

**Turismo, Museus e Metamorfoses do Azulejo Português
no espaço e no tempo**

DOI: 10.2436/20.8070.01.89

Fernando Paulo Oliveira Magalhães¹

Doutor em Antropologia com Especialidade em Museologia e Património pelo
Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.

Professor do Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.

E-mail: fmagalhaes@ipleiria.pt

Resumo

O azulejo, como o nome indica, não foi uma criação portuguesa, mas resultou antes dos múltiplos contactos e cruzamentos culturais que a humanidade transportou consigo. Trazido para a Península Ibérica pelos muçulmanos, que a ocuparam a partir do século VIII, ele tornou-se num elemento marcante da cultura do centro/sul do atual território espanhol. Introduzido em Portugal a partir daí, em plena era dos Descobrimentos, no século XVI, o azulejo haveria de ser não só absorvido pela cultura local, como levado pelos portugueses para outras paragens como o Brasil ou a Índia. Nestes locais, ele revestiu novas roupagens, tendo sido adaptado, transformado, de acordo com os gostos estéticos locais. Apesar de não ter sido uma invenção portuguesa, o azulejo adquiriu uma expressão máxima nesta sociedade, pelo seu uso intensivo ao longo de vários séculos, trazendo consigo a criação de novas formas estéticas, adaptadas às circunstâncias espaço-temporais locais. O azulejo, começando por servir de elemento decorativo do interior de palácios, casas senhoriais, igrejas e conventos, rapidamente se tornou num material de excelência no revestimento de fachadas de edifícios públicos e privados, representando ora cenas de uma geometria abstrata, ora cenas da vida local. De valor de uso, o azulejo adquiriu valor simbólico na representação da comunidade, principalmente a partir do século XX, valor que tem sido exponenciado pelo crescimento do turismo no século XXI.

Palavras-chave: Azulejos. Museus. Turismo. Património. Valor simbólico. Valor de uso.

¹ Investigador Integrado do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA), Polo Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.

1 INTRODUÇÃO

As questões orientadoras desta pesquisa situam-se em torno da introdução do azulejo em Portugal e na forma como ele pode desafiar conceitos como “autenticidade” ou “raízes culturais”. Em oposição, o azulejo posiciona-se como um elemento capaz de testemunhar um enriquecido cruzamento intercultural, que se desenvolveu entre a cultura islâmica e a cristã, tendo sido levado pelos portugueses, em virtude dos Descobrimentos, para outras paragens. Não tendo sido inventado em Portugal, integrado neste contexto cultural particular, será que azulejos ou painéis de azulejos assumiram linguagens criativas locais? De que forma os portugueses inventaram ou reinventaram este elemento material? Que expressões assumiram os azulejos integrados no contexto nacional? Estas interrogações constituirão alguns dos princípios mentores deste texto.

Quais as forças e dinâmicas socioculturais que conduziram à mudança do valor do azulejo ao longo do tempo e, que papel ficou reservado tanto para o turismo, elemento central da globalização, assim como para a fundação do Museu Nacional do Azulejo, na transição do seu valor de uso para o simbólico, são outros conceitos desencadeadores da nossa discussão.

Por fim, mas não menos importante, num mundo onde os fluxos transnacionais de bens e pessoas e, com elas, de ideias, urge questionarmo-nos sobre o papel educativo e a comunicação em museus. Estes são fundamentais para que o museu desempenhe o seu papel social dentro da comunidade: transmitir mensagens sobre aspetos da cultura local e desconstruir possíveis estereótipos sobre as comunidades que atualmente se confrontam com a globalização.

Assim, no primeiro subcapítulo, intitulado “Percurso e originalidades do azulejo português” pensámos e refletimos sobre o azulejo em Portugal, como o resultado de um rico cruzamento de culturas que não só atravessaram o seu território: da islâmica à cristã, como foi levado para terras longínquas como o Brasil ou a Índia. Em suma, os portugueses receberam esta dádiva dos muçulmanos, disseminando-a em novos locais, também.

No capítulo “O azulejo: do valor de uso ao valor simbólico na representação da comunidade”, subcapítulo “Turismo e Azulejo: entre o valor de uso e o valor simbólico” refletimos acerca do papel da globalização, e em particular de uma das suas componentes, o turismo, enquanto elemento fulcral no processo de transição do valor de uso para o valor simbólico do azulejo. Num país de 10,3 milhões de habitantes, que em 2017 recebeu 23 milhões de visitantes, o património cultural, e em particular o azulejo, tem adquirido um valor simbólico de representação dos feitos comunitários, muito particular. O azulejo está presente em grandes eventos globais, a par da gastronomia, dos museus e do património monumental em geral, através dos quais se pretende divulgar a cultura nacional. A partir desses acontecimentos, realizados em Portugal e emitidos para o resto do mundo através dos media, como por exemplo o festival europeu da canção, ele é caracterizado como um importante elemento simbólico da cultura local.

O processo de metamorfose do valor do azulejo incrementou-se a partir dos anos 60 do século XX, quando foi inaugurado o Museu Nacional do Azulejo. Assim, em “O Museu Nacional do Azulejo: do ritual religioso ao secular” pretendemos analisar não só como os azulejos e painéis de azulejos que, retirados do seu contexto original de uso, adquirem novos significados, como o próprio museu que, ocupando um antigo espaço

religioso, se tornou ele mesmo num símbolo da transição do ritual religioso para o secular. De convento, símbolo máximo do ritual religioso e, em simultâneo, da introdução do azulejo em Portugal enquanto valor de uso, passamos para o museu e para o azulejo nele exposto, elementos detentores de valor simbólico, do maior significado, para a cultura ocidental secular.

Por fim, mas não menos importante, num mundo onde os fluxos comunicacionais são maiores do que nunca na história da humanidade, analisaremos, de modo geral e sintético, o papel educativo e comunicativo dos museus, na história, e no presente. Em “Educação/formação e estratégias comunicativas em museus: do passado ao futuro”, temos noção de que o sucesso do museu está dependente das suas estratégias comunicativas. As formas de comunicação do museu são fundamentais não só como meio de atrair e contribuir para a formação dos visitantes, mas também para que estes se tornem mais reflexivos sobre os comportamentos culturais refletidos no material, desconstruindo eventuais ideias pré-concebidas sobre a comunidade incorporada no objeto em análise.

2 PERCURSOS E ORIGINALIDADES DO AZULEJO PORTUGUÊS

Azulejo é uma palavra que tem origem no árabe *azzelij* ou *al zuleycha*, e serve para designar uma pequena pedra polida. Concetualmente, o azulejo é uma peça de cerâmica pouco espessa, geralmente de forma quadrada que possui uma das faces vitrificadas, podendo ser monocromática ou polícroma, lisa ou relevada (BRANCANTI, 1982). O azulejo é frequentemente inserido no vocabulário sociocultural português, como uma tradição “genuinamente” portuguesa. Como já tivemos oportunidade de sublinhar noutras publicações, tais como “Tradition, Memory and Truth: Affirming Portuguese Communities in the Global Stage”, publicado nas atas da conferência anual da Sociedade Internacional para os Estudos Sociais (The International Society for the Social Studies Annual Conference), em 2011, não há tradições genuínas. Todas as tradições são inventadas ou reinventadas num tempo e num espaço em que fazem sentido para uma determinada comunidade, nos seus mais variados campos culturais (MAGALHÃES, 2011; 2012; 2014). São vários os investigadores que, tendo dedicado a sua pesquisa a este campo, têm demonstrado esse processo que se chama de invenção da tradição, tais como os já clássicos Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984), ou, mais recentemente, Robert Foster, (1991), Josep Ballart (2002) e Corinne Davault (2004).

Não tendo sido uma invenção portuguesa, o azulejo foi incorporado pela cultura local nacional, que lhe viria a conferir características específicas distintas, capazes de refletirem cenas e feitos da vida quotidiana da comunidade local, distintas do resto de outros contextos, onde o azulejo teve grande expressão, como o norte de África, de cultura islâmica, ou o sul de Espanha, onde o domínio cultural muçulmano foi mais prolongado. Por outro lado, a utilização de revestimentos cerâmicos, em Portugal, remonta à Idade Média, sendo encontrados alguns dos primeiros vestígios da sua aplicação em mosteiros, conventos e outras estruturas religiosas. Como refere João Monteiro, sabe-se que a prática, comum na Europa ocidental, de decorar pavimentos de igrejas e palácios com placas cerâmicas foi seguida no nosso país, com exemplares aplicados, no século XIII, na abadia de Alcobaça, e no início do século XIV numa capela da Sé de Lisboa. Ainda no século XIII, aplicaram-se no castelo de Leiria placas cerâmicas vidradas com zarcão, de formas geométricas variadas. No entanto, “só em

meados do século XVI, e por influência ibérica, se divulgou, ainda que num círculo restrito, o gosto de revestir os pavimentos com elementos cerâmicos” (MONTEIRO, 2005, p. 11).

Se o azulejo, de origem árabe, é bem mais antigo do que a fundação do Reino de Portugal, no século XII, a verdade é que a sua introdução no reino será bem mais tardia e decorrerá cerca de 300 anos depois, através do rei Manuel I (1469-1521). Aquando das suas “visitas a Castela, [o rei] ficou tão impressionado com as composições cerâmicas parietais utilizadas na Andaluzia que, [...] por sua iniciativa, chegou ao porto de Belém, em Lisboa, no ano 1508, uma encomenda de 10 146 azulejos hispano-mouriscos, destinados à decoração do seu palácio em Sintra, em cujas salas se aplicou grande variedade de padrões e técnicas – corda seca, aresta, esgrafitados e relevados” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 34).

O uso intensivo do azulejo em edifícios religiosos e civis, em Portugal, deve-se portanto a Manuel I, que trouxe os primeiros azulejos da Andaluzia, executados em técnica hispano-mourisca de corda seca, na oficina de Fernan Martinez Guijarro ou já na do seu filho, Pedro de Herrera, ambos ceramistas de Sevilha. Para além de Manuel I, também o bispo de Coimbra, D. Jorge Almeida (1508), encomendou uma grande quantidade de azulejos hispano-mouriscos produzidos em Sevilha, revestindo integralmente a catedral da cidade. A Sé velha de Coimbra, construída com pedra calcária, no século XII, em estilo românico, passou a contar a partir do século XVI, com o seu interior coberto de azulejos. Paredes e colunas transformaram-se, com a inclusão do revestimento cerâmico, simulando a presença de tecidos e vãos, num testemunho da dinâmica sociocultural da comunidade que habitava esse espaço, num tempo específico, moldando-o de acordo com os seus interesses, desse momento. Se a catedral de Coimbra é um testemunho relevante da Idade Média portuguesa, é-o também, enquanto prova da introdução da arte azulejar em Portugal e da sua adaptação à especificidade cultural local. Neste aspeto, estes primeiros azulejos portugueses constituem um documento social, estando neles representados cenas da vida de Cristo e da religião de tradição judaico-cristã, que marcou a vida e o ritmo da população, com maior intensidade até ao século XVIII, e cujo peso continua relevante, atualmente, na vida da comunidade nacional. Por outro lado, cedo se destacariam os azulejos nacionais e respetivas técnicas, da azulejaria espanhola, tal como é notado pelo historiador João Simões (1956) (MONTEIRO, 2007), ao afirmar que “apesar de os azulejos virem da Andaluzia, nota-se que o seu arranjo decorativo não segue o dos painéis parietais originais, tipo lambrim. Os assentadores de azulejos portugueses faziam um uso altamente imaginativo destes azulejos, dispondo-os em padrões arquiteturais, acompanhando o estilo dos edifícios que deviam enriquecer. Tal é o caso da decoração de azulejos da Sé Velha de Coimbra” (p. 32).

