à relação que o azulejo estabelece com outras formas de arte no mesmo espaço, criando um todo artístico a “obra de arte total”.

Na Europa do tempo barroco, onde a eficácia dos recursos visuais é incontestada e predomina a cultura visual, a circulação de gravuras como meio privilegiado de transmissão de ideias, conceitos e iconografias, facilitada pela extensíssima produção de ilustrações em livros, tratados, álbuns ou mesmo em estampas soltas, revelou-se uma característica essencial.

Uma abordagem e aproximação às fontes gráficas e aos modelos impressos torna-se um ponto a ressaltar, sempre que estudamos a azulejaria figurativa deste período, em que deparamos, naturalmente, com as fontes iconográficas, ou seja, com a questão da escolha dos livros de gravuras, de que as pinturas dos azulejos setecentistas¹⁹ são em larga medida tributárias.

A circulação de gravuras avulsas e os livros de gravuras em sucessivas reedições, na sua maior parte italianas, francesas e do norte da Europa, são também determinantes na formação dos modelos da cultura visual representando um dado imprescindível à compreensão deste programa artístico. O pintor alterou, todavia, um conjunto de pormenores a fim de melhor poder adequar a composição à iconografia de Santo Agostinho, recorrendo por isso, logo de início, à substituição da figura alegórica da Igreja por Santo Agostinho, ostentando a pena e o livro, na sua condição de Doutor, acompanhado pela maquete da igreja ou capela do instituidor, além do anjo que se apresta a coroá-lo, não com a tiara como na gravura, mas com a mitra episcopal.

Procurou-se manter toda a figuração que preenche a composição, como alguns anjinhos com os mesmos gestos e posições, mudando apenas os respetivos atributos. O carro triunfal reproduz o da gravura, assim como os cavalos que o puxam e serafins que os montam. As três figuras femininas assumem movimentos muito semelhantes ao reproduzidos na gravura. A figura da criança é acrescentada.

Por fim, o pintor de azulejos identificou as outras substituições iconográficas com o recurso a legendas e fitas, contendo inscrições que permitem esclarecer o sentido da leitura desta glorificação. Ao Ódio, à Fúria, à Ignorância e à Cegueira correspondem agora Pelagio, Donaius, Manes e Arrius²⁰, personificações do Mal que o santo combateu e das quais saiu triunfalmente vencedor. Intelectual e Doutor da Igreja, ele é, também, um herói da Cristandade e, como tal, é aqui celebrado.

20.

Cf. MECO, José, “Algumas fontes flamengas do azulejo português. Otto van Veen e Rubens”, in *Azulejo*, n.º 3-7, 1995-1999, pp. 42-44.

É realmente surpreendente o uso da gravura na forma criativa como o pintor a interpreta. Este ponto é sempre um dos assuntos perceptíveis nos estudos sobre esta arte, que se alimenta da cópia, da reprodução dos modelos, das fontes de inspiração, ou seja, do problema da “citação”, uma questão fundamental do processo artístico e da própria teorização da obra de azulejaria. A relação entre a gravura e o azulejo continua a ser um tema importantíssimo para a compreensão da originalidade do imaginário português registado na pintura azulejar.

Parece-nos importante comprovar, neste caso específico, a circulação e reprodução da imagem nos seus diferentes suportes: *bocetto* ou *modell*, cartão²¹, tapeçaria, gravura e por fim, o azulejo. Para além da análise da cópia e da colagem, mais ou menos fiel, nesta circulação e transferência de modelos, interessa igualmente realçar a força das imagens enquanto referente cultural, uma fonte de informação e de conhecimento sucessivamente “reeditada” e atualizada conforme o seu respetivo uso. Não podemos partilhar a ideia de o mérito da azulejaria residir na cópia criativa e original das gravuras; é preciso ir mais longe, e encontrar as funções dos próprios modelos sobre o processo artístico, como este exemplo bem evidencia.

Para finalizar, não oferece grande dúvida a atribuição da totalidade do programa e conjunto azulejar da sacristia – que nos parece compreender, ainda que sem certezas, uma única campanha decorativa com alguns ajustamentos de espaço²² – ao mestre PMP, um dos mais ativos e destacados pintores de azulejo do primeiro quartel do século XVIII, autor de uma produção, nem sempre assinada, situada entre 1710-1717 e 1725-30. Datado dos primeiros anos do século XVIII, o núcleo da Mouraria comprova, uma vez mais, a sua personalidade de pintor de grande acentuação gráfica e correto desenhador, bom conhecedor com acesso às fontes e modelos gravados, trabalhando por certo em colaboração com diferentes artistas para a Ordem dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho.

A igreja e o programa decorativo e iconográfico do revestimento cerâmico

“(...) o tecto porem, da igreja, he de madeyra em volta redonda, mas pintado também de seo brutesco. As paredes do corpo da igreja sam todas vestidas de azolejo (...)”²³

21.

