



É possível uma teoria azulejar?

As gravuras e o decoro na produção da azulejaria portuguesa no além-mar

André Cabral Honor
Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo busca levantar algumas considerações que possam servir de guia teórico para a análise do acervo azulejar no além-mar português. Trata-se de temática pouco estudada, sendo os maiores estudos concentrados na década de 70 com o levantamento realizado por Santos Simões (1979). Desde então, estudos esporádicos têm sido elaborados, porém nenhum deles busca tratar o azulejo como uma manifestação artística específica, que segue contornos distintos da pintura e escultura, especialmente quando se trata da sua aplicação na América portuguesa, espaço o qual será o foco deste artigo. Para isso, utilizar-se-á da análise iconográfica entre gravuras e azulejos, partindo da ideia do uso do decoro e engenho como ferramentas teóricas.

Palavras-chave:

Azulejaria. Gravuras. Decoro. Barroco.

Abstract

This article aims to reach some considerations that can serve as a theory's guide to analyses the tile's heritage on the Portuguese beyond the sea. It's a theme that has few studies with most of the research concentrated in the seventies with the survey of Santos Simões (1979). Since then, sporadic studies had been made, but none of them aims to treat the tiles as a specific artistic manifestation—that follows distinct contours of paintings and sculpture, specially when the tiles are used in the Portuguese America, place that will be the focus of this article. To achieve this purpose, we will use the iconographic analyses between engraving and tiles, using the concepts of décor and “engenho” as basics tools.

Keywords:

Tiles; Engraving; Decor; Baroque.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Introdução

Quando se fala em arte na América portuguesa, imediatamente a palavra Barroco vem a mente. Deslocada anacronicamente para os trópicos, a teoria barroca proposta por Heinrich Wölfflin foi comumente aplicada e usada por acadêmicos chegando até os livros didáticos. Nas palavras de Silva (2003, p. 30):

Se antes [no livro *Renascença e Barroco*] havia apenas se esboçado sua visão de que na verdade existem apenas dois estilos artísticos, o Clássico e o Barroco, foi em *Conceitos fundamentais* que essa teoria se desenvolveu plenamente, através da formulação de cinco pares de conceitos: linear x pictórico; plano x profundidade; forma fechada x forma aberta; pluralidade x unidade e clareza x obscuridade.¹

Essa concepção de contraste tornou-se lugar comum nos estudos que versavam sobre arte sacra na América portuguesa, daí porque chamaram essa manifestação de barroca. Criados para explicar a arte italiana do final do século XVI a início do XVII, esses conceitos foram transportados de maneira acrítica para explicar a arte na América portuguesa. A Teoria do Barroco desenvolvida por Wölfflin foi usada para explicar algo que não se via nas igrejas do além-mar lusitano. Até mesmo autores que tentaram colocar uma teoria da arte sacra nas Américas utilizaram da base estabelecida por Wölfflin, chamando-a de Barroco.

Há portanto, em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente (Ávila, 1971, p. 20).

Percebe-se então como uma teoria criada para explicar a arte italiana entre as décadas de 1580 e 1620, imperou como ferramenta explicativa

¹ Esses contrastes colocados pela autora são um resumo do que Heinrich Wölfflin (2006, p. 18-20) chama de cinco pares de conceito da evolução da arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

da arte sacra da América portuguesa, criando um anacronismo teórico no qual a análise descolava-se completamente do material apresentado. Dentre os críticos mais ferrenhos dessa perspectiva, incluso condenando o uso da própria denominação “Barroco”, encontra-se João Adolfo Hansen.

Acredito, como Alan Boase¹, que é inútil fazer mais uma vez a etimologia do termo “barroco” para buscar definições mais precisas dele na *uerruca* da História Natural de Plínio, no silogismo escolástico e na pérola irregular. Fazê-lo lembra o trabalho de colecionar borboletas em gavetas previamente classificadas, como ocorre nos usos dedutivos e a-críticos da noção estilística de “barroco” para classificar e unificar as representações² luso-brasileiras do século com categorias estético-políticas exteriores a elas. O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin (HANSEN, 2001, p. 11-12).

A percepção dessa inadequação teórica agravou-se com o avanço das técnicas de restauro: percebeu-se que aquelas velhas pinturas esmaecidas, que tanto acentuavam os contrastes, eram frutos de vernizes oxidados com a passagem dos séculos. Era comum que as paredes brancas ora vistas do interior dos templos possuísem pigmentações que imitavam o mármore vermelho, azul ou verde. Na verdade, a pintura branca foi utilizada em algum momento como a solução mais barata para realizar a manutenção do templo, cujo processo de recomposição da pigmentação marmórea saíria demasiado caro. Não é por acaso que os próprios órgãos de patrimônio também adotaram o branco como padrão cromático do interior e exterior dos templos em processos de conservação e restauração.

Altars antes dourados, à medida que se desgastavam, foram cobertos com tinta látex, apagando o brilho desses espaços, a exemplo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da atual João Pessoa (Paraíba). As próprias folhas de ouro que cobriam os altares foram descascando, esmaecendo e oxidando devido a ação de produtos utilizados para fixá-las ou por materiais de limpeza inadequados usados em sua conservação.

