
CONCERTO DO OLHAR BARROCO OU IDENTIDADE EM CONCERTO

OLYMPIO PINHEIRO

Pretende-se reflectir uma definida produção imagética, em perspectiva histórica (sincronia/diacronia), no âmbito da Comunicação Visual e no contexto da cultura Luso-Brasileira. Especulam-se possíveis fios condutores de recorrências que poderão conectar, por similaridade, contiguidade ou oposição, o olhar barroco ao olhar contemporâneo. Toma-se o Azulejo Colonial como referência de uma visualizada perda no tempo histórico, procurando contrapô-lo ao universo das chamadas Imagens Técnicas, percorrendo os domínios da criação pictográfica, fotográfica e infográfica. Tropeça-se forçosamente em conceitos relativamente bem definidos pela Teoria da Arte até aqueles sujeitos a análises discutíveis ou irreconciliáveis. No contraste dos dois olhares (barroco / contemporâneo) procurou-se, por isso, relativizar sobretudo aquelas noções vinculadas ao paradigma infográfico¹.

This study proposes to reflect a clearly defined image production, in an historical (synchronic/diachronic) perspective, within the field of Visual Communication and in the context of Luso-Brazilian culture. Possible recurrent lines of connections are proposed which may, either by similarity, contiguity or opposition, link the baroque gaze with the contemporary gaze. It takes the Colonial Tile as a referent for a visibility lost in history, seeking to set it against the so-called Technical Images, touching on the areas of pictographic, photographic and infographic creation. It strenuously calls into question concepts, which are relatively well defined in Theory of Art, including those whose analysis is doubtful or even irreconcilable. In the contrast of the two scrutinies (baroque/contemporary) it is proposed therefore to relativise above all those notions linked to the infographic paradigm.

"(...) pero tome vossa alteza minha jnoramcia por boa vomtade. a qual bem certo crea q por afremosentar nem afear aja aquy de poer mais ca aquilo que vy e me pareceo".
(Pero Vaz de Caminha)

Além mesmo das expectativas de seus organizadores, "O Universo Mágico do Barroco Brasileiro" revelou-se uma exposição de grande sucesso em São Paulo, uma vez que estando prevista para acontecer entre 30 de Março e 3 de Agosto, foi estendida até 18 de Outubro, do ano de 1998. Ao persistir, acabou por se sobrepôr à "maior mostra de artes plásticas do hemisfério sul", a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. As duas mostras gravitam

¹ Um dos conceitos, entre muitos outros, que podem servir de exemplo para estas questões inevitáveis é o de "interatividade", discutido por Arlindo Machado. *Hipermídia: O Labirinto Como Metáfora*. In: Domingues, Diana (org.). *A Arte no século XXI; A Humanização das Tecnologias*. São Paulo, UNESP, 1997.

CONCERTO DO OLHAR BARROCO

em torno do problema da identidade cultural brasileira, já que a magia do universo é a do barroco brasileiro e a temática da bienal foi assinalada pelo resgate do manifesto poético antropofágico de Oswald de Andrade, sintetizado em sua proposição inicial: "Só a antropofagia nos une"².

54

A busca da identidade cultural permanece ancorada em dois períodos históricos marcadamente distintos: no Brasil Colônia e no Brasil Semana de Arte Moderna. No Barroco tardio, se visto a partir de um ponto de fuga do olho europeu que, em desvario, se perde nos trópicos, contradizendo o adjetivo tardio ao reafirmar que nas datas, tal como nos nomes, não há - segundo a expressão de Caetano Veloso - pecado abaixo da linha do Equador. No projeto da Semana de Arte de 22, que ensaiava o traçado do projeto modernista, continuado posteriormente no Manifesto Antropófago, de 1928. Em torno de si, consagrou nomes da música, letras e artes, reconhecidos internacionalmente: Vila-Lobos, Andrades, Mário e Oswald, Manuel Bandeira, Anita Malfati, Brecheret, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Rego Monteiro *et altri*.

Certamente à luz de referências perspectivadas no tempo e fechando o século em uróboro, com a serpente a morder a própria cauda num ciclo de eterno retorno, responde-se hoje àqueles acenos fundantes, continuando oportunamente nesta Bienal a especular sobre a problemática modernista. Vale então relembrar, voltando àquela época, que chamando seus artistas de "futuristas", equivocadamente (Moraes; 1976: 294-6)³, fica mais claro que seus contemporâneos não podiam perceber a escala de ampliação do eco, na caixa de ressonância das vanguardas históricas do velho continente. Póstudo nada, como no poema de Augusto de Campos, tudo está dito, perece ou parece.

Na outra vertente de busca de identidade, está o Brasil barroco da exposição de arte colonial, sobre o qual nos vamos acercar mais de perto. Esta exposição foi acompanhada de criteriosa publicação, coordenada pelo artista plástico Emanuel Araújo (também responsável pela curadoria, pesquisa, e museografia), graças à colaboração de nomes dos mais expressivos, no campo da história e teoria das artes. O design gráfico da referida publicação é primoroso e a temática abordada é, no mínimo, pertinente ao objecto da mostra⁴.

PONTO DE FUGA

Quero entretanto, por julgar complementar, abordar uma questão não incluída neste panorama. A questão é posta pelo olhar colonial a partir de

² *Revista de Antropofagia*. São Paulo, Abril Cultural/Metal Leve, 1975 (Reedição do original de 1928).

³ Moraes, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: Amaral, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, p.: 294-6.

⁴ VVAA. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, Galeria de Arte do SESI, 1998.

outra angulação, o da tele-comunicação consoante era possível àquele tempo histórico, integrando uma vasta rede sistêmica da comunicação visual. Nessa rede, um dos nós a desatar, é certamente o azulejo colonial luso-brasileiro (seiscentista e principalmente setecentista), que esteve praticamente ausente, tanto naquela mostra do barroco, quanto nos temas dos capítulos abordados. Porquê essa ausência? Não participará, o Azulejo Colonial, legado eminentemente luso-brasileiro, da consolidação construtiva de nossa identidade brasileira?

Essa questão faz-nos lembrar o "bom cidadão americano" que tropeça desde que se levanta até que se deita numa porção infindável de objetos, usos e costumes inventados por outros tantos e tão desencontrados povos, para agradecer, se religioso instituído, "a uma divindade hebraica numa língua indo-europeia, o fato de ser cem por cento americano" (Linton; 1965: 355)⁵. Será possível fazer um corte de clivagem -qualquer que seja a nacionalidade- que defina alto-contrastivamente uma arte nacional?