Os azulejos e os painéis cerâmicos passaram a ser utilizados pela realeza, pelo clero e pela nobreza, para a sua “afirmação pública de prestígio [...], sendo muitas vezes o suporte preferido para a inscrição de heráldicas, como sucede com o brasão de D. Jaime I, duque de Bragança (c. 1510), peça de fabrico sevilhano e proveniente do importante palácio da família em Vila Viçosa” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 35). Tal como anteriormente referido, o caráter da utilização intensiva e ininterrupta do azulejo ao longo dos últimos seis séculos, enquanto elemento decorativo das fachadas interiores e exteriores de edifícios civis e religiosos, constitui

uma característica que distingue Portugal de outros países europeus, onde o seu uso também foi comum, mas não de forma continuada.

Coincidindo a introdução do azulejo de inspiração árabe, com a época dos descobrimentos, este material passou a operar como um registo histórico e cultural da vida das populações portuguesas desse e, dos tempos, que se lhe viriam a seguir. O azulejo passou a fazer parte da sociedade e da cultura portuguesa, enquanto arte decorativa e importante dispositivo de registo do imaginário comunitário. Reinventando a tradição azulejar, os portugueses atribuíram um cunho próprio aos seus azulejos que passaram a servir como registos da memória dos seus feitos.

Primeiro importados, bastante tempo depois os azulejos deram mote à instalação de fábricas nacionais, sendo famosas a *Real Fábrica de Louça do Rato*, em Lisboa, fundada em 1767, a *Viúva Lamego*, fundada em 1849 e responsável por belas fachadas de azulejo da capital, tais como a das instalações originais da fábrica, situadas no Intendente, em Lisboa, revestidas por azulejo de estilo naïf oitocentista (CONTAR A HISTÓRIA DA VIÚVA LAMEGO É CONTAR A HISTÓRIA DO AZULEJO PORTUGUÊS, s.d.), ou a não menos famosa *Fábrica de Loíça de Sacavém*, fundada em 1850, a *Fábrica de Cerâmica Constância*, originalmente *Companhia Fabril de Louça*, firmada em 1836, e a extinta *Fábrica da Roseira*, também inaugurada no século XIX. Todas estas fábricas, situadas na capital portuguesa, têm marcado a cultura azulejar portuguesa desde o século XVIII até à atualidade, sendo responsáveis por belas fachadas de azulejo, disseminadas pelo território português. Acrescentamos ainda, pelo seu valor simbólico, artístico e descentralizado da capital, a *Fábrica de Cerâmica de Massarelos*, fundada em 1766 e extinta em 1936, sendo uma das mais antigas fábricas de faianças do norte de Portugal e ainda a *Fábrica de Louça de Santo António do Vale da Piedade* (1784) e a *Real Fábrica do Cavaquinho* (1768). Todas estas fábricas se destacaram pela originalidade criativa que em muito contribuiu para que se consolidasse definitivamente a produção original de azulejos em Portugal. Como constata Paulo Henriques, Portugal individualizou-se “pela originalidade do uso funcional e simbólico atribuído ao Azulejo, omnipresente como revestimento arquitectónico e urbano monumental e suporte dos mais genuínos imaginários nacionais” (HENRIQUES, 2005, p. 7). Por outro lado, como refere Alexandra Curvelo, historiadora de arte e investigadora na área dos azulejos, o que torna original na azulejaria portuguesa é o facto de “estabelecer um diálogo com o próprio espaço onde (o azulejo) está localizado, é um azulejo que preenche completamente esse espaço, que consegue metamorfosear esse espaço, e que por outro lado está sempre em pleno diálogo com outras artes, seja a pintura, (...) a gravura, (...) e temos também os referentes arquitectónicos, naturalmente. Portanto, é este cruzamento entre as várias artes, e por outro lado o diálogo com o próprio espaço onde o azulejo estaria localizado inicialmente e que de facto o ilumina e o transforma na totalidade que é um carácter absolutamente distintivo da azulejaria em Portugal” (VISITA GUIADA AO CONVENTO DA MADRE DE DEUS, LISBOA – PORTUGAL, 2014, 3,11 MINUTOS).

Os primeiros azulejos, tendo sido importados e feitos por encomenda pelos reis do período das descobertas, de padrão mudéjar, foram, por isso, influenciados por formas e técnicas muçulmanas. Um dos maiores exemplares portugueses deste tipo de azulejos pode ser encontrado no Palácio da Vila de Sintra, símbolo máximo da introdução do azulejo de origem árabe em Portugal. Características comuns à produção

árabe são os padrões com formas vegetalistas, destacando-se neste contexto a adaptação local do azulejo, bem visível no padrão com a esfera armilar,

Entre os azulejos comprados por Manuel I encontravam-se, portanto, um elevado número deles ostentando a esfera armilar, emblema do “venturoso” rei, monarca do período mais significativo dos descobrimentos. No Palácio de Sintra, onde se encontram de acordo com J. Pereira (1991), os únicos exemplares da esfera armilar, ... resultantes da produção sevilhana da primeira metade do século XVI, é possível ler excertos de uma época significativa da história de Portugal. Aos Descobrimentos que marcaram a sua época, concedeu o rei Manuel I, um simbolismo especial, de onde se destaca, para além da inspiração importada de motivos geométricos, a já citada esfera armilar.

A expansão da arte azulejar seguiu os fluxos culturais, que são múltiplos e cruzados, movimentos que a globalização dos últimos séculos acentuou, mas que não são nem novos e, de certa forma, nem inovadores. Com a ocupação muçulmana da Península Ibérica durante quase oito séculos, foram introduzidos novos modos e modelos de construção, de que muitos dos atuais elementos artísticos e arquitetónicos são testemunho, tal como a antiga cidade de Medina Azahara classificada em 01 de julho de 2018, como Património da Humanidade, ou a arquitetura típica do Algarve, no sul de Portugal, ou, ainda, os famosos azulejos que povoam toda a Península. Nos séculos XVI e XVII, à semelhança do que havia acontecido em Portugal, os portugueses introduzem o azulejo no Brasil, tendo, esta arte, tido expressão sobretudo na Baía e em Pernambuco. De acordo com Ingrid Wanderley (2006), “os gostos, modas costumes (...) quase tudo o que a Corte produzia era trazido ao mesmo tempo para a Colónia. Aconteceu o mesmo com a azulejaria. No final do século XVII, a cerâmica policrómica no estilo italiano perdeu lugar para a novidade da porcelana azul, importada da China (...). Os azulejos portugueses passaram a reproduzir em dois tons de azul os velhos padrões policrómicos. Para o Brasil eram mandados os melhores exemplares desse gênero, como por exemplo, os azulejos de padrão azul que forram o interior da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres nos Montes Guararapes, em Pernambuco (p. 17).

Já no século XIX, os azulejos são utilizados em João Pessoa, em edifícios civis e religiosos, tais como no conhecido “Casarão dos azulejos”, Sobrado do Comendador Santos Coelho. Este edifício possui as fachadas exteriores revestidas “com azulejos portugueses da fábrica Devezas, da cidade do Porto” constituindo um dos últimos exemplares de residência em João Pessoa, que ainda apresenta este tipo de acabamento (MEMÓRIA JOÃO PESSOA: INFORMATIZANDO A HISTÓRIA DO NOSSO PATRIMÓNIO - Sobrado Comendador Santos Coelho). Outro edifício, ainda mais antigo, e marcante no contexto da memória da introdução do azulejo no Brasil, é a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Iniciada em finais do século XVI e sofrendo as vicissitudes das invasões holandesas, é terminada já em pleno século XVIII, marcando presença os painéis de azulejos nas paredes laterais da sua capela-mor e nas da nave, “revestidas com azulejos portugueses do século XVIII, que formam dez painéis retratando episódios da vida carmelitana, emoldurados à linguagem do rococó” (MEMÓRIA JOÃO PESSOA: INFORMATIZANDO A HISTÓRIA DO NOSSO PATRIMÓNIO - Igreja de Nossa Senhora do Carmo). Como veremos posteriormente, e tal como refere o Roteiro do Museu Nacional do Azulejo, este era o período em que marcam o gosto português as formas rococó, orgânicas e assimétricas.

Como observámos, as autoridades religiosas foram pioneiras na apropriação do azulejo como suporte do imaginário religioso. Neste caso, os azulejos reproduzem ora motivos geométricos, ora cenas da vida de Cristo, dos santos e das santas cristãs. Testemunhando o uso do azulejo pelo clero, fazem parte, entre outros, do núcleo de azulejaria valenciana pertencente ao Museu Nacional do Azulejo, o *Retábulo de Nossa Senhora da Vida*, painel de azulejos atribuído ao pintor Marçal de Matos, em 1580 e proveniente da Capela da Nossa Senhora da Vida – Igreja de Santo André, em Lisboa, o painel de azulejos onde se inscreve a imagem de S. João Baptista, do século XVII, originário do Convento de *Ara Coeli* – Alcácer do Sal, e uma série de painéis de início de oitocentos representando São Tomás de Aquino na Cátedra, entre outros. Antes da sua introdução massiva em Portugal, o azulejo de Valência, o primeiro centro produtor e difusor da Península Ibérica, era sobretudo usado pela nobreza, clero e corporações profissionais valencianas (HENRIQUES, 2005, p. 7). Situação que se manteve em Portugal e que pode ser constatada no Museu Nacional do Azulejo, onde as representações religiosas, ou de caça estão frequentemente presentes. Um pouco por todo o país, painéis de azulejos exprimem a crença no divino e no profano, onde o azulejo serve de suporte a todo o imaginário de uma parte substancial da cultura portuguesa marcada pela religiosidade e pela sua divisão em grupos sociais.

Quanto às técnicas, se os primeiros azulejos portugueses seguiram as de corda seca e aresta, características da arte hispano-mourisca, os modos de fazer prevaletentes nos séculos posteriores, viriam a mudar para a majólica ou a faiança. Estas artes de trabalhar proporcionavam a pintura rápida sobre a superfície do azulejo, contribuindo para a sua crescente e ininterrupta utilização. Propiciaram também a produção e uso do azulejo figurativo. De acordo com Carla Melo (2009), “na década de 60 do século XVI surge uma nova técnica vinda de Itália, a majólica ou faiança, a qual permitiu a introdução de novas linguagens e aproximar o trabalho do oleiro ceramista ao do pintor, pois possibilitava a pintura directa a pincel sobre a superfície lisa do azulejo. A introdução da técnica da faiança trouxe com ela novos processos de decoração no azulejo: a estampilha surge no final do século XIX e consiste em aplicar os motivos decorativos na superfície vidrada através de máscaras recortadas; a estampagem consiste na aplicação dos motivos, na chacota ou no vidrado, por meio de uma estampa ou placas metálicas que transportam directamente as tintas para a superfície a decorar” (p. 1).

Na atualidade, a par de técnicas, tais como a aerografia, decalcomania, fotocerâmica e a serigrafia, aplicações em *stencil*, utilização de pixéis, ilustrações contemporâneas mescladas com fabrico artesanal são utilizadas por autores de renome tais como Diogo Machado, Maria D’Almada, ou Pixelejo, entre outros, que fazem uma simbiose entre a arte tradicional azulejar e a contemporaneidade.

3 O AZULEJO: DO VALOR DE USO AO VALOR SIMBÓLICO NA REPRESENTAÇÃO DA COMUNIDADE

3.1 Turismo e Azulejo: entre o valor de uso e o valor simbólico

A partir do século XIX, atravessando o século XX e, chegando à atualidade, por via das forças da globalização, tem sido atribuído ao azulejo um valor cada vez mais simbólico, procurando-se que ele sirva de elemento representativo da uma comunidade,

a portuguesa. Este passa a integrar a seleção de determinados bens materiais e imateriais através dos quais, a comunidade procura objetivar, construir e de projetar os seus sentimentos de pertença. Contudo, tal como relativamente património cultural, em geral, o azulejo nem sempre teve essa função simbólica, tendo começado por ter uma função específica, utilitária, entendendo-se que mesmo a decoração, entraria nesta categoria, no que pode ser designado de valor de uso.