Ou seja, o que se vê hoje, não é o que era visto, o que causa uma ruptura ainda maior na adequação teórica dos conceitos de Wölfflin. A pró-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

pria observação do material que sobreviveu aos nossos dias precisa ser pensada como fruto da atuação do tempo. Tal como fazemos com os documentos escritos, ao analisar a arte como fonte histórica é preciso contextualizá-la para que possamos extrair as informações necessárias para o construto do relato histórico.

Assim, os estudos de azulejos também sofreram com a descontextualização da teoria wölffliniana sendo caracterizados entre barrocos e rococós unicamente pelas características formais de colunatas, acantos e *rocailles* nas suas molduras.

A acomodação das gravuras na pintura sacra da América portuguesa

É salutar pensar que os painéis de azulejaria são os suportes que menos sofreram com a ação do tempo. Em sentido oposto as pinturas, basicamente o que se vê é o que os seus encomendantes viram, a não ser que tenham sofrido alguma intervenção destrutiva ao longo dos anos. Isso somente é possível porque o material e a técnica construtiva do azulejo permitem uma longevidade ímpar ao suporte.

Azulejo designa, em Portugal e Espanha, o ladrilho cerâmico, de superfície regular, quadrada ou poligonal, com uma das faces decorada com esmaltes, destinado, por multiplicação a ornamentar superfícies parietais ou pavimentares: o vocábulo deriva do ár. Al-zulaich (pequena pedra polida) (Simões, 2001, p. 295).

Inseridos dentro das igrejas, mas também fora em seus adros e fachadas, os azulejos faziam parte de uma composição imagética que agregava decoro ao ambiente sacro no intuito de deixá-lo apto à celebração de missas e administração de sacramentos.

O decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação



aos aspectos externos e circunstantes a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários (Bastos, 2013, p. 32).

Para Bluteau (1712-1728, p. 29), decoro é “o que he digno de qualquer pessoa, e do lugar que tem, e tão proporcionado com o seu estado, que nem exceda as suas forças, nem seja inferior a sua qualidade”. Nas palavras de Sánchez (2017, p. 68). “O decoro, é óbvio, implica uma moderada e bem delimitada percepção ocular, ou seja, ver as coisas como são e devem ser, sem desvios nem acréscimos nefastos”.² Enfim, apesar de alguns tratadistas como Martin de Roa (1623) e Juan de Ayala (1782) tentarem definir de maneira mais prática e objetiva o que poderia ou não ser mostrado, utilizando exemplos concretos de como tais personagens poderiam ser representados imagetivamente, o fato é que não havia uma definição iconográfica fixa, ou seja, o que podia ou não vir a ser representado iria variar de acordo com o tempo e espaço estruturando-se pelo uso do conceito de decoro para manter a sacralidade da imagem.

A primeira coisa que se deve atentar quando tratamos de azulejaria é o próprio local de produção do material. Enquanto a pintura sacra em sua larga maioria era produzida localmente – há raras exceções como os painéis do arcaz da Basílica de Salvador (Bahia) que foram importados da França – o suporte azulejar era obrigatoriamente importado do Portugal continental europeu. A monarquia pluricontinental portuguesa proibia a constituição de fábricas no além-mar, dentre elas, as azulejares, garantindo o monopólio do centro português na produção deste tipo de material.

Essa característica prática já é significativa o suficiente para que possamos transmutar a chave interpretativa de como devemos pensar o elemento azulejar no ambiente sacro. Assim, os azulejos não apenas diferiam da pintura e imaginária no que dizia respeito à técnica produtiva e material utilizado, mas, também, ao local de produção, que por sua vez influenciava

2 Texto original: “El decoro, obvio es, conlleva una mesurada y bien delimitada percepción ocular, o sea, ver las cosas como son y deben ser, sin desviaciones ni añadidos fatales”. Tradução livre feita pelo autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

o modo como o tipo iconográfico³ era construído.

Como já é bastante debatido nos artigos e textos acadêmicos que tratam da iconografia portuguesa na América, as pinturas produzidas no além-mar utilizavam-se, em sua grande maioria, de gravuras que vinham do reino, fosse por meio de livros hagiográficos e bíblias ilustradas ou impressos avulsos.

Os processos picturais brasileiros também se valeram sem parcimônia das imagens gravadas como fontes. As imagens impressas trazidas a lume após a Reforma Tridentina serviram para tipificar padrões iconográficos sancionados pela Igreja e divulgá-los pelo mundo cristão. A análise de vasta produção gravada, de diversos artistas, que representa a mesma passagem religiosa, revela semelhanças consideráveis. Gravava-se, vendia-se e permitia-se a circulação do que estava dentro da idealização iconográfica pós-Trento, procedimento que, no Império Português, assegurou-se por intermédio dos instrumentos de censura (Santiago, 2009, p.250-251).

Trata-se de um processo que denominamos de **acomodação** no qual transfere-se a imagem da gravura para a tela ou madeira com adição da policromia e adaptações que buscam conciliar a imagem ao novo suporte. De acordo com Bluteau (1728, p. 72), acomodar significa "ordenar e compor alguma coisa (...) Reconciliar". As gravuras, ao serem utilizadas como base para a construção pictórica da pintura sacra na América portuguesa, passam pela acomodação de um novo suporte o que pode levar a algumas alterações em sua tipologia.