Se voltarmos a Oswald, numa outra proposição do manifesto antropofágico, onde faz o conhecido jogo paródico de tupi com to be, e fizermos sua tradução para nosso tempo globalizado, nesta multicultural polifonia, de ruídos, imagens, fúrias e sentidos, talvez possamos perguntar: Tupi or not tupi? Tupi and not tupi? Is that the question? Which is the question?

O RESGATE DE UM OUTRO OLHAR

Há palavras cuja evolução semântica foi tão profunda, que o que significavam há alguns séculos atrás não corresponde em nada ou quase nada ao que essas palavras nos dizem hoje. Tal como há palavras há também objetos, há também formas e também há cores. Para compreender o sentido de um objeto perdido no passado histórico, não basta olhá-lo, ou até mesmo observá-lo, exige de nós que se reconstrua seu sentido original, que se tracem os passos do seu processo semântico evolutivo, que se façam comparações ou se busquem contrastes com objetos e seus contextos, nos dias de hoje, equivalentes, correspondentes ou opostos. Num movimento de trás para a frente e da frente para trás no tempo, em permanente vaivém.

O estudo do Azulejo Colonial, enquanto meio de comunicação, apresenta essa dificuldade de compreensão adicional, uma vez que sofreu profundas alterações, não tanto no plano técnico e tecnológico, embora também, mas principalmente em sua função, ao ser analisado sob o prisma de outras áreas do conhecimento. Nomeadamente ao integrá-lo sistemicamente na reconciliação da parte com o todo. Quer dizer, em suas relações ou

⁵ Linton, Ralph. *The Study of Man.: An Introduction*. New York, D.Appleton-Century, 1936, p.: 355.

conexões com a arquitetura (e o design, *avant la lettre*) mas principalmente com a comunicação e informação estética, através de sua interdependência com a gravura sua contemporânea.

56

Essa alteração operou-se sobretudo, como se disse, no seu papel comunicativo, enquanto suporte de mensagens verbi-plástico-visuais e dentro de um sistema maior de comunicações cuja complexidade sofreu ao longo do tempo históricas transformações, poder-se-á dizer, abissais. Em suma, muito mais transformações que o próprio azulejo objeto em si. Dificilmente perceptível (mesmo para os historiadores da arte e da arquitetura), foi tão grande essa transformação do papel comunicativo do azulejo, que melhor seria chamá-la de metamorfose. Metamorfose de objeto e sua natureza (azulejo) para sistema comunicativo (relações, inter-relações e interações).

Metamorfose resultante de transformações, sem pretender exagerar, tão abissais, que o objeto azulejo luso-brasileiro do sec. XVII e XVIII provavelmente corresponderia hoje não mais ao azulejo contemporâneo em si mesmo, para ser mais apropriado compará-lo *mutatis mutandis* a uma rede tele-comunicativa, na qual através do monitor de um computador interligado em linha telefônica, enviam-se e recebem-se mensagens hipermediais (audio-visuais), via satélite, pelo sistema *Internet*. Querer ver isoladamente apenas o azulejo seria, então, algo equivalente a querer ver apenas – hipótese absurda – o monitor de vídeo.

Neste contexto, se for apropriada a aproximação, compará-lo ao azulejo de hoje que nos cerca no banheiro de casa, no bar da esquina, ou mesmo obra de artista no *metrô* de Lisboa ou nos murais da Igreja de S. Francisco de Assis de Pampulha, parece-nos ser a mais profunda distorção de seu sentido perdido nas brumas da história. O objeto a que chamamos azulejo, neste sentido hoje em dia, está quase que reduzido à função de revestimento arquitetônico agregando, com algumas exceções, àquela função de revestimento, excepcionalmente, a de suporte pictórico.

Objeto esse que, ao assumir-se como suporte pictórico, perdido que foi seu “valor de exposição”, no sentido benjaminiano, apresenta-se agora - sem qualquer insinuação depreciativa – envolto numa “aura” ou “valor de culto”⁶. É claro que saiu do interior do templo sagrado, mas nem por isso se emancipou definitivamente ao expor-se escancaradamente aos olhares da rua ou das passagens. Irremediavelmente perdido seu elo com a gravura sua contemporânea e, conjuntamente seu poder comunicativo dos séculos dezesseis e dezessete, assume agora o culto à unicidade sacralizante do gesto do pintor.

⁶ Benjamin, Walter. L'Oeuvre d'Art au temps de ses techniques de reproduction. In: *Oeuvres Choisies*, Paris, 1959 p.:206.

Pode inferir-se desses fatos, que o papel que o azulejo desempenhava nos séculos XVII e XVIII desapareceu, foi sendo rasgado ou picotado pela máquina do intrincado sistema comunicativo que veio se consolidando ao longo do tempo histórico até aos dias de hoje. Supostamente, mesmo que o azulejo hodierno conservasse as mesmas características técnicas de corpo cerâmico, de esmalte ou de vidrado daqueles séculos anteriores em causa, absolutamente, ele não seria mais o mesmo. Tendo evoluído, o azulejo contemporâneo, também técnica e tecnologicamente, sua não identificação com o Azulejo Colonial, no entanto, deve-se fundamentalmente, insistimos, ao poder de alcance comunicativo que tinha e que perdeu. Por tudo isso, parece-nos um erro grosseiro de percepção identificar o azulejo de nossos dias com o azulejo luso-brasileiro seis e setecentista.

A nossa percepção (principalmente audiovisual) é dependente do alcance dos nossos órgãos dos sentidos e de suas extensões, que os ampliam ou estendem em sua capacidade de recepção. Dependemos de próteses instrumentais tais como o microscópio e o telescópio ópticos ou electrónicos, as máquinas fotográfica, de cinema e de vídeo, o telefone, o satélite e o computador. Nossa percepção visual está condicionada no dia a dia pelas imagens ópticas e digitais, reais e virtuais. Câmaras fotográficas termo gráficas, por lapso de tempo, de luz estroboscópica, de raios X, de raios infravermelhos e ultravioletas, ultrasonográficas, ou mesmo kirlianas, desvendam a realidade do micro e do macro mundo, o demasiado lento e o excessivamente rápido, a opacidade ou o recôndito impenetráveis para a nossa capacidade de ver a olho nu.

Ao lado das próteses instrumentais, como extensões de nossos sentidos, há outras não menos importantes e quase sempre complementares àquelas, as próteses teóricas tais como, para a abordagem *sistêmica*, o *macroscópio* de Joel de Rosnay 1977), enquanto método e ferramenta de observação da complexidade. Se o método analítico separa, isola, dispersa e fragmenta a complexidade, a abordagem *sistêmica*, complementar á analítica e desenvolvida por cientistas das mais diversas áreas, "recombina o todo a partir de seus elementos, levando em consideração o jogo de suas interdependências e de sua evolução no tempo" (*Idem*; 1997; 18-22, 40-53)⁷.