A maior parte do que atualmente é classificado como património cultural e/ou museológico, começou por deter uma função, ou um valor de uso, que passou, principalmente a partir dos séculos XVIII e XIX, pelos motivos que analisaremos seguidamente, a possuir um valor simbólico. Assim, um determinado objeto pode sofrer metamorfoses ao longo da sua vida, em que os sujeitos ora lhe atribuem valores de uso que, quando terminados, acaba também a “vida” desses objetos, ora simbólicos, o que lhes permite uma maior sobrevivência no espaço e no tempo (MENSION-RIGAU, 2000; PINIÉS, 2000), sendo que, no último caso, lhes é outorgada uma linguagem patrimonial. Assim, todo o objeto, ou conjunto de objetos, cujo valor simbólico ultrapassou o funcional, pode ser considerado património, em oposição aos outros artefactos de circulação comum, e de valor de uso diário (MAGALHÃES, 2005).

O processo de musealização consiste na metamorfose de objetos, que passam a deter novos valores sociais e culturais, a partir da sua nova recontextualização. É um percurso que consiste em transformar objetos materiais e imateriais, aparentemente vulgares, em legados históricos ou testemunhos de desenvolvimento científico, técnico, artístico, ou outro, de uma determinada comunidade. Neste sentido, os objetos de museu iniciam uma fase simbólica de representação da comunidade, que se passa a identificar a partir do seu património comum.

O património museológico, considerado enquanto herança grupal, comunitária, emergiu com a sociedade moderna que se começou a delinear a partir do séc. XVI, passando a simbolizar, desde o séc. XVIII, o passado e a ideia das raízes, sobre o qual assenta a identidade cultural das comunidades nacionais. É neste sentido que o azulejo é afirmado atualmente como património cultural português, sendo que, na verdade não foi, originalmente, construído para afirmar qualquer tipo de identidade.

A materialidade de um azulejo ou de um conjunto de azulejos, seja colocado no revestimento de uma fachada, num painel ou num quadro, e as mensagens nele contidas, começaram a despertar, ao longo do século XX, a consciência das elites políticas e culturais nacionais, que se têm apropriado dos atributos azulejares, quer em termos de beleza, quer em termos de mensagem pictórica, para a construção e afirmação da comunidade. Neste sentido, sublinha-se a obra do historiador João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), um grande estudioso da azulejaria nacional. Como refere João Monteiro, “se hoje é consensual que a azulejaria é uma arte definidora da identidade cultural portuguesa, tal deve-se àquele que foi, entre meados da década de 40 e início da década de 70 do século XX, o seu principal historiador e teórico...” (MONTEIRO, 2007, p. 31). Pode-se afirmar que no campo académico, os estudos que Santos Simões dedicou, ao longo de quase três décadas, ao azulejo, quer em Portugal, quer no Brasil, foram pioneiros tanto para a investigação científica do património azulejar como para a sua promoção a património nacional. Adquirindo o valor simbólico, o azulejo português, tendo “uma expressão única no mundo, caracterizando-se esta pela monumentalidade da sua aplicação e pela forma original como estruturou arquiteturas, acompanhando sempre a evolução do gosto” (MONTEIRO, 2007, p. 32), constitui um

objeto capaz de ocupar um tempo e um espaço, de representar a vida da comunidade nesse espaço e nesse tempo com a mais-valia de se tornar algo apelativo ao tato e ao olhar, e por isso distinto de outras criações humanas insubstanciais, tais como a música, um poema, ou a ideia de casamento (PEARCE, 1992, p. 15; LAMY, 1996), mas tal como essas outras criações, promovido a algo sublime na representação da comunidade.

Os sujeitos projetam e constroem a sua vida social através dos objetos, apropriando-se deles para dar corpo aos seus sentimentos subjetivos de pertença, constroem laços de união em torno da comunidade. Os objetos, sujeitos à sua metamorfose em património, são dotados de valores especiais, são-lhes atribuídas “vivências” que podem durar séculos, enquanto desempenharem o seu papel social de elementos consolidadores da comunidade espaço-temporalmente localizada. São estes objetos que, movendo-se no tempo, na história, passando por diversas mãos, lugares, e contextos de uso, se transformam em testemunhos das realizações da comunidade. Como Santos Simões (1979) afirma “o que fica de português é afinal a herança da integração arquitectónica implantada no século XVII e que perdurará como característica diferenciadora durante, pelo menos, a primeira metade do século XVIII. É aqui, na composição das grandes superfícies, que o azulejador de Portugal dará medida das suas possibilidades criadoras, para as quais não podia obter regras do estrangeiro” (p. 5)

Este património azulejar, não podendo ser dissociado das ideias que comandam a vida social e cultural das comunidades, passa a desempenhar um papel fundamental na reprodução social nacional. A capacidade de viajar por tempos e espaços longos permite atribuir-lhes o dom de comunicar tradições do grupo às gerações futuras, funcionando como sistemas de comunicação e de socialização grupal. Mesmo os azulejos contemporâneos serão um testemunho do saber-fazer da comunidade que ficará como um elemento simbólico e cultural para as gerações futuras. Neste sentido, este património funciona como um meio de comunicação permitindo, ao mesmo tempo, a projeção da cultura local num mundo globalizado e a reprodução social, dentro dos grupos que os assumem como a sua criação cultural. Azulejos e painéis de azulejos, pela sua beleza, e pelas mensagens contidas neles, assumem um lugar de relevo nos discursos acerca da cultura nacional. Eles relembram constantemente quem somos, de onde vimos e para onde vamos, bem como regulam o nosso comportamento em relação aos outros, sejam as nossas contrapartes e variadas culturas locais, sejam a audiência turística e hordas de visitantes de outros países. Estes objetos patrimonializados testemunham um passado e um presente feito de mitos e de heróis, de exímios e sábios artesãos e artistas, que reproduziram nos azulejos as determinadas características culturais, fundamentais para a afirmação da identidade cultural comunitária, em todo um processo onde cultura e tradição se transformam em objetos, que são escrutinados, identificados, revitalizados, e consumidos também (HANDLER, 1988, p. 12).

O património azulejar atesta não só as reflexões acerca da vida, da comunidade e das relações interpessoais feitas pelos nossos antepassados, como também a existência de grandes artistas, que com a sua habilidade contribuíram para o valor desta herança cultural regional. Os estilos artísticos ostentados nos azulejos, bem como as representações pictóricas, constituem esse testemunho das artes que os antepassados foram capazes de dar origem, contribuindo para uma maior consciência identitária. À arte do património azulejar, assumida como testemunho dos feitos da comunidade nacional, acresce tanto a antiguidade do objeto, como a capacidade de sua reinvenção

no presente, por conceituados artistas, que deixarão o seu saber fazer para gerações futuras. O objeto antigo representa um passado que serve para legitimar a existência da comunidade. Ele é assumido como o fio do tempo que permite conhecer e sentir o passado, perceber mitos fundadores, consolidar o presente e solidificar o futuro que rapidamente acontece. Como refere Adolfo Yañez Casal (1999), é o “retorno ao objecto antigo, um objecto que não foi produzido, mas criado... um objecto que incorpora na sua materialidade marcas únicas de um artesão, de uma região, de uma época ou de um contexto social-histórico particular” (YANEZ, 1999, p. 58).

A abertura do Museu Nacional do Azulejo constituiu o reconhecimento deste material, e do trabalho sobre ele, como um elemento icónico da cultura portuguesa, constituindo um elemento decisivo para a promoção do azulejo a elemento simbólico de representação comunitária. A par do acervo, pode considerar-se também como património monumental da nação, o edifício que o alberga, o antigo Mosteiro da Madre de Deus.

Por outro lado, nos tempos atuais, o turismo, um dos elementos centrais da globalização, caracterizado por um crescimento exponencial, em Portugal (MAGALHÃES, 2017), tem sido um fator indutor da invenção e da reinvenção do património, gerando assim a transformação do valor de uso do azulejo, em valor simbólico. Este processo não sendo inovador teoricamente, pois existem já estudos sobre o valor de uso/simbólico dos objetos e do turismo enquanto produtor de ícones ou estereótipos culturais (TILLEY, 1989; VOGEL, 1991; MAGALHÃES, 2007), é-o no que diz respeito ao azulejo português. São muitos e variados os exemplos que o evidenciam. Neste contexto, no dia 12 de maio de 2018, Portugal realizou pela primeira vez o *Eurovision Song Contest*, um espetáculo de música internacional, reunindo 42 países, e com uma audiência de aproximadamente 200 milhões de pessoas. A organização deste festival de música foi vista como mais uma grande oportunidade para a exibição daqueles que são considerados elementos simbólicos da cultura nacional. Assim, a cerimónia de abertura (EUROVISION SONG CONTEST 2018 - GRAND FINAL - FULL SHOW, 1.35 minutos), contou com recursos icónicos portugueses, como o património monumental, de onde se destacaram a ponte 25 de abril, o mosteiro de Santa Maria de Belém, ou o património gastronómico, tais como os famosos pastéis de Belém, e o património musical, de onde se destacou o fado, ou ainda os azulejos. Os azulejos são assumidos como um importante elemento de afirmação da cultura portuguesa, no mundo, bem como fundamental na atração do turismo cultural. Num outro documentário intitulado *Lisbon - what makes Portugal's capital city so attractive?* / *DW Documentary* (minuto 5.11), o azulejo é sublinhado como um elemento cultural subliminar da capital, lugar de encontro de múltiplas culturas, desde o norte da Europa a outras paragens. Estas ideias podem ser estendidas ao resto do país. Neste documentário, é ainda sublinhado o mau estado em que se encontram algumas composições azulejares parietais, como as do Miradouro de Santa Luzia, e a predação dos mesmos, bastante valiosos no mercado negro. Em boa verdade, já em 1964, João Simões tinha sublinhado o potencial do azulejo português como importante fator de atração turística. Como refere João Monteiro (2007), “[A]ssim a 11.ª e última proposta que fez ao I Congresso Nacional de Turismo, em 1964, era que “em todas as manifestações internacionais de interesse turístico onde Portugal esteja presente, se chame a atenção para o azulejo português como uma das principais atracções de ordem cultural” (p. 33).

3.2 O Museu Nacional do Azulejo: do ritual religioso ao secular

O Museu Nacional do Azulejo foi inaugurado em 1965, passando a ocupar as instalações do antigo convento da Madre de Deus, localizado na freguesia do Beato, em Lisboa. Trata-se de um edifício de cariz originalmente religioso, que tendo servido a fé cristã, se transformou num elemento representativo das narrativas que conduziram à invenção dos museus, que consistiu na transformação de construções monumentais medievais, tanto da antiga nobreza como do clero, em museus de acesso público, ao serviço da cidadania. Unem-se, neste caso, dois grandes elementos simbólicos: o edifício e o seu acervo.

O antigo Convento da Madre de Deus, outrora pertença da casa da “Ordem de Santa Clara, fundada em 1509 pela Rainha Dona Leonor (1458 - 1525),” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 10), foi construído entre meados e finais do século XVI, seguindo originalmente o estilo gótico final, com elementos decorativos manuelinos. Como grande parte das edificações dotadas de um percurso histórico longo, esta construção, acompanhando a sociedade no espaço e no tempo, foi sendo alterada de acordo com estilos e gostos estéticos das épocas subsequentes à sua fundação. Foram marcantes as campanhas decorativas de finais do século XVII e meados do século XVIII, sendo restaurado em finais do século XIX, de acordo com princípios do revivalismo romântico, estilo arquitetónico marcante da época. Desde a sua inauguração, seria construída uma nova igreja em meados do século XVI, o claustro “e outras dependências conventuais em austero estilo chão, característico da arquitetura maneirista em Portugal, com grande evidência dos elementos estruturais e praticamente desornamentada” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 10). Já entre finais do século XVII e inícios do século XVIII, entre outros elementos decorativos, a igreja é revestida de azulejos holandeses. Para além dos estilos arquitetónicos e elementos decorativos já mencionados, destaca-se o barroco da antiga Sala do Capítulo, do espaço do subcoro, do Coro e da Capela de Santo António, onde foi instalado o Presépio da Madre de Deus. Esta construção monumental materializa o comportamento religioso, a fé em algo sobrenatural, algo que tem estado omnipresente nas sociedades humanas.