Cf. POORTER, Nora de, *op. cit.*, pp. 109-237.

22.

De acrescentar que em termos de organização de todo o espaço, uma das alterações visíveis é a da porta que dá acesso à rua, por onde se circula, tendo sido inicialmente uma janela, simétrica com a outra.

23.

“Notícia da Igreja de Sancto Antam o Velho, segundo o estado em que se acha de 1707”. LIMA, Durval Pires de, *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa na qual se dá notícia das fundações e fundadores das instituições religiosas, igrejas, capelas e irmandades desta cidade*, vol. 2, 1972, p. 37.

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

Em 1713, descrevia e publicava o padre António Carvalho da Costa (1650-1715) na conhecida obra *Corografia Portuguesa* a seguinte notícia sobre a igreja do colégio de Santo Antão-o-Velho: “(...) O Collegio de Santo Antão o Velho no Bairro da muraria para o Nascente, he de Frades Eremitas de Santo Agostinho cuja igreja he pequena e huma nave, com a porta para o Poente; tem cinco capellas com a mayor (he que são Padroeyros os Conde de Soure, aonde tem seu jazigo). No corpo da Igreja da banda da Epístola esta a capella de Nossa Senhora da Conceição, Imagem milagrosa e da banda do Evangelho que fica defronte da N. Senhora do Bom Despacho Imagem muy devota, e de grande milagres, já no tempo em que os Padres da Companhia alli entrarão, com que teve particular devoção o glorioso Padre Francisco Xavier, enquanto esteve em Lisboa, antes de partir para a India (...)”²⁴.

24.

Cf. COSTA, António Carvalho da, *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contem; varões illustres, gealogias das familias nobres, fundações de conventos, catalogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observaçoens*, vol. 1, 1706, pp. 409-410.

25.

Vejam-se as *Memórias Paroquiais*, assinadas pelo pároco do Socorro, Manuel Curado Dias (19 de julho de 1759), onde se refere que é padroado dos condes de Soure. Cf. PORTUGAL, Fernando; MATOS, Alfredo de, *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa*, 1974, p. 268.



[Fig. 17]

Vista geral da nave da igreja do *Colegíno*

26.

A 28 de abril de 1594 sabemos que a Companhia de Jesus vende o edifício aos eremitas de Santo Agostinho passando a designar-se por colégio de Santo Agostinho.

O autor não faz, porém, nenhuma alusão à respetiva decoração em azulejo, que já existia em 1707. Sabemos que esta primitiva igreja ruiu alguns anos mais tarde com o terramoto, subsistindo apenas o espaço da capela-mor²⁵, tendo sido reconstruída, quase de imediato em 1759.

Contrariamente ao que é mencionado, e como já referido, a igreja não abre ao culto em 1764, mas irá manter a mesma disposição de capelas laterais e a capela-mor, espaço cujas obras estão legitimadas pelo padroado do 5.º conde de Soure, D. João da Costa e Sousa Carvalho Patalim (1716-1796), como é visível na inscrição gravada na parede lateral da respetiva capela-mor.

Mas o espaço que subsiste [fig. 17], resulta das obras realizadas muito provavelmente em 1784 quando aí se encontrava instalado o colégio de Santo Agostinho²⁶. Donde a vivência deste espaço religioso, refletida nas orientações da sua plena realização iconográfica: um ciclo de episódios da vida de Santo Agostinho em seis painéis de azulejos correspondendo à importante campanha decorativa da azulejaria figurativa de finais do século XVIII, destinados e aplicados na nave da igreja.

Trata-se de um programa bem conservado, *in situ*, que iremos procurar entender no contexto da sua realização com alguns outros conjuntos e revestimentos cerâmicos de temática agostiniana dentro do mesmo período cronológico. Nele se combinam composições perfeitamente integradas, resultado de um projeto por certo de acordo com

as preocupações, planos e ideias dos seus encomendadores, ao mesmo tempo que dirigido a todos os que usufruíam devocionalmente do interior daquele templo.

As representações são tratadas de forma singular, em quadros pictóricos isolados, com o propósito de exaltar as ações do santo na sequência de uma narrativa, e fazer ressaltar alguns acontecimentos biográficos considerados de maior significado no plano do seu percurso e espiritualidade.

Encomenda proveniente de Lisboa, muito possivelmente da produção da Real Fábrica do Rato, este conjunto remonta-nos a 1784²⁷ integrando uma tipologia das grandes composições rococó com molduras de policromia opulenta e cenas a azul, documentando o gosto do período e fase pós-terramoto, durante a qual a igreja se reedifica.

Uma análise atenta ao repertório decorativo da nave conduz-nos na procura de um discurso lógico e de um itinerário visual, centrado na vivência deste espaço como suporte da pintura parietal e na própria dimensão da representação pictórica.