Se a percepção visual é dependente de ferramentas, hardware (instrumentos ou aparelhos) e *software* (teóricas), é por consequência também dependente da história (Benjamin). A pintura não tem o mesmo significado antes e depois da invenção e divulgação da estampa da gravura, ou antes e depois da invenção e criação fotográficas. Como os movimentos da anti-arte, tal como o Dada, poderão ser enquadrados aos restantes movimentos artísticos?

⁷ Rosnay, Joël de. *Le Macroscopie; Vers une Vision Global*. Paris, DueSeil, 1975; *Idem*. *L'Homme Symbiotique; Regards sur les troisième millénaire*. Paris, DuSeil, p.: 18-22,40-53.

Há balizas que nos servem de referência, tais como as bóias localizadoras sobre as águas para os barcos, mas têm sido aqui em nossos estudos sobre o Azulejo na História da Arte, frequentemente desprezadas. Quando pensamos ou tentamos refletir o Azulejo seis e setecentista raramente atentamos ou indagamos sobre o fato de se tratar ou não de um elo de um intrincado sistema comunicativo, sistema este talvez o mais poderoso em sua época. E é certamente por isso que haverá carência de enfoques nesse sentido.

58

Muitos de nós, historiadores da arte e da arquitetura, debruçamo-nos sobre o azulejo observando-o apenas como arte ornamental, decorativa, arte menor cujo significado por definição é o vazio de significado. Ou, se se quiser, a ostentação pura e simples, sem mesmo irmos além do que ostentação possa significar, ou o que o ornamento ou decoração enquanto comunicação *fática* (Jakobson; 1963: 214. Marandon; 1989)⁸ possa nos querer dizer.

Não estarão distantes, neste panorama teórico, os ensaios sobre azulejo em que metemos no mesmo saco, sem peneiramento ou método, farinha de antes e depois da revolução industrial, apenas para sintetizar bricolagens teóricas de dois períodos marcadamente distintos. Em outros ainda assumimos o saudosismo, nostalgia conciliadora da conservação estética e às vezes suposto progressismo político, mais afinados com a arte popular ou *naïf*, tentando nos sensibilizar pela sutileza do estilo de seus humildes, tantas vezes anônimos, criadores.

Há ainda os que, nesse processo, não vemos senão a cópia ou pastiche, no contexto de uma cultura - que foi - relativamente pobre nas artes maiores da pintura e até mesmo da gravura. Nestes últimos, ao denunciarmos o Azulejo Colonial tão-simplesmente como cópia, ignoramos ou esquecemos a transcendência textual ou *transtextualidade*. Esta transcendência, que pode ser aproximada do conceito de antropofagia, é tudo o que no texto (ler: imagem) o põe em "relação, manifesta ou secreta com outros textos" (Genette; 1979: 87)⁹.

Incluem-se nesta categoria geral de transtextualidade (ler: visual por texto): o *intertexto* (Kristeva), presença literal, mais ou menos integral de um texto noutro, como as variantes da citação; o *metatexto*, relação textual que une um comentário ao texto que comenta, a metalinguagem; o *paratexto*, um largo espectro que vai da imitação à transformação, ou do pastiche à paródia; o *arquitexto*, conjunto de propriedades de gênero que unem cada

⁸ Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Du Seil, t.1: 1963, p.: 214; t.2: 1973 98. Marandon, Gerard. *La Communication Phatique*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

⁹ Genette, Gérard. *Introduction à L'Architexte*. ParisDuSeil, p.: 87-8.

texto aos diversos gêneros de discurso de que releva; e o *hipertexto*, formado pelos mecanismos tipológicos de transferência (Ibidem; Idem, 1982: 88; Calabrese; 1993: 35-43)¹⁰.

Mas, a maior distorção no que tange à percepção visual nos séculos XVII e XVIII, talvez tenha sido tão simplesmente, não termos conseguido perceber o processo em seu conjunto, uma totalidade (*holos*), uma *gestalt*, uma *rede sistêmica* de comunicação e de traduções intersemióticas (escritura, pintura, gravura, arquitetura). Nem sempre um legado cultural tem apenas valor artístico, ou vale apenas por sua função estética. Seu papel terá de ser buscado também em outros fatores contextualizantes, incluindo-os a todos na multiplicidade das funções das linguagens (Jakobson; *ibidem*) no processo comunicativo, entendido como um *modelo orquestral* (Winkin; 1981: 260)¹¹.

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE OU ARTE APÁTRIDA?

Uma das características de nosso romantismo foi a de criar um tipo mítico, um arquétipo de brasileiro expresso com destaque poético em I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias. Nossos modernistas marcaram uma notável presença internacional, em vários campos das artes, puxando esse fio condutor de uma legítima aspiração à construção da identidade brasileira. Essa estratégia compreensível numa perspectiva da psicologia social, tem sido por vezes a de negar, através de cortes de clivagem, a herança comum (ou que se julgue comum) com a nacionalidade européia outrora colonizadora e assume, por vezes, de veladas a profundas reações de antilusitanismo. Há com frequência em nossa consciência coletiva vagas, confusas ou distorcidas noções do que seja o "antigo sistema colonial" mercantilista, ou os movimentos emancipatórios, corrigidos por intelectuais conscientes (Cf: Leite; 1976:125. Rodrigues; 1976: 63-70. Novais; 1986: 57-106, *passim*. Fragozo / Silva; 1996: 207-23)¹².

A visão dicotômica entre colonizadores e colonizados do passado, que na consciência coletiva permanecem ainda encerrados em suas respectivas naturalidades (inscritas em seus passaportes) e aprisionados em suas ideologias nacionalistas revela-se uma oportuna e persistente estratégia de manipulação das massas em busca de identidade, mas é frequentemente

¹⁰ Idem. Palimpsestes; *La Litterature de Second Degré*. Paris DuSeil, 1982. Calabrese, Omar. *Cómo se lee una Obra de Arte*, Madrid, Cátedra, 1993, p.: 35-43 e segs.

¹¹ Winkin, Yves (dir.). *La Nouvelle Communication*. Paris. Du Seil, 1981, p. : 7-8, 24-6.

¹² Cf.: Leite, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo, Pioneira, p.: 125. Rodrigues, José Honório. *História Corpo do Tempo*. São Paulo, Perspectiva, p.: 63-70. Novais, Fernando A. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. Hucitec, p.: 57-106. Fragozo, J.L. e Silva, F.C.T. *Literatura e Sociedade; Do Romantismo ao Realismo*. In: Linhares, M.Y. (org.). *História Geral do Brasil* (6ª ed.). Rio, Campus, 1996, p.: 207-23.

simplista, deformada e deformante. Como o passado histórico em si é imutável, a partir de uma lógica histórico-determinista, a realidade do passado compreensível em seu contexto histórico mas injustificável nos dias de hoje, permanece como um ótimo álibi justificando nossa impotência para nada mudar das anomalias sociais do presente.