A religiosidade cristã esteve na origem da construção de alguns dos mais representativos monumentos portugueses. Assim, um pouco por todo o território, igrejas, mosteiros, conventos e catedrais, edificações sólidas da Idade Média, viriam a transformar-se, com o advento do liberalismo no século XIX e da República, no início do século XX, em instituições nacionais, ao serviço da formação do cidadão e da cultura. Dessacralizados religiosamente e sacralizados secularmente, uns transformaram-se em autênticos centros culturais, apesar das suas igrejas se manterem abertas ao culto, como o Mosteiro da Batalha ou dos Jerónimos, e outros, em museus, cujos exemplos abundam por todo o território português. O Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, ou o Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, são exemplos simbólicos dessa metamorfose que se operou nos últimos 200 anos. Algo que, contudo, o museu com o espaço sagrado medieval: objetos e coleções de objetos expostos ao olhar. Nesta linha de pensamento, Françoise Lautman faz a analogia entre os tesouros dos santuários gregos, testemunho de devoção à divindade, e o seu equivalente atual, constituído por ex-votos tais como figuras de cera, tábuas representativas das cenas, painéis de azulejos

representativos das cenas religiosas, entre outros. Estes ex-votos podem ser encontrados em murais de santuários religiosos, nos tesouros das catedrais, ou ainda em exposição, principalmente os mais ricos e prestigiantes (LAUTMAN, 1987), estando também expostos em museus.

Proveniente da Idade Média, o antigo Convento da Madre de Deus, ainda que despido do seu conteúdo, reflete grandes manifestações de arte e da sua exibição, intimamente ligadas à religiosidade católica. A sua construção medieval tardia, começada a entrar no Renascimento, associado às descobertas portuguesas, encontram-se refletidos no estilo arquitetónico do edifício original, acabando por ser transformado em museu já em pleno século XX. Este, tal como os museus que vieram a germinar com a modernidade, passaram a constituir instituições formativas dos cidadãos, que se pretenderam nacionais, a partir da invenção do conceito de Estado-Nação. Estes museus são distintos das igrejas, catedrais ou mosteiros medievais, sendo sobretudo um produto do humanismo renascentista, do iluminismo oitocentista, e da democracia do século dezanove (ALEXANDER, 1979). Os primeiros museus europeus apareceram no século XVIII, começando a ocupar antigos paços reais ou residências da nobreza, mosteiros, conventos e igrejas medievais, cujos objetos de culto se transformam em objetos de museu. Sendo inventados e estando ao serviço dos ideais iluministas democráticos, os novos museus passam a representar a cultura nacional que deve ser acessível a todos os cidadãos, independentemente da sua classe social, origem geográfica, ou outra. Como contata Sebastião José de Carvalho e Melo, relativamente ao caso português:

E porque muitas pessoas particulares por gosto, e curiosidade tem ajuntado muitas Collecções deste género, que fechadas nos seus Gabinetes privados não produzem utilidade alguma na Instrução pública; e ficam pela maior parte na mão de herdeiros destituídos do mesmo gosto; os quaes não sómente as não sabem conservar; mas também as dissipam, e destroem; e poderão os ditos primeiros possuidores deixar as referidas Collecções ao Gabinete da Universidade, que deve ser o Thesouro público da História Natural, para a Instrução da Mocidade, que de todas as partes dos meus Reinos, e Senhorios a ella concorrem (ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 1772).

São da responsabilidade do Marquês de Pombal a fundação dos Museus de História Natural da Ajuda e da Universidade de Coimbra, em finais do século XVIII. Os museus, ao serviço dos ideais democráticos, transformam-se em locais privilegiados de transmissão de conhecimentos, acessíveis a todos os cidadãos. A emergência destes espaços culturais seculares insere-se, enquanto causa e consequência, nos novos Estados-Nação e na noção de comunidade de identidade nacional, que em finais do século XVIII e no XIX se começava a caracterizar por uma progressiva perda de fé religiosa, substituída em crescendo pelo secularismo, pela extinção das outrora poderosas ordens religiosas e pela nacionalização dos seus bens.

As elites culturais e políticas nacionais, à semelhança das europeias, construíram e utilizaram os museus como formas de celebração da Nação e das suas glórias. Objetos antigos ou provenientes de outras sociedades ilustram a Nação que os recolheu, legitimada no esforço, na sabedoria e nos sacrifícios dos seus artistas, sábios e exploradores (DIAS, 1991). Tanto o exterior arquitetónico do edifício museológico

como o seu acervo, testemunham a grandiosidade da Nação europeia que produziu esses objetos, conferindo-lhe um valor simbólico. Neste contexto, emerge um dos maiores exemplos da transição social, política, cultural e económica que se operou em finais do século XVIII: o museu do Louvre.

Em Portugal, o absolutismo pombalino, anticlerical, dos finais do século XVIII, persegue e extingue ordens e instituições religiosas, conduzindo à perda de importância da Ordem de Santa Clara. O liberalismo, consolidado no século XIX, e aprofundado pelo setembrismo, em 1836, seguindo os paradigmas ideológicos da Revolução Francesa, não só prossegue, como incrementa a perseguição às instituições religiosas. O século XIX fica, assim, marcado pela afirmação da ideia do museu público e pela extinção das ordens religiosas, em 1834, consideradas um obstáculo ao progresso social e científico. O seu património é nacionalizado, deixando de cumprir uma função de uso, a do culto divino, para passar a simbolizar o poder do Estado sobre a nação e sobre os seus cidadãos.

A Ordem de Santa Clara, que ocupava o Convento da Madre de Deus, é dissolvida pelo *Decreto de extinção das Ordens Religiosas*, assinado por Pedro IV de Portugal, em maio de 1834 (OLIVEIRA, 1994). A extinção final das ordens religiosas femininas será definitivamente regulada por Decreto de 1862, ficando então assente que os conventos ou mosteiros seriam extintos por óbito da última religiosa, sendo os bens da instituição incorporados na Fazenda Nacional (PORTAL PORTUGUÊS DE ARQUIVOS, 2018). Assim sendo, e dando cumprimento a este Decreto, o Convento da Madre de Deus passa para tutela pública em 1872, após a morte da última freira, no ano anterior. No século XIX, após ter sido submetido a várias obras, o edifício recebe “numerosos conjuntos de azulejos entretanto retirados de outros edifícios” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 12), começando assim a delinear-se aquele que viria a ser o seu destino final. Esta predestinação seria traçada cerca de um século depois, aquando da “exposição comemorativa dos 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor, em 1958, ...[em] que se atribuiu definitiva função museológica ao edifício” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 12).

João Simões foi o impulsionador do projeto do Museu de Azulejo, ao transferir o “núcleo de Azulejaria existente no Museu Nacional de Arte Antiga para as dependências do Convento, por volta de 1965, abrindo-o ao público em 1970, que, por Decreto-Lei de 1980, se transformou em Museu Nacional do Azulejo (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 13). Nesta altura são também inaugurados o Museu de Etnologia do Ultramar, em 1965, o Museu Gulbenkian, em 1969 (RAMOS, 1993); o Museu Nacional da Ciência e da Técnica, entre 1971 e 1976, em Coimbra, e é criada a Associação Portuguesa de Museologia, em 1965.

Do Convento de Santa Clara de Lisboa, o museu conserva a Igreja, construída em meados do século XVI, a sacristia, decorada em meados do século XVIII, a sala do capítulo, enriquecida na mesma altura, o claustro, também de meados do século XVI, o claustro, que corresponde ao primeiro claustro do convento, a capela de Santo António e o coro. A sala do restaurante do museu conta com a aplicação de azulejos provenientes de uma casa particular da segunda metade do século XIX.

O Museu Nacional do Azulejo é paradigmático das ritualidades que diversos espaços culturais atravessam ao longo da sua vida, e que contribuem para os manter no espaço e no tempo. O museu é ilustrativo da forma como um antigo espaço ritual religioso pode sofrer metamorfoses, convertendo-se em espaço secular. Desde a igreja,

incorporada no museu, até à organização das salas e das respetivas coleções de azulejos, tudo “respira” racionalismo e uma visão secular da sociedade e da cidadania. O facto de este museu fazer parte das instituições que não sendo construídas de raiz, tal como o Louvre e muitos outros museus, é simbólico, na medida em que significa a transição de uma sociedade de predominância da instituição religiosa, para uma sociedade que se pretende secular. O Museu Nacional do Azulejo, tal como o Louvre, foi submetido a várias obras, desde a sua nacionalização, sendo todo o seu espaço interior reorganizado, de forma a cumprir as funções museológicas que lhe foram atribuídas: guardião de uma parte importante da memória da cultura portuguesa. Portador de um novo ritual, o espaço museológico passa a fazer parte das estruturas narrativas seculares, e neste sentido, constitui um novo microcosmos das crenças acerca da ordem do mundo, do seu passado, do presente, e do lugar que o indivíduo nele ocupa (DUNCAN, 1995, 1999).

Assumido como guardião das memórias culturais oficiais, espera-se que o Museu Nacional do Azulejo simbolize uma parte importante da cultura e da memória coletiva de Portugal e dos portugueses, como se pode verificar através das suas exposições, permanentes ou temporárias, realizadas no, e, pelo museu. Por um lado, faz-se alusão ao génio dos antigos artistas portugueses, por serem exímios na arte de trabalhar o azulejo, por outro, com a exposição de objetos azulejares atuais, pretende-se destacar e confirmar não só o passado, mas também o presente, enquanto uma construção cultural permanente, em direção ao futuro. Ora aplicados nas suas paredes originais, ora recolhidos em outros lugares, o Museu Nacional do Azulejo reúne milhares de azulejos que atravessam um espaço temporal que vai desde o século XV até à atualidade. Já depois da sua nacionalização, em finais do século XIX, foram aplicados no antigo Convento da Madre de Deus cerca de 72 905 azulejos, num processo em que o profano substitui paulatinamente o religioso. Testemunho deste facto é dado no Roteiro do Museu Nacional do Azulejo (2005), quando é referido que “aos azulejos pertencentes ao edifício do Convento ... vieram juntar-se muitos outros, provenientes de locais variados como os conventos das Grilas, de Santo Alberto e de Sant’Ana e o Palácio do Calhariz, em Lisboa, aqui reaplicados. Entre esses contam-se os enxaquetados do século XVII do Claustro, diversos conjuntos do século XVIII, como as composições com *chinoiserie* e as recortadas com cenas de caça na escadaria nobre, os painéis alusivos a São Francisco de Assis, atribuídos a Manuel dos Santos, na sala dita de D. Manuel ... e as composições rococó do *Caminho da Cruz*, no primeiro andar do Claustro” (p. 28). Para além destes, o fundo principal do Museu do Azulejo, proveio do Museu Nacional de Arte Antiga, entre 1965 e 1970, sendo esta coleção parcialmente integrada na secção de Cerâmica da exposição permanente (p. 28). Para além de uma profícua política de aquisições que se tem desenrolado desde a fundação do museu e que levou à seleção, recolha, conservação e divulgação de uma grande panóplia de azulejos, de painéis de azulejos e de outros objetos cerâmicos, é de relevar a atenção já mencionada que o Museu atribuiu aos autores contemporâneos, reunindo coleções de Lourdes Castro, Jorge Martins, Ilda David, Fernanda Fragateiro, Pedro Proença e Bela Silva, entre outros.