Tomemos como exemplo a pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Olinda (**Fig. 1**), pertencente a antiga casa das recolhidas. A imagem em suporte de madeira acomoda uma gravura de autoria anônima do século XVII (**Fig. 2**). A pintura tem a preocupação de emular o caráter ovalado da gravura colocando a virgem dentro de uma espécie de boca de cena na qual as cortinas vermelhas se abrem para a visualização da cena da amamentação. Trata-se de uma autêntica invocação à Nossa Senhora do Leite, apresentada em um contexto ainda mais teatral.

3 Entende-se por tipo iconográfico "o modo concreto como se chegou a configurar em imagem visual um tema ou um assunto". Texto original: "modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o un asunto" (Mahiques, 2009, p. 348).



Fig. 1 Nossa Senhora do Leite, Pintura. Anônima

Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Olinda, Pernambuco, séc. XVIII.

Foto: Acervo pessoal

Fig. 2 Nossa Senhora do Leite, Gravura. Anônima. Séc. XVII.

Foto: Wellcome Collection

A teatralidade maneirista e barroca foi um fenômeno sociológico incentivador e intensificador da política artístico-cultural da Companhia de Jesus, enfática no irracional, emotivo e sensorial. Nela, os sermões cumpriam uma função social quase idêntica ao teatro; não é por acaso que presbitérios e retábulos maiores das igrejas se transformavam em prosclênios onde se materializava o invisível, cheio de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos e olfativos. O templo, sem seu conjunto, se convertia em um atrativo palco teatral, e o predicante em um comediante para o divino. Este, fingindo a voz, articulando truques retórico-visuais e emanando gestos afetados e exaltados, impressionava a audiência para alentar sua devoção (Sánchez, 2017, p. 112).⁴

4 Texto original: "La teatralidad maneirista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesus, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial. En ella la predicación cumplía una función

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

A virgem pintada é mais recatada. Seu seio à mostra esconde o mamilo, enquanto o seu busto encontra-se quase completamente coberto, assim como a linha do pescoço escondida pelo tecido do turbante que ela leva à cabeça. Na gravura o menino dorme tranquilamente, enquanto na pintura da igreja ele permanece acordado. Apesar dessas pequenas diferenças, a inspiração na gravura é bastante clara, pois todos os outros elementos encontram-se lá: a posição das mãos, do menino, o olhar da virgem, a declinação em sua cabeça, o já mencionado caráter ovalado e até mesmo o elemento das volutas⁵ aparece em ambas as composições.

As justificativas para compreender a importância do uso dos livros hagiográficos na composição pictórica sacra na América portuguesa residem nos cânones tridentinos. Enaltecendo a importância do culto às imagens e relíquias, mas tentando coibir os excessos e desacreditar as críticas que as reformas protestantes fizeram aos dogmas católicos, o Concílio de Trento se preocupou em estabelecer diretrizes que serviram de norte para o processo de formação e de difusão do discurso imagético católico, influenciando os tratados de pintura e manuais de arte sacra. Assim como existia uma exultação das imagens como escrita dos iletrados, havia também uma clara refutação às imagens que levassem a erros interpretativos (...) No caso dos livros, seus usos e sua circularidade eram avalizados pela própria Igreja Católica ao exigir que as publicações trouxessem os pareceres e as licenças que asseveravam que o conteúdo não possuía elementos que conduzissem a “doutrinas errôneas” (Honor, 2021, p. 9).

Essa circularidade de imagens permitia ao pintor na América portuguesa seguir os cânones tipológicos das imagens, preservando o decoro, porém sem deixar de exercer o engenho. O breve exemplo do teto da Igreja da Nossa Senhora da Conceição é um bom exemplar que mostra como essa relação decoro/engenho se estabelecia nos trópicos portugueses.

social casi idéntica a la del teatro; no en vano presbitérios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en proskenios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artificios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertía en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción.” Tradução livre feita pelo autor.

5 “Voluta – elemento arquitetônico em espiral. Forma que distingue o capitel jônico. Rara na Idade Média; empregada no Renascimento e no Barroco como mediação entre os elementos horizontais e verticais (Koch, 1998, p. 229).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

De um modo geral, o engenho era a capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha. (...) O engenho poderia ainda variar ou emular esses lugares já autorizados proporcionando efeitos de novidade e maravilha à discrição da recepção que os reconhecia (Bastos, 2013, p. 40).

Esse engenho poderia vir tanto do pintor, ao fazer alterações que buscavam mostrar a sua agudeza,⁶ como do próprio encomendante, que acompanhava o processo de produção e poderia pedir determinadas alterações na imagem, desde que fosse mantido o diálogo entre matriz e original mediado pelo decoro, nem que esse diálogo fosse apenas temático, o que já não era tão comum de ocorrer na pintura, porém mais presente na azulejaria.

Painéis azulejares na América portuguesa: a transfiguração das gravuras

A produção azulejar não possuía o privilégio – ou dor de cabeça dependendo do contexto – de existir um diálogo entre o encomendante e executor durante a produção da obra. Havia um oceano Atlântico inteiro entre o desejo do encomendante e a fábrica azulejar. Basicamente o encomendante possuía a ideia de comprar o suporte, entrava em contato com alguma oficina em Portugal, enviava-lhe a temática – quem sabe indicava algumas gravuras – e depois esperava as caixas com azulejos chegarem no porto quando eram transportadas até o templo o qual contratava alguém para instalá-las. Era na Portugal europeia que a fábrica fazia todo o processo de composição, pintura, cozimento, encaixotamento e envio.