A mais óbvia razão está em imaginar todas as camadas sociais, as dominantes e as hordas de desprotegidos constituindo uma comunidade de companheirismo profundo e horizontal, participando da mesma igualdade perante a nação. Ignora-se assim a simples constatação da colonização interna, que atualmente entre outros sentidos “designa o estado de inferioridade ou de submissão de uma comunidade” sobre outra (Anderson; 1989: 14-6. Sjoberg; 1987: 229. Maddick; 1987: 210)¹³.

Não vêem se não duas sociedades monolíticas, separadas e unidas pelo Atlântico, uma metrópole, outra colônia. De um lado senhores de engenho e escravos, brancos, negros e mulatos postos todos em pé de igualdade, cidadãos nacionais colonizados. Do outro, a Coroa e seus representantes, cortesãos, nobres, superiores da Igreja no mesmo plano de igualdade com os servos da gleba e a arraia miúda, os colonizadores. Neste jogo opositivo, funda-se a busca das raízes da nacionalidade, fazendo com que “a História oficial valorize e hierarquize inúmeros acontecimentos e conflitos, às vezes insignificantes (...). Assim, qualquer bom manual deveria contar, sempre com um amplo capítulo sobre ‘movimentos nativistas’” (Fragoso / Silva; 1996: 224)¹⁴.

O ponto de vista sujeito-objeto característico das ideologias nacionalistas (quer dos estudiosos portugueses quer dos brasileiros), difícil de se transcender uma vez que “l'observateur est de même nature que son objet, l'observateur est lui même partie de sa propre observation” (Lévi-Strauss; 1974: 16-8)¹⁵, não se revela uma ferramenta adequada à análise do Azulejo Colonial (doravante: Az.Col.). Para os historiadores da arte portugueses é ele uma marca da cultura nacional, para os brasileiros uma “arte transplantada” ou “apátrida”. Já salientamos que o Az. Col. não é isolado ou isolável sob pena de se perder de vista seu sentido, como um complexo sistema de comunicação, de interpenetração de culturas ou fenômeno multicultural.

Por outro lado ele é o resultado de inúmeras contribuições técnicas e de uso que ultrapassam os limites da Península Ibérica e da América Latina,

¹³ Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso Editions, 1983, p.: 14-16. Sjoberg, Gideon. Community. In: *Dicionário de Ciências Sociais*. (2ª ed.). Rio, Fund. Getúlio Vargas /MEC, 1987. Maddick, H. Colonialism. In: *Dicionário de Ciências Sociais*. *Op. cit.* p.: 210.

¹⁴ *Op. cit.*

¹⁵ Lévi-Strauss, Claude. Introduction à l'Oeuvre de Marcel Mauss. In: Mauss, M. *Sociologie et Anthropologie*. (4e ed.), PUF, Paris, 1968, p.: xxvii.

constituindo em si uma das nascentes do que hoje chamamos de processo de "globalização". Tal como a língua, pouco importa se ele nasceu aqui, ele serviu de instrumento de integração, a partir dos centros irradiadores, as igrejas, os conventos, as basílicas, os seminários e colégios e os mosteiros, no imenso vazio geográfico. Vazio, no sentido compreensível à cultura desta época histórica, se comparável à cultura brasileira que acabaria por se consolidar.

SISTEMA COMUNICACIONAL EM QUE SE INSERE

Conforme ao exposto há, em síntese, duas formas de ver o Az. Col. a saber: a) como objeto em si, um artefato isolado – mesmo constituído de peças agrupadas, ainda assim *isolado* dos seus contextos; b) como um objeto de uma cadeia de objetos que estabelecem entre si relações, inter-relações, funções (Watzlawick et al.; 1967: 20-43)¹⁶. Neste segundo sentido aproxima-se da noção *sistêmica* de comunicação (Rosnay; 1998: 18-54)¹⁷, que se opõe ao modelo monocanal ou à noção linear, ou analítica (de comunicação). Metaforicamente, os nós de uma rede, metaforicamente, não um agrupamento de músicos tocando no mesmo lugar ao mesmo tempo, mas uma orquestra. Deste modo, fará sentido se falarmos em um concerto do olhar barroco.

Não temos tido muita curiosidade ou interesse em ver o Az. Col. em seu contexto comunicativo, rede *sistêmica* e de funções e processos envolventes: pintura – gravura – artes decorativas – arquitetura – design. Quando se fala hoje em dia em sistemas multimedia ou internet, percebemos claramente a rede *sistêmica* de interrelações de funções dos vários *media* e aparelhos. Mas a nossa percepção sobre o passado vê as coisas isoladas talvez porque nossa formação cartesiana nos ensinou que apenas as operações de recorte (abordagem analítica) nos permitem desvelar o oculto. No caso do Az. Col. as partes já nos aparecem recortadas: arquitetura – pintura – gravura – azulejo – design. Até o próprio azulejo é uma grade ou grelha ortogonal de recortes de placas cerâmicas poligonais. Porque haveríamos de querer complicar, juntando-as, e tentar entendê-las em conjunto? Ou, ao contrário, será des-complicar adotando a abordagem *sistêmica*?

Se quisermos entender o Az. Col. a partir de uma abordagem de relações e inter-relações, teremos de atentar para a circularidade comunicativa e suas traduções *intersemióticas* (Plaza; 1987)¹⁸ e entre cultura erudita e popular, pelo menos em três níveis: –processos tradutivos visuais; diálogo intermediado pelo texto e imagem visual; sinestésias e entrecruzamentos dos sentidos.

¹⁶ Watzlawick, Paul et alii. *Une Logique de la Communication*, Paris, PUF, 1972, p.: 20-43.

¹⁷ Rosnay, 1995, *op cit.* p.: 18-54.