No que se refere às exposições temporárias observa-se essa comprovação, não só por meio dos objetos do museu, mas também colaborando com outras instituições nacionais e estrangeiras. Assim, destacaram-se nos últimos anos a exposição “Das Sombras de Quioto à Luz de Lisboa: AZULEJOS DE HARU ISHII”, que ocupou as duas salas de exposições temporárias do museu, em Lisboa, o claustro e o coro alto da

Igreja da Madre de Deus, patente ao público até 31 de dezembro de 2017. A “Exposição Temporária Residência Ibérica de Cerâmica | Mostra Espanha 2015”, realizada entre os dias 20 e 27 de setembro, cujo objetivo era juntar no Museu Nacional do Azulejo os Ceramistas Espanhóis MIGUEL MOLET, PILAR SORIA, ANTONIO PORTELA e MAR GARCIA DIAZ e os Ceramistas Portugueses VIRGÍNIA FRÓIS, HEITOR FIGUEIREDO, SOFIA BEÇA e FERNANDO SARMENTO (Exposição Temporária Residência Ibérica de Cerâmica | Mostra Espanha 2015); a exposição temporária: "O Exótico nunca está em casa?" A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII), realizada entre 17 de Dezembro de 2013 e 15 de Junho de 2014, cujos objetivos assim se descreveram: “Este ano assinalam-se os 500 anos dos contactos luso-chineses, com o desembarque de Jorge Álvares no sul da China, em 1513.

Em Portugal, porta de entrada preferencial no Ocidente do que chegava da China, o azulejo e a faiança assimilaram ecos da porcelana e dos têxteis produzidos no outro lado do mundo. Mais tarde, e fruto do fenómeno da *Chinoiserie*, influência da tradição artística da cerâmica chinesa, que se estendeu por toda a Europa, deu origem à criação de uma série de objetos que pretendiam retratar um quotidiano longínquo. É o testemunho desta moda que pode agora ser visto através de um conjunto de 75 peças provenientes do acervo do Museu Nacional do Azulejo, de outras instituições e de coleções particulares, que deram mote à exposição temporária: "O Exótico nunca está em casa?" A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). A intensa atividade do museu impede-nos de fazer a descrição exaustiva de todas as exposições temporárias que aí têm tido lugar, pelo que sublinhámos apenas algumas das mais recentes.

Todas as exposições temporárias do Museu Nacional do Azulejo, que podem ser acessadas a partir do seu sítio na Internet, em “Exposições Temporárias”, apesar de muito diversas, têm em comum, por um lado, a proposta que nos fazem para conhecermos melhor as mais diversas facetas culturais onde o elemento central são o azulejo e a cerâmica, mais genericamente falando, e por outro, as relações que a comunidade nacional estabelece internacionalmente, através deste elemento. Tanto no passado, como no presente, o azulejo tem contribuído para a formação e consolidação de uma parte significativa da cultura e da sociedade portuguesa e das suas relações com outros povos. Neste contexto, o meio utilizado, por excelência, para dar voz a essas exposições foi o espaço museológico, que se assume como guardião privilegiado da memória cultural.

Simultaneamente, os principais objetivos que orientam estas exposições, assim como todas as funções científicas do museu, evidenciadas, tanto na forma como classifica e expõe o património, como na organização das coleções, confirmam e incrementam o estatuto secular deste espaço, à semelhança do que Duncan (1995) refere em relação aos museus de arte. Para ser considerada a ritualidade museológica, secular, o museu deve cumprir todas as funções inerentes a qualquer outro espaço ritual. Tal como grande parte dos espaços rituais, também o do museu é assinalado na sua parte exterior de uma forma bastante visível, alertando o visitante de que este não é um local qualquer, mas que exige um determinado comportamento. No caso do Museu Nacional do Azulejo, mais do que pelas indicações com que se debate o sujeito ao iniciar a visita, são a estrutura monumental do edifício, e a atmosfera característica deste tipo de lugares, que começam por definir o seu comportamento.

A arquitetura, os claustros, as salas, a igreja, o coro, a capela de Santo António, não obstante terem sido adaptadas de modo a adquirirem as formas de um museu moderno, bem como as suas coleções, não só constituem um convite à entrada, como exercem um efeito sobre o visitante, que muda o seu comportamento em relação à rotina diária, exterior ao edifício. Roga-se ao sujeito uma atenção especial, para que melhor possa aprender, descobrir através dos objetos, mas também do próprio espaço arquitetónico, alguns dos mais importantes trechos da história e da contemporaneidade de Portugal, bem como contemplar alguns dos maiores exemplares da arte azulejar e cerâmica, reconhecendo o valor desta arte e dos artistas que tanto no passado, como no presente, lhes deram e dão origem.

O edifício, a solenidade de acesso, as informações com que o visitante se depara ainda antes da sua imersão no espaço museológico, acentuam o seu carácter cerimonial, diferenciando-o do espaço e do tempo exteriores. A entrada no museu representa a inserção numa outra dimensão espacial e temporal, distintas da rotina diária. A devoção, a compenetração dos indivíduos no espaço museológico, com os seus claustros, igreja e jardim central, a sua curiosidade perante o edifício do museu, e a contemplação das obras de arte expostas, conduz à suspensão das regras do comportamento social habitual. São esquecidas por momentos as preocupações do mundo exterior, aproveitando-se estes instantes para refletir acerca do passado, do presente e do futuro, olhando-se para a vida com outros olhos. Cumpre-se, assim, o aspeto liminar do ritual. Germain Bazin observou, em 1967, o aspeto liminar do museu, referindo que o museu de arte é “um templo onde o Tempo parece suspenso”; o visitante entra com a esperança de encontrar uma dessas “epifanias culturais momentâneas que lhe dão a ilusão de conhecer a sua essência e as suas forças” (BAZIN, 1967).

No Museu Nacional do Azulejo é possível verificar um outro elemento caracteristicamente ritual: A performance.

Pelos claustros de um mosteiro onde outrora os crentes seguiam a narrativa da vida de Jesus, de Nossa Senhora, e do cristianismo em geral, contemplando e adorando as imagens representativas dessa narrativa, passeia-se hoje o visitante. Contudo, não se trata de um passeio aleatório, mas onde se é convidado a seguir uma rota. Um caminho previamente definido, como é visível tanto numa série de documentos ao longo da viagem, como em cada um dos espaços temáticos. Estes documentos, uns impressos e outros virtuais, não só servem de auxiliar pedagógico para o visitante, como constituem um guia convidativo a seguir uma rota pré-determinada. Este percurso começa pela inserção no edifício, através da qual o sujeito terá acesso ao museu. Logo aí existe uma série de serviços que nada estão ligados ao antigo espaço religioso mas que, seguindo a dinâmica cultural, foram dinamicamente apropriados em tempos específicos, e visaram responder a necessidades e objetivos dos tempos presentes. Assim, como em todos os museus contemporâneos, elementos como a receção, onde o visitante inicia a sua visita, podendo começar por esclarecer dúvidas, ou efetuar o pagamento da viagem, elementos típicos do capitalismo vigente, existe a loja temática, onde reproduções, bibliografia e outros produtos compõem o recheio de venda de recordações a um público cada vez mais composto por turistas das mais variadas proveniências. Ainda nesta parte do museu, situada no lado norte do antigo Convento, situam-se o restaurante e as instalações sanitárias, num espaço secularmente organizado.

O museu alberga diversas coleções de azulejos, organizadas cronologicamente, em espaços que ocupam dois pisos do edifício. Após a inserção no claustro medieval, o

visitante é convidado a apreciar as origens dos azulejos em Portugal, num espaço denominado de “Sala de técnicas arcaicas”, onde se podem apreciar e sobretudo aprender, algumas das primeiras técnicas utilizadas na manufatura do azulejo. Seguidamente, neste percurso, observam-se alguns dos primeiros exemplares do azulejo português no que o museu denomina por “Azulejaria Arcaica” e abrange a produção e sobretudo o uso do azulejo em Portugal, durante os séculos XV e XVI. Neste período, situado entre finais do século XV e inícios do século XVI, “o azulejo passa a ser utilizado em Portugal com grande originalidade, revestindo totalmente paredes monumentais, definindo-se o gosto por espaços decorativos envolventes cuja origem pode ser encontrada na presença da requintada cultura árabe na Península Ibérica (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 34). Destes primeiros azulejos hispano-mouriscos sobressai, como anteriormente referido, o emprego das técnicas de corda seca e aresta, que cairão em desuso em meados do século XVI. Alguns dos seus exemplares mais simbólicos centram-se nos “alfordons e losetas”, em painéis de motivos geométricos e vegetalistas, bem de inspiração muçulmana, ou ainda ligados à corte e demais nobreza portuguesa, como a reprodução da esfera armilar ou do Brasão de Jaime de Bragança. Os “alfordons, de forma hexagonal, articulavam-se com “losetas” quadradas e formavam composições octogonais cuja repetição constituía o esquema decorativo de pavimentos usados até meados do século XVI (...) (IDEM, p. 36).

O espaço que se segue centra-se no século XVI, onde para além de ser sublinhada a importação, se destaca a primeira produção portuguesa de azulejaria. Este período fica marcado sobretudo pela mudança nas técnicas de fabrico do azulejo e no gosto por novos motivos decorativos. Assim, como explica o museu, a antiga técnica passa a ser substituída pela “majólica ou faiança”, desenvolvida em Itália, trazida, divulgada, produzida e fixada em Lisboa por ceramistas flamengos. Os meados do século XVI representam o início da produção portuguesa de azulejos em faiança. Aos motivos geométricos acrescem, em abundância, a partir desta época, composições azulejares representando figuras humanas ou animais. Por um lado, santos e outras figuras religiosas povoam as composições azulejares, por outro, é significativo observar a representação de animais exóticos. Estes evidenciam a originalidade cultural portuguesa em dois aspetos significativos da altura: a religião e os descobrimentos. Neste contexto, o “Retábulo de Nossa Senhora da Vida”, painel de azulejos de 1580, atribuído a Marçal de Matos, contrasta com um azulejo de rodapé, de 1565, representado um macaco comendo um fruto e um animal alado entre frutos exóticos, sendo considerado “como exemplar da primeira produção portuguesa de faiança” (IDEM, p. 28). O “Retábulo de Nossa Senhora da Vida” é assumido como um dos elementos mais simbólicos deste período da azulejaria nacional, servindo como divisa de abertura do programa cultural “Visita Guiada ao Convento da Madre de Deus, Lisboa – Portugal”. Proveniente da Igreja de Santo André, em Lisboa, sobreviveu integralmente ao grande terramoto de 1755. Possui a particularidade de uma janela no topo, por onde se diz que entrava a “luz do Espírito Santo”, no seu local original (VISITA GUIADA AO CONVENTO DA MADRE DE DEUS, LISBOA – PORTUGAL, 2,19 minutos). É significativo o facto de grande parte deste documentário, realizado pelo canal público Radio Televisão Portuguesa, ocupar-se em grande parte deste painel de azulejos, acentuando a sua importância no contexto anterior e sobretudo no museológico. No contexto museológico, secular, a janela aparece tapada pela parede, a entrada da luz do

Espírito Santo deixa de ser relevante, num contexto que frisa sobretudo o valor artístico do objeto enquanto testemunho do saber e do saber-fazer de um tempo específico da história portuguesa. Mais do que a devoção, são portanto sublinhadas as características artísticas da obra e do seu artista, sendo descrito como “conjunto monumental (...) uma das obras-primas do início da produção portuguesa de Azulejo (...) revela conhecimentos eruditos da linguagem artística do Maneirismo internacional, divulgada através de gravuras da Flandres e de Itália (...)” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 50-55).

Prosseguindo a visita, numa ponte que agora é estabelecida entre os séculos XVI e XVII, analisa-se a padronagem maneirista e protobarroca, sobretudo centrada em registos religiosos. Visto que produções como o Retábulo de Nossa Senhora da Vida se tornaram de “produção cara” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 56), “iniciou-se, entre finais do século XVI e até cerca de 1630, a grande produção e o uso de azulejos de repetição, com composições enxaquetadas e de padrão com motivos italo-flamengos, aplicados (...) por ladrilhadores que souberam criar engenhosas soluções decorativas de revestimento cerâmico arquitetónico (IDEM, p. 56). Estes primeiros azulejos de fabrico português têm decoração maneirista e são influenciados pela escola italo-flamenga, repetindo sobretudo motivos vegetalistas, começaram por ser produzidos em policromia austera de azul e do amarelo sobre branco, passando pela policromia em azul, amarelo, manganês e verde sobre branco, para terminar, já na viragem do século XVI para o XVII, com a presença do azul sobre o branco. No século XVII, começa a impor-se a produção de azulejos de sensibilidade barroca. Painéis de azulejos enxaquetados do século XVII, bem como painéis de azulejos padrão de ponta de “diamante”, provenientes do século XVII, ou ainda outros, com figuras religiosas compõem o “miolo” deste espaço.