O azulejador tomava em geral a obra na sua empreitada global e, ao receber a encomenda, comprometia-se a dá-la completa, isto é, o azulejo colocado, sem mais encargos para o cliente. Comandava assim uma autêntica equipe de artesãos e artistas, desde o oleiro

6 “O que agrada na agudeza não é a novidade ou a harmonia em si, mas a virtude do engenho de quem fala ou de quem escreve. Por outras palavras, admiramos não tanto as coisas que se falam na agudeza, quanto o próprio artifício e seu artífice” (Snyder, 2007, p. 52).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

que fabricava o ladrilho em chacota, ao transportador que levava esse azulejo à oficina de pintura, ao pintor de azulejo, a quem dera os elementos para a composição, ao oleiro de vidro que cozia os azulejos em fornos de Veneza, ao cortador e recortador que desbastava arestas ou talhava os azulejos para as molduras recortadas, finalmente ao ladrilhador que os havia de colocar (Simões, 1979, p. 7).

Para conseguir rastrear esse processo com precisão seria fundamental localizar a documentação das encomendas. Infelizmente, os documentos sobre essa negociação perderam-se em sua grande maioria. Pelo menos, até o momento em que escrevo essas linhas, não localizei nenhuma documentação de fôlego sobre azulejos na América portuguesa. Uma das poucas notícias que temos são sobre o assentamento dos azulejos como os casos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto o “assento dos azulejos, de 31 de maio de 1784” (Santos, 2009, p. 24) e os azulejos da sacristia da Igreja da Ordem Terceira Carmelita da Igreja de Santa Teresa de Jesus do Recife, os quais apenas possuímos a data de assentamento “sabemos que a 1 de novembro de 1778 mandou a ordem assentar esses azulejos na sacristia, vindos de Lisboa” (Pio, 1937, p. 27). Essas entradas nos indicam apenas uma data variável de sua encomenda e produção, pois trata-se da etapa final na qual os azulejos eram assentados nas paredes.

Por se tratar de olarias particulares, a documentação nestes espaços também desapareceu, em grande parte com a falência das fábricas. As olarias que sobreviveram dificultam o acesso a documentação ou simplesmente não preservaram os seus arquivos. Assim, as atribuições de autoria geralmente são feitas pelo traço estilístico dos pintores que trabalhavam nas fábricas sendo alguns deles conhecidos pelos contratos lusitanos remanescentes. Já no além-mar a situação é bem mais complicada como pude demonstrar. Até mesmo o monumental conjunto do claustro da Igreja de São Francisco na Bahia possui autoria dada por atribuição.

Sem documentação escrita, nem acá, nem lá, cabe ao historiador recorrer a cultura imagética para tentar compreender um pouco melhor esse processo. Daí porque a necessidade de uma teoria azulejar, que coloque as mínimas bases interpretativas, mostrar-se ainda mais pertinente. Se o de-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

coro tinha que ser seguido, a maneira como essa peça chave era elaborada era diferente das pinturas, como já foi apresentado. A consequência desta comunicação à distância é que o engenho na produção azulejar tornava-se mais livre, criando composições que escapavam dos tipos iconográficos mais corriqueiros das gravuras.

Para embasar nossa construção teórica, tomo como exemplos parte da azulejaria de três templos distintos: a Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira (Recife – PE); a Igreja de Santo Antônio (João Pessoa – PB) e a Capela Ordem Terceira Carmelita do Recife (Recife – PE). Cada uma delas nos mostra uma situação diferente na relação entre o azulejo e as gravuras.



Fig. 3 – José fugindo da mulher de Putifar. Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira. Recife, Pernambuco. Foto: Ivonildo Torres. Fonte: Silva, 2022.

Fig. 4 – Historie sacrée... Dermane. 1728-1730.



Construída na segunda metade do século XVIII, a capela da Jaqueira – em virtude da abundância dessa árvore frutífera no local – foi ornamentada com 25 painéis de azulejaria ao longo da nave, capela-mor e sacristia. Aqui temos um claro exemplo em que o pintor azulejar (**Fig. 3**) seguiu quase a risca a acomodação da gravura (**Fig. 4**). A cena presente no Antigo Testamento representa a mulher de Putifar estendendo o braço para tocar José do Egito que foge no intuito de preservar sua castidade. Reproduz-se parte do cenário da cama, porém coloca-se o quarto num lugar aberto, o que causa certo estranhamento. Trata-se de adaptações que não afetam o decoro, mas que se fazem necessárias devido a dimensão da parede a ser coberta com os azulejos e o diminuto tamanho da gravura.

A encomenda era realizada visando espaços específicos. Para que os azulejos se encaixassem na estrutura da igreja, visto que eram uma das últimas estruturas a serem assentada no templo, enviavam-se as medidas exatas da parede, que poderiam até mesmo ser acompanhadas de um esboço do local (Honor, 2023, p. 67)

Fig. 5 – José fugindo de Putifar.
Igreja de Santo Antônio. João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary Oliveira, 2011.