¹⁸ Plaza, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo Perspectiva, 1997.

a) Processos tradutivos visuais: A pintura e as artes ornamentais (objeto único envolto numa aura benjaminiana, ora de fruição intimista e elitista, ora de exposição mais ou menos reservada) constituem protótipos para a gravura. Por sua vez a gravura traduzindo a pintura empresta-lhe a reprodutibilidade, mas a mantém aprisionada em uma fruição intimista e ainda relativamente elitista. O Az. Col. citando a gravura restitui-lhe então o caráter expositivo e envolvente de ambiência, à semelhança, perceptivamente falando, da "instalação" (*environmental art*) nas artes plástico-visuais contemporâneas. Seria, num outro ponto de vista, uma espécie de *in-door*, comparável aos atuais *out-doors*, publicitários ou propagandísticos.

b) Diálogo intermediado de texto (fala, escrita) e imagem visual: A Bíblia, os livros canônicos, morais, religiosos, do hagiológico, a literatura clássica adaptada pela escolástica (Platão, Aristóteles) vinculam-se às imagens visuais, como *links* num *hipertexto*, em que uma palavra remete a uma imagem ou a um outro texto. Livros sagrados, Az. Col. e sermões (comentários dos textos sagrados) remetem-se entre si, gerando uma rede interligada de remissões de informação. Estas remissões, no entanto, fundavam-se na oralidade e eram em certa medida intermediadas pelos vigários eclesiásticos, uma vez que as populações eram em sua maioria analfabetas (Villalta: 1997: 347e segs)¹⁹ e o texto bíblico lhes era interdito.

c) Sinestésias e entre-cruzamentos dos sentidos: Os sentidos da visão através das imagens visuais. Da audição por intermédio do sermão, das imagens retóricas da prédica, da música e da linguagem ritual cifrada, o latim. E o sentido do olfato pela ação impregnante do incenso no ar, ar que é o espírito, sopro imediato da vida. Lembremos que "o recurso à imaginação sensorial como sustentáculo para a meditação" era um método recomendado nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio (Saraiva; 1980: 32)²⁰.

OBJETIVO E ESTRATÉGIA COMUNICATIVA

Esquemáticamente, poderemos dizer que a representação da visão de mundo se não identifica revela, de modo manifesto ou latente, o grupo social que a pratica. Por sua vez, cada grupo vê o que representa e representa o que vê a partir de certos pressupostos gnosiológicos, que conformam ou modelam seu modo particular de se impor na sociedade (Machado; 1984:

¹⁹ Villalta, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: Língua, Instrução e Leitura. In: Mello e Souza, Laura. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1997, p.: 347 e segs.

²⁰ Saraiva, Antônio José. *O Discurso Engenhoso; Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p.: 32.

29)²¹. A ser assim, o exame do Az. Col. (Sec. XVII e XVIII) deverá revelar, conseqüentemente, a estratégia operativa desse grupo social, no qual a aristocracia que o patrocinava, por definição, tinha função dominante.

Mas quem era e onde estava essa aristocracia? Muito sucintamente, estava lá em Portugal e aqui no Brasil. É a Igreja e sua minoria de superiores representantes, é a Coroa, a nobreza cortesã e os senhores brancos administradores e representantes da Coroa, proprietários de terras, senhores de engenho, grandes comerciantes, entre outros. Dizer então que o Az.Col. serviu aos interesses dessas camadas dominantes, que dependiam todas elas do novo poder do capital, e da exploração sobretudo da mão de obra escrava, nada diríamos de novo. É mais definido o que se propõe: o modo de ver o mundo determinado pelas novas atitudes perante a propriedade, relações de produção e de troca encontrou, no Az. Col., a sua forma de expressão e comunicação visual mais apropriada.

Mas seria uma visão míope se apenas víssemos apenas azulejos, no lugar do sistema comunicacional, articulado à gravura, em que esse azulejo estava inserido. E mais, observando os meios disponíveis no seu contexto histórico, parece evidente que a expressão a que nos referimos não terá sido possível através de outro meio de comunicação e informação com o mesmo alcance e recepção. Parte-se portanto da hipótese de que a sociedade de então não encontrou, porque não era possível encontrar, outra forma de expressão e comunicação visual com a mesma eficácia.

A pintura a óleo holandesa de temática brasileira, produzida no Brasil no séc. XVII (Frans Post, Albert Eckhout), não se destinava à colônia então disputada. Ela servia a uma estratégia de propaganda visando à atração de capital humano e de recursos capazes de fazer frente à necessidade de disputar a ocupação. E tinha como público alvo segmentos de população numa nação europeia, a primeira sociedade moderna baseada na iniciativa privada de uma Companhia das Índias Ocidentais.

Se a pintura a óleo sobre tela, neste contexto, tinha sentido como meio comunicativo e informativo, esse sentido, embora na mesma direção, era oposto. Seu público era o europeu enquanto capitalista ou mão de obra e de defesa, não o público luso-brasileiro da colônia. Até porquê, poderemos nos perguntar, qual seria o interesse, do ponto de vista da Coroa portuguesa e dos luso-brasileiros, divulgar os atrativos do Brasil, quer para quem vivesse na colônia, ou ainda mais para os restantes europeus? Muito sumariamente, numa fórmula macluhaniana, se o meio é a mensagem, a mensagens diferentes corresponderam meios ou sistemas comunicativos distintos.

²¹ Machado, Arlindo. *A Ilusão Espelular; Introdução à Fotografia*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

AZULEJO COLONIAL LUSO-BRASILEIRO

Constitui este azulejo um fenômeno construtivo de uma ambiência imagética, quer dizer, um revestimento arquitetônico e suporte comunicativo visual ou através de imagens, objeto de *design* (se entendido no contexto do seu tempo), preponderantemente interno às construções e predominante na arquitetura religiosa barroca deste período.

64

Este Azulejo que, com uma certa imprecisão poderá chamar-se de Colonial por razões de síntese, é certamente objeto de encomenda das autoridades religiosas locais às oficinas lisboetas anônimas (sec. XVII), ou às já documentadas (XVIII)²², a partir das especificações precisas reveladas ainda hoje pela adequação à arquitetura. Especificações essas certamente muitas vezes feitas pelos arquitetos, engenheiros, construtores ou mesmo mestres de obras, alguns militares outros religiosos pertencentes ao clero regular ou às diferentes ordens (jesuítica, franciscana, beneditina, ou carmelita).

Tem por isso um caráter marcadamente monumental. Monumental porque perfeitamente ajustável aos acidentes arquitetônicos (os vãos das janelas e portas, as molduras tridimensionais, as modinaturas em cantaria ou argamassa). E monumental sobretudo pelo gigantismo que assume trepando pelas paredes internamente até à sanca do teto, ou cobrindo o céu das cúpulas e abóbadas.

Alargado sucessivamente com as *bandeiras* (*bandeirismo ofensivo*), a partir dos inícios do sec. XVII, o Brasil atinge como se sabe pelo tratado de Madri, o reconhecimento dos limites de sua fisionomia próxima à atual, ainda nos meados do séc. XVIII (Holanda et alii; 1^o vol., livro V). Neste processo o Az. Col. participa ativamente na consolidação cultural e do caráter nacional neste processo de expansão territorial do Brasil.