Em termos de espaços expositivos o rés-do chão do museu é predominantemente dedicado ao período que transcorre os séculos XV, XVI e XVII. Neste último século, predominam os padrões e registos religiosos, em consonância com o relevo que a religião ocupava na sociedade da época, sobressaindo diversos frontais de altar profusamente decorados com motivos vegetalistas, animais, preenchidos também com heráldica e emblemática religiosa. Neste contexto, é destacado pelo museu o “Frontal de Altar Tripartido”, de 1650, em faiança policroma, proveniente do convento carmelita e depósito do Museu Nacional de Machado de Castro, localizado em Coimbra (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 80). Nesta sequência cronológica, continuamos no primeiro piso, contornam-se os claustros do antigo convento e encontramos-nos em espaços que simbolizam de forma significativa a metamorfose do espaço religioso em espaço secular. Igreja, sacristia, sala do capítulo, capela de D. Leonor, claustro e claustro, foram mantidos tal como eram no seu espaço original, mas fazem agora parte do percurso e da performance do museu, tendo perdido o seu valor de uso, de culto às divindades, para se tornarem lugares de culto à arte, ao lazer e à educação. Mais significativo, ainda, da transição do valor do espaço, é a organização das coleções, bem como a existência neste espaço de uma ampla sala dedicada a exposições temporárias.

Prosseguindo este ritual secular, e definindo-se uma nova rota do ritual secular representado pelo museu, subimos ao segundo piso do antigo convento, onde continuamos a poder admirar uma série de espaços dedicados a exposições permanentes de composições azulejares, mais uma vez cronologicamente organizadas. Desta forma,

logo que subimos a escadaria, continuamos a apreciar uma série de azulejos figurados, provenientes do século XVII, começando a vislumbrar-se composições provenientes do século XVIII. Esta constitui uma época marcante para a produção criativa da azulejaria portuguesa. Como é referido no guia do museu, “a partir da última década do século XVII, o azulejo português inicia um novo ciclo evolutivo, caracterizado, antes de mais, pela pintura exclusivamente a azul, cor conotada com a prestigiada porcelana da China – que os portugueses foram os primeiros a trazer para a Europa em grandes quantidades (...) [nesta época] o azulejo vai ser avidamente procurado por uma sociedade com novas necessidades de representação, impondo a sua presença em composições monumentais, de tal forma paradigmáticas da nossa azulejaria que estão na origem do falso preconceito que azulejo deriva de azul (IDEM, p. 96). Este período caracteriza-se ainda, pelo aparecimento de grandes mestres, tais como Nicolau de Freitas ou Valentim de Almeida, profissionalizados na produção de azulejos, que inclusive os carimbam com a sua assinatura, seguindo sobretudo o barroco. No século XVIII intensifica-se a produção de azulejos que visa responder à procura cada vez maior deste material em Portugal e agora também, no Brasil. Neste espaço temático é destacado o “Grande Panorama de Lisboa”, composição azulejar de cerca de 1700, proveniente do antigo palácio dos condes de Tentúgal, Lisboa. Este painel, representando uma panorâmica de cerca de 14 km da costa de Lisboa de inícios de 1700, constituiu uma preciosa fonte de informação, por se poder a partir dele visualizar a Lisboa medieval, anterior ao terramoto de 1755. Trata-se de um painel rico de “apontamentos de quotidiano e claro na apresentação escalonada da urbe que um viajante estrangeiro aqui aportou no reinado de D. João V descreveu “erguendo-se como um soberbo anfiteatro, pela sua elevação, pela extensão e por uma aparente simetria natural, oferecendo um dos mais belos panoramas do mundo”” (IDEM, p. 99).

A azulejaria rococó, pombalina e neoclássica marca principalmente a segunda metade do século XVIII português. Utilizados os azulejos com objetivos sobretudo decorativos, refletem uma época em que tal como noutras artes, se evidenciam “as mudanças de gosto na sociedade portuguesa, insinuando-se as formas rococó, orgânicas e assimétricas, com concheados irregulares e folhagens desenhando molduras de recortes complexos nos painéis de azulejos, pintados primeiro num azul-forte em contraste com o azul-claro da imagem central, depois em exuberante policromia em diálogo com as cenas centrais apenas a azul ou a roxo manganês (IDEM, p. 124). Mais uma vez se observam cenas religiosas representadas em painéis de azulejos, que convivem com outras mais profanas “galantes, bucólicas e *chinoiseries*, baseadas em gravuras de Watteau e de Pillement” (IDEM, p. 124), entre outras. Este século marca a data do maior terramoto que Portugal e a sua capital alguma vez sofreram, 1755, e os novos planos de reconstrução da cidade liderados por Sebastião José de Carvalho e Melo. Mais conhecido por Marquês de Pombal, rapidamente integra a azulejaria nacional na reconstrução da cidade, retomando-se a tradição do azulejo de padrão, solução decorativa eficaz e de baixo custo, em desuso na primeira metade do século XVIII, e que volta agora ser utilizado, de novo. Estes azulejos de padrão ficaram conhecidos como pombalinos e cobriram as partes mais baixas de paredes interiores, enquanto a parte superior era pintada de branco ou decorada com frescos. A época de 1790 até 1830 marca o aparecimento do estilo neoclássico, passando os azulejos a ser utilizados pela burguesia a par dos já tradicionais clero e nobreza. Largamente produzidas na Real Fábrica de Louça, no Rato, em Lisboa, as composições azulejares da

época são “policromas e luminosas, com grande predominância de fundos amarelos e brancos sobre os quais se destacam urnas, cestos floridos, laçarias, festões e grinaldas pendentes, plumas, aves e mascarões (IDEM, 125).

A análise e descrição que o Roteiro do Museu Nacional do Azulejo faz acerca das suas coleções, tornam-no a si mesmo num documento secular, que compila intensa informação técnica sobre os azulejos e painéis de azulejos que se encontram no museu, de uma forma cronológica. É neste sentido que, os dois últimos espaços caracterizando a azulejaria temporalmente mais perto da nossa época, são evidenciados os gostos dessas épocas. Do século XIX chegam-nos os azulejos de gosto romântico, onde as indústrias também marcam presença. A partir do segundo quartel do século XIX, abrem inúmeras fábricas e centros de produção de azulejo, sobretudo em Lisboa e no Porto. A aplicação da técnica industrial permite o embaratecimento da produção e a utilização massificada do azulejo no revestimento urbano, definindo-se assim as identidades urbanas das duas grandes cidades, tais como ainda se conhecem na atualidade. Os azulejos ultrapassam o âmbito palaciano e clerical que os caracterizou, para passar a decorar fachadas inteiras de edifícios urbanos e industriais, ilustrando de forma inovadora motivos modernos, ligados ao comércio e à indústria, entre outros. Painéis de azulejo de padrão, vasos floridos ou ligados às atividades económicas, compõem este espaço museológico. Por intermédio deles, importantes fontes documentais da época, é possível averiguar o despertar tardio da sociedade portuguesa para a modernidade, já consolidada na Europa.

No último espaço, entramos no século XX. Este período é dividido pelo museu em três fases: a modernista, até meados do século, a moderna, até aos anos de 1980 e a contemporânea que se estende até à atualidade. Neles estão presentes diferentes gostos e estilos artísticos, definidos das diferentes sociedades que atravessaram o século XX.

O azulejo acaba por marcar o pensamento artístico moderno português, sobretudo do ponto de vista arquitetónico, constituindo um dos seus principais suportes, em que os padrões e composições são, durante este período, tão vastos e variados quanto os dos seus criadores. Rafael Bordalo Pinheiro, desenvolvendo a sua atividade na Fábrica de Faianças de Caldas da Rainha, reinterpreta a arte árabe e manuelina e introduz a Arte Nova no azulejo nacional, Raul Lino, introdutor de uma linguagem azulejar rigorosa de abstração geométrica, Paulo Ferreira ou Jorge Barradas constituem nomes marcantes da sociedade e da cultura portuguesa do modernismo azulejar da primeira metade do século XX (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 164).

Apesar de a liberdade não ter chegado a Portugal logo após a II Guerra Mundial, e com ela a rutura com as tradições artísticas anteriores, os anos 1950 marcaram, no domínio arquitetónico e azulejar um momento de renovação em Portugal, levado a cabo por “jovens arquitetos formados num funcionalismo internacional ... A pintora Maria Keil (n. 1914) foi uma das figuras centrais desta reintegração moderna do azulejo nas paisagens (...) desenhando projetos com poderoso sentido de integração arquitetónica em escalas monumentais e cintando uma das expressões mais vernáculas e ricas do azulejo em Portugal – o motivo de padrão” (IDEM, p. 184). Manuel Cargaleiro, pintor nascido em 1927, e outro dos representantes da arte azulejar da segunda metade do século XX, utiliza o azulejo como “suporte de signos abstractos e gestos caligráficos, densamente repetidos para configurar espaços e texturas que evocam o campo e as malhas complexas das cidades contemporâneas (IDEM, P. 184). Querubim Lapa (n.

1925); Cecília de Sousa (n. 1937); Eduardo Nery (n. 1938); João Abel Manta (n. 1928) e ainda Luís Pinto Coelho (1932-2001) constituem alguns dos mais importantes definidores artísticos dos azulejos modernos de 1950-80, que se encontram na parte final da rota seguida pelo visitante. Nesta, referência ainda para a azulejaria contemporânea, em que a acrescentar aos nomes já citados, surgem outros mestres em azulejaria que inauguram novas formas “encaixadas” no tempo em que vivemos. Servindo-nos uma vez mais do Guia do Museu Nacional do Azulejo, citamos Lourdes Castro (n. 1930), Jorge Martins (n. 1940) e Pedro Proença (n. 1962), Arnold Zimmerman (n. 1954) ou Ivan Chermayef (n. 1932), cujas criações podem ser admiradas quer no espaço museológico interior quer no espaço nacional exterior.

Por fim, mas não menos importante, todo o ritual tem um propósito, um fim, e neste sentido, também o que se nos apresenta no Museu Nacional do Azulejo, à semelhança do que acontece com outros espaços culturais, contribui para essa finalidade. Depois da viagem terminada, o visitante sai do museu mais iluminado, mais enriquecido nos seus conhecimentos acerca das temáticas apresentadas. Leva consigo um pedaço da história do azulejo e da cultura nacional. Em todo este processo, o museu torna-se num “contador de histórias” (BENNET, 1995), na medida em que confere visibilidade pública aos objetos do conhecimento. Concomitantemente a este potencial de conhecimento que os objetos carregam em si, a estética dos diferentes azulejos, atravessando diferentes sociedades e épocas, representações desse conhecimento, os materiais com que são elaborados, e todo o ambiente do museu, irá contribuir para a renovação da identidade do indivíduo, numa reflexão acerca de si e dos outros, que o leva ao reencontro de si e com o mundo.