Todo o conjunto se impõe em termos da sua uniformidade decorativa, por efeito da exuberância orgânica dos emolduramentos, da graciosidade dos concheados e da respetiva policromia de amarelos e verdes, contrastante com a definição do desenho e pintura monocromática das cenas centrais historiadas.

São composições que enunciam, pois, este gosto particular tão comum à estética do azulejo rococó, privilegiando o desenvolvimento dos conteúdos em escala ampliada. A pintura é apresentada na policromia densa das pilastras a azul forte [fig. 18], reproduzidas nas cenas e que marcam o ritmo das composições.

A totalidade da sequência narrativa repousa numa base com almofadados marmoreados, simulando estruturas e elementos arquitetónicos veiculados à linguagem decorativa do estilo *rocaille*.

A decoração da nave compreende, assim, uma variedade de soluções decorativas habilmente ajustadas à dimensão e função do espaço que reveste, pressupondo uma ligação estética e estruturante entre arquitetura e azulejo. O efeito geral é de espetacular envolvimento, formando um conjunto de motivos assimétricos ao estilo rococó na variedade de efeitos policromos. Uma vez que os painéis preenchem

27.

Cf. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (A.H.P.L.), *Livro de Contas de Nossa Senhora do Bom Despacho*. Em maio de 1784 paga-se por 3033 azulejos 155.254 réis e por outros 250 azulejos 10.180 réis. Como curiosidade, no ano anterior, em 1783, é publicada a primeira tradução para português da obra de Santo Agostinho, as *Confissões*.



[Fig. 18]

Detalhe dos pormenores *rocaille* no painel de azulejo com almofadados marmoreados, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

todas as paredes da igreja, a circunstância de desenvolverem esta forma contínua (em que os fundos marmoreados, com as suas bases e entablamentos, ligam os painéis entre si) contribui de forma determinante para uma perceção da fusão visual de todo o ambiente.

Simultaneamente à leitura plástica e visual do conjunto, a análise iconográfica dos temas permite reconstituir um programa iconográfico centrado, como é natural, em momentos e relacionadas com a vida e obra de Santo Agostinho (354-430)²⁸.

Nascido no norte de África, em Tagasta (atual Souk-Ahras, na Argélia), Santo Agostinho viveu em Roma e em Milão, cidade onde se viria a converter sob a influência de Santo Ambrósio (c. 340-397) e de sua mãe, Santa Mónica (331-387). Batizado em 387, regressa logo a África e passa a viver em comunidade. Mais tarde, é ordenado sacerdote e, depois, bispo titular da catedral de Hipona, assumindo-se como um dos pilares da teologia patrística ocidental²⁹, mediante um pensamento doutrinal profundo, que se desenvolve progressivamente, em torno da ideia de Deus, da conceção da Trindade, da questão da Graça, da liberdade humana e das relações de Deus com a História.

Mereceram neste espaço especial destaque as cenas do batismo, da entrega do hábito pelo bispo e da imposição da mitra, entre outros episódios que foram colocados aparentemente sem respeitar uma ordem cronológica dos acontecimentos, talvez por uma questão de adaptação ao espaço disponível.

É a partir da entrada que o visitante tem acesso, pelo lado da Epístola, ao primeiro painel de azulejos na parede fundeira da nave, que representa uma devoção individual de Santo Agostinho e a vivência do respetivo sacramento do batismo.

Sabemos, pela sua obra emblemática de teor auto-biográfico – as *Confissões*³⁰ –, que, antes de receber o batismo, se retirara para Cassiciaco na companhia da sua mãe Santa Mónica, do seu filho Adeodato, e do seu amigo Alípio, a fim de estudar a Bíblia de que apenas conhecia fragmentos. A representação [fig. 19] mostra-o ajoelhado perante a pia batismal, acompanhado por sete figuras, certamente o amigo e companheiro Alípio, o filho Adeodato e uma figura feminina (a mãe Santa Mónica) aliás presente noutras cenas. Recebe o sacramento do batismo pelo bispo de Milão, Santo Ambrósio. A figuração é um

28.

Grande parte do que sabemos sobre a vida de Santo Agostinho foi relatada pelo seu amigo Possídio, o bispo de Calamba (moderna Guelma, na Argélia), na sua obra *Sancti Augustini Vita*. Possídio admirava Agostinho como uma pessoa intelectualmente poderosa e de retórica arrebatadora, que aproveitava todas as oportunidades para defender o Cristianismo nas suas polémicas frequentes contra os seus detratores.

29.

É autor de dezenas de obras de enorme influência em toda a tradição cristã (*Confissões*, *A Cidade de Deus*, entre os quais avulta o tratado *De Trinitate*, etc.)

30.