Nossa língua portuguesa é uma obra de dois séculos (Rodrigues; 1976: 63-70. Villalta; 1997: 331-86)²³ nos quais se vai sobrepondo à "língua geral" (de predominância tupi-guarani com estrutura gramatical do português) até aos meados do séc. XVIII. Transporta consigo seu *ethos*, ou características culturais agregadas, morais, costumes, religião. Articulando-se à língua, num jogo dialético de palavra, imagem e ambiência, o Az. Col. joga um papel complementar enquanto fator construtivo de consolidação da identidade brasileira colonial.

²² Vide: Santos Simões, J. M. *Azulejaria em Portugal nos Séculos. XV e XVI; Introdução Geral*. (2^a ed.), 1990. Idem. *Azulejaria em Portugal no Século XII*, 2v., 1971. *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, 1979. Idem. *Azulejaria Portuguesa no Brasil*. 1965. Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

²³ *Op. cit.*

Distribui-se hoje, o que está preservado, por todo o território nacional (literalmente, se se considerar também o azulejo de fachada nos edifícios que já não é focalizado aqui por jogar um outro papel comunicativo). Mais especificamente o Az. Col., ostenta-se ou ostentou-se todavia com ênfase nas capitais da colônia, na Bahia (Salvador e recôncavo) e no Rio de Janeiro (cidade e estado) capital transferida como se sabe a partir 1763. Para além destes espaços esparrama-se, até aos fins do século XVIII, por todo o nordeste (Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Sergipe), e um pouco pelo sudeste (Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo).

DO SEC. XVII AO SEC. XVIII OU: DA ANAGOGIA À PARÊNESE

Apresenta-se o Az. Col. (principalmente o do séc. XVIII) a partir de uma perspectiva da comunicação, articulando os *media* disponíveis de então, tais como a pintura a têmpera e a óleo sobre madeira ou a óleo sobre tela e a estampa da gravura, com a arquitetura desse período. Observa-se como uma manifestação expressiva, sobretudo da comunicação visual agenciada ao discurso verbal. Podemos perceber, neste sentido, mensagens verbais que aparecem no rodapé das imagens pictóricas, geralmente concebidos na moldura azulejar pintada, no painel da produção setecentista.

Lembram discretamente, em linguagem publicitária hodierna, a *base-line*, o *slogan*, ou seja a frase curta que comenta uma imagem ou logotipo, nos anúncios de imprensa, ou nos *out-doors* das mensagens publicitárias, ou propagandísticas. Mas não é só neste sentido que se realiza a articulação do discurso visual com o verbal mas é principalmente, diríamos hoje, através de seu caráter *hipermedia*. Entendendo aqui hipermedia como uma integração ou hibridação de sinais, imagem, texto e som, dos vários media ou multimedia, constituindo uma rede de interfaces, através de uma face amigável, o computador e sua potencialidade "interativa"²⁴.

Sobretudo, o que os torna um discurso equivalente ao *hipertexto* ou *hipermedia* dos nossos dias, é esse caráter potencial de se articularem ao discurso verbal e visual da pintura e da gravura, de conteúdo moral e religioso. Passíveis que são de se vincular ou evocar trechos e imagens da Bíblia, de textos do hagiológico (vida dos santos), livros moralistas ou dos bons costumes (na perspectiva das camadas dominantes), e até mesmo clássicos greco-romanos adaptados (a exemplo do claustro do Convento de S. Francisco de Salvador.).

Possuidora de determinadas características bem marcantes no seu conjunto, essas características não significam no entanto que, formalmente,

²⁴ Vide: Levy, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência. O futuro do pensamento na era da informática*. Rio, Ed. 34, 1993. Couchot, Edmond. *A Arte pode ser ainda um relógio que adianta? O Autor, a Obra e o Espectador na Hora do Tempo Real*. In: Domingues, Diana. *Op.cit.* Cf.: Machado, Arlindo, 1997, *op.cit.*

os dois séculos se identifiquem, ao contrário. O Az. seiscentista é preponderantemente marcado pelos tapetes cerâmicos policromáticos, tendendo posteriormente ao azul de cobalto, de padrões repetíveis em pequenas ou vastas superfícies parietais. Enquanto o Az. setecentista é predominantemente figurativo em monocromias de azul, narrando cenas bíblicas, mitológicas ou de clássicos filtrados pela doutrina da Igreja. Embora os tapetes apresentem molduras de dimensões variáveis, é nos painéis figurativos que a moldura assume uma dimensão representativa hiperbólica e virtual – a metamoldura – ao jogar dialeticamente com as reais molduras tridimensionais de pedra e cal ou em madeira, da talha dourada.

O Az. de seiscentos é herdeiro imediato dos azulejos relevados, ou de *cuenca* e dos de *cuenda seca* sevilhanos, mas sofreu um salto qualitativo em termos de criação, tanto formalmente quanto em suas dimensões. Sendo os sevilhanos uma evolução do mosaico *alicatado* hispano-árabe, o Az. seiscentista de padrão manteve em suas recriações uma característica *sui-generis*, que é a de se prestarem à contemplação, quando demorada e descontraidamente observados, em virtude das propriedades imanentes em seus centros de simetria de estrutura caleidoscópica. Esses centros formais de simetria por rotação criam um apelo visual, funcionando como imanes para o olho, e desencadeiam uma espécie de estímulo cintilante ou hipnótico (Pinheiro; 1991: 188-92)²⁵.

Os centros de rotação do Az. de padrão apresentam uma semelhança com o *mandala* (sânscrito), o “círculo ritual ou mágico” do lamaísmo ou da yoga tântrica, que é um instrumento criado para a prática da meditação, prestando-se ao recolhimento interior, à concentração, ou à contemplação, e a estados de consciência transcendental, até ao êxtase. (Jung; 1991: 104-12. Gombrich; 1979: 310-1. Goleman; 1988: *passim*)²⁶. Poder-se-ia dizer, com base nas descobertas amplamente divulgadas da neurociência, que conduzem ao amortecimento da tagarelice mental típica do hemisfério cerebral esquerdo dominante (Sperry / Gazzaniga; 1985. Ornstein; 1997)²⁷, para mergulharmos no interior de nós mesmos. As formas mandálicas são universalmente difundidas em todas as culturas de todas as épocas (Jung; 1996: 38-45. Franz; 1964: 212-7, 225. Jaffé; 1964: 240-9)²⁸, mas foram divinamente expressas nas rosáceas das catedrais góticas.

²⁵ Pinheiro, Olímpio. *História em Cacos; Azulejo Colonial do Brasil*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH - Universidade de São Paulo, vol: I.