Todas estas criações recentes enquadram-se já no Portugal democrático, sociedade que se abre para a Europa, com a integração na anterior Comunidade Económica Europeia, atual União Europeia, em 1986. O renascimento da democracia e dos seus ideais, o fim do colonialismo e do isolamento internacional, a globalização e com ela a “explosão” do turismo, tiveram consequências ao nível do património museológico. Portugal passa a ser palco para a realização de vários eventos nacionais e internacionais, tais como a Assembleia Geral Constituinte que deu origem à criação do Movimento Internacional Para a Nova Museologia, em 10 de novembro de 1985; a criação da Associação de Empresas com Museus, em 1992; a Europália, em 1991; a Lisboa, Capital Europeia da Cultura em 1994, ou mais recentemente a Exposição Mundial de Lisboa em 1998, Porto Capital Europeia da Cultura em 2001 e, ainda no mesmo ano, a elevação de Guimarães a Património Mundial da Humanidade, para além dos eventos citados no início deste texto, integraram e consolidaram a museologia regional e nacional no contexto europeu e mundial. Estas grandes realizações, a par do aparecimento de novos mestres em azulejo, têm propiciado a criação do azulejo contemporâneo. Assim, para a já citada Lisboa Capital Europeia da Cultura em 1994, foram encomendados vários painéis monumentais pela câmara da cidade, que serviram para adornar vários dos seus espaços, a Eduardo Nery (n. 1938), Luís camacho (n. 1956) e Bela Silva (n. 1966).

A Exposição Internacional de Lisboa ou Expo’98, inaugurada há 20 anos, sob o tema “Os Oceanos - um património para o futuro” constituiu um palco privilegiado para a manifestação da arte azulejar contemporânea. O azulejo integrou algumas das intervenções inseridas no programa de arte urbana da exposição, estando presente nos edifícios do Pavilhão de Portugal e dos Oceanos. Destaque ainda para o “Jardim de

Água” para o qual foram criados por Fernanda Fragateiro (n. 1962), “extensos desenhos de grandes algas e escritas cursivas a verde-água sobre fundo azul-escuro, cabendo ao próprio material cerâmico fornecer as soluções desejadas para o discurso artístico” (ROTEIRO DE MUSEU NACIONAL DO AZULEJO, 2005, p. 203).

Neste “fugir” do museu, das paredes do antigo Convento da Madre de Deus para a comunidade local e nacional, presumimos que ao longo do tempo, o Museu Nacional do Azulejo tem assumido uma significação dinâmica. O espaço atual é enriquecido com as trocas dinâmicas que faz com o exterior, uma vez que por todo o país se podem encontrar azulejos e painéis de azulejos parietais capazes de abarcarem todas as épocas representadas no museu.

4 EDUCAÇÃO/FORMAÇÃO E ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS EM MUSEUS: DO PASSADO AO FUTURO

Não nos cabendo elaborar neste artigo uma análise exaustiva das estratégias educativas e comunicativas do Museu Nacional do Azulejo, afigura-se importante o deslindar de algumas delas, num momento em que a comunicação em museus se transforma num tema atual muito pertinente, num país visitado por 23 milhões de turistas em 2017, detentores dos mais variados comportamentos culturais. Para além da comunidade local, a grande quantidade de turistas nacionais e estrangeiros que visitam os museus e outros espaços culturais colocam questões prementes tais como: o que exibir? Como exibir? Que mensagens passar aos seus públicos? Como colocar o museu ao serviço da comunidade local?

A informação e a comunicação têm sido centrais aos discursos museológicos, desde o germinar dos primeiros museus, entre os séculos XVII e XIX, até à atualidade. Na origem destes espaços culturais, esteve a formação da categoria “cidadão”, em que se pretendia inculcar no sujeito uma consciência de pertença e o desenvolvimento de laços de afetividade às novas comunidades imaginadas que adquiriram a forma de “Nação”, desenvolvendo-se concomitantemente formas de subordinação ao Estado constitucional, nascido após a Revolução Francesa (MAGALHÃES, 2005; ANDERSON, 2012). Os museus seriam assim uma espécie de mostuário da cultura nacional, despoletando nos sujeitos uma consciência de pertença à Nação, independentemente da sua origem ou classe social, virados progressivamente para a educação das massas. Contudo, compostos por uma burocracia cada vez maior, fechados em si mesmo, sofrendo a concorrência das escolas públicas, e apropriados pela nova classe social – a burguesia, os museus tornaram-se num instrumento de assunção do poder por parte desta, ao longo do século XIX. De tal intensidade foi essa apropriação, que os museus acabaram por ser criticados veementemente pelas correntes modernistas do início do século XX, tendo-se destacado Filippo Tomasi, fundador do Futurismo Italiano, como um dos maiores críticos (MAGALHÃES, 2005).

Tendo-se assumido a função educativa como uma das primeiras funções dos museus, ao longo dos séculos XVIII e XIX, no início do século XX ela decaiu, no entanto, em relação à atividade de conservação do património (MENDES, 1999, p. 675). Apesar de tudo, a função educativa nunca seria totalmente abandonada, tendo sido colocada no centro das atividades dos museus, de novo, a partir de meados do século XX. Primeiro, deu-se atenção à educação de crianças e jovens, depois, a partir dos anos

60 e 70, “uma atenção redobrada ao museu como “espaço de comunicação”, por um lado, e como instituição educativa, por outro (MENDES, 1999, p. 677).

Nos anos 70 e 80 surgem novas experiências museológicas, emergindo um novo conceito de museu, inserido no movimento da Nova Museologia: o ecomuseu, que trouxe novas formas de educação e de comunicação, assuntos sobre os quais discorremos em diversos outros textos (MAGALHÃES, 2003; MAGALHÃES, 2017). Apesar dos momentos de crise pela qual tem passado a instituição museológica, ela tem sabido responder aos desafios colocados, de tal forma que, como evidencia José Amado Mendes (1999), “de cerca de 12 000 museus existentes no mundo em 1975 (...) passou-se a aproximadamente 30 000 na atualidade” (p. 667). O autor explica a crescente importância das funções educativas e sociais dos museus como responsáveis por este aumento, a que acrescentaríamos os novos papéis dos museus na atualidade: por um lado afirmar a cultura local num mundo globalizado, por outro, responder aos crescentes fluxos turísticos, onde os sujeitos procuram, através do museu, conhecer o outro e as suas realizações culturais, tanto no passado como no presente. Assim, voltamos ao início deste subcapítulo em que um dos desafios colocado ao museu na representação de uma parte do comportamento cultural de um grupo passa por transmitir o quê e como? Da resposta a estas questões, o museu executará as suas funções educativas e comunicativas com maior ou menor eficácia, pretendendo-se que concorra para a formulação crítica de ideias e de conhecimentos sobre essa parte da cultura de um grupo, de forma reflexiva e despida de preconceitos.

A comunicação e a função educativa estão desde os finais do século XX no centro do discurso museológico por razões de ordem científica, pedagógica, didática, tecnológica e civilizacional (MENDES, 1999, p. 678-679). Cada uma delas representa desafios renovados para o museu: do ponto de vista científico, as ciências sociais e humanas, tais como a história e a antropologia, fazem um uso renovado dos museus e do seu conteúdo. Por intermédio do Museu Nacional do Azulejo, pode-se aprender uma parte importante da história de Portugal e da sua antropologia, em suma, do comportamento cultural que emoldurou e continua a ser exibido por um grupo. Pedagogicamente, os museus continuam a orientar os seus programas para estudantes do ensino básico e secundário, mas cada vez mais também para estudantes universitários, para a comunidade e para os novos públicos trazidos pela globalização, tornando-se eles próprios em “sujeitos multiplicadores da memória cultural desde os microespaços aos macroespaços sociais vivenciados pelos mesmos” (COSTA; BRIGOLA, 2014, p. 126).

Pode-se, ainda, afirmar que os museus constituem âmbitos perfeitos para a realização do turismo académico, na medida que se assumem como meios complementares e fundamentais da aprendizagem efetuada no espaço das escolas e das universidades (COSTA; BRIGOLA, 2014). De acordo com Luciana Costa e João Brigola (2014), este trabalho pedagógico levado a cabo pelos museus “permite a transmissão da memória cultural e a produção de aprendizagens significativas, aprendizagens essas que podem ser aprofundadas no retorno aos espaços formais de aprendizagem” (p. 126). Neste contexto, o turismo académico apresenta uma capacidade impar de

contribuir para a democratização do turismo; para a educação e a renovação cultural com valorização do património e da memória do local visitado, via aprendizagem in loco com efeito multiplicador

sobre a evolução de diversas formações/agentes possíveis de serem envolvidas(os); e para a valorização, experimentação e incentivo de viagens curtas e mais frequentes como experiências formativo-profissionais (COSTA; BRIGOLA, 2014, p. 126).

Do ponto de vista pedagógico são várias as atividades desenvolvidas pelo Museu Nacional do Azulejo, de onde se destacam uma série de exposições permanentes e temporárias, no interior e no exterior do museu, fazendo uso do seu acervo. Didaticamente, o museu oferece a interpretação de objetos tridimensionais, desenvolvendo diversos tipos de educação, direta e indireta, orientada para grupos e indivíduos específicos, pautados por métodos, processos e estratégias educativas adaptáveis às especificidades de cada um deles. São de grande preocupação, na atualidade, a democratização do acesso e da fruição dos bens culturais a todos os grupos pelo que as acessibilidades aos museus se tornaram numa questão premente, de modo a torná-los inclusivos. Neste aspeto, destaque para os eventos “Museu Acessível a Todos”, desenvolvido pelo Museu Nacional do Azulejo ou ainda a “Visita ao Museu Nacional do Azulejo - Aplicação móvel – APP com língua gestual” (MUSEU NACIONAL DO AZULEJO).

Ainda o desafio, de ordem tecnológica e civilizacional, inserido num tempo em que a tecnologia pode levar o museu e os seus objetos de forma mais eficaz e atraente aos diversos indivíduos. A este propósito destaque para a presença do Museu Nacional do Azulejo na internet, que pode ser acessado através de: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/>, tratando-se de um sítio bastante completo e de simples utilização. Na nossa perspetiva, a inserção de uma visita virtual ao museu, ausente do sítio da internet, seria uma mais-valia para o museu, assim como urge a atualização da informação, nele constante. Por exemplo, os *links* para as exposições demonstram só aquelas que foram realizadas até 2015.

Atualmente o museu é antes de mais um transmissor de mensagens e nesse aspeto ele está sempre a comunicar mensagens, ele é uma ferramenta educativa por excelência, tudo

o que se faz num museu tem valor educativo, mesmo na ausência de toda a intenção deliberada. A forma de apresentar os objetos, o espírito que preside à sua preparação, a amabilidade e a convicção do pessoal ao serviço do público, a qualidade estética das instalações e do material, a apresentação gráfica assim como o texto das publicações— tudo isso pode exercer uma influência positiva e contribuir para a educação, tanto como os serviços cuja função é esclarecer o público (HARRISON, 1948-49, p. 2).

Para uma comunicação e consecutivo processo de ensino aprendizagem efetivos com os seus públicos, o museu do século XXI precisa de conhecer os seus visitantes, “o quanto os diferentes segmentos de visitantes percebem as mensagens museológicas emitidas por meio dos objetos e espécie de coleções, além do grau de interesse que estes espaços despertam” (COSTA; BRIGOLA, 2014, p. 129). Neste contexto, são os estudos sobre os hábitos culturais dos públicos de museus e de potenciais utilizadores, que lhes permite definir

o perfil do visitante, seus gostos, suas preferências culturais, sua opinião sobre a experiência vivida no museu, o impacto cognitivo no visitante, além do impacto econômico das grandes exposições que atraem grande número de visitantes de outras regiões, o que possibilita aos museus planejarem melhor sua programação e fomentar cada vez mais a frequência e fidelização do público (COSTA; BRIGOLA, 2014, p. 129).

O tipo de educação e de comunicação exercidos pelo museu são, portanto, fundamentais no século XXI, em que não cabe mais ao museu “ensinar” aos seus visitantes aspectos de uma cultura fossilizada e essencialista, parada no tempo. O museu deve, antes de mais, possuir estratégias comunicativas que tenham como objetivo despoletar nos seus visitantes, as capacidades de reflexão e de questionamento daquilo que observam, com olhos de ver. Entender que os objetos não são a identidade cultural de um grupo mas que são apropriados por esse grupo, estrategicamente, para afirmar identidades culturais dinâmicas no espaço e no tempo.