A encomenda definia o tamanho e, provavelmente, a cena a ser apresentada, daí porque o engenho do pintor azulejar trazer complementos meramente figurativos, e não temáticos, para preencher todo o espaço almejado. Trata-se de um caso em que a gravura foi seguida quase a risca, sem maiores alterações proposta pelo engenho. Nesse caso, perceberemos aqui uma acomodação do suporte muito parecida com as pinturas da América portuguesa.



Essa mesma temática encontra-se representada no conjunto de azulejos da Igreja de Santo Antônio da atual cidade de João Pessoa (**Fig. 5**), os quais transformam a vida de São José do Egito num espetáculo quase cinematográfico: a narrativa tem começo, meio e fim e inicia-se do lado direito de quem entra na igreja, dá a volta na nave do templo, terminando no lado esquerdo. Nesse caso a semelhança encontra-se apenas



no personagem José, cuja movimentação encontra-se espelhada, todavia o ambiente e a mulher a mulher de Putifar são bem diferentes. Ela mostra-se bem menos pudica e mais sedutora com os seios à mostra, uma ousada liberdade tomada pelo pintor azulejar. Todavia, repete-se a o cenário mais aberto da azulejaria da Jaqueira em contraste com o ambiente fechado da gravura.

Não podemos dizer que há uma acomodação da cena como um todo, apenas do personagem de José, o qual aparece invertido na pintura azulejar. O que vemos nesse painel é o que podemos chamar de **transfiguração** parcial da cena. Nas palavras de Bluteau (1728, p. 243) "Transfigurar: ou transformar, da outra figura ou outra forma". Muda-se a forma, porém permanece a substância, no caso, a temática. Mesmo com mudança tipológicas, a temática da tentativa de sedução da mulher de Putifar permanece a mesma na cena.



Fig. 6 – Santa Teresa é guiada pela noite por anjos. Ordem Terceira Carmelita do Recife. Pernambuco. Foto: Acervo Pessoal.



A Capela da Ordem Terceira do Carmo do Recife resguarda alguns exemplos de como a transfiguração atua na azulejaria dos trópicos, sendo este processo o mais comum nos azulejos da América portuguesa. Uma das cenas hagiográficas de Santa Teresa mostra-a sendo guiada pelos anjos pela noite, "ajudada por espíritos angélicos quando viajava de noite na renovação do Carmelo" (Cuadro, 2017, p. 189)⁷ (**Fig. 6**).

Ao observarmos as gravuras que foram usadas para compor a cena, percebemos uma total transfiguração da cena. As três principais séries de gravuras teresiana retratam a cena *Konste der konsten ghebedt: oft maniere om wel If bidden besonderlijck ghetrocken uijt de schriften van de h. moeder Teresa de lesu* de autoria anônima (1669), *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus, fondatrice dès Carmes Déchaussez & dès Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins* de Claudine Brunard (1670) e a *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo* de Arnold van Westerhout (1716) quase não resguardam semelhanças como mencionado painel.

Em termos de tipologia, pouquíssimas semelhanças podem ser verificadas entre a gravura e a azulejaria. A transfiguração é completa, permitindo-se apenas a manutenção da temática. Mesmo assim, alguns elementos permanecem entre o painel (**Fig. 7**) e a gravura de Westehout (**Fig. 8**). Santa Teresa d'Ávila, identificada com o nimbo em ambos os suportes, segura um cajado e coloca a mão sobre o peito. No caso da gravura, ela ajuda a levantar o vestido para caminhar, no painel parece que a carmelita apenas reverencia os anjos colocando a mão sobre o coração. Os anjos, identificados pelas asas, apenas se assemelha por segurarem pequenos tocheiros. No caso das gravuras, esses são mais evidentes pela chama do fogo, já no azulejo a luz que sai dos cajados apenas podem ser diferenciadas por duas pequenas bolas em suas pontas. Enquanto nas primeiras temos tochas, na gravura os anjos seguram cajados que também servem para iluminar o caminho.

7 Texto original: "ayudada por espíritus angélicos cuando viaja de noche en la renovación del Carmelo". Tradução livre feita pelo autor.



Na mesma capela da Ordem Terceira Carmelita do Recife tem-se um pequeno painel azulejar com temática ainda mais peculiar. A cena retratada não possui precedentes na iconografia teresiana fato que chamou atenção de Santos Simões (1979): uma Santa Teresa D'Ávila idosa utiliza uma bengala para caminhar na clausura do convento (**Fig. 5**).



Fig. 7 – Santa Teresa de Bengala. Ordem Terceira Carmelita do Recife. Pernambuco. Foto: Acervo Pessoal



Fig. 8 – Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo. (Prancha XLVIII). Autor: Arnold van Westerhout.

Apesar de ser uma temática completamente inédita para os conjuntos de gravuras teresianas⁸ levanto a possibilidade do painel ter uma leve inspiração no seu tipo iconográfico na gravura de Westerhout na qual Santa Teresa é guiada pelos anjos que iluminam o caminho (**Fig. 8**). Há semelhança entre a personagem retratada velha e a gravura de Westerhout que representa a passagem em que Teresa e suas companheiras são guiadas por anjos, pois ambas caminham apoiadas por uma estrutura de madeira

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

(uma bengala no azulejo e um cajado na gravura) com a cabeça levemente abaixada como se observasse seus próximos passos.