Livro extraordinário, onde relata os seus medos, as suas interrogações e as respostas que vai encontrando num percurso existencial que é sobretudo intelectual e marcadamente espiritual. No verão de 386, por influência de sua mãe e dos sermões de Santo Ambrósio, depois de ouvir a história da vida de Santo Antão no deserto por Pláciano e seus amigos, converteu-se ao Cristianismo afastando-se definitivamente dos círculos dos maniqueus a que estivera ligado. É conhecida a primeira tradução para português, possivelmente do castelhano, desta obra em 1783. Cf. *Confissões* (...).



[Fig. 19]

Painel de azulejo representando o *Batismo de Santo Agostinho* na parede fundeira do lado da Epístola, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

tanto esquemática, persistindo uma ingenuidade do desenho, sendo a vela, o livro e a pomba do Espírito Santo as referências que a pontuam no plano simbólico.

O painel seguinte [fig. 20] representa *A entrega do hábito a Santo Agostinho*, compondo-se de três partes, como parecem aqui estar representadas: um capuz, símbolo da obediência; uma túnica, que representa a pobreza; e um cinturão que simboliza a castidade, que no caso dos agostinhos é de couro. Um religioso segura o báculo e uma figura de mulher com uma criança assistem à cena.

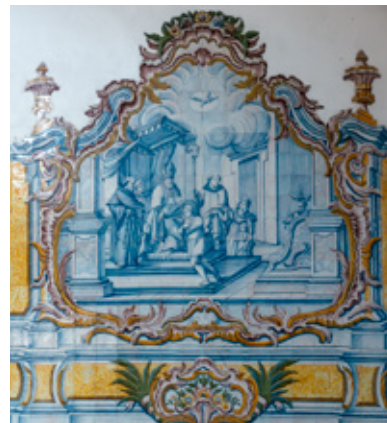
O terceiro painel [fig. 21] concentra a atenção na apresentação da regra à comunidade. A cena representa o levantar de um “altar” à regra e à própria palavra de Deus, com a presença do leão e do boi grifados (relacionados com os evangelhos de São Marcos e de São Lucas). Assente num pedestal, dá-se a conhecer o documento que fixou, como sabemos, um conjunto de regras sobre a vida monástica em geral, aceite e seguida por diversas ordens e congregações. A presença de figuras femininas e masculinas contempla o ramo feminino (agostinhas) e o ramo masculino (agostinhos).

Com este episódio encerra-se a orientação de um sentido da leitura deste lado da nave da igreja com a chegada à capela-mor, ou seja, o caminho da conversão de Santo Agostinho.

Do outro lado, no do Evangelho, alinham-se outros três momentos fulcrais, obedecendo todos a uma semelhante disposição das figuras e a respetiva inserção na composição, denotando a mesma mão na realização da pintura cerâmica. As histórias ali contadas reportam-se a distintos acontecimentos:

Um primeiro [fig. 22], na parede fundeira, evoca a *Imposição da mitra e do báculo*, especificamente o momento da jurisdição de Santo Agostinho e a sua consagração episcopal. Em 391, é sagrado sacerdote em Hipona e, em 396, é sagrado bispo da mesma cidade, memórias que, por isso, se tornam um tema recorrente da sua vida e de todo o cerimonial dos bispos. O bispo, investido da plenitude do sacramento da ordem, rege a Igreja particular, como vigário e legado de Cristo, em comunhão e sob a autoridade do Romano Pontífice.

O episódio seguinte [fig. 23] exalta a figura do santo como pregador, dirigindo-se a uma numerosa assembleia de fiéis, presidido por Va-



[Fig. 20]

Painel de azulejo representando a *Entrega do hábito a Santo Agostinho* no lado da Epístola, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784



[Fig. 21]

Painel de azulejo representando a *Apresentação ou entrega da Regra de Santo Agostinho à comunidade* no lado da Epístola, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784



[Fig. 22]

Painel de azulejo representando a *Imposição da mitra e do báculo* na parede fundeira do lado do Evangelho, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO



[Fig. 23]

Painel de azulejo representando a *Assembleia de fiéis, presidido por Valério, bispo de Hipona, exaltação de Santo Agostinho como pregador* no lado do Evangelho, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784



[Fig. 24]

Painel de azulejo representando *Santo Agostinho a lavar os pés de Cristo vestido de peregrino* no lado do Evangelho, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

[Fig. 25]

Painel de azulejo representando o *Coração em chamas trespassado pela flecha*, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

[Fig. 26]

Painel de azulejo representando o *Livro alusivo a regra e os anjos*, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, 1784

lério, bispo de Hipona. No ano de 391, ao entrar na igreja de Hipona (hoje Annaba ou Boné, na Argélia), ouviu o bispo Valério propor a sua escolha como coadjutor das funções sacerdotais, especialmente para o ministério da pregação, encargo que inicia a partir de então.