²⁶ Jung, Carl G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis, Vozes, 1991. Gombrich, Ernst H. *The Sense of Order; A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford, Phaidon Press, 1979. Goleman, Daniel. *A Mente Meditativa; As Diferentes Experiências Meditativas no Oriente e no Ocidente*, São Paulo, Ática, 1996.

²⁷ Gazzaniga, Michael S. *The Social Brain; Discovering the networks of the Mind* Basic Books, 1985. (O Cérebro Social; A Descoberta das Redes do Pensamento. Lisboa, Instituto Piaget, 1995). Ornstein, Robert. *The Right Mind*. Harcourt Brace, Orlando, 1997.

²⁸ Jung, C.G. *O Segredo da Flor de Ouro; Um Livro de Vida Chinês*. Petrópolis, Vozes, 1996. Franz, M.L.von. O processo da Individuação In: Jung, C.G. (org.) *O Homem e seus Símbolos*. Rio, Nova Fronteira, s/d (ed.orig.:1964). Jaffé, A. O Simbolismo nas Artes Plásticas. *Id.Ibidem*.

Um instrumento equivalente ao *mandala*, nas culturas orientais, é o *mantra* que, ao invés de apelo visual, é um instrumento mental-sonoro, em alguns casos um significante sem significado, conduzindo por suave repetição aos mesmos estados transcendentais de consciência desperta. As orações hoje praticadas pelos cristãos, segundo o erudito monge Thomas Merton, é uma forma sobrevivente de práticas contemplativas mais intensas. Os primeiros monges, os Padres do Deserto, meditavam com a repetição verbal ou calada de uma única frase das Escrituras, um equivalente cristão do mantra (Goleman; 1988: 74)²⁹.

No Brasil colonial podemos divisar, conforme Luiz Mott, as duas posturas da prática religiosa: a *contemplatio*, ou oração pessoal privada; e a *liturgia*, ou o culto público e oficial instituído pela Igreja (1997; 155-220)³⁰. Havia certamente instrumentos que se prestavam, conscientemente ou não, às manifestações das práticas religiosas privadas, mesmo dentro dos templos. Não sabemos, para um fiel, qual seria o efeito psicológico da contemplação frente a um painel de azulejo padronado no séc. XVII, poderemos apenas conjecturar sobre a potencialidade desse painel, à luz da percepção na psicologia contemporânea.

Historicamente, o movimento da Igreja em direção à contemplação de um Céu na Terra, mais ou menos exaltado, sempre existiu, mas foi bem reconhecido, expresso e perseguido pela estética gótica pioneira do abade Suger, na catedral de Saint Denis (norte de Paris), meados do séc. XII. A contemplação do brilho terreno na forma de vidro colorido dos vitrais e dos trabalhos de esmalte era o meio buscado por Suger para conduzir o fiel cristão ao caminho da iluminação divina: "A mente apática ascende à verdade através daquilo que é material / E, ao ver essa luz, renasce de sua anterior submissão" (Shaver-Crandell; 1982: 31-8. Kidson; 1967: 97-100)³¹. Essa ação estética doutrinária, ao enfatizar o papel místico da luz, foi chamada de "movimento *anagógico*" (arroubo místico). Nós poderemos chamar, o Az. do séc. XVII, por analogia com "a verdadeira luz" de Suger, de período anagógico barroco.

No século seguinte, em contraste com os tapetes padronados de que viemos falando, o Az. de setecentos é marcado pelo painéis figurativos enfática e delirantemente emoldurados. Algumas vezes especialmente

²⁹ *Op.cit.*

³⁰ Mott, Luiz. Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu. In: Mello e Souza, Laura de. *História da Vida Privada no Brasil; Cotidiano e vida Privada na América Portuguesa*. São Paulo Cia das Letras, 1997.

³¹ Shaver-Crandell, Anne. *Cambridge Introduction to the History of Art: The Middle Ages*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1982. (Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge: A Idade Média. Rio, Zahar, 1984). Cf.: Kidson, Peter. *The Medieval World London*, Paul Hamlyn, 1967.

concebidos, em sua grande maioria no entanto, articulam um discurso citado com ou sem aspas, a partir das estampas da gravura. Por sua vez, as estampas eram criadas, muitas vezes, a partir da pintura dos grandes mestres. A narração figurativa nestes painéis possibilitava a tradução em duas mãos, da imagem levando aos textos canônicos e dos textos por sua vez à imagem.

68

Se a Igreja numa de suas correntes de tradição, que se acentuou no período gótico, buscava a comunicação ou vivência mística (*contemplatio*), na qual a iluminação a partir da luz terrena é uma escada para o céu, agora em plena auge da continuidade contra-reformista, o grande livro de pedra que era o templo, precisava doutrinar através dessa interrelação texto-imagem. A sociedade colonial continuou neste aspeto, apesar de tudo, como a medieval, no sentido que Umberto Eco atribui a esta última: "organizada de modo que uma classe produza uma cultura elaborada na sua medida, e a comunique (seja através de imagens ou restabelecendo a pregação numa igreja despojada e nua) às classes subalternas"³².

Poder-se-ia talvez dizer que na luta entre razão e intuição passava a predominar a razão. Mas era também uma conjugação do ouro recém descoberto, da independência da metrópole plenamente restaurada (finais do séc. XVII) com a ação doutrinante da Igreja de Roma pós-conciliar. Esta ação doutrinante embora reflexo da continuidade pós Concílio de Trento, de acordo com Pierre Francastel, caminhou muitas vezes pela via da contramão "à tendência que triunfara inicialmente entre os clérigos, os artistas e os literatos, em consequência da ação exercida não mais pelos intelectuais mas pelas massas para as quais os clérigos tiveram que se voltar quando tratou de reuni-las e impor um novo catolicismo. Bem ao contrário(...) foi a multidão que impôs então à Igreja as modalidades da sensibilidade" (1973: 399)³³.

Atingiu na literatura luso-brasileira supremos exercícios retóricos de beleza excelsa, lembremos os sermões de Vieira, conforme Pessoa, o "Imperador da língua portuguesa / Foi-nos um céu também". A essa doutrinação, numa sociedade quase que exclusivamente oral, poderemos chamar de parenética ou apologia visual. A apologética, assentando raízes na filosofia dos Padres da Igreja (decadência do Império Romano), é o discurso do ensino da religião, da conversão dos pagãos, do combate às heresias e da justificação da fé. Os painéis de Az. figurativo, como os que se encontram nos claustros, serviam à meditação, mas no sentido ocidental, no sentido de reflexão racional sobre temas religiosos. Por isso ao Az do séc. XVIII chamaremos de barroco apologético ou parenético visual.

³² Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados* (4ª ed.). São Paulo, Perspectiva, 1990.