Todavia, se o pintor azulejar se inspirou nesta gravura, é perceptível que ele a modificou substancialmente, mudando não somente a temática, como o próprio tipo iconográfico, especialmente a posição da mão direita, a qual no azulejo segura a bengala enquanto na gravura a santa levanta pudicamente o vestido para melhor caminhar. Aqui, estamos diante de uma **transubstanciação** da imagem. De acordo com Bluteau (1712-1728, p. 249) “Transubstanciação – Transmutação ou conversão de uma substância em outra. Usa a Igreja desta palavra para significar no mysterio da Eucaristia a conversão as substâncias do pão e do vinho no Corpo e no sangue de Christo”.

Tipologias e decoro azulejar

Diante dos exemplos mencionados é possível perceber uma diferença notável entre o azulejo e a pintura: com algumas exceções, o exercício do engenho se concretiza com maiores concessões aos tipos iconográficos exigidos nas encomendas para a América portuguesa. A própria transmissão de uma iconografia de um tipo de suporte, com uso de materiais completamente distintos e técnicas as quais raramente conversam entre si, já é motivo suficiente para pensar que a acomodação pressupõe algumas alterações.

Entretanto, o que busco nestas linhas é tentar estabelecer alguns critérios mínimos que diferenciam o suporte azulejar da pintura em madeira/tela na América portuguesa. A hipótese que levanto é que a distância física entre a fábrica e o comprador permitia apenas dois momentos cruciais de comunicação: o da indicação da encomenda e o recebimento do material pronto. Não era possível para os encomendantes da América portuguesa acompanharem com minuciosidade o processo de produção do tipo iconográfico, muitas vezes tendo que aceitar aquilo que era recebido mesmo que fugisse do que eles tinham pré-concebidos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Alguns templos não apenas mostravam cenas hagiográficas “isoladas”, mas faziam um conjunto seriado com o mesmo personagem, a exemplo do já citado José do Egito na Capela da Jaqueira ou Igreja de Santo Antônio em João Pessoa. O Adro do Convento Franciscano da Paraíba também possui uma série de azulejos da paixão, assim como a sala anexa a entrada do Convento Carmelita do Recife. Em Salvador, o claustro do convento de São Francisco possui 37 painéis com todas as cenas retiradas do livro *Theatro moral de la vida humana y de toda la filosofia de los antiguos y modernos* de 1648. Neste caso específico:

A adaptação de artistas portugueses ficava reservada à criação das molduras, que não apareciam nas gravuras originais; percebe-se essa influência no desenvolvimento teatral e ilusório da, nos serafins com túnicas, nas folhas de acanto, nas franjas, guirlandas, pilastras e em outros elementos, causando uma impressão de movimento em meio àquela profusão de formas, comum às criações barrocas (Dugnani, 2012, p. 42).

As molduras, apontadas por Dugnani como o principal diferencial entre as gravuras e os azulejos, podem fornecer indícios para além da questão estilística. Dentro desse aspecto levanto duas linhas de trabalho que poderiam ser desenvolvidas: uma, mais clara, diz respeito a própria datação dos painéis, e a outra diz respeito, ao local de produção azulejar.

As personagens apresentadas dentro dos painéis podem nos trazer uma datação a qual chamo “a partir de” mas com uma larga imprecisão. Tomamos com exemplo novamente o claustro do convento de São Francisco de Salvador: é óbvio que os painéis somente podem ter sido elaborados após 1648, data de publicação das gravuras, todavia, a sua produção data de um século depois, como podemos verificar no registro de seu assentamento.

Frei Sinzig (1953, p. 189) cita que os azulejos teriam sido um “presente verdadeiramente régio de D. João V, recebidos pelo guardião frei Antônio das Chagas (1743-46) e assentados pelo sucessor frei Boaventura de São José (1746-1748)”. Provavelmente, os azulejos que recobrem o claustro foram assentados entre os anos de 1743 e 1748 (Dugnani, 2012, p. 41).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Santos Simões (1979) utiliza os elementos das molduras, como estilo e coloração, para estabelecer um período de datação. A presença de elementos policromáticos, por exemplo, caracterizaria azulejos da segunda metade do século XVIII, a exemplo dos painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Esses elementos, aliados ao estilo de moldura com menos colunas e acantos e mais *rocailles*, cravaria uma datação mais precisa.

A segunda linha de trabalho poderia nos ajudar a ultrapassar algumas barreiras impostas pela ausência de documentação. Ao utilizar um método comparativo entre painéis de diferentes localidades na América portuguesa, poderíamos estabelecer tipologias que, se minuciosamente catalogados e analisados, identificariam um padrão comum, que aliado aos resquícios documentais, nos indicaria uma procedência comum. Numa perspectiva ampliada, esses padrões poderiam ser verificados em Portugal, onde poderíamos tentar localizar os pintores e fábricas que os produziram. Lógico que esse tipo de proposta requer um vultuoso financiamento por parte de algum órgão de pesquisa.