Antecedendo o recinto destinado à capela-mor, a última cena [fig. 24] representa *Santo Agostinho a lavar os pés de Cristo vestido de peregrino*. Trata-se de um motivo iconográfico divulgado com certa frequência na pintura do Barroco europeu que, de alguma maneira, o associa ao gosto próprio por Cristo, lavando os pés dos apóstolos no cenáculo. Numa transposição de acentuado visionarismo, estabeleceu-se aqui uma ligação com o sacramento da confissão, a via pela qual as impurezas são igualmente lavadas da consciência dos cristãos.

Todo este programa visual, catequético, intencional, cumprindo uma estratégia narrativa e direcionado ao comum dos fiéis é complementado por um conjunto de outros sinais, os atributos da Ordem de Santo Agostinho [figs. 25 e 26], numa síntese dos elementos correntes da sua iconografia: o *Coração em chamas trespassado pela flecha* é, por excelência, o atributo iconográfico e lema da ordem desde o século XV, a que se junta o *livro alusivo à regra e os anjos*, numa identificação da figura do bispo e teólogo como Doutor Angélico.



[Fig. 25]



[Fig. 26]

As fontes que estiveram na origem dos painéis são as gravuras da obra *Iconographia Magni Patris Aurelli Augustini: Hipponensis*

*Episcopi, et Ecclesiae Doctoris Excellentissimi*³¹ [fig. 27] consideradas próximas. Não exatamente idênticas aos azulejos da Mouraria, permitem, contudo, a identificação da cena pela respetiva inscrição em latim, como ainda perceber quais os temas privilegiados na representação de Santo Agostinho.

Deparamos com uma evidente aproximação a este exemplar, composto por 30 gravuras, editado em Antuérpia no ano de 1624³², e que seria uma fonte gráfica conhecida e acessível ao encomendador e ao pintor de azulejos. Do seu todo, conseguimos individualizar os cinco episódios escolhidos. São eles: o *Batismo*, a *Imposição da Mitra*, o *Lava-pés a Cristo*, a *Entrega do Manto* e a *Assembleia de Fiéis* e o *Bispo Valério*.

A eficácia ao recurso visual e comunicativo é incontestada, sabendo que o pintor de azulejo utilizava a gravura, como se disse a propósito da sacristia do convento, adaptando os modelos às suas necessidades, impostas, sobretudo, pela maior amplitude das superfícies, neste caso a nave da igreja, e que os azulejos, obrigatoriamente, deveriam revestir as paredes, concebendo conjuntos que ultrapassavam, em muito, a mera transposição das estampas.

Os painéis espelham, assim, um programa iconológico que organiza e enfatiza os temas ligados à vocação de Santo Agostinho, à sua consagração episcopal, veículo de poder espiritual e carácter universal, inspirador ainda da vivência monástica contida nos preceitos da sua regra, tendo sido executado com rigor pelo pintor. Destinavam-se ao usufruto exclusivo da comunidade monástica dos agostinhos, que aqui vivia e estudava, com intuitos de devoção, pregação e outras atividades apostólicas.

O conjunto da escolha destas imagens para o espaço da nave da igreja do *Coleginho*, não se esgota numa única leitura. Constitui, desse modo, também, um testemunho expressivo da sensibilidade tardo-barroca ao tema.

Uma análise comparada e mais demorada, – impossível nos limites do presente texto – dos ciclos azulejares sobre a vida de Santo Agostinho noutros espaços religiosos³³, poderá constituir um elenco significativo de referência no sentido de ajudar a compreender a escolha da sua iconografia, bem como diferentes opções estéticas, no contexto



[Fig. 27]

Frontispício do livro MAIGRET, George; PETRI, Hieronymus, *Iconographia Magni Patris Aurelli Augustini: Hipponensis Episcopi, et Ecclesiae Doctoris Excellentissimi*, Schelte Adams Bolwert (1586-1659), gravura sobre papel, 1624, Bibliothèque Municipale de Lyon, cota: Rés Est 319808, gravura 1.

31.

Cf. MAIGRET, George; PETRI, Hieronymus, *Iconographia Magni Patris Aurelli Augustini: Hipponensis Episcopi, et Ecclesiae Doctoris Excellentissimi*, Antuérpia, Boetius Bolswert, 1624, Villanova University, inv. AHI N8080.P4.

32.

Gravadas pelo gravador flamengo Boetius Bolswert (1580-1633).

33.