³³ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva /EDUSP, 1973.

CARACTERES DE USO

A par das características de isolante térmico, acústico e de impermeabilizante da umidade, no passado era símbolo de prestígio e ainda hoje é sinônimo de asseio, de higiene e assepsia. Destaca-se no entanto como um meio ou veículo de comunicação visual integrado à arquitetura. De tal modo integra a arquitetura que mais parece um elemento estruturante que um revestimento. O Az. arrancado e exposto não é jamais o mesmo e, despida dele por depredações posteriores, a Arquitetura Colonial perde sua identidade. Dialoga com a modinatura, as envasaduras, as molduras e, nesse diálogo, o Az. setecentista simula esses elementos: aparece abrindo portas que não existem, prolongando ordens e molduras que parecem continuar aquelas ordens e molduras tridimensionais. Neste sentido, pode ver-se como uma arquitetura virtual ou meta-arquitetura (arquitetura falando de arquitetura).

É um agente construtor de ambiências à semelhança das "instalações" na arte contemporânea. Participa de um processo espaço-temporal, de natureza *mutatis mutandis* multimedial (ou hipermedial) como seria possível aquele tempo. Integra a arquitetura e participa de sua estrutura, não de sustentação, mas estrutura perceptiva. Não é isolável e é deste modo que serviu de suporte à pintura, como pintura cerâmica, não apenas ornamentação da arquitetura (sobretudo) religiosa.

Sua natureza multimedial, *avant la lettre*, vincula o Az. Col. à Pintura e à Gravura. A estampa vai buscar com frequência seus assuntos à pintura. A *maiolica* renascentista (técnica pictórica sobre suporte cerâmico, representando uma evolução semelhante à pintura a óleo) constrói no Az. Col. um discurso citativo semelhante aquele da Gravura. A Gravura prolonga a pintura por multiplicação de seus suportes, mas além da fragilidade, sua natureza é intimista e, neste sentido, ainda aristocrática. Sua leitura é dígitos unívoca, um fruidor para uma estampa de cada vez.

O Az. Col. setecentista devolve-lhe seu poder de leitura plurívoca, de um a muitos a um só tempo. Uma mensagem visual para muitos fruidores no espaço-tempo do ritual litúrgico, a "massificação" (com certa liberdade expressiva) possível nesse período histórico. A pintura a óleo sobre tela do Renascimento já tinha adquirido mobilidade, ao emancipar-se do afresco e do retábulo. A estampa da gravura por sua vez devolveu-lhe uma potencialidade de comunicação a longa distância, ou telecomunicativa. O Az. Col. então recupera algumas das faculdades dos meios comunicativos anteriores e seus contemporâneos e os amplia. A esta faculdade telecomunicativa da gravura soma sua própria e amplia ainda essa faculdade, somando a possibilidade de leitura "massificada" ao mesmo tempo em diferentes continentes, pelos templos afora, à semelhança do cinema, da TV e da internet.

PERÍODO - OBJETO (ARQUITETURA, COMUNICAÇÃO, DESIGN)

70

Paralelamente, numa visão panorâmica na história dos processos de difusão cultural em massa, vemos como esses processos vêm assentando raízes desde o séc. XVII, embora em seus primórdios, sem a existência de uma cultura de massas. Lembremos a popularização da xilogravura e do tipo-móvel de metal da imprensa, que surgiram na primeira metade do séc. XV, inaugurando a galáxia de Gutemberg. Deste modo, o caráter homogêneo nesse período (séc. XVII - XVIII), no Az. Col., pode definir-se exatamente por não podermos ainda contrapor o produto artesanal ("tipo" do artesão, não estandardizado) ao produto industrial ("protótipo" gerador de "tipos"), no campo da produção azulejar.

Até aos fins do séc. XVIII podemos estabelecer um paralelo entre o azulejo enquanto *medium* de comunicação e suporte de pintura, como contraposto às técnicas da "têmpera" sobre madeira e à do "óleo" sobre tela, das chamadas artes maiores da pintura. E, neste contraste, perceber o alcance comunicativo do Az. Col. e do sistema em que se insere. Depois disso, os meios de comunicação visual passam a se diversificar cada vez mais, exercendo mais e mais seu poder de reproduzir a informação, ou logrando mais e mais eficácia em sua difusão.

As principais características que distinguem a azulejaria colonial luso brasileira são, como já apontou Santos Simões: a monumentalidade por suas dimensões, ajustes aos acidentes arquitetônicos, e modernidade pela recriação, depois de abandonar as tradições hispano-mouriscas³⁴. Mas é forçoso considerar, além disso, a integração com a Arquitetura sob o ponto de vista da criação de uma linguagem arquitetônica virtual, uma meta-arquitetura, a que já nos referimos. Por outro lado, levando em conta a potencialidade dos padrões agigantados seiscentistas, pensados para solucionar problemas perceptivos, permitem-nos olhar o Az. Col. neste período de produção, como um legítimo arquétipo do Design e, por tudo isso, da Arquitetura e da Comunicação contemporâneos.

A arquitetura religiosa desse período cumpriu, nesse contexto, um papel de consolidação da ocupação do espaço geográfico e abrigou aproximando as pessoas divididas em seus distintos estamentos, através de rituais de modelação do pensamento conformes à estratégia delineada pelo antigo sistema colonial (Novais). Neste contexto, tanto o azulejo luso-brasileiro seiscentista, quanto o do setecentos, foram marcados por uma funcionalidade que, em suma, e sob esse ponto de vista, lhe atribuem um caráter *sui generis*, no contexto mundial de sua época.

³⁴ *Op.cit.*

Se há, no entanto, uma característica vinculada ao Az. Col. que pode ser uma exploração criativa da cultura luso-brasileira é a exploração do Az. como um meio de grande potencial tele-comunicativo. Ainda que na Europa esse potencial já tivesse sido timidamente explorado, foi sistematicamente posto em prática no território a que se chamava se chama Portugal ao enviar esses painéis a grandes distâncias a partir das oficinas de Lisboa (principal centro irradiador).

Embora saibamos diminuto o Az. Indo-português (na Índia de cultura portuguesa), se quisermos ir mais longe, podemos ver o Az. seis e setecentista a unir continentes, abraçar espaços continentais e interligar oceanos, do Atlântico ao Índico. A vocação do Az. Col. para assumir esse papel tele-comunicativo cumpriu-se ao ultrapassar o Atlântico. Difundiu-se pelas ilhas da Madeira, arquipélago dos Açores e disseminou-se feito abrigo, palavra, imagem e imaginação pelo território brasileiro, contribuindo para consolidação dos limites geográficos e histórico-culturais do Brasil.