A necessidade do templo ser decoroso por si só não explica a presença do suporte azulejar nas igrejas. O decoro “trata-se de um *devoir a ser*, que mais do que adequado, deveria ser perfeitamente proporcionado para que o conteúdo fosse digno do ambiente, sem excessos ou carências” (Honor, 2021, p. 9). O decoro, fundamental dentro desses espaços, especialmente, no período pós Concílio de Trento,⁹ era parte intrínseca da composição. Todavia, o objetivo final da arte sacra era causar o efeito de maravilha no seu expectador.

A maravilha serve para medir o grau de êxito obtido junto ao público por uma metáfora inédita. Logicamente este êxito não pode ser obtido, no entanto, se a metáfora, num momento anterior, não produz a novidade, através de uma bem conseguida união de noções remotas e separadas. (...) A maravilha tem a função de incitar o público a desempenhar um papel mais que meramente passivo e/ou

9 O Concílio de Trento reuniu-se em três sessões: a primeira de 1545 a 1549, a segunda de 1551 a 1552 e a terceira de 1562 a 1563, sendo nesta última publicado o Decreto de invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas (Lichtenstein, 2004, p. 65- 69).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

agradável, porque tudo se pode reconstruir da arte da argúcia se dela se conhecem os segredos (Snyder, 2007, p. 131-132).

Esse efeito buscaria persuadir o expectador, tomá-lo pelas emoções para que se convertesse o que era considerada a verdadeira fé.

Se dirigida para o bem, a função da imagem é prática, educativa, didática; mas essa função não se explica apenas pelo ato de transmitir, por meio de imagens, exortações morais ou exemplos edificantes. A Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade; porém, já que esta tende sobretudo a influir concretamente sobre o comportamento humano, em vez de enunciar e impor verdades da fé, deve poder condicionar todas as ações dos homens, qualquer que seja sua posição social e sua preparação cultural (Argan, 2004, p. 57).

O espaço era pensado como um local cênico em que cada elemento contribuiria com uma função para transformar o espaço num espetáculo persuasivo.

A teatralidade maneirista e barroca foi um fenômeno sociológico incentivador e intensificador da política artístico-cultural da Companhia de Jesus, enfática no irracional, emotivo e sensorial. Nela, os sermões cumpriam uma função social quase idêntica ao teatro; não é por acaso que presbitérios e retábulos maiores das igrejas se transformavam em prosccênios onde se materializava o invisível, cheio de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos e olfativos. O templo, sem seu conjunto, se convertia em um atrativo palco teatral, e o predicante em um comediante para o divino. Este, fingindo a voz, articulando truques retórico-visuais e emanando gestos afetados e exaltados, impressionava a audiência para alentar sua devoção (Sánchez, 2017, p. 112).¹⁰

10 Texto original: "La teatralidad maneirista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesus, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial. En ella la predicación cumplía una función social casi idêntica a la del teatro; no en vano presbitérios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en prosccenios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertia en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Como o suporte azulejar se encaixa nessa perspectiva cênica persuasiva? Teriam os painéis a mesma concepção e função dentro desses espaços? Devido a seu material resistente, ou seja, ele poderia ser tocado sem maiores danos. Uma excelente opção construtiva que ajudava na conservação das paredes do templo dispensando manutenções corriqueiras. O azulejo figurativo (nesta análise excluimos o decorativo) em sua grande maioria foi assentado rente ao chão das paredes. Qualquer fiel poderia tocá-lo, mas também observá-lo em uma perspectiva frontal direta. Não era necessário olhar para cima, nem para baixo, o painel estava à sua frente. Tratava-se de um grande portal hagiográfico ou alegórico, no qual o espectador podia vislumbrar a cena se desenrolando na sua frente.

Nesse sentido, os azulejos funcionavam como uma grande porta para uma realidade metafísica ou histórica. Fosse mostrando acontecimentos que ocorreram em um plano o qual o fiel (ainda) não podia acessar, fosse rememorando fatos históricos, os azulejos abriam as paredes do templo para essas emulações da realidade. O fiel pode até mesmo estirar seu braço e tentar entrar dentro deste espaço. Trata-se de uma relação muito mais íntima entre a obra de arte e o espectador.

Há também uma questão prática pela qual o suporte azulejar é escolhido para figurar basicamente a parte inferior das igrejas. Para além do custo proibitivo de azulejar toda uma igreja (como ocorre em templos como a Igreja dos Loios em Évora, Portugal) o suporte azulejar diminui drasticamente a manutenção das paredes do templo que não sujam ou deterioram com facilidade.

Considerações finais

Ao mesmo tempo em que determinados conceitos como decoro, engenho e maravilha que se aplicam à pintura sacra na América portuguesa trespassam o suporte azulejar, esses caracteres atuam de maneira diversa como foi possível identificar nos exemplos mencionados.

É possível verificar que a pintura segue mais à risca os modelos das gravuras, utilizando-se de um processo aqui chamado de **acomodação**,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

necessário para a mudança do suporte de gravura a buril para policromia em madeira/tela. Trata-se de uma produção que possui um acompanhamento de perto de seus encomendantes os quais fiscalizam o processo de acomodação desde a sua concepção até a entrega final. O Decoro dessas imagens baseia-se não apenas na temática, mas especialmente, na tipologia das personagens, sendo o engenho parte da acomodação necessária pela mudança do suporte físico e materiais de fixação da iconografia.