Nas imediações do *Coleginho*, e como já referido, com uma história muito ligada a este espaço, não podemos deixar de referir a importância de todo o acervo azulejar do convento da Graça de Lisboa, onde encontramos na zona do coro-alto, painéis com episódios da vida de Santo Agostinho, certamente oriundos de outro espaço. Identificamos várias cenas: *Santo Agostinho recebe na sua cela um peregrino nimbado, a quem lava os pés; Santo com hábito de frade; Santo em êxtase junto a rebanho; Santo Agostinho com menino na praia; Morte de Santo Agostinho; Enterro de Santo Agostinho* [com aparição do santo a um doente]; *Aparição de Santo Agostinho numa Batalha e Santo Agostinho entrega os estatutos da ordem a seis frades ajoelhados*. Estão datados de 1720 e atribuídos a António de Oliveira Bernardes (1662-1732). Cf. CARVALHO, Rosário Salema de, *op. cit.*, p. 606 (anexo); SIMÕES, João Miguel dos Santos, *op. cit.*, pp. 292-293; GARCIA, José Manuel; BORGES, Tiago Lourenço; MEGRE, Rita, “Colégio de Santo Antão-o-Velho / Colégio de Santo Agostinho”, ficha de inventário em *Lx Conventos. Da cidade sacra à cidade laica. A extinção das Ordens Religiosas e as dinâmicas de transformação urbana de Lisboa do século XIX*, 2014, disponível em <https://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=664>; GRILLO, Júlio, “Convento da Graça / Convento de Nossa Senhora da Graça / Igreja Paroquial da Graça / Igreja de Santo André e Santa Marinha”, ficha de inventário n.º IPA.00005881, 2005, disponível em http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5881.

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO



[Fig. 28]

Painel de azulejo na nave da igreja da Boa Hora na Ajuda representando o *Santo Agostinho a lavar os pés de Cristo vestido de peregrino*, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, início do século XIX



[Fig. 29]

Painel de azulejo na nave da igreja da Boa Hora na Ajuda representando o *Santo Agostinho a lavar os pés de Cristo vestido de peregrino*, faiança policromada, Real Fábrica do Rato, início do século XIX

34.

Cf. HENRIQUES, Paulo, “Os azulejos da Real Fábrica de Louça: do Rococó aos Ecletismos”, in *Real Fábrica de Louça ao Rato*, 2003, pp 448-489.

35.

Cf. *Ibidem*, p. 483.

36.

Veja-se, nomeadamente, a série da vida de Santo Agostinho pintada em 1706 por Bento Coelho da Silveira (1617-1708) para o convento de Santo Agostinho ao Grilo em Lisboa, transferidas para a igreja de Alhandra nos finais do século XIX. Cf. SOBRAL, Luis de Moura (dir.), *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu tempo*, 1998, pp. 398-407; NUNES, Marília, “Um pintor seiscentista Bento Coelho da Silveira”, separata de *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, S. 3, n.º 87, t. 2, 1981.

de um mesmo ciclo cronológico, entre os finais do Rococó e o início do gosto Neoclássico.

Assim, outros revestimentos monumentais e de carácter mais erudito apresentam uma pintura cuidada nos ornatos e um quadro mais completo quanto às cenas historiadas, com excepcional qualidade, também seguramente atribuídos à produção da Real Fábrica do Rato³⁴. Refiro-me, em Lisboa, aos painéis da nave da igreja da Boa Hora na Ajuda, um completo ciclo narrativo da vida de Santo Agostinho, organizado segundo uma estrutura retabular de painéis historiados [fig. 28], embasamentos, pilastras e frontões fantasiados, mas estes com grandes molduras envoltas em amplas folhas de acanto e com vasos floridos de onde pendem grinaldas seguras por robustos meninos.

Outro programa com cenas da vida de Santo Agostinho merece ainda destaque. Os extraordinários painéis da nave da igreja dos Grilos em Setúbal [fig. 29]. As composições historiadas são, neste caso, de maior complexidade e aparato ornamental, assumindo uma disposição espacial mais elaborada que transforma os painéis em autênticas bocas de cena, com elementos construtivos de arquitetura de excelente e rigorosa simulação naturalista³⁵.

Em todos estes núcleos é curioso notar que o revestimento das paredes é integral, simulando o efeito de retábulos recortados.

Em síntese, diríamos que a iconografia de Santo Agostinho em azulejo continua, pois, a constituir um amplo campo de trabalho, merecedor de um inventário sistemático e circunstanciado, numa abordagem de maior fôlego. Em simultâneo, a identificação exata dos episódios representados, bem como a escolha dos modelos gráficos, facilitará, as pesquisas posteriores e o confronto com imagens similares, quer em azulejo, quer em outros suportes, designadamente a pintura³⁶, possibilitando novas leituras e perspectivas mais aprofundadas.

Regressando ao *Coleginho*, todo o conjunto azulejar da nave da igreja que aqui pretendemos enunciar, ainda que de uma forma sucinta, impõe uma identidade visual – procurando interligação com todo o programa da sacristia – que, para além da mera função decorativa, se transforma em veículo de imagem, pressupondo, provavelmente, uma estratégia narrativa com vista à implementação de um determinado sentido no espaço, transmitindo uma mensagem dirigida a todos os que o visitam e contemplam.