5 CONCLUSÕES

O azulejo começou a fazer parte dos comportamentos culturais portugueses a partir do século XVI. A sua utilização intensiva no espaço e no tempo, a inserção e invenção de novas formas de conceção e de novos estilos artísticos, tem conferido características únicas à arte da produção azulejar, no contexto português. Primeiro utilizado para decorar interiores de palácios e estruturas religiosas, passou depois, sobretudo no século XVIII, para a decoração exterior de fachadas de edifícios. Apresentando-se como uma solução esteticamente agradável, eficazmente comunicativa e de pouca exigência económica, o azulejo acabou por definir as paisagens rurais e urbanas de Portugal. Os azulejos, individualmente ou em painéis, mais ou menos antigos, são comuns em fontanários públicos, parques, estações de comboios, fachadas de casas, etc., um pouco por todo o país.

Não se tratando de um elemento originalmente português, adquirindo, no entanto, formas e técnicas únicas neste contexto, o azulejo é útil para pensar e desafiar conceitos como “autenticidade” ou “raízes culturais”. A sua introdução em Portugal, resultou num cruzamento de culturas que não só atravessaram o território português: da islâmica à cristã, como foi levado para terras longínquas, como o Brasil ou a Índia.

Nos tempos que correm, os museus, pautados por eficazes serviços educativos e comunicacionais, posicionam-se como instituições fundamentais na mudança do valor dos objetos, bem como na construção de uma imagem positiva dos comportamentos culturais da comunidade, que pretendem representar para uma audiência cada vez maior. Neste sentido, o Museu Nacional do Azulejo, promovendo uma imagem valorativa da arte azulejar em Portugal, emerge como um depositário e mostruário de uma parte da cultura comunitária aos seus habitantes, assim como aos turistas provenientes das mais variadas regiões.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Edward. **Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums**. Nashville - Tennessee: The American Association for State and Local History, 1979.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2012.

BALLART, Josep. **El Patrimonio histórico y arqueológico: valor e uso**. Barcelona: Ariel Patrimonio (2ª ed.), 2002.

BAZIN, Germain. **Les Temps des Musées**. Liège, Bruxelles: Desoer, 1967/68.

BRANCANTI, Eldino. **O Brasil e a cerâmica antiga**. São Paulo: Cia. Lithografica Ypiranga, 1982.

CONTAR A HISTÓRIA DA VIÚVA LAMEGO É CONTAR A HISTÓRIA DO AZULEJO PORTUGUÊS (s.d.). Disponível em: <http://www.viuvalamego.com/handmade/history>. Acesso em: 16 de maio de 2018.

COSTA, Luciana da; BRIGOLA, João. Hábito cultural de visitar museus: Estudo de Público sobre o Museu do Homem do Nordeste, Brasil. **Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR**. v. 4, P. 124-141, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/1501/1045>. Acesso em: 16 de julho de 2018.

DAVAULT, Corinne. Nantes, ville du monde: invention de tradition et délocalisation de la production. In DIMITRIJEVIC, Dejan (dir.) **Fabrication des traditions: Invention de modernité**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.

DIAS, Nélia. **Le Musée D'Ethnographie du Trocadéro**. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

DUNCAN, Carol (ed.). The Art Museum as Ritual. In **Civilizing Rituals inside Public Art Museums**. London and New York: Routledge, p. 7-20, 1995.

DUNCAN, Carol. From the Princely Gallery to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London. In: BOSWELL, D.; EVANS, J., (eds.) **Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums**. London: Routledge, p. 305-331, 1999.

ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. Tit. VI, cap. I, Lisboa, 1772.

EUROVISION SONG CONTEST 2018 - GRAND FINAL - FULL SHOW. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4AXTB-iShio>. Acesso em: 03 de julho de 2018.

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS. Disponível em: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/ExposAct/ExposTemp/HighlightList.aspx>. Acesso em: 12 de maio de 2018.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA: "O EXÓTICO NUNCA ESTÁ EM CASA?" A CHINA NA FAIANÇA E NO AZULEJO PORTUGUESES (séculos XVII-XVIII). Disponível em: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt>. Acesso em: 13 de maio de 2018.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA RESIDÊNCIA IBÉRICA DE CERÂMICA | Mostra Espanha 2015. Disponível em: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/pt-PT/ExposAct/ExposTemp/ExpoAnteriores/ContentDetail.aspx?id=1626>. Acesso em: 14 de maio de 2018.

FOSTER, Robert. Making National Cultures in the Global Ecumen. **Annual Review of Anthropology**, n.º 20, p. 235-260, 1991.

HANDLER, Richard. **Nationalism and the Politics of Culture in Quebec**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.

HARRISON, Molly. **L'éducation et les musées**. Conseils pratiques. Paris: UNESCO, 1948-49.

HENRIQUES, Paulo. Apresentação. In **Cores para a Arquitectura, Azulejaria Valenciana**: século XIII ao século XX. Lisboa: Ministério da Cultura, p. 7-9, 2005.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LAMY, Yvon (dir.). Le territoire revendiqué, le monument contesté, la ville patrimonialisée. In: **L'Alchimie du Patrimoine, Discourses et Politiques**. Talence: Maison des Sciences de L'Homme D'Aquitane p. 231-246, 1996.

LAUTMAN, Françoise. Objets de religion, objets de musée. In: **Muséologie et Ethnologie**. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, p. 175-184, 1987.

LISBON - WHAT MAKES PORTUGAL'S CAPITAL CITY SO ATTRACTIVE? | DW Documentary. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8-3wOKXzWM>. Acesso em: 03 de julho 2018.

MAGALHÃES, Fernando. Museologia, Ecomuseus e Turismo: Uma relação profícua? **Antropológicas**, n.º 7, p. 211-224, 2003.

MAGALHÃES, Fernando. **Museus, Património e Identidade**. Porto: Profedições, 2005.

MAGALHÃES, Fernando. Tourism and the production of patrimonial icons: The affirmation of a Portuguese region on the International context. In: **Researching Destination Management, Policy and Planning: Linking Culture, Heritage and Tourism**. Leeds: Leeds Metropolitan University, p. 1-7, 2007.

MAGALHÃES, Fernando. Tradition, Memory and Truth: Affirming Portuguese Communities in the Global Stage. In: WILLIAM, B. Russel III (ed.) The International Society for the Social Studies Annual Conference. **Proceedings**, p. 75-80, Orlando: University of Central Florida, 2011.

MAGALHÃES, Fernando. **À procura de um lugar na Europa**: o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2012.

MAGALHÃES, Fernando. Inventing a regional tradition in Portugal: Memories and truths. **American International Journal of Contemporary Research**, 4: 5, p. 40-46, 2014.

MAGALHÃES, Fernando. O centro histórico de Lisboa enquanto ecomuseu: construindo pontes entre os turistas, os locais e o património. **Revista Iberoamericana de Turismo**, 7: 3, p. 114-136, 2017.

MELO, Carla (2009). TÉCNICAS DE FABRICO DE AZULEJO. Disponível em: http://www.museudoazulejo.gov.pt/Data/Documents/Cursos/azulejaria_2009/CM.pdf. Acesso em: 14 de maio de 2018.

MEMÓRIA JOÃO PESSOA: INFORMATIZANDO A HISTÓRIA DO NOSSO PATRIMÓNIO - Sobrado Comendador Santos Coelho. Disponível em: <http://www.memoriajoapessoa.com.br/acervopatrimonial/137.pdf>. Acesso em: 10 de jul. de 2018.

MEMÓRIA JOÃO PESSOA: INFORMATIZANDO A HISTÓRIA DO NOSSO PATRIMÓNIO – Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Disponível em: <http://www.memoriajoapessoa.com.br/acervopatrimonial/106.pdf>. Acesso em: 10 de jul. de 2018.

MENDES, José Amado. **O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais**. Didaskalia, vol. XXIX, Fasc. 1 e 2, p. 667-692, 1999.

MENSION-RIGAU, Éric. Des châteaux privés s'ouvrent au public. In FABRE, Daniel (dir.) **Domestiquer L'Histoire, Ethnologie des monuments historiques**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 85-102, 2000.

MONTEIRO, João. As raízes valencianas dos revestimentos cerâmicos em Portugal. In: **Cores para a Arquitectura, Azulejaria Valenciana: século XIII ao século XX**. Lisboa: Ministério da Cultura, p. 11-15, 2005.

MONTEIRO, João. **Teórico e Historiador do Azulejo em Portugal: João Miguel dos Santos Simões 1907-1972**. Museu Nacional do Azulejo. Lisboa: Ministério da Cultura, I.P.M./M.N.A, p. 31-48, 2007.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. Disponível em <http://www.museudoazulejo.gov.pt/>. Acessado frequentemente entre fevereiro e julho de 2018.

OLIVEIRA, Miguel. **História Eclesiástica de Portugal**. Mem Martins: Europa-América, 1994.

PEARCE, Susan. **Museums, Objects and Collections: A Cultural Study**. Leicester and London: Leicester University Press, 1992.

PINIÈS, Jean-Pierre. Détruire ou conserver? L'émergence du monument (1800-1850). In: FABRE, Daniel (dir.) **Domestiquer L'Histoire, Ethnologie des monuments historiques**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'homme, p. 129-146, 2000.

PORTAL PORTUGUÊS DE ARQUIVOS. Disponível em: https://portal.arquivos.pt/advanced_search?operation=parent&id=oai:PT/TT:4224359. Acesso em: 18 de maio de 2018.

PEREIRA, J. C. Branco. L'azulejo au Portugal. Renouvellement et permanence. In: **Azulejos, Bélgica, Europalia**, 91, p. 19-29, 1991.

- RAMOS, Paulo. Breve história do museu em Portugal. In: ROCHA TRINDADE, M. B. (coord.) **Iniciação à Museologia**. Lisboa: Universidade Aberta, p. 19-62, 1993.
- ROTEIRO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. Séculos XV e XVI: azulejaria arcaica. Lisboa: Ministério da Cultura, 2005.
- SIMÕES, João. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- TILLEY, Crystoffer. Interpreting material culture. In: HODDER, I., (ed.) **The Meanings of Things: material Culture and Symbolic Expression**. One World Archaeology, London: Unwin Hyman, p. 185-195, 1989.
- VISITA GUIADA AO CONVENTO DA MADRE DE DEUS, LISBOA – PORTUGAL. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p1483/e151529/visita-guiada-2014>. Acesso em: 03 de julho de 2018, 2014.
- VOGEL, Susan. Always true to the object, in our fashion. In: KARP, I.; LAVIN, S. (eds.). **Exhibiting Cultures - The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 191-204, 1991.
- YAÑEZ, Adolfo. Património e Modernidade. In: **Actas do IV Encontro Nacional Museologia e Autarquias**. Tondela, p. 57-61, 1999.
- WANDERLEY, Ingrid. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de athos bulcão**. EESC-São Paulo, 2006.

Tourism, Museums and Metamorphoses of Portuguese Tile in space and time

Abstract

The tile, as the name implies, was not a Portuguese creation, but instead was a resulted from the multiple cultural contacts crossings the humanity. Brought to the Iberian Peninsula by the Muslims, who occupied it from the 8th century on, it became a striking element of the Spanish center and south culture. Introduced in Portugal from there, in the sixteenth century, the tile was absorbed not only by the local culture but also was taken by the Portuguese to other places like Brazil or India. In these places, tile has been adapted to the local aesthetic tastes. Although it was not a Portuguese invention, the tile acquired a maximum expression in this society for its intensive use over several centuries, bringing with it the creation of new aesthetic forms, adapted to the local spatiotemporal circumstances. The tile, which began used as a decorative element inside the palaces, manor houses, churches and convents, quickly became a material of excellence in the facade cladding of public and private buildings, representing scenes of an abstract geometry and scenes of the local culture. Of use value, the tile acquired symbolic value in the community identity representation, mainly from the twentieth century, a value that has been increased by the growth of tourism in the 21st century.

Keywords: Tiles. Museums. Tourism. Heritage. Symbolic value. Use value.

Artigo recebido em 03/02/2018. Aceito para publicação em 10/08/2018.