De modo geral, a aplicação do engenho no suporte azulejar aparenta ser mais solta, não somente pela distância entre artífice e encomendante, mas pelas necessidades adaptativas de suporte necessária, seguindo um processo denominado de **transubstanciação** no qual mantém-se a temática presentes nos conjuntos de gravuras, porém muda-se a tipologia das cenas. Diante da exigência do tamanho exato a ser preenchido pelo azulejo – as dimensões são parte fundamental da encomenda – o pintor azulejar tem que fazer adaptações, seja para preencher o espaço que não existe na gravura, seja para comprimi-lo. Com exceções, como visto na Igreja da Jaqueira, o decoro está mais atrelado à temática – presente nas gravuras – do que a tipologia em si, com o engenho fugindo da base tipológica definido pelas gravuras. Todavia, também foi possível identificar o processo de **transfiguração** no qual matem-se algumas características tipológicas, porém mudando a substância, no caso a temática representada.

O que o pintor azulejar geralmente busca nas gravuras não é o tipo iconográfico, mas a temática. A escolha do suporte azulejar tem sua importância em si; a fragilidade do transporte deste tipo material quase inviabilizou a presença deles nas Minas – à exceção da Ordem Terceira Carmelita de Ouro Preto – fazendo com que eles fossem mais presentes no litoral. De qualquer maneira o seu alto valor de aquisição restringia o uso desse material às ordens e irmandades mais abastadas, tornando-se, portanto, símbolos de distinção social. Esses fatores, tornavam o azulejo uma peça de importância social que demonstrava o status que aquela irmandade ou ordem possuía na sociedade. Não é a toa que apenas a Ordem Terceira Carmelita de Ouro Preto conseguiu implementar a azulejaria em seu templo em toda a região aurífera das Minas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Para além dessas questões sociais, o azulejo é uma porta para o mundo metafísico, um arrombamento da parede na altura da visão do fiel. Neste mundo, santos realizam façanhas, hagiografias são contadas e milagres são performados, no céu e na terra. Visualizados de pé, os painéis podem ser até mesmo tocados pelos frequentadores do templo. Essas características promovem um caráter de proximidade, e de intimidade, entre a arte sacra e o fiel, aproximando a religião do dia-a-dia do nosso mundo físico.

Fontes iconográficas

DEMARNE, Michel. *Historie sacree de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...* 1728-1730.

WESTERHOUT, Arnold Van. **Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo**.S.l.: Ducis Sculptor, 1716. Disponível em: <<https://archive.org/details/vitaeffigiatadel00west/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: perspectiva, 1971.

BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP, 2013.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico ... 8 v. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728.

CUADRO, Fernando Moreno. *Iconografía de Santa Teresa: las series grabadas*. Burgos: Monte Carmelo, 2017.

DUGNANI, Patrício. **A herança simbólica na azulejaria barroca**: os painéis do claustro da Igreja de São Francisco na Bahia. São Paulo: Mackenzie, 2012.

Hansen, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, n. 2, 10-67, 2001.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 1-14, maio-ago. 2021

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII). **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720> Acesso em: 24/03/2024.

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, 47(2), p. 9-14, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.35297>. Acesso em 10/04/2024.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. V. 2. São Paulo: Editora 34, 2004.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Trad. Neide Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAHÍQUES, Rafael Garcia. **Iconografía e Iconología**: cuestiones de método. v. 2. Madrid: Encuentro, 2009.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Barroco na Paraíba**: arte, religião e conquista. João Pessoa: IESP, 2003.

PIO, Fernando. **Histórico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife**. Recife: Jornal do Commercio, 1937.

SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. **El espíritu de la imagen**: arte y religión em el mundo hispánico de la Contrarreforma. Madrid: Cátedra, 2017.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp114563.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2024.

SANTOS, Emanuel J. **A azulejaria da capela-mor da capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto**. Monografia. UFOP. 79 f. 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

SILVA, Ivonete Barreto da. **Capela da Jaqueira do Recife**: história e patrimônio cultural. Dissertação (Mestrado profissional) – Universidade Católica do Recife, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2022. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/1667#:~:text=Capela%20da%20Jaqueira%20do%20Recife%3A%20hist%C3%B3ria%20e%20patrim%C3%B4nio%20cultural.,-Autor%3A&text=Resumo%3A,Capibaribe%2C%20em%20Recife%20%2D%20PE> . Acesso em: 20 mai. 2024.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Estudos de azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

SNYDER, Jon R. **A estética do Barroco**. Lisboa: Estampa, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais em História da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ANDRÉ CABRAL HONOR

Professor Adjunto IV do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB) é orientador de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da UnB e Bolsista Produtividade CNPQ. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal da Paraíba, mestrado pela mesma instituição e doutorado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, sendo bolsista CAPES/REUNI do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Realizou Pós-Doutorado pela Universidad Pablo de Olavide (Sevilla-Espanha), financiado com bolsa FAP/DF, e pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Concentra suas pesquisas nas áreas de História da América Portuguesa, História Cultural e Social, História da Arte, Barroco e Patrimônio Histórico, trabalhando com a perspectiva da interseccionalidade.

Artigo submetido em 13 de julho de 2024.

Artigo aceito em 14 de agosto de 2025.

Como citar: Cabral Honor, A. (2025). É possível uma teoria azulejar? As gravuras e o decoro na produção da azulejaria portuguesa no além-mar. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141264>