Outros espaços: claustro e escadarias. O azulejo de padrão

“(...) Saindo da igreja se passa ao claustro que he quadrado com grandeza proporcionada ao que pede o convento. Sam as paredes que formam os quatro lanços delle ornadas com seo azolejo em altura de sinco palmos (...)”³⁷

De acordo com o modelo dominante do Barroco em Portugal, o azulejo reveste e integra, também neste convento, outros espaços, quer de circulação, tais como o claustro e a escadaria de acesso ao piso superior, quer algumas salas desse mesmo andar superior. Também, aqui, encontramos motivos e cronologias distintas, indiciadoras de diferentes campanhas de obras já mais tardias. A escolha de uma azulejaria de padrão manifesta-se em todas estas zonas de passagem.

Paralelamente à azulejaria figurativa que detalhámos, assistimos a uma atitude ao mesmo tempo da adaptação a uma escala e ao espírito dos criativos azulejos de “tapete”, os responsáveis por um período altamente imaginativo, muitas vezes dentro das limitações artísticas de muitos pintores de azulejo.

Analisando os motivos presentes nos padrões da azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII, são óbvias as correspondências aos referentes de outras expressões artísticas, demonstrado uma interceção de linguagens que atravessa as artes ditas decorativas (tapeçarias, tecidos, modelos de ourivesaria, entre outros), de que o azulejo é, talvez, um dos mais expressivos meios de representação³⁸.

É na escadaria principal do edifício que este se conserva, numa zona de acesso obrigatório e, por consequência, muito frequentada pela natureza funcional da sua acessibilidade. O azulejo acompanha a escala e dimensão da escadaria que, sem ser monumental, a recupera de uma forma simples e decorativa.

“(...) Começa em dous lanços e depoys passa a hum; he bem assistida de claridade e ornada toda de azolejo”³⁹.

A estrutura compositiva monocromática do revestimento cerâmico [fig. 30], datada do início do século XVIII, parece adequar-se ao seu espaço de origem. Este padrão é um dos mais representativos da enorme variedade dos utilizados no primeiro quartel do século XVIII. Apenas de dois módulos de padrão central e respetivo emolduramento, numa sucessão de frisos com uma barra, esta composição comprova as afi-

37.

Da fábrica interior do Collégio”. LIMA, Durval Pires de, *op. cit.*, vol. 2, p. 40.

38.

Cf. PAIS, Alexandre, “Azulejos de repetição”, in MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII*, 2012, pp. 81-97.

39.

LIMA, Durval Pires de, *op. cit.*, vol. 2, p. 40.



[Fig. 30]

Pormenor de painel de azulejo de padrão de tapete na escadaria do Coleginho, faiança policromada, primeiro quartel do século XVIII

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

nidades destes revestimentos cerâmicos, como referimos, com a aplicação parietal de tecidos.

Desmultiplicando virtualmente o espaço de circulação, a composição de tapete procura garantir a sua ligação à estrutura arquitetónica da escada, pela aplicação de duplas molduras que, limitando o padrão, acentuam em reforço os contornos das paredes, lembrando tecidos e tapeçarias suspensas.

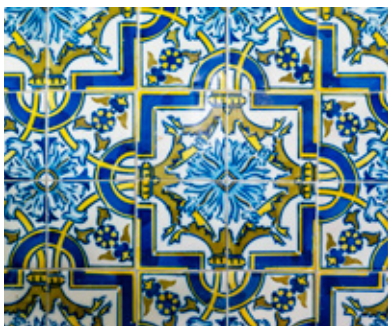
A metamorfose e transformação da escada torna-se, deste modo, plenamente conseguida pela aplicação de frisos e cercaduras acompanhando o ritmo da inclinação dos degraus e o seu dinamismo. O fundo azul denso, por seu turno, garante ao motivo central da folhagem a singularidade e a sobriedade do todo o conjunto.

Deparamos ainda, ao logo da escada, com três painéis de azulejo figurativo de meados do século XVIII, expostos individualmente como se tratasse de quadros isolados, muito possivelmente deslocados e transferidos de outro local. Representam e reiteram, uma vez mais, a presença da figura de Santo Antão, enquanto elemento de adjetivação do discurso narrativo deste espaço.

No primitivo claustro, surge, por sua vez, um revestimento azulejar de repetição relativamente bem conservado⁴⁰. Trata-se de um padrão policromado [fig. 31], de contorno azul com um centro e um elemento de ligação, unidos por grandes aros circulares. O centro é constituído por moldura contracurvada, a azul com rebordos a amarelo. O elemento de ligação, formado pelos aros amarelos, repete a reserva do centro, circunscrevendo um florão idêntico. Em repetição, este padrão permite a observação de quatro ritmos: vertical, horizontal, diagonal e ondulatório⁴¹.

No andar superior os revestimentos azulejares de padrão dividem-se por vários compartimentos. Denunciam colocações posteriores quando o convento sofreu remodelações ao longo dos meados, finais do século XVIII e inícios do século XIX.

O conjunto azulejar mais original é o das alarradas [fig. 32]. São as habituais composições de vasos ou cestos floridos, ladeados por pássaros, intercalados por motivos vegetalistas, refletindo sempre o gosto por este motivo bem presente na azulejaria da primeira metade da época setecentista.



[Fig. 31]

Pormenor de painel de azulejo de padrão de tapete no claustro do *Coleginho*, faiança policromada, século XVII



[Fig. 32]

Painel de azulejo representando alarradas no piso superior do *Coleginho*, faiança policromada, primeiro quartel do século XVIII

40.

Questionamos se este revestimento é o original, ou se foi colocado posteriormente, trazido de outro espaço numa campanha de obras posterior.

41.

Cf. Padrão P-17-01015 descrito em *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, disponível em <https://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az/azinfinitum> [consultado em 16 de maio de 2023].

Pertencendo a um núcleo mais recente, podemos observar numa das salas a combinação de painéis que aproximam revestimentos ingênuos de figuração avulsa com cercaduras de florão, assumidamente remontados, com a intenção de recuperar o gosto pelo azul como a cor da pintura cerâmica por excelência.

Por fim, um último conjunto no amplo espaço reservado ao refeitório, reabilitando o gosto pela técnica das composições enxaquetadas ou de caixilho [fig. 33], como era designada, com os azulejos dispostos e colocados em trapézio, emoldurados por friso retangular, num esquema baseado, neste caso, nas cores branco e azul, optando por uma solução geométrica de ritmo diagonal. Contrastando com o revestimento parietal, preenchem as paredes desta sala de vocação inteiramente comunitária, ornatos ovais em estuque, solução decorativa mais tardia, revelando sinais de uma linguagem própria ligada a outros objetos ornamentais.

Em suma, pareceu-nos importante destacar, nestes outros espaços, a eficácia do uso das padronagens com vista à utilização do azulejo de supremo efeito decorativo, retomando a herança de uma longa prática do seu uso na azulejaria portuguesa.

Notas finais

Tornou-se, deste modo, claro que, para além da magnífica expressão estética e plástica do programa artístico do revestimento cerâmico que procurámos analisar, a sua iconografia visa exprimir a glória e o triunfo dos ideais da vida monástica da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho. Para tal, reúne os elementos fortemente propiciadores da sua religiosidade e bem adequados à ocupação e uso do espaço deste convento entre 1594, no seguimento da venda por parte da Companhia de Jesus à ordem, e 1829, momento em que os agostinhos deixam o edifício.

Da conjugação das muitas intervenções na edificação, resultou um núcleo integrado do revestimento azulejar, concentrado, como vimos, com particular incidência na decoração da sacristia, em inícios do século XVIII, e no revestimento da nave da igreja, no final da mesma centúria.

O azulejo desempenha, nestes exemplos, tão à maneira da arte barroca, uma forma privilegiada de animação parietal empenhado na transformação do espaço arquitetónico, propondo a criação de uma



[Fig. 33]

Painel de azulejo com composição enxaquetada no refeitório do piso superior, do *Coleginho*, faiança policromada, meados do século XVI

HISTÓRIA DO EDIFÍCIO

outra espacialidade fictícia, ilusoriamente sugerida pela figuração/ornamentação. Absorvendo da Arquitetura a organização estrutural, a noção do espaço e o papel dos suportes e das superfícies, dos modelos das artes eruditas, e o sentido da proporção, ele atua como o grande protagonista da estética barroca, tal como ela foi entendida e cultivada na arte portuguesa.

Todas estas características exerceram uma influência preponderante na captação da respetiva mensagem que se impunha transmitir: o teor apostólico segundo a regra de Santo Agostinho, o exercício de uma missão pastoral e, por fim, a experiência do eremitismo, em sintonia com a temática da teologia do santo de Hipona, com particular destaque para a doutrina da Graça.

Embora hoje se torne difícil entrever, abarcar e entender toda esta riqueza cultural e espiritual, impõe-se aos olhos contemporâneos a extraordinária plasticidade destes conjuntos, que não escondem o intento catequético e exaltador da vivência comunitária da Ordem dos Agostinhos Descalços em Portugal.

A presença do azulejo assume-se, no espaço do *Coleginho*, como um agente metamorfoseador, adquirindo a unidade de um património integrado e um estatuto de um bem cultural “especializado”, assim classificado por estar *in situ* na arquitetura e ser parte essencial das funcionalidades prática, estética e simbólica do edifício que integra.